

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

Henrique Franke Mangoni

**Reabertura de processos composicionais: três estudos de caso**

Porto Alegre

2020



Henrique Franke Mangoni

## **Reabertura de processos composicionais: três estudos de caso**

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

Orientador:

Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre

2020

### CIP - Catalogação na Publicação

Mangoni, Henrique Franke  
Reabertura de processos composicionais: três estudos de caso / Henrique Franke Mangoni. -- 2020. 223 f.  
Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Composição musical. 2. Reabertura de processos composicionais. 3. Processo criativo em música. 4. Modelo tripartite de semiologia musical. 5. Crítica genética. I. Chaves, Celso Giannetti Loureiro, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

A todos os professores e professoras que me fizeram chegar até aqui, em especial Guilherme Mittmann, pelo incentivo e pela preparação para a prova específica da UFRGS e Celso Loureiro Chaves, pelos vários ensinamentos ao longo dessa jornada. *Dialogue/The Shell was Open (reprise)* é para vocês.

Aos músicos que gravaram a obra *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*: Ana Maria Althoff, Alexandre Kreismann e Ciro Gomes. Muito obrigado pelo companheirismo, dedicação e profissionalismo.

À minha namorada, Josiane Bernardes Golart, por nunca me deixar desistir e permanecer ao meu lado nos momentos difíceis.



## RESUMO

Este trabalho propõe uma definição para *reabertura de processos composicionais*, lançando mão de conceitos que tangenciam a definição aqui proposta, em especial a *reescritura*, como definida por Ferraz (2008). Isso é feito para que, através da diferenciação e comparação entre esses conceitos, haja uma definição mais sólida sobre *reabertura*. Em seguida o conceito de *reabertura* é exemplificado através de três obras: *12 Notations pour piano/Notations pour orchestre*, de Pierre Boulez, *Tres Sacrae Cantiones*, de Igor Stravinsky e *Museu das Coisas Inúteis*, de Celso Loureiro Chaves. Além disso, o trabalho apresenta um portfólio de composições formado por três peças: *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*, *Dialogue/The Shell was Open (reprise)* (que possui duas versões) e *Sonata para Violino e Piano I*. O autor procura demonstrar o processo composicional dessas obras, bem como aprofundar, através destes exemplos, o conceito de *reabertura* aqui proposto. A investigação das obras do portfólio é feita através do *modelo tripartite* proposto por Nattiez, buscando entender o *nível poético* através do *nível neutro*, bem como através dos *documentos de processo* – conceito tomado de empréstimo da *crítica genética* – e, principalmente, através das memórias e experiências do compositor.

**Palavras-chave:** Composição musical. Reabertura de processos composicionais. Processo criativo em música. Modelo tripartite de semiologia musical. Crítica genética.



## ABSTRACT

This master's thesis proposes a definition for *reopening of compositional processes*, making use of approximate concepts, in particular the concept of *rewriting*, as defined by Ferraz (2008). These concepts are used, through differentiation and comparison, for the sake of a more solid definition for *reopening of compositional processes*. Then, the concept of *reopening* is illustrated through three pieces: *12 Notations pour piano/Notations pour orchestre*, by Pierre Boulez, *Tres Sacrae Cantiones*, by Igor Stravinsky and *Museu das Coisas Inúteis*, by Celso Loureiro Chaves. In addition, the master's thesis presents a portfolio of three compositions: *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*, *Dialogue/The Shell was Open (reprise)* (that has two versions) and *Sonata para Violino e Piano I*. The author seeks to demonstrate the compositional process of these pieces, as well as deepen, through these examples, the concept of *reopening* proposed in this paper. The investigation of the pieces of the portfolio is done through the *tripartition model* proposed by Nattiez, seeking to understand the *poietic level* through the *neutral level*, as well as through the *documents of process* – concept borrowed from the *genetic criticism* – and mainly through the memories and experiences of the composer.

**Keywords:** Music composition. Reopening of compositional processes. Creative process in music. Musical semiology tripartition model. Genetic criticism.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - os três primeiros compassos de <i>Notation I</i> e os três motivos que iniciam a peça. Chamarei os motivos de M1, M2 e M3, respectivamente.....	25
Figura 2 - M1 apresentado por trompetes nos compassos iniciais de <i>Notation I</i> para orquestra .....	26
Figura 3 - M3 e M2, respectivamente. Os materiais, desvincilhados dos seus direcionamentos melódicos originais, estão sendo apresentados por celesta.....	27
Figura 4 - trecho do Solo I nos compassos [156]-[159]. A figura demonstra parte do material divergente apresentado pelo violino solista e as pontuações do prato suspenso e do vibrafone .....	32
Figura 5 - material divergente apresentado em conjunto com o material de reabertura. A pauta superior, pertencente aos violinos I, toca as mínimas em tercina características desse material divergente. As duas inferiores, pertencentes respectivamente aos violinos II e violas, tocam o material de reabertura.....	33
Figura 6 - os diferentes tipos de análise dentro do modelo tripartite e seus respectivos direcionamentos.....	38
Figura 7 - materiais retirados de algo f (harmonia e tema principal) e que deflagraram um novo processo composicional.....	42
Figura 8 - melodia tocada pelo piano na composição de 2009 e que se assemelha, no campo das alturas, com a melodia composta para a voz.....	43
Figura 9 - compasso [23] da pauta de piano, demonstrando a data de início do processo composicional.....	46
Figura 10 - demonstração da segunda aparição do grupo instrumental fora do palco na obra, a partir de [17]. O clarinete I dobra o oboé. A trompa toca o tema principal, dobrando oboé e clarinete II. O fagote, em [21]-[22], dobra o violoncelo.....	48
Figura 11 - demonstração, a partir da parte do piano, do processo de construção da harmonia em B e sua variação a partir de [56]. Os graus originais da harmonia nas tonalidades maiores são demonstrados entre parêntesis em Lá# Menor quando variados.....	49
Figura 12 - fragmentos do tema principal nos compassos iniciais da seção B. Os fragmentos aparecem destacados.....	50

Figura 13 - solo de piano com a harmonia e fragmentos do tema principal em destaque.....	52
Figura 14 - sobreposições de acordes e fragmentos do tema principal nos compassos [89]-[95]. Os acordes estão marcados abaixo da pauta do piano, enquanto os fragmentos estão circulados.....	53
Figura 15 - coda da fuga e entrada em C'. O tema principal é apresentado por fagote, contrabaixo e piano, enquanto os outros instrumentos reiteram o motivo de sexta ascendente retirado desse material.....	56
Figura 16 - momento em que o clarinete I se desprende do clarinete II, quebrando o uníssono entre os instrumentos. Essa ação dá início à revelação dos instrumentos fora do palco.....	57
Figura 17 - coda de A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá.....	59
Figura 18 - tema principal e a harmonia correspondente. Abaixo da pauta é demonstrado o esquema de seccionamento em motivos do tema principal.....	60
Figura 19 - ocorrências dos motivos do tema principal ao longo da composição. Demonstro a primeira aparição do referido motivo em partitura e o restante com indicações de compasso.	61
Figura 20 - as várias ocorrências do tema principal na composição, seja de maneira variada ou literal.....	62
Figura 21 - os temas da fuga dupla da seção D.....	62
Figura 22 - tema extraído da reabertura em 2015. Esse tema cumpre a função de introdução e encerramento do movimento final de TSWO. Chamarei esse material de tema introdutório. .	64
Figura 23 - tema e texto extraídos da reabertura em 2015. O tema demonstrado na figura é o material principal de TSWO, pois é ele que dá origem à obra em sua totalidade. Chamarei essa melodia de tema principal.....	65
Figura 24 - procedimento utilizado para a escolha de alturas de Dialogue, primeira parte da composição.....	66
Figura 25 - motivo inicial (M1) de Dialogue/Reprise. Mais tarde ele terá uma importância fundamental para a obra. O motivo é tocado por surdo e caixa clara.....	75
Figura 26 - o sistema de cima mostra M1, enquanto o sistema de baixo mostra o material proveniente de M1 (M1').....	80
Figura 27 - utilização não estrita da sequência no início de C (compassos [62]-[67]).....	88

Figura 28 - material que passou por uma ação de transformação. Uma linha na parte de cima da pauta do violino marca o início e o fim do material.....	90
Figura 29 - material retirado do Movimento II que foi transformado e utilizado no Movimento I.....	91
Figura 30 - materiais do Movimento II em [30]-[32]. Os ornamentos e o tremolo estão marcados por linhas no piano e no violino, respectivamente.....	93
Figura 31 - comparação entre o tema de A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá e Dialogue/The Shell was Open (reprise).....	98



## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - sequência de acordes maiores da Sonata e suas diferentes versões.....	81
Tabela 2 - sequências de 2014 utilizadas no Movimento I.....	83
Tabela 3 - utilização da sequência de acordes maiores e suas variações em cada um dos movimentos da Sonata e suas respectivas aparições com números de compassos.....	84



# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>2 REABERTURA DE PROCESSOS COMPOSICIONAIS.....</b>	<b>21</b>
2.1 EXEMPLOS DE REABERTURAS.....	25
2.1.1 Pierre Boulez - <i>12 Notations pour piano/Notations pour orchestre</i> .....	25
2.1.2 Igor Stravinsky - <i>Tres Sacrae Cantiones</i> .....	30
2.1.3 Celso Loureiro Chaves - <i>Museu das Coisas Inúteis</i> .....	31
<b>3 REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>39</b>
<b>4 MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO.....</b>	<b>43</b>
4.1 <i>A MORTE MOSTRARÁ SEU ROSTO AONDE QUER QUE VOCÊ VÁ</i> .....	43
4.1.1 Eixo de reabertura.....	46
4.1.2 O tema principal e suas ocorrências em <i>A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá</i> .....	61
4.1.3 Eixo divergente.....	65
4.2 <i>DIALOGUE/THE SHELL WAS OPEN (REPRISE)</i> .....	65
4.2.1 Os textos em <i>Dialogue/The Shell was Open (reprise)</i> .....	70
4.2.2 <i>Dialogue</i> .....	76
4.2.3 <i>The Shell was Open (reprise)</i> .....	78
4.2.4 Adaptação para tenor, contrabaixo e piano.....	79
4.3 <i>SONATA PARA VIOLINO E PIANO I</i> .....	82
4.3.1 Sequência de acordes.....	84
4.3.2 Movimento I.....	87
4.3.3 Movimento II.....	93
4.3.4 Movimento III.....	94
4.3.5 O aprimoramento da técnica composicional através da ação de reabertura na <i>Sonata para Violino e Piano I</i> .....	96
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
<b>6 PARTITURAS.....</b>	<b>103</b>
6.1 PARTITURA DE <i>A MORTE MOSTRARÁ SEU ROSTO AONDE QUER QUE VOCÊ VÁ</i> (2018).....	105
6.2 PARTITURA DE <i>DIALOGUE/THE SHELL WAS OPEN (REPRISE)</i> (2018).....	139

6.3 PARTITURA DE <i>DIALOGUE THE SHELL WAS OPEN (REPRISE)</i> – VERSÃO PARA TENOR, CONTRABAIXO E PIANO (2018-2019).....	187
6.4 PARTITURA DA <i>SONATA PARA VIOLINO E PIANO I</i> (2014-2018).....	201
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>221</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta um portfólio de composições formado por três obras: *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*, *Dialogue/The Shell was Open (reprise)* e *Sonata para Violino e Piano I*. Essas peças tiveram seus processos composicionais deflagrados a partir da noção que exponho no presente trabalho sobre *reabertura de processos composicionais*, que serve de fio condutor entre elas. A definição acerca desse procedimento, bem como os conceitos relacionados a ela, são de minha autoria, tendo por base as minhas experiências como compositor das obras que constituem esse portfólio. Pretendo demonstrar e apoiar esse entendimento não somente com o estudo e exposição desses processos, mas também com exemplos buscados em outros autores. Não pretendo, no entanto, apresentar um conceito definitivo para *reabertura*, mas sim propor uma possível definição de maneira a suscitar discussões.

A primeira obra do portfólio, intitulada *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*, foi composta para quinteto de cordas, piano, dois clarinetes (um deles fora do palco), oboé, fagote (fora do palco) e trompa (fora do palco). A instrumentação está em conformidade com o *1º Concurso Iberoamericano de composición para ensemble de cámara Ibero-músicas*, organizado pelo Ibero-músicas em 2018. A composição partiu da *reabertura* de uma peça autoral de 2009, de onde alguns materiais foram extraídos e reutilizados: um tema — insistente em ambas as peças, como uma ideia fixa — e uma harmonia.

*Dialogue/The Shell was Open (reprise)* possui a instrumentação formada por voz aguda fora do palco (amplificada), clarinete, flauta em dó ou baixo, vibrafone ou marimba, surdo ou tímpano, caixa clara, piano, violino e violoncelo. Essa foi a última obra do portfólio a ser composta e, a exemplo da obra anterior, foi feita a partir da retirada de materiais de um processo composicional que foi reaberto. A obra de onde os materiais foram retirados se chama *The Shell was Open*, para violão, espineta e voz aguda — composta em 2015 para o meu trabalho de conclusão da graduação —, também escrita a partir de uma *reabertura* (ainda que na época eu não tenha pensado nesses termos). O ímpeto para essa *reabertura* surgiu a partir de uma chamada de partituras do *Khemia Ensemble*, dos Estados Unidos, que trazia como temática a palavra “identidade”. A temática apresentada pela chamada de partituras, além da própria *reabertura* incentivada por ela, serviu como guia formal e ideológico para a composição de *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*, pois o olhar para o meu passado me fez levantar questões acerca do meu papel como compositor. Tais questionamentos serviram

de base para a escrita de um dos dois textos autorais que apresento nessa composição. Além disso, essa obra ganhou uma versão com instrumentação reduzida (tenor, contrabaixo e piano), de maneira a tornar sua interpretação e consequente gravação mais facilmente realizável. Entendo a composição dessa segunda versão também como uma *reabertura de processo composicional*.

A *Sonata para Violino e Piano I* teve o seu processo composicional iniciado e finalizado no ano de 2014, durante o quinto semestre da minha graduação em composição. Ainda naquele ano, durante a banca da disciplina de composição no final do semestre, um comentário do professor Antonio Carlos Borges-Cunha me fez chegar à conclusão de que aquele processo deveria ser ampliado. Essa *ampliação* se daria, segundo o meu planejamento, através da composição de novos movimentos para essa obra, tornando-a uma obra multi-movimentos. Ao contrário das outras duas *reaberturas* aqui apresentadas, a *Sonata* não teve o seu processo composicional deflagrado a partir da retirada de materiais de um processo composicional, mas através da modificação do estado de completude de um processo anteriormente definido como finalizado.

Ao longo do trabalho irei demonstrar através desse portfólio, bem como através de exemplos de outros compositores, o que entendo por *reabertura*. O termo será conceituado no primeiro capítulo. Apresentarei, em primeiro lugar, dois casos possíveis que identifico em ações de *reabertura*, que chamei de *primeiro caso* e *segundo caso*; logo depois irei definir *material* e como o termo é utilizado no âmbito do presente trabalho, fazendo a separação entre dois tipos de materiais presentes em uma *reabertura*, chamados de *materiais de reabertura* e *materiais divergentes*; também definirei a *reabertura de processos composicionais* em dois eixos relacionados à autoria do processo que está sendo reaberto, sendo o primeiro chamado de *reabertura pessoal* e o segundo de *reabertura não pessoal*; por fim, apresentarei ações composicionais que podem ocorrer durante uma *reabertura* e que se referem ao modo como o processo pode ser manipulado: *adição*, *subtração*, *realocação* e *transformação*. Essas ações foram pensadas dentro do conceito de *ampliação* como definido por Penha (2010), que considero imprescindível para a definição de uma *reabertura* e que também será exposto no primeiro capítulo.

Pretendo sustentar o meu entendimento sobre *reabertura* a partir de autores diversos. Em primeiro lugar, vou lançar mão de exemplos musicais de outros compositores, demonstrando obras que serão interpretadas a partir das noções que irei expor sobre *reaberturas de processos composicionais*. A primeira composição é *12 Notations pour piano*,

de Pierre Boulez. Nessa obra, o compositor reabre um processo próprio para deflagrar um novo processo composicional a partir da retirada de materiais, o que dá origem à peça *Notations pour orchestre*. A segunda composição utilizada como exemplo é *Tres Sacrae Cantiones*, de Igor Stravinsky. Aqui o compositor reabre os processos composicionais de três motetos de Gesualdo, redefinindo o estado de completude dessas obras ao adicionar materiais e se colocar quase como coautor dessas peças. O último exemplo é a composição *Museu das Coisas Inúteis*, de Celso Loureiro Chaves. O compositor, no terceiro movimento dessa obra (*In Tempo di Josquin*), redefine o estado de completude do *Benedictus* da *Missa Hercules Dux Ferrarie*, de Josquin, através da *reabertura* desse processo composicional.

O termo *reabertura*, retirado da dissertação de mestrado de Pecktor (2014), foi utilizado como substituição ao termo *retomada*, que me causava incerteza por não abranger a totalidade do meu pensamento composicional para as peças que haviam sido compostas ou que eu planejava compor para o portfólio dessa dissertação. O termo *recomposição* também foi cogitado para ser utilizado no presente trabalho, mas cheguei à conclusão de que ele não se encaixa no procedimento composicional que irei propor. Esse termo é utilizado para abranger uma série de procedimentos aos quais uma obra pode ser exposta, com diferentes graus de interferência. Martins (2008, p. 1) lista alguns desses procedimentos:

Mudança de meios de execução (por exemplo vocal para instrumental), mudanças de elaboração (acréscimo de vozes), simplificação (redução de orquestra para piano), entre outros. (MARTINS, 2008, p. 1)

Outra definição para *recomposição*, que apresento com o objetivo de gerar diferenciação do termo *reabertura*, foi dada por Corrêa (2017, p. 2) como um “processo específico da dinâmica de idas e vindas comum a tomada de decisões em composição, no qual o compositor recompõe repetidamente trechos *pontuais* da obra em processo” (grifo meu). Por fim, durante a pesquisa, o termo *reescritura* acabou se mostrando o conceito mais próximo ao que eu havia pensado como *reabertura*. Pela proximidade dos dois termos, farei uma breve comparação entre o conceito de *reescritura* – como definido por Ferraz (2008) e Taffarelo (2013) – e o conceito de *reabertura*, por entender que ambos possuem cruzamentos (ver p. 21). A comparação é feita como um meio para definir os dois conceitos e diferenciá-los, podendo assim chegar a um entendimento mais sólido sobre *reabertura*.

Para o estudo dos processos composicionais das obras que fazem parte do portfólio, irei me valer do *modelo tripartite* de Nattiez, utilizando os conceitos de *nível neutro*, *estésico* e *poiético*, bem como a noção de *poiética externa* e *poiética indutiva*, apresentados pelo autor

dentro das possibilidades analíticas do *modelo tripartite*. Também irei me valer do conceito de *documentos de processo*, tomado de empréstimo da *crítica genética* através da definição de Salles (2008) e que será utilizado nesse trabalho como suporte para a exposição dos processos composicionais das minhas obras. No entanto, o estudo desses processos será feito principalmente através das minhas memórias, que serão o suporte principal para o entendimento de como compus essas peças e de que maneira se deram os procedimentos de *reabertura* nessas composições.

## 2 REABERTURA DE PROCESSOS COMPOSICIONAIS

No âmbito da composição musical, a reabertura de um processo criativo em música comporta uma de duas ações possíveis, que são a deflagração de um novo processo composicional (que chamarei de *primeiro caso*) ou a modificação de um processo anteriormente definido como finalizado (que chamarei de *segundo caso*). Ambos os casos podem ser promovidos em um processo composicional próprio (*reabertura pessoal*) ou alheio (*reabertura não pessoal*).

O *primeiro caso* ocorre quando há a extração de materiais de um processo, finalizado ou não, que serve de base para a confecção de uma nova obra, fazendo com que haja a *ampliação* desses materiais. Penha (2010, p. 44) define *ampliação* como “proliferar o material da peça de origem, assim como acrescentar novas camadas sonoras numa peça”. É imprescindível para ser definido como reabertura, no primeiro caso, que a extração do material esteja acompanhada de sua ampliação, caso contrário a noção de reabertura se perde para dar lugar a uma ideia de citação ou autocitação. O primeiro caso pode ser ilustrado através da obra *12 Notations pour piano*, de Pierre Boulez, que gerou, através da reabertura desse processo e ampliação dos materiais dele retirados, a peça *Notations pour orchestre*.

O *segundo caso* se dá quando um processo finalizado é novamente colocado em movimento, seja com a adição ou subtração de materiais. Colocar o processo novamente em movimento não consiste em uma simples continuação de um processo composicional que tenha sido interrompido, mas como a redefinição do estado de completude de um processo que em determinado momento foi definido como finalizado, mas que passou a ser visto como passível de ser modificado de alguma maneira. Essa ação ocorre tanto em *Tres Sacrae Cantiones*, de Igor Stravinsky, quanto em *Museu das Coisas Inúteis*, de Celso Loureiro Chaves, ainda que a primeira seja feita diretamente no processo reaberto, enquanto o segundo compositor insere o resultado da reabertura em uma nova obra. Dentro do segundo caso está incluso um tipo especial de reabertura, que é a revisão. Uma ação de reabertura que visa à revisão de um processo finalizado também se presta a modificar a definição do estado de completude de uma obra ao manipular e modificar os materiais de uma composição ou até mesmo adicionar ou subtrair elementos. A revisão normalmente se dá através de uma intenção do compositor de adequar a obra a alguma circunstância que o leve a, ao se deparar com o objeto em seu estado final, modificar o processo de alguma maneira.

Em um processo de reabertura há a diferenciação entre dois tipos de materiais, definidos a partir da sua origem e das suas relações com a própria reabertura. Os dois tipos se dividem entre aqueles que surgem do processo que foi reaberto, portanto, os *materiais de reabertura* e entre aqueles que surgem para além dessa ação, chamados de *materiais divergentes*. *Materiais de reabertura* são todos aqueles materiais que surgem do processo que foi reaberto ou que são derivados destes através de um procedimento de ampliação. Os *materiais divergentes*, mesmo surgindo durante o processo composicional iniciado pela reabertura, não possuem um vínculo direto com os materiais provenientes do processo que foi reaberto. No âmbito do presente trabalho, material é entendido como qualquer elemento de uma composição, incluindo também textos e planejamentos formais.

*Reabertura de processo* é uma ação que parte necessariamente de um processo composicional. Uma reabertura se dá a partir do momento em que o compositor torna a um determinado processo, de maneira que esta ação sirva como impulsionadora para a modificação desse processo ou para o surgimento de um novo processo composicional. Em uma ação de reabertura é possível ocorrer um momento de exame da partitura ou dos *documentos de processo*, para que ocorra a redescoberta dos materiais da obra. *Documentos de processo* é um conceito tomado da *crítica genética* e que é definido por Salles como “(...) registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (SALLES, 2008, p. 20). A noção de reabertura, no entanto, não se encerra em ações de estudo da composição em vias de ser reaberta, mas está também atrelada às memórias que o compositor tem sobre a peça e o seu processo. Essa relação com a memória se dá nos casos referentes a processos do próprio compositor, indicando assim uma *reabertura pessoal*. Porém, de maneira mais ampla, é possível haver a reabertura de um processo composicional de outro autor, caracterizando, portanto, uma *reabertura não pessoal*.

Atreladas aos casos de reabertura estão ações composicionais que se referem ao modo como compositores podem manipular os materiais extraídos ou o processo em si. Estas ações não ocorrem necessariamente de forma isolada, de maneira que uma ou mais podem conviver dentro de um mesmo processo composicional, assim como podem ser combinadas entre si. Estas ações são:

- **Adição:** adição de material a um processo anteriormente definido como finalizado.
- **Subtração:** subtração de material de um processo anteriormente definido como finalizado.

- **Realocação:** realocação de material de um processo finalizado ou não para outro processo em andamento ou que é deflagrado a partir da ação de realocação.
- **Transformação:** transformação de um processo criativo já finalizado. Essa ação envolve a modificação ou revisão de uma obra acabada, tanto em elementos pontuais quanto estruturais.

As ações de *adição* e *subtração* possuem significados correlatos, ainda que caminhem em direções opostas. Tais ações estão ligadas mais intimamente às reaberturas do segundo caso, bem como àquelas que almejam à revisão de um processo finalizado. A *adição* trata da inserção de elementos outrora ausentes em um processo composicional, enquanto a *subtração* lida com a retirada de materiais presentes em um processo.

A *realocação* é o tipo de ação posta em prática ao se fazer uma reabertura do primeiro caso, pois um material é transferido de um processo, finalizado ou não, para outro. O material realocado pode muitas vezes funcionar como o elemento que acaba por deflagrar um novo processo composicional, no entanto, é possível fazer a realocação para um processo já em andamento e que foi deflagrado por um material diverso e que, portanto, também foi realocado em algum momento.

A *transformação* é entendida, em um primeiro momento, como a proliferação do material prevista em um processo de ampliação. Essa ação, portanto, envolve todo aquele esforço do compositor em fazer proliferar o material que está sendo trabalhado, tanto num sentido de variação quanto num sentido de fazer brotar novos materiais derivados do material de reabertura. Esta ação, no entanto, lida também com as transformações estruturais que um processo pode sofrer, como, por exemplo, uma composição que tem seus movimentos reorganizados em uma reabertura do segundo caso.

Existem pontos de encontro entre a reabertura de processos composicionais e aquilo que Ferraz chama de *reescritura*. O autor diz que a *reescritura* é uma ação que visa "atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia" (FERRAZ, 2008, p. 47). A ideia de reescritura é acompanhada, para o autor, da ideia de som. Através dessa noção, o pesquisador escreve que "de um modo geral, a reescritura corresponderia a retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual" (FERRAZ, 2008, p. 56). Diz ainda que a ideia de reescritura deve estar associada à "uma determinada situação de escuta: a escuta de uma

recordação distante, a escuta dentro d'água, a escuta eletroacústica entre os instrumentos acústicos etc." (FERRAZ, 2008, p. 57). Sobre este ponto, Taffarelo diz que essa ação:

[...] não é entendida apenas em um sentido mais comum, a de refazer uma música existente com um novo formato, uma recomposição ou mesmo um arranjo musical. A ideia proposta pelo compositor Silvio Ferraz, enquanto 'fórmula composicional', está também relacionada a esta noção comum, mas vai além disso. (TAFFARELO, 2013, p. 3).

Por fim, o autor retoma a noção de Ferraz de que a reescritura deve funcionar como um "campo de invenção de imagens sonoras" (FERRAZ, 2008, p. 57). Com estas definições, é possível apreender que a ideia de reescritura está associada à matéria sonora de maneira geral, podendo uma ação desse tipo ser colocada em movimento através de "situações de escuta" que em nada se relacionam com música, ainda que o direcionamento da ação seja musical. A reabertura de processos, por sua vez, parte necessariamente de um processo composicional, o que quer dizer que a reabertura é calcada em elementos exclusivamente musicais. O ponto de partida de uma reabertura, portanto, é a matéria musical, enquanto o da reescritura é a matéria sonora de maneira mais ampla, relacionada à música ou não.

Os dois conceitos, reabertura e reescritura, ainda que diferentes, muitas vezes se encontram. O trabalho composicional de retomada de materiais para a escrita de uma nova composição está presente em ambos, diferindo, como já foi dito, quanto ao seu princípio: a reabertura partindo necessariamente de um processo composicional, enquanto a reescritura, ainda que utilizada como procedimento para a deflagração de um processo, se coloca como um "campo de invenção de imagens sonoras", sendo associada a uma situação de escuta que não se relaciona necessariamente com música. É neste sentido e através dessas diferenciações que estes dois termos são utilizados no presente trabalho.

Outro ponto de encontro entre reabertura e reescritura são os procedimentos, que muitas vezes podem coincidir, como é o caso da ampliação, que ocorre quando há extração de materiais em uma reabertura e que se aplica à reescritura como a proliferação do material da peça de origem ou mesmo de uma situação de escuta que deflagra um processo composicional. Por fim, é importante salientar que as ações aqui discutidas não são excludentes entre si, o que quer dizer que uma ação de reabertura pode comportar uma ação de reescritura e vice-versa.

Assim, a reabertura pode ser caracterizada em três planos: a) os dois casos relacionados a um processo composicional, b) o tipo específico de reabertura e, c) as ações composicionais atreladas à reabertura. Demonstro abaixo um resumo de tais características:

- 1 Existem dois casos de reabertura:
  - 1.a *Primeiro caso*: deflagração de um novo processo composicional a partir da extração de materiais de um processo que sofre a ação de reabertura. Se dá a partir de um processo composicional interrompido ou finalizado.
  - 1.b *Segundo caso*: modificação de um processo anteriormente definido como finalizado. Se dá necessariamente em um processo composicional definido como finalizado e não como simples continuação de um processo interrompido. A revisão é um tipo de reabertura do *segundo caso*.
- 2 Uma ação de reabertura pode ser *pessoal* ou *não pessoal*:
  - 2.a *Pessoal*: parte de um processo composicional próprio.
  - 2.b *Não pessoal*: parte de um processo composicional alheio.
- 3 Existem quatro ações composicionais que podem estar atreladas a uma ação de reabertura:
  - 3.a *Adição*: adição de materiais a um processo
  - 3.b *Subtração*: retirada de materiais de um processo
  - 3.c *Realocação*: realocação de materiais de um processo para outro
  - 3.d *Transformação*: transformação dos materiais de um processo ou do processo em si.

## 2.1 EXEMPLOS DE REABERTURAS

### 2.1.1 Pierre Boulez - *12 Notations pour piano/Notations pour orchestre*

Um exemplo emblemático de reabertura pessoal ocorre em *12 Notations pour piano*, de Pierre Boulez. Trata-se de um ciclo de doze peças dodecafônicas de curta duração para piano que o francês compôs em seus anos como estudante para a classe de composição de Olivier Messiaen (GUBERNIKOFF, 2008, p. 33). Anos mais tarde, já amadurecido como compositor, Boulez escreve obras orquestrais que partem das miniaturas, mais especificamente das peças I, II, III, IV e VII, dando origem às *Notations pour orchestre*.

Em um primeiro momento pode parecer que essas peças foram submetidas a uma simples orquestração. Uma audição comparada entre as duas obras, no entanto, logo revela que se trata de algo muito mais profundo. A primeira variável que chama a atenção, além da instrumentação, é a duração das peças, que em certos casos se tornam bem mais extensas do que as miniaturas de onde se originam. A ampliação dos materiais de *Notation VII*, por exemplo, é característica necessária para a delimitação dessa reabertura. Isso faz com que, enquanto a versão para piano dure cerca de um minuto e trinta segundos, a versão orquestral se estenda por mais de seis minutos. Apesar de radicalmente diferentes, as obras ainda são reconhecíveis entre as duas versões, pois o processo de ampliação, mesmo que possa modificar de alguma maneira os materiais, não sublima suas características essenciais, tornando-os reconhecíveis mesmo dentro de um novo contexto composicional. Além disso, o compositor mantém parâmetros definidores como indicações de caráter, andamento e alturas (mesmo que elas muitas vezes sejam modificadas durante a reabertura).

O que ocorre nessas obras é uma reabertura que visa à retirada de materiais e sua consequente ampliação para dar origem a uma nova composição. Gubernikoff aponta que as peças para piano estão contidas de duas maneiras nas peças para orquestra:

Como texto presente na transcrição literal de cada enunciado das peças para piano, imersa na instrumentação global; como fator local de proliferações, como presença ausente transformando-se em material composicional generativo que dará origem às seções e aos gestos de toda a peça. (GUBERNIKOFF, 2008, p. 37).

Portanto, existe nessas obras tanto um procedimento de “transcrição literal de cada enunciado”, quanto uma ação de ampliação desses materiais, o que acaba por deflagrar uma nova composição. Essa visão é corroborada pelo próprio compositor, que diz em entrevista que, além de um exercício de orquestração, viu essa reabertura (Boulez não utiliza esse termo) como um exercício de proliferação de ideias a partir de um material. O material em questão, como explicita o compositor, é distante dele. Essa distância, por se tratar de um material do próprio Boulez, é cronológica, ao contrário do material utilizado por Berio em *Naturale* (obra citada por Boulez na entrevista), que se distancia não somente no tempo, mas também do compositor, por não ser um material criado pelo próprio Berio.

Tomando como exemplo apenas os primeiros compassos de *Notation I* é possível observar estes aspectos e de que maneira Boulez trabalhou a versão para orquestra através de uma série de procedimentos de ampliação dos materiais de reabertura. Os três primeiros compassos da versão para piano funcionam como uma espécie de introdução: a obra inicia

com um Lá<sub>b</sub> de duração longa que é seguido por um motivo de fusas em tercina mais uma colcheia, ritmo que é preenchido pelas notas Sib, Mi<sub>b</sub>, Ré e Lá. Em seguida, do segundo para o terceiro compasso, ouve-se um motivo de cinco semicolcheias em *staccato* mais uma colcheia separada por pausa fazendo um movimento descendente que dirige a música ao registro grave do piano.

Figura 1 - os três primeiros compassos de *Notation I* e os três motivos que iniciam a peça. Chamarei os motivos de M1, M2 e M3, respectivamente

**Fantastique - Modéré**

The image shows a musical score for 'Fantastique - Modéré' in two staves. The first measure is marked *mp* and contains a triplet of eighth notes labeled M2. The second measure is marked 'Péd. M1' and contains a half note. The third measure is marked *pp* and contains a descending eighth-note pattern labeled M3. Pedal markings include 'X strictement' and 'sans pédale'.

Fonte: BOULEZ, Pierre. *12 Notations pour piano – Notation I*, c. [1]-[3]

Ao fazer a reabertura, Boulez retoma os motivos apresentados nesta introdução e os amplia, o que dá origem aos doze primeiros compassos da versão orquestral. Em primeiro lugar, é possível verificar que o compositor modificou os materiais sem, no entanto, descaracterizá-los. Tais modificações são:

- M1 é alongado, de maneira que se faz ouvir durante nove dos doze primeiros compassos ao ser apresentado e sustentado por instrumentos diversos, começando por trompetes e logo em seguida oboés.
- M2, que antes era caracterizado por tercina de fusas mais colcheia, passa a apresentar tercina de semicolcheias mais colcheia.
- Em M3 a linha descendente é quebrada, mantendo apenas o ritmo de semicolcheias e a articulação em *staccato*.
- M2 e M3 são desvincilhados do direcionamento melódico apresentado na peça para piano, o que quer dizer que esses motivos, antes melódicos e rítmicos, serão utilizados na nova composição apenas com suas características rítmicas.

Estes motivos passam por um processo de proliferação ao serem distribuídos entre os instrumentos da orquestra, aumentando o número de ocorrências desses materiais, que antes eram tocados apenas uma vez durante os compassos iniciais da peça para piano. Em M1, especificamente, também ocorre um processo de aumento rítmico, como observado no primeiro item da lista acima, o que gera o alongamento desse motivo, que passa a ter a duração de nove compassos.

Figura 2 - M1 apresentado por trompetes nos compassos iniciais de Notation I para orquestra

Fonte: BOULEZ, Pierre. *Notations I-IV pour orchestre – Notation I*, c. [1]-[4]

Outro procedimento que ocorre nessa reabertura é a mistura entre motivos, o que acaba por gerar novos materiais, ainda que eles tenham uma relação mais próxima com um dos elementos misturados do que outro dependendo da maneira como são apresentados. Uma dessas misturas se dá em M1, que não apresenta mais o Lá<sup>b</sup>, mas as notas Mi<sup>b</sup> (trompetes), Sib (oboés) e Ré (clarinetes), que são justamente as notas tocadas na tercina de M2. M3, agora desvincilhado da linha descendente de cinco semicolcheias mais colcheia separada por pausa que o caracterizava na peça para piano, é misturado com M2, formando ora um motivo de duas semicolcheias mais colcheia, ora um motivo de três semicolcheias mais colcheia. Como nem sempre é mantida a articulação em *staccato*, o novo motivo às vezes se aproxima mais de M2 e às vezes mais de M3. Sendo assim, esse material se torna ambíguo quanto ao seu grau de aproximação com um ou outro motivo.

Figura 3 - M3 e M2, respectivamente. Os materiais, desvincilhados dos seus direcionamentos melódicos originais, estão sendo apresentados por celesta

Fonte: BOULEZ, Pierre. *Notations I-IV pour orchestre – Notation I*, c. [8]-[10]

Um aspecto importante deve ser destacado em relação ao eixo das alturas nessa obra. As *Notations* são peças essencialmente dodecafônicas quanto à disposição das alturas. No entanto, Boulez não se utiliza estritamente da técnica de Schoenberg, pois em diversos momentos a ordenação da série é quebrada de acordo com as necessidades expressivas do compositor. Em sua dissertação de mestrado, Ferreira (2018, p. 25) aponta o fato de Boulez não tomar o dodecafonismo de maneira estrita e comenta que o compositor em certos momentos deixa de lado qualquer relação com a série. Essa maneira de utilização da série faz sentido em relação ao que o próprio compositor expõe na já citada entrevista: Boulez explica que o impulso para a composição dessas peças foi de “tirar sarro” com a técnica dodecafônica.

Em *Notation I* para orquestra, esta característica é extrapolada ao ponto de não ser mais reconhecível a série dodecafônica na composição. A série utilizada em *12 Notations pour piano* é construída pelas notas Lá<sup>b</sup>, Sib, Mib, Ré, Lá, Mi, Dó, Fá, Dó<sup>#</sup>, Sol, Fá<sup>#</sup> e Si. A versão para piano de *Notation I* é iniciada com as onze primeiras notas da série na ordem em que se apresentam. A décima segunda altura é apresentada em conjunto com outras notas da série, que passa a ser utilizada para a construção da harmonia da obra. Na versão orquestral dessa peça, no entanto, o compositor utiliza as alturas de maneira bastante livre e sem uma ordem serial dodecafônica aparente, ainda que o início possa sugerir a utilização de uma das transposições da série que começa pela nota Mib, mas logo a impressão é erradicada pela entrada de alturas não correspondentes à referida transposição.

Entendo essa obra como uma reabertura pessoal do primeiro caso, como definido no início do capítulo, pois a reabertura se dá em um processo composicional do próprio Boulez de onde são extraídos os materiais que acabam por deflagrar um novo processo criativo. O exame dos primeiros compassos dessa peça é suficiente para demonstrar alguns dos recursos de ampliação que o compositor utiliza para promover essa reabertura. Em um primeiro momento é possível observar uma ação de realocação, que se dá na própria identificação de uma reabertura do primeiro caso. Também é possível identificar ações de transformação, em um primeiro momento em relação aos materiais de reabertura, que são manipulados de maneira a soarem por mais tempo (como em M1) ou são desvencilhados dos seus perfis melódicos originais, de modo que acabam por se tornar motivos rítmicos (como em M2 e M3). A ação de transformação também se faz presente no nível estrutural, pois as modificações e proliferações dos materiais acaba por estender o número de compassos da obra e, conseqüentemente, sua duração cronológica.

### 2.1.2 Igor Stravinsky - *Tres Sacrae Cantiones*

Stravinsky compôs as *Tres Sacrae Cantiones* a partir das *Sacrae Cantiones* (1603), de Carlo Gesualdo, o que demonstra uma reabertura de cunho não pessoal. Essas obras foram compostas para seis e sete vozes, porém, elas chegaram até nós de maneira incompleta, pois as vozes de *sextus* e *bassus* foram perdidas. Robert Craft, regente americano que colaborou com Stravinsky em diversos trabalhos, convenceu o compositor a completar as vozes faltantes para um álbum de motetos e madrigais de Gesualdo que o regente planejava gravar (WALSH, 2006, p. 362). As obras escolhidas para serem completadas foram *Da pacem, Domine*, *Assumpta est Maria* e *Illumina nos*. *Da pacem, Domine* possui um cânone à quinta entre *tenor* e *sextus*, que pôde ser deduzida a partir da resolução do cânone fazendo com que fosse necessária apenas a composição do *bassus* para completar as seis vozes (MARTINS, 2008, p. 64).

O caso das *Tres Sacrae Cantiones*, assim como de *Monumentum pro Gesualdo*<sup>1</sup>, também de Igor Stravinsky, revela uma ação de reabertura que parte de um processo criativo alheio no sentido de colocar esse processo novamente em movimento através de modificações na composição. A interferência de Stravinsky nestas obras se configura como reabertura pois é cumprida a exigência necessária para isso, ou seja, a mudança do estado de completude de uma peça que anteriormente fora definida como finalizada e não apenas sua continuação. Isso ocorre mesmo nas *Tres Sacrae Cantiones*, ainda que haja a adição de material para completar o número de vozes presentes na versão original. Essa adição, no entanto, acontece não de uma maneira neutra por parte do compositor, mas colocando-se na obra, fazendo em última instância que de fato haja um diálogo entre a composição original e a novas vozes que foram adicionadas. O diálogo se dá principalmente através da negação, pois Stravinsky evita muitas vezes as soluções que seriam mais usuais no contexto das peças reabertas.

Com isso, é possível interpretar a obra *Tres Sacrae Cantiones* como uma reabertura não pessoal do segundo caso, como exposto nos parágrafos iniciais desse capítulo. Uma das ações de reabertura utilizadas por Igor Stravinsky é a adição, pois injeta material composicional a um processo finalizado. Outra ação que o compositor utiliza é a transformação. Essa ação não se dá, no entanto, no nível pontual, pois as partes compostas por Gesualdo e que sobreviveram até os dias de hoje são mantidas sem alterações. A transformação ocorre em um nível textural e polifônico, primeiramente com o preenchimento

---

<sup>1</sup> Para uma análise aprofundada dessas obras ver: MARTINS, Cristiane Aparecida Miranda Rocha. **Recompondo o passado: Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas obras *Monumentum* e *Tres Sacrae Cantiones***. São Paulo, 2008. Dissertação de mestrado.

do número de vozes original através da adição, o que modifica a própria audição da obra que se tem disponível, e em segundo lugar através das soluções não usuais que são utilizadas, o que acaba por modificar a polifonia tanto em relação às vozes disponíveis quanto em relação a uma ideia de “restauração” da peça original. Sendo assim, quero sugerir que Stravinsky pratica não somente uma reabertura propriamente dita, mas também um exercício de imaginação sobre a obra de Gesualdo, colocando-se como coautor da composição. Essa visão é corroborada por Walsh (2006), que, ao tecer um comentário sobre a tarefa proposta por Robert Craft a Igor Stravinsky, argumenta que:

Para um musicólogo, cujo objetivo seria presumivelmente se aproximar ao máximo das prováveis intenções do compositor, essa seria uma tarefa difícil, (...). Para Stravinsky, de certa maneira, era mais fácil, pois ele sempre poderia invocar a licença artística para qualquer digressão de bom gosto, bem como citar a estranheza do estilo original como suporte para tudo, exceto as mais improváveis excentricidades. Craft de fato diz que nenhuma das harmonias de Stravinsky teriam sido impossíveis para Gesualdo; no entanto, isso é equivocado (...), e de qualquer maneira contradiz a intenção de Stravinsky, que era certamente se colocar musicalmente no lugar de Gesualdo, sem abandonar algumas das suas sonoridades favoritas – ou talvez colocar Gesualdo musicalmente no *seu* lugar, aceitando a restrição de manter as cinco vozes originais sem alteração.<sup>2</sup> (WALSH, 2006, p. 362, tradução minha, grifo do autor)

### 2.1.3 Celso Loureiro Chaves - *Museu das Coisas Inúteis*

*Museu das Coisas Inúteis* é uma obra para violino solo e orquestra composta entre os anos de 2016 a 2017 por Celso Loureiro Chaves e estreada em 2017 pela OSESP<sup>3</sup>. O terceiro movimento de *Museu*, batizado de *In Tempo di Josquin*, teve seu processo composicional deflagrado a partir da reabertura do *Benedictus* da *Missa Hercules Dux Ferrariae*, de Josquin. Trata-se, portanto, de uma reabertura de um processo composicional alheio, ou seja, uma reabertura não pessoal. Essa reabertura está inserida no segundo caso, descrito no início do capítulo, pois modifica o estado de completude da obra de Josquin, anteriormente definida

---

<sup>2</sup> For a musicologist, whose aim would presumably be to come as close as possible to the composer’s likely intentions, this would be a tall order, (...). For Stravinsky, in a certain sense, it was easier, since he could Always invoke artistic license for any tasteful digressions of his own, and he could cite the waywardness of the original style in support of all but the most improbable vagaries. Craft in fact claims that none of Stravinsky’s harmonies would have been impossible for Gesualdo; but this is misleading (...), and in any case it misses Stravinsky’s point, wich was surely to put himself into Gesualdo’s musical shoes without abandoning some favorite sounds of his own – or perhaps to put Gesualdo into *his* musical shoes, while accepting the constraints of the five authentic parts that could not be altered. (WALSH, 2006, p. 362, grifo do autor)

<sup>3</sup> A apresentação gerou uma gravação feita pela OSESP sob regência de Pedro Neves e participação do violinista Luíz Filíp.

como finalizada. *Museu* possui duas versões, sendo a segunda, chamada pelo compositor após uma revisão de *Versão Lisboa*, a que estou utilizando no presente trabalho.

A *Missa Hercules Dux Ferrarie*, de Josquin, é construída a partir de um *soggetto cavato* formado pelas vogais do nome e do título daquele a quem o compositor homenageia nessa obra: Hercules d'Este, Duque de Ferrara. Esse procedimento composicional leva a um *cantus firmus* que se configura como Ré, Dó, Ré, Dó, Ré, Fá, Mi e Ré. Essa melodia, cantada tanto de maneira literal quanto com transposições e inversões ao longo da *Missa Hercules Dux Ferrarie* pelo tenor, é apresentada durante o *Benedictus* por essa mesma voz em duo com *altus*, *bassus* e *superius*, respectivamente. A mudança nos duetos do *Benedictus*, que faz parte do *Sanctus*, ocorre de acordo com a mudança de texto, sendo o primeiro dueto em cima da palavra *benedictus*, o segundo sobre as palavras *qui venit* e o último em cima do texto *in nomine Domini*. Esse pequeno trecho da *Missa Hercules Dux Ferrarie* é organizado, portanto, em uma estrutura tripartida.

A obra de Josquin é inserida na peça de Chaves respeitando-se as notas e o ritmo através de um procedimento de citação e reorquestração desse material. A citação, presente em outras obras do compositor, surge nesse contexto de maneira ampliada: a manipulação do material de reabertura não se dá no eixo melódico ou rítmico, mas sim em um nível espacial. A estrutura tripartida do *Benedictus* é sublinhada com a inserção de material divergente entre as três partes originais. Esse material é caracterizado, em linhas gerais, como um solo do violino solista com breves pontuações do vibrafone e do prato suspenso. Sendo assim, Chaves divide esse movimento em duas grandes áreas de sonoridade, uma de aspecto modal e de ampla utilização da orquestra e outra de sonoridade divergente, tanto nas alturas utilizadas nos solos quanto na densidade da textura, que reduz consideravelmente em contraste com as citações à Josquin. O esquema abaixo demonstra a estrutura de *In Tempo di Josquin*, traçando um paralelo com o *Benedictus* da *Missa Hercules Dux Ferrarie* (CF é abreviação de *cantus firmus*):

A – [139]-[146] – *Altus* + *Tenor* (CF) (*Benedictus*)

Solo I – [145]-[174]

B – [175]-[182] – *Tenor* (CF) + *Bassus* (*qui venit*)

Solo II – [183]-[198]

A' – [199]-[206] – *Superius* + *Tenor* (CF) (*in nomine Domini*)

Solo III – [207]-[224]

Coda – [225]-[233]

Figura 4 - trecho do Solo I nos compassos [156]-[159]. A figura demonstra parte do material divergente apresentado pelo violino solista e as pontuações do prato suspenso e do vibrafone

The image shows a musical score for three parts: Perc. 1, Perc. 2, and Vln. Solo. The score is divided into four measures. Perc. 1 starts with a suspended cymbal (susp. cym. M) at a mezzo-forte (mf) dynamic. Perc. 2 has a bowed vibraphone (vibraphone bowed) at a mezzo-forte (mf) dynamic. The Vln. Solo part begins with a tempo marking of 66, a forte (f) dynamic, and a triplet of eighth notes. The dynamics change to piano (p) in the second measure, piano (p) in the third, and mezzo-forte (mf) in the fourth. The Vln. Solo part also features a triplet of eighth notes in the third measure.

Fonte: CHAVES, Celso Loureiro. *Museu das Coisas Inúteis*, c. [156]-[159]

Penso a estrutura do *Benedictus* como A-B-A' por haver relações entre a primeira e a última apresentação do tenor (e consequentemente do *cantus firmus*). Essa relação ocorre tanto em Josquin quanto em Chaves, o primeiro apenas em relação às alturas do *cantus firmus* (em B ele é cantado uma quinta acima das notas originais), enquanto o segundo mantém uma orquestração similar do *sogetto cavato* entre ambas as partes, ainda que ocorram variações no restante da orquestra. O *cantus firmus* é apresentado, tanto em A quanto em A', pelo dobramento trombone + contrabaixo, com pontuações do trompete 1. Em A', no entanto,

ocorre a inserção de outros instrumentos com função de pontuação além do trompete 1, o que se configura como uma variação. Em B, o *cantus firmus* do Duque de Ferrara é apresentado uma quinta acima da melodia original, o que ocorre em ambos os compositores, tendo em vista que, como explicitado no parágrafo anterior, Chaves respeita as alturas e o ritmo da obra que está sendo citada. A particularidade dessa apresentação é realçada por uma variação na instrumentação, ainda que o trombone seja mantido de A para B como portador do *cantus firmus*.

Além disso, a citação também sofre intervenções a partir da inserção de materiais divergentes que soam em conjunto com a *Missa Hercules Dux Ferrariae* e que, por serem divergentes, não fazem parte originalmente da composição. Tais materiais são caracterizados como divergentes na medida em que são construídos para além das melodias de Josquin. Ainda assim, eles são apresentados de maneira que não sejam conflitantes com o contexto polifônico da obra, ou seja, ainda que não tenham semelhanças com a organização das alturas de Josquin, inserem-se dentro do modo utilizado por ele para compor a obra citada. Isso leva a uma conformação melódica ao material da *Missa Hercules Dux Ferrariae*, fazendo com que esse material divergente soe quase como uma voz a mais no contraponto. No eixo rítmico, no entanto, esse material se torna conflitante com o material de reabertura. Isso ocorre pois ele é construído a partir de mínimas em tercina, o que gera conflito por não haver um precedente rítmico na obra de Josquin.

Figura 5 - material divergente apresentado em conjunto com o material de reabertura. A pauta superior, pertencente aos violinos I, toca as mínimas em tercina características desse material divergente. As duas pautas inferiores, pertencentes respectivamente aos violinos II e violas, tocam o material de reabertura

Fonte: CHAVES, Celso Loureiro. *Museu das Coisas Inúteis*, c. [141]-[144]

Com tais exemplos é possível demonstrar a maneira com que Chaves estabelece um procedimento de ampliação do material de Josquin. Ainda que literal do ponto de vista das notas e do ritmo, esse material de reabertura é variado em aspectos estruturais através do seccionamento espacial do *Benedictus* com o intuito de inserir materiais divergentes entre as suas partes. Também é modificado a partir da inserção de materiais divergentes em seu entorno, que soam como uma nova voz adicionada ao contraponto. Esses procedimentos composicionais de ampliação do material de reabertura inserem-se nas notas de programa escritas por Chaves (2017) para a estreia de *Museu*, onde o compositor explica que “*In Tempo di Josquin* desfigura a música religiosa de Josquin com novos grafites orquestrais e meditações do violino”.

Os materiais apresentados pelo violino solista e pelos instrumentos que pontuam os seus solos são divergentes, pois não apresentam relação direta com a *Missa Hercules Dux Ferrariae*. No entanto, a escolha de alturas pode estar relacionada de maneira indireta à obra de Josquin. Cada solo possui uma sonoridade específica que se encaixa em um conjunto de alturas tonais ou modais, ainda que em um contexto de ampla utilização de dissonâncias. O esquema abaixo demonstra a comparação dessas sonoridades com as citações. Em seguida apresento o *cantus firmus* e sua transposição à quinta:

A – Ré Dórico (CF original)

Solo I – Lá Maior

B – Ré Dórico (CF transposta uma quinta acima)

Solo II – Ré Maior

A’ – Ré Dórico (CF original)

Solo III – Ré Eólio (Lá Frígio?)/Ré Maior

*Cantus firmus* original – Ré, Dó, Ré, Dó, Ré, Fá, Mi, Ré

*Cantus firmus* transposto (quinta acima) – Lá, Sol, Lá, Sol, Lá, Dó, Si, Lá

Uma primeira possível ligação entre o material divergente apresentado por Chaves e o material de reabertura retirado da obra de Josquin ocorre em um nível estrutural. O

*Benedictus*, organizado em uma estrutura tripartida, é espelhado pela organização dos solos, também em três partes. A segunda ligação ocorre pela mudança de sonoridade do Solo I para o II, que encontra um equivalente em Josquin através da transposição à quinta do *cantus firmus* de A para B. Além disso, é possível relacionar o contexto harmônico dos solos com a própria transposição que Josquin promove em sua composição: a transposição em B é feita a uma quinta do *cantus firmus* original, começando, portanto, na nota Lá. A' é transposto novamente uma quinta abaixo, começando com a nota Ré. Ainda que o *Benedictus* não estabeleça uma sonoridade de modo Maior, ocorre, através dos campos de alturas apresentados nos solos, uma antecipação dessas transposições.

É possível ainda relacionar esse recurso composicional com o que não está na partitura de *Museu*: na obra de Josquin ocorre, após o *Benedictus*, a repetição do *Hosanna*, ambos pertencentes ao *Sanctus*. Na *Missa Hercules Dux Ferrariae* o *Hosanna* estabelece, em um primeiro momento, uma sonoridade de Ré Eólio. Uma sonoridade semelhante é estabelecida durante a primeira parte do Solo III, ao serem utilizadas as mesmas alturas pertencentes ao conjunto de notas desse modo. Assim, se *In Tempo di Josquin* continuasse citando a *Missa Hercules Dux Ferrariae* em vez de ser levado a uma coda (o aparecimento do clarinete que funciona como junção entre os movimentos do *Museu*), é possível imaginar que, através da repetição desse procedimento composicional, surgiria o *Hosanna*.

O procedimento exposto no parágrafo acima parece encontrar relação com o que Chaves (2017) expõe nas notas de programa ao revelar que em *Museu das Coisas Inúteis*, “(...) toda a orquestração surge das contingências do violino solista. Nenhum instrumento soaria se já não estivesse pressuposto pelo solista, que conduz os acontecimentos e tem controle sobre eles”. Sendo assim, é como se a genealogia da reabertura fosse invertida, como se o contraponto presente no *Benedictus* de Josquin fosse ditado pelo violino solista, ainda que cronologicamente não exista essa relação. Nesse caso, o processo de ampliação modifica a própria percepção dos acontecimentos e de sua ordem cronológica ao ser estabelecida em *Museu* uma lei própria que dita que o violino solista conduz os acontecimentos da obra.





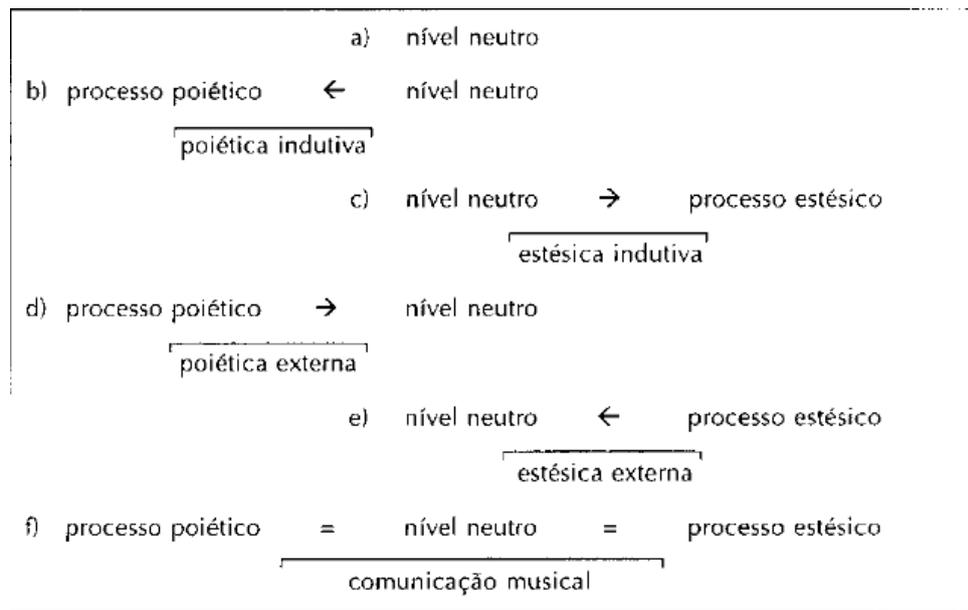
### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

Pretendo lançar mão dos preceitos do modelo tripartite de Nattiez para demonstrar, através da partitura, o meu processo composicional e o que foi feito nas obras que compõe o portfólio deste trabalho. Entendo os três níveis apresentados por Jean-Jacques Nattiez em seu modelo tripartite – *neutro*, *poiético* e *estésico* – como essenciais para o estudo de uma composição, tendo em vista a generalidade de entendimento a qual esses níveis remetem. Isso significa que os preceitos básicos de uma obra musical são encontrados dentro do modelo tripartite, pois ele leva em conta o processo criativo bem como o recebimento da obra pelo ouvinte, ambos apoiados pelo meio físico que comunica a composição, ou seja, seu *nível neutro*.

O nível neutro, apesar do termo cunhado por Molino, não supõe uma neutralidade por parte daquele que investiga uma obra musical. Alguns termos como *nível material* ou *nível imanente* são apresentados por Nattiez com o intuito de evitar polêmicas. Contudo, pretendo utilizar a denominação nível neutro, justificada de maneira satisfatória pelo pesquisador ao apontar que “este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002, p. 16).

Dentro do universo de análises apresentadas pelo autor, utilizarei aquela que é denominada como *poiética externa*. O sentido analítico nessa modalidade é do nível poiético para o nível neutro, de maneira que informações acerca do processo criativo são confirmadas ou negadas através da investigação do meio que comunica a obra. Na *poiética externa* as informações acerca do processo criativo que deu origem à obra são coletadas através de cartas, diários, entrevistas, esboços, enfim, tudo aquilo que a crítica genética convencionou chamar de documentos de processo. Sobre esta situação analítica específica, Nattiez explica que “[...] o musicólogo pode proceder a partir de um documento externo à obra [...], com a ajuda do qual interpreta do ponto de vista poiético as suas estruturas, daí o nome *poiética externa*” (NATTIEZ, 2002, p. 19). Para a investigação das obras deste trabalho pretendo, como compositor, me valer principalmente das minhas memórias acerca dos processos criativos e, quando pertinente, de documentos de processo. Ao mesmo tempo, almejo confirmar as minhas estratégias e decisões composicionais através da investigação do nível neutro das minhas composições.

Figura 6 - os diferentes tipos de análise dentro do modelo tripartite e seus respectivos direcionamentos



Fonte: NATTIEZ, Jean-Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. *Debates – Cadernos de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro, n. 6, 2002

A investigação das obras e a descrição de seus processos composicionais também se dará através de dois eixos principais ligados ao procedimento de reabertura. Tendo em vista a distinção feita anteriormente acerca das duas categorias de materiais que estão conectados a uma ação desse tipo, é importante que eles sejam demonstrados através de um *eixo de reabertura* e um *eixo divergente*. O primeiro tratará dos materiais de reabertura, preocupando-se em demonstrar as transformações ocorridas em todo e qualquer elemento surgido a partir do procedimento que deflagrou o processo ou que modificou seu estado de completude. Esse primeiro eixo dará conta de demonstrar, tanto pontualmente quanto globalmente, os procedimentos que geraram a nova composição, utilizando para isso as ações de reabertura identificadas e expostas anteriormente (adição, subtração, realocação e transformação). O segundo eixo terá como preocupação a exposição dos materiais divergentes, levando o foco do estudo para os materiais que surgiram para além dos elementos extraídos a partir da reabertura e que, por isso, não guardam relação direta com eles. A padronização das investigações das obras deste portfólio não exclui a percepção de que cada peça trará particularidades para o seu estudo, sendo necessário, portanto, uma adaptação do método segundo as necessidades que cada composição exige.

Por fim, entendo o presente trabalho como um memorial de composição que teve o conteúdo do seu portfólio construído a partir da ideia de *reabertura de processos composicionais*, o que deflagrou novos processos ou modificou processos anteriormente definidos como finalizados. Os processos gerados pelas ações de reabertura serão colocados em evidência e serão desvelados através da noção de *poiética externa*, onde elementos extramusicais (*documentos de processo*) demonstram um processo composicional e revelam estratégias e escolhas que serão confirmadas ou negadas através da investigação do *nível neutro* da obra (a partitura). Neste trabalho, no entanto, os *documentos de processo* serão preteridos em favor das minhas memórias acerca desses processos, ainda que os documentos forneçam suporte material quando necessário. Ainda que meu trabalho tenha como foco a *poiética externa*, é importante notar que no curso da pesquisa pude chegar a conclusões a respeito de procedimentos composicionais que eu não recordava ou não tinha conhecimento, em um movimento semelhante aquele adotado pela *poiética indutiva*.



## 4 MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

Este memorial de composição apresenta três obras, duas delas compostas ao longo do ano de 2018, uma das quais possui uma segunda versão com instrumentação reduzida, e a terceira iniciada e definida como finalizada no ano de 2014, mas reaberta e novamente terminada no mesmo ano das outras obras deste portfólio. Todas elas foram criadas a partir da noção de reabertura, exposta nos capítulos anteriores, ainda que a identificação e sistematização dos procedimentos composicionais utilizados tenha surgido apenas após a composição e o consequente estudo dessas obras, motivo pelo qual entendo a investigação dessas partituras como extremamente relevantes para o trabalho como suporte material, tanto para demonstrar como ocorre uma reabertura quanto como meio para demonstrar um processo criativo em música.

Identifico a primeira obra do memorial, *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*, como uma reabertura pessoal do primeiro caso, pois houve a retirada de materiais de um processo que acabou por deflagrar um novo processo composicional. As ações identificadas nessa reabertura foram de realocação e transformação; *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*, última peça composta para o portfólio, se insere como uma reabertura pessoal do primeiro caso que se deu através da retirada de materiais composicionais e textuais. As ações identificadas nessa reabertura foram de realocação e transformação. A versão dessa obra para instrumentação reduzida, também considerada uma reabertura, se encontra no segundo caso, ainda que igualmente pessoal. Identifico nessa reabertura as ações de adição, subtração e transformação; entendo a reabertura da *Sonata para Violino e Piano I* como uma reabertura pessoal do segundo caso, pois houve a modificação do estado de completude de um processo composicional anteriormente definido como finalizado. As ações identificadas nessa reabertura foram de adição, subtração e transformação.

### 4.1 A MORTE MOSTRARÁ SEU ROSTO AONDE QUER QUE VOCÊ VÁ

Essa obra foi iniciada nos primeiros meses de 2018 e pensada inicialmente com a instrumentação de quinteto de cordas e piano. O ímpeto inicial que deflagrou este processo se deu quando revisitei peças antigas que compus no ano de 2009 para uma banda em que eu era guitarrista. Uma dessas composições foi intitulada simplesmente como *algo f* (todas as

músicas que compus nessa época foram nomeadas como *algo* mais a letra correspondente à ordem em que foi criada) e foi composta para os integrantes da banda — que na época era formada por dois guitarristas, um baixista, um baterista e uma cantora —, além de alguns instrumentos adicionais que acabei utilizando por conta da facilidade do editor de partituras. Tais instrumentos incluem piano, violino, violoncelo e percussões. Essa peça acabou servindo de base para a composição de uma nova obra quando fiz a reabertura desse processo composicional com a intenção de realocar materiais, especificamente uma harmonia e uma melodia. Em um segundo momento também acabei definindo o título da nova composição a partir de um fragmento de texto que escrevi em 2009 para *algo f*. Esse fragmento, muito mais do que definir o título da nova composição, acabou servindo como um guia poético para o processo composicional e definiu várias das minhas tomadas de decisões.

Abaixo irei mostrar os materiais de reabertura através de uma figura. Quando estiver me referindo à harmonia realocada durante a ação de reabertura irei chamar de *harmonia*, em itálico. Ao me referir à melodia que sofreu a ação de realocação irei chamar de *tema principal*, também em itálico.

Figura 7 - materiais retirados de *algo f* (*harmonia e tema principal*) e que deflagraram um novo processo composicional

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff is labeled 'Verso' and contains the melody with chords C7M, G, Em, D, Am, and B7. The second staff is labeled 'Refrão' and contains the melody with chords Em, G, D, C, D, Em, G, D, C, D, and G.

**Verso**  
C7M G Em D Am B7

**Refrão**  
Em G D C D Em G D C D G

Fonte: o autor

A fonte para a retomada desses materiais e sua conseqüente realocação se deu em uma partitura digital escrita no *software* de notação *Guitar Pro*. A partir disso pude revisitar a obra através da escrita musical e da audição da música, ainda que o registro sonoro se dê através de síntese. O elemento de notação me possibilitou redescobrir a harmonia, enquanto o elemento sonoro me fez lembrar da melodia destinada à voz, que nunca chegou a ser escrita em partitura. O elemento melódico, portanto, foi retomado a partir das minhas memórias e em

parte confirmado pela linha de piano, escrita ainda em 2009 e que tocava um trecho da melodia, porém com ritmo diferente. Através disso pude reconstruir a melodia para utilizá-la como deflagradora de um novo processo composicional. Isso não quer dizer, no entanto, que originalmente ela fosse exatamente igual à melodia utilizada em *A Morte...*, pois existe um hiato de nove anos entre uma composição e outra. Esse material, portanto, é uma reconstrução baseada na minha memória e em um trecho de notação musical. Outro elemento retomado a partir das minhas memórias foi o fragmento de texto que acabou servindo como título da nova composição e como guia poético para a obra.

Figura 8 - melodia tocada pelo piano na composição de 2009 e que se assemelha, no campo das alturas, com a melodia composta para a voz



Fonte: o autor

O trecho de texto que deu nome à essa composição definiu diversas das minhas decisões composicionais ao longo do seu processo. A primeira delas foi uma orientação geral em relação à apresentação dos materiais dessa peça, em especial os materiais de reabertura, que são mostrados sempre de maneira fragmentada e variada em relação às fontes que os geraram, o que se configura como uma ação de transformação. Essa maneira de apresentação é utilizada para que apenas em um momento posterior da obra, mais especificamente na última seção antes da coda, sejam ouvidos os materiais em sua forma original e completa, como será demonstrado no capítulo posterior. Mesmo sendo mostrados dessa maneira por quase toda a obra, esses materiais são onipresentes, como uma ideia fixa. Isso ocorre mesmo nos momentos em que são tocados materiais divergentes. Outra decisão tomada a partir do texto é a inserção do grupo instrumental fora do palco que, assim como o *tema principal* e a *harmonia*, são revelados e utilizados em toda sua plenitude somente em um momento posterior. Ao longo da obra, antes de serem ouvidos de maneira explícita, são utilizados de forma contida através de dobramentos e breves intervenções, para que apenas emprestem uma “coloração” diferente ao grupo de instrumentistas no palco. O intuito é de que não sejam percebidos de imediato pelo ouvinte antes do momento em que finalmente são revelados.

Com esses materiais em mãos, um novo processo composicional foi deflagrado. Inicialmente eu não tinha objetivos concretos para essa obra, o que quer dizer que em um primeiro momento eu não tinha a intenção de usá-la como peça de concurso e muito menos como objeto de estudo para a dissertação de mestrado. Acabei compondo, na ocasião, apenas até o compasso que hoje corresponde ao [78], quando abandonei a composição dessa obra para focar em projetos que naquele momento eu considerava mais importantes para o mestrado. Com a abertura do *1º Concurso Iberoamericano de composición para ensemble de cámara Ibermúsicas*, decidi retomar a composição de *A Morte...*, pois parte da instrumentação, quinteto de cordas e piano, estava de acordo com o concurso. Com essa decisão acabei incluindo o oboé e o clarinete II na obra, pois o edital do concurso previa um mínimo de oito instrumentos. O grupo instrumental fora do palco (clarinete I, trompa e fagote) foi adicionado em um momento posterior do processo. Somente após o término desse processo composicional que decidi incluir *A Morte...* no portfólio da dissertação, pois naquele momento o tema do trabalho estava sendo formulado e percebi que essa obra poderia ser examinada sob o viés da reabertura de processos composicionais.

#### 4.1.1 Eixo de reabertura

Abaixo apresento o esquema formal de *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*:

- A – Seção construída com base em citações de músicas com a temática “morte” alternadas com exposições da *harmonia*. Primeira apresentação do *tema principal* (incompleto, tonalidade original) – [1]-[22]
- B – Seção construída através de repetições variadas dos seis primeiros acordes da *harmonia* e de fragmentos do *tema principal*. Apresentação do *tema principal* completo ao final da seção, porém com tonalidade variada – [23]-[71]
- C – Solo de piano baseado na *harmonia* e em fragmentos dispersos do *tema principal* na primeira parte. Tonalidade esfacelada e fragmentos do tema na segunda parte, o que levará à uma ponte para D – [72]-[105]
  - Solo de piano – [72]-[89]
  - Tonalidade esfacelada – [89]-[100]

- Ponte para D – [101]-[105]
- D – Fuga dupla baseada no *tema principal* – [106]-[130]
- C’ – Rememoração de C, porém com apresentação invertida e resumida dos seus acontecimentos – [131]-[142]
- A’ – Repetição de A, porém com diferentes citações de músicas com a temática “morte” – [143]-[159]
- E – Seção baseada nos materiais de reabertura. O *tema principal* é tocado pela primeira vez completo e na tonalidade original (Sol Maior), bem como a *harmonia*. É também nessa seção que ocorre a revelação dos instrumentos fora do palco – [160]-[195]
- Coda – Baseada na *harmonia* – [196]-[199]

A seção que inicia a obra foi composta em um momento posterior desse processo. Em [23], abaixo da pauta do piano, é possível ver a data 02/03/18, que marca o dia em que a composição foi iniciada, o que decidi manter na versão final da partitura. Como pontuado no capítulo anterior, compus essa obra até o compasso que hoje corresponde ao [78]. Algum tempo depois retomei esse processo com a intenção de compor o solo de piano, que deixei apenas como um planejamento para um momento futuro. No entanto, a retomada do processo e a adição de alguns instrumentos (oboé e clarinete II) levou à necessidade de ser feita uma seção introdutória ao que já estava composto até então. Assim, acabei compondo os compassos [1]-[22], que mais do que uma introdução, acabou se tornando uma seção com características bastante únicas e que por conta disso é reexposta em um segundo momento, ainda que de maneira variada.

Figura 9 - compasso [23] da pauta de piano, demonstrando a data de início do processo composicional

The image shows a musical score for piano, measure 23. The score is written in 4/4 time and consists of two staves. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a quarter note chord in the third measure. The second staff has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a quarter note chord in the third measure. Below the first staff, there is a dynamic marking 'mp' and a date '02/03/18' written in a stylized font. The date is written as '02/03/18' with a small 'Red.' above it.

Fonte: o autor

Os quatro compassos iniciais têm como função uma breve introdução da obra ao ouvinte e de parte da *harmonia*, que será desenvolvida em um segundo momento. O primeiro acontecimento marcante, no entanto, ocorre em [5], momento em que de fato a obra inicia. Nesse compasso é ouvida a primeira das oito citações que serão tocadas ao longo de *A Morte...*: trata-se dos compassos iniciais do Movimento II da *Sinfonia n°3* de Beethoven, tocados por oboé e clarinete II. Em seguida são tocados, pelos mesmos instrumentos, os primeiros compassos de *The Long Day Closes*, obra coral do compositor inglês Arthur Sullivan. Ao longo de *A*, alternando com fragmentos da *harmonia* apresentados por cordas e piano, são ouvidas mais duas citações: *Triste España sin Ventura*, de Juan del Encina e *O Haupt voll Blut und Wunden*, hino luterano com melodia de Hans Leo Hassler. Tanto as citações de *A* quanto de *A'* surgem no contexto da ideia poética trazida pelo título. Abaixo apresento todas as citações e onde se situam na composição:

#### A

- [5]-[6] - Beethoven - *Sinfonia n°3 em E b maior, Op. 55, Mov. II – Marcia funebre*
- [9]-[10] - Arthur Sullivan - *The Long Day Closes*
- [15]-[16] - Juan del Encina - *Triste España sin Ventura*
- [17]-[20] - Hans Leo Hassler - *O Haupt voll Blut und Wunden*

#### A'

- [144]-[149] - canto gregoriano - *In Paradisum*
- [149]-[153] - Chopin - *Sonata n°2 em B b menor, Op. 35, Mov. III – Marche funèbre*
- [153]-[156] - Josquin - *Nymphes des Bois*
- [155]-[160] - Johann Walter - *Christ Lag in Todesbanden*

A escolha das citações, para além das exigências que impus através da ideia poética evocada pelo título da obra, foram feitas, em sua maioria, tendo como base as minhas próprias experiências como intérprete de música coral, o que me levaram a escolher *The Long Day Closes*, *Triste España sin Ventura*, *O Haupt voll Blut und Wunden*, o canto gregoriano *In Paradisum* e *Christ Lag in Todesbanden* (esta através de Bach, ainda que a melodia originalmente não seja dele), todas elas obras que já cantei em algum momento. A citação de Josquin, *Nymphes des Bois*, surge indiretamente pelas minhas experiências com interpretação de música coral através da *Missa Pange Lingua* (presente como citação em outra peça dessa

dissertação). As duas únicas citações de músicas instrumentais, as marchas fúnebres de Beethoven e Chopin, surgem das minhas experiências como ouvinte. A citação à *Sinfonia n.º3*, especificamente, foi colocada na obra como substituição ao canto gregoriano *Dies Irae*. A mudança foi feita por conta de uma sugestão do orientador, que achou a citação desse canto gregoriano um pouco banal pela previsibilidade, o que era acentuado pelo lugar de destaque que ela tinha (era o *Dies Irae* que, para todos os efeitos, iniciava a composição). As decisões acerca das citações se inserem no campo das *decisões ideológicas*, teorizadas por Chaves, que demonstrou que em um processo composicional existem três territórios de decisões: *ideológicas*, *estéticas* e *pontuais*. Sobre a primeira, o autor diz que se trata do “estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções” (CHAVES, 2010, p. 83).

Apesar do foco da seção A estar nas citações, ao redor delas ocorrem intervenções dos outros instrumentos, em especial do quinteto de cordas e do piano, que apresentam a *harmonia* de maneira fragmentada e variada. Isso ocorre tanto em conjunto com as citações quanto nos momentos em que elas são brevemente deixadas de lado. Esse tipo de apresentação da *harmonia* segue a orientação geral de apresentação dos materiais que ocorrem na obra e que deriva da ideia poética trazida pelo título. A mesma ideia gera a primeira aparição do *tema principal* em [20], que é tocado na tonalidade original, porém somente os primeiros compassos. A imagem abaixo demonstra o momento da apresentação do *tema principal* na obra, bem como a atuação dos instrumentos fora do palco, que começam a adquirir a função que carregarão por quase toda a obra, ou seja, o dobramento dos instrumentos visíveis para adicionar “cor”, de modo a se tornarem quase imperceptíveis em um primeiro momento:

Figura 10 - demonstração da segunda aparição do grupo instrumental fora do palco na obra, a partir de [17]. O clarinete I dobra o oboé. A trompa toca o *tema principal*, dobrando oboé e clarinete II. O fagote, em [21]-[22], dobra o violoncelo

The musical score consists of five staves. The top staff is for Cl. Bb I, followed by Trom. F, Fgt., Ob., and Cl. Bb II. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Cl. Bb I and Ob. parts play a melodic line with a long note at the end. The Trom. F part plays a rhythmic pattern. The Fgt. and Cl. Bb II parts play a bass line. Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Oboe part includes a *morrendo* (diminuendo) marking. A bracket above the Oboe staff indicates the source: "Hans Leo Hassler - O Haupt voll Blut und Wunden".

Fonte: o autor

A seção B é construída quase que exclusivamente pela *harmonia*. Os seis primeiros acordes que a compõe são tocados incessantemente durante a maior parte dessa seção. No entanto, eles são encarados como graus ao invés de acordes absolutos, de maneira que são aplicados a diversas tonalidades, que modulam a cada repetição dos acordes. O esquema abaixo demonstra todas as tonalidades de B e em quais compassos elas ocorrem:

- [23]-[30] – Sol Maior
- [30]-[35] – Fá Maior
- [36]-[39] – Si  $\flat$  Maior
- [40]-[43] – Mi  $\flat$  Maior
- [43]-[51] – Sol Maior
- [51]-[55] – Fá $\sharp$  Maior
- [56]-[60] – Lá $\sharp$  Menor (variação)
- [60]-[71] – Mi Maior

Como explicitado pelo esquema acima, a única variação na construção harmônica de B se dá nos compassos [56]-[60], quando ocorre uma modulação para uma tonalidade menor. Através da tonalidade de Lá $\sharp$  Menor a *harmonia* é transformada através da modulação característica de B, mas também através da utilização das funções tonais que percorrem esse

material em um contexto diferente daquele que foi estabelecido nessa seção. A imagem abaixo demonstra, utilizando a parte do piano, a construção harmônica dessa seção a partir de [51] até [60]:

Figura 11 - demonstração, a partir da parte do piano, do processo de construção da harmonia em B e sua variação a partir de [56]. Os graus originais da *harmonia* nas tonalidades maiores são demonstrados entre parêntesis em Lá# Menor quando variados

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 53, is in F# Major and shows chords IV and I. The second system, starting at measure 57, is in A# Minor and shows chords vi, V, ii, III7, iv, and i. The third system, starting at measure 61, is in A# Minor and shows chords III (vii), VI (ii), and VII7 (III7). The score includes dynamic markings like *mf* and articulation like *rit.*

Fonte: o autor

Ao mesmo tempo em que a *harmonia* passa por todas as modulações evidenciadas no esquema acima, fragmentos do *tema principal* são apresentados. A partir de [60], quando ocorre uma modulação de Lá# Menor para Mi Maior, é tocado, pela primeira vez na obra, os dois materiais de reabertura completos, ainda que estejam variados em relação à tonalidade original. É também nesse momento que ocorre o primeiro grande auge, que coincide com o primeiro de dois *tuttis* que ocorrem no decorrer dessa obra (o segundo acontece também relacionado à apresentação completa dos materiais de reabertura). A inserção desse auge se deve ao fato de que naquele momento do processo composicional, antes de ocorrer o seu abandono e conseqüente retomada, eu planejava encaminhar a peça para o seu final. Um dos motivos que me levaram a continuar esse processo, além da curta duração que a composição apresentava naquele momento, foi o fato de o auge ocorrer fora da tonalidade original.

Mesmo que isso não fosse um problema para a peça, tendo em vista que somente eu, como compositor dos materiais de reabertura, estivesse ciente desse fato, isso serviu como um incentivo para dar continuidade ao processo composicional. A decisão de continuar o processo me fez iniciar a composição do solo de piano apresentado em C. A imagem abaixo demonstra, nos compassos iniciais de B, a apresentação de fragmentos do *tema principal*. Mais adiante será mostrado um estudo mais detalhado da utilização desse material ao longo de *A Morte...*:

Figura 12 - fragmentos do *tema principal* nos compassos iniciais da seção B. Os fragmentos aparecem destacados

Fonte: o autor

Em [72], após a primeira exposição completa do *tema principal*, é iniciada a seção C, que apresenta nos primeiros compassos uma breve transição para o solo de piano. O instrumento solista toca a mesma figura repetidas vezes, enquanto as cordas vão se retirando aos poucos. O solo inicia com a indicação *livremente, quase improvisado* e é construído a partir de arpejos indicados por setas e arpejos escritos, onde as notas dos acordes são distribuídas em semicolcheias e fusas na mão direita. O solo é baseado na *harmonia*, que é apresentada com variações na sua sequência harmônica. Ao invés de ser tocada de maneira estrita, ocorre a utilização do primeiro acorde, C7M, como um ponto de repouso, de maneira que a sequência sempre retorna a ele antes de continuar. Além disso, fragmentos do *tema principal* são tocados. Outros tipos de materiais utilizados no solo são notas repetidas e escalas que surgem da *harmonia*. A imagem abaixo demonstra o solo com a *harmonia* na parte inferior da pauta e os fragmentos do *tema principal* circulosados:



Figura 13 - solo de piano com a *harmonia* e fragmentos do *tema principal* em destaque

livremente, quase improvisado

78

80

82

83

85

a tempo

*p*

C7M

G

Em

C7M - D

Am

B7

Fonte: o autor

O acorde de B7, que marca o fim do solo de piano, desencadeia uma descida cromática sob acordes de sétima na mão direita, enquanto a mão esquerda apresenta cromatismos

descendentes em um ritmo mais acelerado, levando a um trecho em que a tonalidade se encontra esfacelada. Essa nova breve seção de C tem seu início demarcado pela sobreposição dos acordes C#m e F e pela entrada gradual dos outros instrumentos, com exceção do grupo instrumental fora do palco. Em seguida a seção continua sendo construída, agora com fragmentos do *tema principal* no eixo melódico, enquanto o eixo harmônico é construído, principalmente, através da sobreposição de acordes. Tais acordes se encontram fora da *harmonia*, sendo, portanto, um exemplo de um *material divergente*. A imagem abaixo demonstra algumas das sobreposições e os fragmentos do *tema principal*:

Figura 14 - sobreposições de acordes e fragmentos do *tema principal* nos compassos [89]-[95]. Os acordes estão marcados abaixo da pauta do piano, enquanto os fragmentos estão circulos

The image shows a musical score for a section from measures 89 to 95. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet/Bassoon II (Cl. Bb II), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The piano part features several chord markings: C#m + F, Em9 + C, Bm + B, D + Bb, Fm7M, and G7M. Circled fragments of the main theme are visible in the upper staves, particularly in the Violin I, Violin II, and Viola parts. The score is marked with dynamics such as *p* and *pp*.

Fonte: o autor

Uma breve rememoração do solo de piano ocorre em [96], utilizando para isso uma sobreposição dos acordes C7M e A b 7M. A sobreposição é mantida até o surgimento dos acordes Dm e Em sobrepostos, que marcam o fim dessa curta seção e o início da ponte em [101]. Esse compasso é marcado pelo aparecimento de um acorde de B7( b 5), que é mantido pela maior parte dos cinco compassos que formam a ponte, até ser transformado em um acorde de B7 em [105], dominante de Mi Menor, tonalidade da próxima seção. Paralelamente a esse processo harmônico ocorre um processo rítmico de aceleração e um *crescendo*. A junção desses elementos acaba levando à seção D.

A composição da seção C se mostrou um grande empecilho para a continuidade do processo composicional. Isso ocorreu pois não havia um planejamento formal para essa peça, tornando a inserção de um solo de piano uma decisão quase arbitrária. Como explicitado anteriormente, alguns motivos me fizeram dar continuidade a esse processo, porém a falta de um planejamento prévio se apresentou como um grande desafio, pois o que viria após o solo de piano ainda era uma zona desconhecida para mim. Ainda que eu tenha tido bastante facilidade para compor o solo devido à clareza em relação aos materiais que estavam disponíveis, demorei para encontrar a saída dessa curta seção solística, o que foi resolvido através da inserção de um momento não-tonal na obra. Essa decisão foi tomada por um interesse composicional que eu tinha na época, que era a coexistência de materiais tonais e não-tonais em uma mesma peça. Porém, ainda que eu tenha conseguido superar o solo e dar continuidade ao processo, a inserção de uma sonoridade tão distante daquela que predominava até então gerou outro problema de continuidade, ainda pela falta de um planejamento formal, pois eu não havia decidido se essa sonoridade iria dominar a composição a partir desse momento ou ser abandonada em detrimento do retorno à tonalidade. A continuidade se deu através da decisão de inserir uma seção contrapontística imitativa na obra (uma fuga dupla), solução utilizada em composições anteriores e que, portanto, se mostrou como uma solução amigável à minha maneira de levar adiante um processo composicional. A continuação dessa obra também foi facilitada pela confecção tardia de um planejamento formal (ainda que somente no campo mental, pois não cheguei a escrever o planejamento), que por sua vez surgiu a partir da maturação das ideias poéticas definidas pelo título.

A seção D apresenta a fuga dupla com a qual dei continuidade ao processo. Um dos temas é baseado no *tema principal* (*tema 1* ou T1) e o outro escrito a partir do tema anterior (*tema 2* ou T2). A fuga inicia de maneira bastante convencional em relação à técnica utilizada, o que se mantém por um bom número de compassos. O terceiro e último episódio, que ocorre de [119] a [121], no entanto, marca uma mudança na ordenação convencional da fuga, o que leva a um esfacelamento da técnica em detrimento da apresentação ininterrupta do *tema principal*, que aos poucos vai tomando conta. Abaixo apresento um esquema formal da fuga dupla da seção D:

- **Exposição** – Temas por oboé (T2) e violino I (T1) e respostas à quinta por clarinete II (T2) e viola (T1) – [106]-[107]

- **Episódio I** – O final desse episódio marca a entrada do contrabaixo – [108]-[109]
- **Reexposição I** – Temas na tonalidade original por violino II (T2) e violoncelo (T1) e respostas à quinta por clarinete II (T1) e violino I (T2) – [110]-[112]
- **Episódio II** – O final desse episódio marca a entrada do piano – [113]-[115]
- **Reexposição II** – Temas na relativa maior por violino I (T1) e viola (T2) e respostas à quinta por violino II (T1) e violoncelo (T2). Após as respostas, os temas na relativa maior são reafirmados por oboé (T2) e clarinete II (T1) – [116]-[118]
- **Episódio III** – Esse episódio marca o fim da ordenação convencional da fuga – [119]-[121]
- **Reexposição III** – T1 agora é tocado por dois instrumentos com um intervalo de apenas uma semínima entre eles. Ao mesmo tempo T2 é tocado por um terceiro instrumento. O final dessa reexposição marca a entrada do fagote – [122]-[126]
- **Coda** – fagote, contrabaixo e piano (mão esquerda) tocam o *tema principal*, que sofre um processo de transformação através de aumentação rítmica. Os instrumentos restantes repetem T1 incessantemente, ainda que com variações – [127]-[130]

A coda da fuga dupla mantém a característica contrapontística imitativa da seção D. No entanto, o acontecimento principal se desenrola nas regiões graves do conjunto instrumental, pois fagote, contrabaixo e a mão esquerda do piano tocam o *tema principal* em notas longas. O restante dos instrumentos, com exceção de clarinete I e trompa (que não tocam nessa seção), são relegados ao segundo plano, pois cumprem a função de sustentação para o material que está sendo apresentado em ritmo mais lento. Apesar disso, estes instrumentos têm a importante tarefa de manter as recorrências de T1, mantendo o contraponto imitativo que caracteriza D e, conseqüentemente, a coerência interna dessa seção. Ao final de D, em [130], um acorde de Em resolve em um B7 no compasso posterior, levando a peça à seção C'. A imagem abaixo demonstra a coda da fuga e a entrada em C':

Figura 15 - coda da fuga e entrada em C'. O *tema principal* é apresentado por fagote, contrabaixo e piano, enquanto os outros instrumentos reiteram o motivo de sexta ascendente retirado desse material

Fonte: o autor

O compasso [131] dá início à seção C', que retoma C de maneira resumida e com a apresentação dos seus acontecimentos de trás para frente. Há também a inserção de um novo material divergente, que se trata de um *crescendo* com os instrumentos em cima do palco em *tutti*. Esse material tem como função a separação dos eventos dessa seção de rememoração, que retoma, em primeiro lugar, a curta seção em que a tonalidade está esfacelada e em seguida o solo de piano. A última ocorrência desse solo leva a peça à seção A'.

Como explicitado anteriormente, A' retoma a citação de obras com temática referente à morte. Dessa vez, no entanto, tais peças são citadas sem a interferência de fragmentos da *harmonia* pelas cordas e pelo piano, afinal de contas nesse momento da obra ela já se encontra plenamente estabelecida. Isso faz com que as citações sejam apresentadas uma seguida da outra, gerando um fluxo ininterrupto de obras de diversos autores e períodos que se ligam através de uma única temática. Ao final de quatro citações apresentadas nessa seção, marcado pela obra *Christ Lag in Todesbanden* de Johann Walter, é dado o início da última seção de *A Morte...* antes da coda.

A aparição dessas duas seções variadas (C' e A') ocorre através do planejamento formal tardio. Para levar a peça adiante eu necessitava organizar os acontecimentos em termos estruturais, de maneira a eventualmente retornar à tonalidade original e assim poder cumprir o

meu desejo de apresentar os materiais de reabertura de maneira completa. O meu planejamento formal foi então pensado, em parte, de maneira espelhada, como pode ser atestado em C', que apresenta essa característica de maneira quase literal. Há, no entanto, uma quebra do espelhamento por conta da aparição da seção E, que tem a função de finalmente demonstrar os materiais de reabertura em sua versão original e completa.

A seção E inicia com um acontecimento de grande importância para a peça. Trata-se da revelação dos instrumentos fora do palco, ainda que apenas auditivamente, pois os músicos desse grupo instrumental devem permanecer nos seus lugares de origem. A revelação é feita através dos clarinetes I e II, que em [160] e início de [161] estão em uníssono. O clarinete I, que está fora do palco, logo se desprende do clarinete II para dar início ao *tema principal*, que pela primeira e única vez na obra será tocado em sua totalidade ao mesmo tempo que se encontra na tonalidade original em que foi escrito. A imagem abaixo demonstra o momento do início da revelação dos instrumentos fora do palco:

Figura 16 - momento em que o clarinete I se desprende do clarinete II, quebrando o uníssono entre os instrumentos. Essa ação dá início à revelação dos instrumentos fora do palco

Fonte: o autor

Logo os outros instrumentos fora do palco se juntam ao clarinete I. Primeiramente o fagote em [163] e depois, em [166], a trompa. Essa ação dá início a um adensamento da textura através das entradas graduais dos instrumentos, que acaba por concretizar um *tutti* em [181]. Em [184] o *tema principal* é finalizado de maneira variada, o que acaba por levar a peça à uma micro-seção de cinco compassos em que ocorre uma autocitação (no capítulo final isso será explorado de maneira mais aprofundada). Esse desvio serve para a reentrada do refrão do *tema principal* em [190], que servirá como finalização da seção E, que ocorre em [195] com um acorde de G em *ff*.

A seção E é a coroação da temática apresentada em *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*. A ideia poética trazida pelo título e que guia a obra é escancarada na última seção da peça através dos dois importantes acontecimentos recém relatados. O primeiro deles, que inicia a seção, é a revelação dos instrumentos fora do palco. Em conjunto é iniciado o segundo grande acontecimento, que se trata da exposição completa dos materiais de reabertura. Atrelado a esse segundo acontecimento ocorre um dos dois auges da peça, que inicia com a autocitação em [185] e termina com a finalização de E em [195]. A resolução dessa seção se mostra como a finalização definitiva de um assunto, de maneira que a obra não comportaria uma retomada. Esse fato leva fatalmente à coda, que se mostrou, no meu planejamento formal, como um acontecimento inevitável.

A coda, que inicia [196], possui apenas quatro compassos e é construída através da exposição das fundamentais dos acordes da *harmonia* a partir do piano. Os outros instrumentos aos poucos vão dobrando essas notas, o que gera um acorde que resolverá em G no compasso final da peça, [199]. A imagem abaixo mostra a coda de *A Morte...*:

Figura 17 - coda de *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*

The musical score for the coda of *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá* is presented for a full orchestra and piano. The score is in 2/4 time and G major. It includes staves for Cl. Bb I, Trom. F, Egt., Ob., Cl. Bb II, Vin. I, Vin. II, Vla., Vc., Cb., and Pno. The music is marked *pp* (pianissimo) and features a crescendo leading to *ff* (fortissimo). The piano part includes a prominent eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The score ends with a double bar line and a page number 35.

Fonte: o autor

#### 4.1.2 O tema principal e suas ocorrências em *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá*

Nessa seção pretendo apresentar um estudo detalhado da utilização do *tema principal* nessa obra. Começo demonstrando o próprio material investigado e um seccionamento em motivos que fiz nessa melodia. Esse recurso foi utilizado tanto em um sentido investigativo quanto poético, ainda que durante o processo composicional eu não tenha feito o seccionamento do *tema principal* de maneira formalizada. Esse fato demonstra uma sistematização de como vejo essa melodia, o que ajuda a entender de que maneira ocorreu a ampliação desse material através das ações de transformação.

Figura 18 - *tema principal* e a *harmonia* correspondente. Abaixo da pauta é demonstrado o esquema de seccionamento em motivos do *tema principal*

*Tema principal e harmonia (materiais de reabertura)*

Verso  
C7M

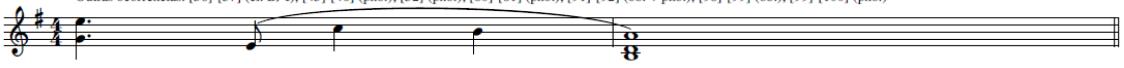
Refrão  
Em

Fonte: o autor

Esse recurso ilustra alguns pontos importantes em relação a esse material. O primeiro deles é de que maneira fiz a sua ampliação, que se dá, em um primeiro momento, através da utilização de fragmentos que são distribuídos entre os instrumentos ao longo da obra. Tais fragmentos são retirados dos vários pontos de seccionamento apresentados na figura, seja utilizando-os de maneira literal ou dividindo-os em partes ainda menores (que decidi não considerar como motivos a parte). Ocorrem ainda, em conjunto com os recursos descritos, variações desse material, como aumentações e diminuições rítmicas, variações de tonalidade e distribuição das notas dos motivos entre diversos instrumentos. Todos esses artifícios se configuram como ações de transformação. A imagem abaixo demonstra a utilização desses fragmentos e o local onde ocorrem na obra:

Figura 19 - ocorrências dos motivos do *tema principal* ao longo da composição. Demonstro a primeira aparição do referido motivo em partitura e o restante com indicações de compasso

**A**  
Primeira ocorrência: [24]-[25] (pno.)  
Outras ocorrências: [36]-[37] (cl. B♭ I); [45]-[46] (pno.); [52] (pno.); [80]-[81] (pno.); [91]-[92] (ob. + pno.); [98]-[99] (ob.); [99]-[100] (pno.)



**A1**  
Primeira ocorrência: [25]-[26] (vln. I + vla.)  
Outras ocorrências: [25]-[26] (ob. + cl. B♭ II); [27]-[28] (vln. II + vla.); [27]-[28] (ob. + cl. B♭ II); [30]-[31] (pno.); [31] (vln. I); [31]-[32] (vln. II + vla.); [32]-[33] (vln. II + vla.); [92] (vln. I + vln. II); [93] (vln. II + vla.); [94] (vln. I + vln. II) [99] (vln. I + vln. II)



**B**  
Primeira ocorrência: [27]-[30] (pno.)  
Outras ocorrências: [48]-[31] (pno.); [53]-[55] (pno.); [84]-[86] (pno.); [92]-[95] (pno.)  
Piano



**B1**  
Primeira ocorrência: [31]-[33] (pno.)  
Outras ocorrências: [38]-[39] (cl. B♭); [93] (cl. B♭ II); [93] (ob.); [99]-[100] (ob.); [101]-[102] (vln. I + vla.)  
Piano



**B2**  
Primeira ocorrência: [28]-[29] (vln. I + vln. II)  
Outras ocorrências: [31]-[32] (ob.); [33]-[34] (vln. I + vln. II + pno.); [141]-[142] (pno.)  
Violino I + Violino II



Fonte: o autor

O segundo ponto importante demonstrado pelo seccionamento é de que decidi utilizar apenas a primeira parte do *tema principal*, que chamei de “verso”, para construir as ações de ampliação desse material. A segunda parte, nomeada “refrão”, é utilizada apenas nos dois momentos em que o *tema principal* é tocado integralmente, a primeira vez com variação de tonalidade e a segunda na tonalidade original. Abaixo irei demonstrar as ocorrências do *tema principal*, mesmo nos momentos em que esse material aparece de maneira resumida ou variada.

Figura 20 - as várias ocorrências do *tema principal* na composição, seja de maneira variada ou literal

**APRESENTAÇÃO DO TEMA -incompleto, tonalidade original-** (c. [20]-[22] - Oboé e Trompa)



**TEMA -completo, tonalidade variada-** (c. [60]-[71] - Oboé + Clarinete II + Violino I)



etc...

**TEMA -incompleto, tonalidade original, ritmo variado-** (c. [127]-[131] - Fagote + Contrabaixo + Piano mão esquerda)



**TEMA -completo, tonalidade original-** (c. [161]-[195] - Clarinete I + Oboé + Violino I)



etc...

Fonte: o autor

Por fim, é importante destacar os temas da fuga dupla, em especial T1, que surge diretamente do *tema principal*. T2 foi pensado a partir de T1 e surge como um contracanto desse material, cumprindo uma função quase secundária nessa seção contrapontística da obra. A imagem abaixo demonstra os dois temas da fuga e um seccionamento de T1 baseado no *tema principal*:

Figura 21 - os temas da fuga dupla da seção D

**FUGA DUPLA (Seção D [106]-[130])**

*Tema 2 (T2)*



*Tema 1 (T1)*



A B1 B2

Fonte: o autor

### 4.1.3 Eixo divergente

Os materiais divergentes, como especificado nos capítulos anteriores, são definidos como todo material criado para além da ação de reabertura, não guardando, portanto, relação direta com os materiais de reabertura. Em *A Morte...*, a divergência se dá, na maioria das vezes, em momentos pontuais, como pequenos desvios em relação aos elementos principais utilizados para criar a obra. Isso ocorre por conta do alto grau de utilização dos materiais de reabertura, que são encarados como uma espécie de ideia fixa, de maneira que eles se encontram sempre presentes ao longo da composição, bem como geram todas suas seções e a maior parte dos seus materiais através de ações de transformação. O exemplo mais emblemático de desvio dos materiais oriundos da reabertura ocorre em C, quando há o esfacelamento da tonalidade. A sobreposição de acordes guarda pouca ou nenhuma relação com a *harmonia*, tanto pelos acordes em si – e, conseqüentemente, pela sonoridade resultante das sobreposições –, quanto pela negação da característica tonal carregada pelo material harmônico predominante na obra. Outro tipo de material divergente é encontrado na fuga dupla de D, especificamente nos seus episódios. Esses momentos da fuga e, conseqüentemente, os materiais que os constroem, foram pensados de maneira a justamente negarem os temas que são repetidos incessantemente, em especial T1. Nesse caso, portanto, os materiais divergentes foram compostos exatamente com o propósito de divergir dos materiais de reabertura e não somente como elementos que surgem de maneira espontânea durante o processo composicional.

### 4.2 *DIALOGUE/THE SHELL WAS OPEN (REPRISE)*

*Dialogue/The Shell was Open (reprise)* é a ponta final de uma linhagem de obras que escrevi tendo por base os mesmos materiais. A peça que inaugura essa sucessão, escrita para coro misto e solistas, foi iniciada no ano de 2010, porém nunca chegou a ser finalizada. A partitura dessa composição foi perdida por conta de um problema técnico no computador que tinha na época, ainda assim, decidi reabrir esse processo e extrair duas melodias e parte de um texto de autoria própria para compor uma obra para o meu trabalho de conclusão da graduação, no ano de 2015. O resultado foi uma composição em três movimentos e duas miniaturas (um prelúdio e um interlúdio) para espineta, violão e voz aguda (que é inserida

somente no último movimento). A obra foi batizada de *The Shell was Open* (a partir de agora irei utilizar as iniciais *TSWO*), frase que inicia o texto no movimento final da peça.

Ainda que eu não tenha pensado nesses termos na época em que foi composta, *TSWO* foi escrita a partir da reabertura do processo composicional iniciado em 2010. Essa ação, de cunho pessoal, foi caracterizada pela retirada de materiais de um processo não finalizado de maneira a deflagrar um novo processo composicional, inserindo-se, portanto, no primeiro caso. No entanto, essa reabertura se deu, pela ausência da partitura, através das minhas memórias acerca dos materiais e do texto que havia escrito. Com isso, tinha à disposição duas melodias e um fragmento de texto. Uma das melodias surge apenas no último movimento e cumpre, ao mesmo tempo, as funções de introdução e encerramento do movimento final da obra. A outra, que percorre toda a composição, possui a dupla função de material gerador da obra e de ideia fixa. O texto, por se tratar de um fragmento, teve de ser reescrito, pois eu recordava apenas da primeira estrofe. Com esses três materiais, extraídos a partir da reabertura, compus a obra. As figuras abaixo demonstram os materiais de reabertura:

Figura 22 - tema extraído da reabertura em 2015. Esse tema cumpre a função de introdução e encerramento do movimento final de *TSWO*. Chamarei esse material de *tema introdutório*



Fonte: o autor

Figura 23 - tema e texto extraídos da reabertura em 2015. O tema demonstrado na figura é o material principal de *TSWO*, pois é ele que dá origem à obra em sua totalidade. Chamarei essa melodia de *tema principal*

The musical notation for Figure 23 consists of two staves. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a quarter note G. The second staff is also in G major but in 4/4 time. It starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B. The melody concludes with a quarter note G, a quarter rest, and a double bar line.

The shell was o - pen show - ing the pearl lea - ding through dark - ness, but sud - den - ly I  
scared it a - way, the door is closed to me till you o - pen a - gain

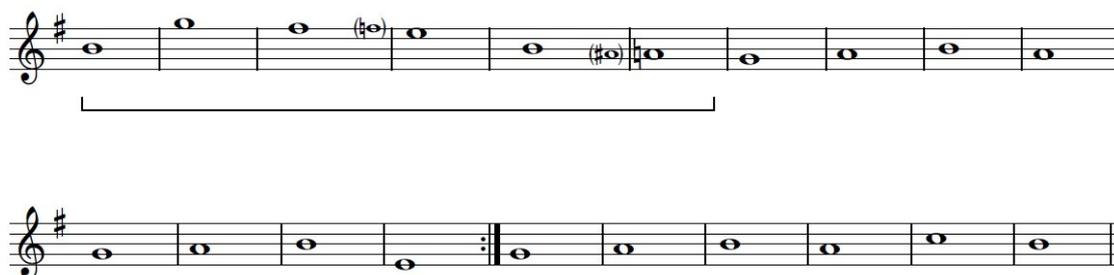
Fonte: o autor

Além dos materiais melódicos e textuais que foram extraídos da peça de 2010, um quarto material de reabertura foi utilizado para a composição de *TSWO*. Trata-se de um planejamento formal que estabelecia uma subversão da forma rondó como base para a obra. O último movimento de *TSWO* foi construído com esse mesmo planejamento formal, ainda que ele tenha sido acessado, a exemplo dos outros materiais de reabertura, através das minhas memórias. Vi a composição do movimento final dessa obra como uma reconstrução e finalização tardia da peça de 2010.

Em 2018, devido ao objetivo de participar de uma chamada de partituras do *Khemia Ensemble*, decidi explorar novamente esses materiais através de outra reabertura, o que gerou a peça *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*. Porém, o processo composicional reaberto foi o de *TSWO* e não mais diretamente da fonte de 2010. Uma ação desse tipo nem mesmo seria possível, pois, ao escrever *TSWO* em partitura, os materiais que antes pertenciam apenas à memória foram eternizados no pentagrama, tornando-se a referência de como eles devem soar. Ao contrário do que fiz em 2015, optei por não utilizar o *tema introdutório*, por querer que tudo surgisse do *tema principal*, que mantém, portanto, a característica de material gerador no processo composicional deflagrado por essa reabertura.

Esse material gera a obra de três maneiras: primeiramente através da utilização das notas da melodia como ponto de partida para a escolha de alturas da peça, procedimento utilizado na primeira parte, *Dialogue*. Em segundo lugar, através da sua fragmentação em motivos e decorrente utilização na voz. Por fim, pela sua inserção literal na obra, seguindo assim uma ideia de autocitação, procedimento utilizado na segunda parte da peça, *The Shell was Open (reprise)* (a partir de agora chamarei apenas de *Reprise*). A figura abaixo demonstra o primeiro dos procedimentos utilizados sobre do *tema principal*:

Figura 24 - procedimento utilizado para a escolha de alturas de *Dialogue*, primeira parte da composição



Fonte: o autor

A figura acima demonstra a escolha de alturas de *Dialogue*, que se deu através da inserção de cromatismos entre algumas das notas do *tema principal*, representados na figura pelas notas pequenas entre parêntesis. Após a aplicação desse procedimento, tinha à minha disposição as notas Si, Sol, Fá#, Fá, Mi, Lá# e Lá. Ao fazer a utilização desse conjunto de alturas para compor os materiais da música, a última nota (Lá) foi excluída. Ainda assim, ela aparece na obra através de outros procedimentos não relacionados a essas alturas e que explico no parágrafo seguinte. Esse repertório de notas foi utilizado tanto para a construção melódica da obra quanto para a confecção da harmonia, que se utiliza, principalmente, de *clusters* formados por essas notas.

Apesar do procedimento composicional utilizado para a escolha das alturas de *Dialogue*, outras notas são ouvidas durante a primeira parte da composição. Isso se deve à citação do primeiro *Kyrie* da *Missa Pange Lingua*, de Josquin, que insere na obra as notas Ré, Dó e Lá (as duas últimas pertencentes também ao *tema principal*, mas que ficaram de fora do procedimento de escolha de alturas). Essa citação foi escolhida através de decisões ideológicas surgidas a partir do sentido do texto cantado pela voz aguda em *Dialogue*. A escrita desse texto, por sua vez, foi impulsionada por reflexões acerca do meu papel como compositor, que surgiram durante a ação de reabertura.

A segunda parte da obra, *Reprise*, surge a partir do contexto das reflexões recém citadas, que me levaram a imaginar de que maneira eu escreveria o último movimento da obra de 2015 (*TSWO*) no estágio em que eu me encontrava naquele momento (ano de 2018) como compositor. O resultado foi a utilização de um procedimento composicional que se insere no que expus anteriormente como reescritura, ainda que eu tenha identificado esse procedimento apenas em um momento posterior ao término desse processo. Duas noções apresentadas por

Ferraz me levaram à identificação da reescritura no meu trabalho, sendo uma delas a ideia de que "de um modo geral, a reescritura corresponderia a retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual" (FERRAZ, 2008, p. 56) e que essa ação visa "atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia" (FERRAZ, 2008, p. 47).

A “escuta atual” é aplicada aqui como a escuta do compositor sobre a sua própria obra em um contexto diferente daquele em que ela foi escrita. No meu caso, houve interferência da bagagem de conhecimento e experiências acumuladas desde a finalização dessa composição, o que modificou a minha escuta sobre ela e me fez imaginar de que maneira eu lidaria com esse processo composicional no presente. Aqui tomo de empréstimo a noção da reescritura como um “campo de invenção de imagens sonoras” (FERRAZ, 2008, p. 57). A segunda ideia apresentada no parágrafo anterior ocorre através de modificações nos parâmetros sonoros que caracterizam o movimento final de *TSWO*, o que inclui instrumentação, andamento, dinâmicas e materiais composicionais. Esses últimos são caracterizados, de maneira mais específica, como materiais divergentes que surgem em *Dialogue* e que invadem a composição que está sendo reescrita, atravessando-a, portanto, “por uma ideia que lhe é alheia”.

Por fim, ainda que essa peça não tenha sido tocada pelo *Khemia Ensemble*, julgo importante expor de que maneira a chamada de partituras promovida pelo grupo foi importante para esse processo composicional. Meu primeiro pensamento ao saber dessa chamada foi em termos de praticidade, pois, ao mesmo tempo que eu tinha vontade de participar, não queria priorizar um processo composicional não relacionado com a dissertação de mestrado (na época eu não havia tomado a decisão de incluir essa obra no trabalho). Decidi, através dessa preocupação, fazer simplesmente uma reorquestração do último movimento de *TSWO*, adaptando-a ao conjunto que estava promovendo a chamada. A escolha por essa obra, inclusive, foi feita por conta da voz presente em sua instrumentação, de maneira que eu pudesse trabalhar com a soprano que integra o *ensemble*. Além disso, como o texto dessa peça é de autoria minha, eu não teria preocupações com direitos autorais. Enfim, decidi a instrumentação da obra segundo o conjunto disponível na chamada, ainda que não fosse obrigatória a utilização integral de seus participantes.

A instrumentação da peça, com isso, se conformou da seguinte maneira: soprano fora do palco (com amplificação), clarinete, flauta baixo, vibrafone ou marimba, surdo ou tímpano, caixa clara, piano, violino e violoncelo. As alternativas utilizadas nos instrumentos de percussão se devem ao fato de não estar especificado na chamada de partituras quais instrumentos estariam disponíveis, apenas que o *ensemble* possuía apenas uma percussionista.

Mais tarde, ao final do processo composicional de *Dialogue/Reprise* e já com a certeza de que a obra entraria para o trabalho de dissertação, tomei a decisão de apresentar mais algumas alternativas aos instrumentos já estabelecidos, pois na época eu vislumbrava a interpretação da peça e algumas adaptações se faziam necessárias. Inseri um tenor como alternativa à soprano, agrupando-os na denominação “voz aguda”, enquanto a flauta em dó foi colocada como alternativa à flauta baixo, mais difícil de ser encontrada segundo um instrumentista que consultei na época.

Finalmente, as reflexões que fiz sobre ser compositor foram instigadas pela palavra “identidade”, que se apresentava como tema da chamada de partituras. A generalidade desse tema, creio que proposital, me deu liberdade para pensar essas questões em termos bastante pessoais, ao mesmo tempo em que pude aplicar os resultados dessas reflexões em um âmbito mais geral (o que será explicitado no próximo capítulo). Em última instância, a chamada de partituras do *Khemia Ensemble*, através do seu tema, me levou à escrita do texto de *Dialogue* e, conseqüentemente, das duas citações que faço do *Kyrie da Missa Pange Lingua*, de Josquin.

O estudo sobre *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*, que será apresentado de maneira mais detalhada a partir de agora, foi dividido em três capítulos: o primeiro demonstrando os textos da obra e os outros dois divididos segundo as duas grandes partes que a compõe. No capítulo referente a *Reprise* será feita uma comparação com o último movimento de *TSWO*, de maneira a entender como se deu a reescritura. As diferenças entre os eixos de reabertura e divergente e os materiais deles provenientes serão explicitados ao longo do texto quando necessários. Os instrumentos que possuem alternativas serão chamados, por questão de clareza textual, por apenas uma delas.

#### **4.2.1 Os textos em *Dialogue/The Shell was Open (reprise)***

Ambos os textos da obra foram escritos por mim. O primeiro deles (e o mais recente), apresentado em *Dialogue*, foi concebido a partir de questionamentos e reflexões acerca do fazer composicional e de como eu me vejo inserido nesse contexto. O segundo texto, apresentado em *The Shell was Open (reprise)*, foi iniciado no ano de 2010 e finalizado apenas

em 2015. O texto da segunda parte foi feito a partir da melodia que caracteriza o *tema principal*, sendo pensado de maneira composicional mais do que textual.

Em um primeiro momento, quando eu ainda não havia começado a pensar sobre as questões presentes em *Dialogue*, iniciei uma busca por um poema que eu pudesse inserir na obra. Eu não tinha um desejo específico em relação à temática do texto, apenas que deveria ser escrito em inglês, por conta da nacionalidade do conjunto para o qual estava escrevendo (o *Khemia Ensemble* é dos Estados Unidos), e estar em domínio público. A dificuldade em achar um poema veio das minhas experimentações composicionais, pois eu já havia feito alguns esboços para os materiais da obra, o que tornava problemática a inserção de um texto. Além disso, nenhum dos poemas cogitados fazia sentido em conjunto com o texto de *TSWO*, o qual eu já havia decidido inserir na obra. Com isso, tomei a decisão de escrever um texto a partir do já referido tema “identidade”, apresentado na chamada de partituras. No entanto, relutei em um primeiro momento pela decisão de escrever eu mesmo um texto, pois, como já foi mencionado, não queria que esse processo composicional tomasse muito do meu tempo. Portanto, a escolha por um texto autoral foi feita por se tratar, naquele momento, da única solução que eu considerava viável para o problema composicional que se apresentava diante de mim. O texto completo de *Dialogue* é apresentado logo abaixo.

I

The deeds of humanity are not yours

You reap the fruits of another's labor.

"If I have seen further it is by standing on the shoulders of giants."

You will never be a giant

For it is the greatest human achievement

You are bound to oblivion

You will be forgotten!

## II

Megalomaniac and hollow is the dream of greatness

Giant I'll never be, but even the small trees can bear fruits.

So I will humbly offer my deeds

To the hall of the small ones

To those who wish to seek for their soul

But never forgetting the ones who lifted me on their shoulders!

"If I have seen further it is by standing on the shoulders of giants."

Esse texto, como sugerido pelo título da obra, foi concebido como um diálogo. O diálogo nesse texto é interno e apresento, através de dois pontos de vista, meus questionamentos acerca do fazer composicional. A primeira parte do diálogo apresenta dúvidas sobre a relevância da minha atuação para a área da composição, tendo como eixo principal a comparação com aqueles que vieram antes de mim e se fixaram como referência. Aqui a frase "*If I have seen further it is by standing on the shoulders of giants*", atribuída à Isaac Newton, é apresentada de maneira pejorativa. Isso se deve ao verso anterior à citação, que foi pensado como tendo um caráter de acusação. Em seguida à frase atribuída à Newton, surge um novo verso que reforça a ideia negativa das palavras que o antecedem. Isso ocorre através de uma constatação de que o meu trabalho nunca chegará ao patamar daqueles que tenho como referência e que, portanto, não alcançarei o status de "gigante".

Essas preocupações são desdenhadas e postas de lado a partir da segunda parte do texto, que surge como uma resposta às palavras da primeira parte. A preocupação em se tornar relevante (ou um "gigante" em cujos ombros irão se apoiar) é colocada como "megalomaniaca" e "vazia". Em seguida é apresentada a resposta aos questionamentos postos na primeira parte do diálogo, que é feita a partir da noção de que ser relevante não é ser necessariamente um "gigante" e que mesmo um trabalho considerado de menor importância pode servir como contribuição aqueles que procuram respostas. Ao final do texto insiro

novamente a citação à Newton, dessa vez como homenagem e agradecimento aqueles que contribuíram para eu me tornar o que sou hoje como compositor.

Escrevi o segundo texto da obra, apresentado originalmente em *TSWO* e reutilizado em *Reprise*, tendo um pensamento composicional como base. Isso quer dizer que o sentido semântico do texto foi deixado de lado em razão de uma escolha de palavras que soasse interessante para mim e fosse de encontro às minhas concepções composicionais. A sua escrita foi pensada em termos de sonoridade das palavras e de adaptação a um material composicional e formal, mais especificamente o *tema principal* e a subversão da forma rondó utilizada como base para o planejamento formal de *TSWO*. Abaixo apresento o texto completo de *The Shell was Open (reprise)*.

I

The shell was open showing the pearl,

Leading trough darkness.

But suddenly I scared it away,

The door is closed to me 'till you open again.

II

Blessed are those who hide behind a smile

Creeping in darkness.

But have I become the one who's blessed,

Wearing up a smile from the moment I bled?

III

The sinner's hideout lies in the mind,

Never forgiven.

But then I failed to forgive myself

Though I could find forgiveness for somebody else.

## IV

Somebody else was living in my skin

Under the silence

Since I sold your soul, since I sealed you softly in the silence,

So I swear I'll break through.

## V

The shell was hiding behind a smile

Living in my skin.

But suddenly I forgave myself opening the door,

This is what no one else could do.

O pensamento composicional que guiou a escrita do texto teve algumas consequências. A primeira delas é em relação à prosódia, que se encontra comprometida em muitos pontos da peça. Isso se deve às minhas concepções para esse processo, pois existia um material melódico anterior ao texto que eu não estava disposto a adaptar em benefício de um conteúdo textual. Sendo assim, tratei a prosódia correta como um parâmetro composicional (como costumo tratar nas minhas obras vocais) que deve ser seguido única e exclusivamente por decisão do compositor e não como uma obrigação imposta pelo texto.

Algumas escolhas de palavras também foram afetadas pelo pensamento composicional imposto ao texto. O final do verso III e início do verso IV possuem as palavras “*somebody else*”. A decisão de utilizar a finalização de um verso como início do próximo ocorreu por uma variação que fiz na melodia, quando ocorre uma elisão entre o final de uma frase e início da próxima. As repetidas palavras com “s” a partir da terceira linha do verso IV também foram inseridas como recurso composicional, procurando obter, do cantor, essa sonoridade específica. A busca por essa sonoridade me levou a incluir na partitura de *Reprise* a indicação textual “o som de ‘s’ deve ser destacado” (o que não havia em *TSWO*).

Por fim, pensei a escrita desse texto como uma apresentação de materiais diversos que são misturados e variados em um momento posterior. Tais materiais são entendidos como algumas palavras e frases utilizadas ao longo do texto e que reaparecem no último verso. Esse pensamento, também proveniente da minha concepção composicional transposta para um ambiente textual, foi obtido através do planejamento formal que existia anteriormente à escrita; o verso V, por conta disso, coincide com a última ocorrência do refrão, que aparece pela primeira vez em *tutti* (em *TSWO* o refrão é instrumental). Abaixo demonstro esse procedimento no último verso da música, utilizando numerais romanos entre parêntesis como indicação dos versos de onde foram retirados esses materiais.

V

The shell was (I) hiding behind a smile (II)

Living in my skin. (IV)

But suddenly I (I) forgave myself (III) opening the door (I),

This is what no one else could do.

Os textos e os meus questionamentos e concepções composicionais que os geraram serviram de base para a escrita de um texto introdutório na partitura enviada para a chamada do *Khemia Ensemble*. Explico, no referido texto, o que me levou à composição da obra e como ela se relaciona com o tema “identidade” proposto pelo grupo. Abaixo apresento o texto em português:

*Dialogue/The Shell was Open (reprise)* é uma obra dividida em duas partes. A primeira apresenta um diálogo interno que propõe uma reflexão sobre o meu papel de compositor no mundo e em diálogo com as minhas referências. A segunda parte se trata de uma obra que compus em 2015 e que agora apresento em um contexto completamente diferente com o intuito de fazer uma reflexão sobre o meu passado e sobre como minha técnica composicional se modificou ao longo dos anos.

Compus esta obra como um meio de entender o meu papel no mundo e no meio em que vivo e que contribuições posso dar aos meus pares e à matéria que estudo e dedico minha vida. Também faço uma homenagem àqueles que, sabendo ou não, me ensinaram e me fizeram ser o que sou hoje, representados aqui por

Josquin e sua *Missa Pange Lingua*. Além disso, observo o meu passado como um meio de refletir sobre o compositor que fui, o que restou daquilo e como estou hoje em dia, com o objetivo de tentar encontrar uma identidade musical própria.

Mais importante do que todas estas questões pessoais, tenho a esperança de que os ouvintes da minha música possam se ver refletidos nela e possam também pensar sobre essas questões, independente do meio em que atuem. Tento cumprir com esta composição um papel social e creio que esta é a minha contribuição para os outros. (MANGONI, 2018)

#### 4.2.2 Dialogue

A peça inicia com um motivo que terá grande importância em seus momentos posteriores. Trata-se de um *material divergente* apresentado por surdo e caixa clara. Chamarei esse motivo de M1.

Figura 25 - motivo inicial (M1) de *Dialogue/Reprise*. Mais tarde ele terá uma importância fundamental para a obra. O motivo é tocado por surdo e caixa clara

The image shows a musical score for two percussion instruments, snare and tom-tom, in 4/4 time. The motif (M1) is written on two staves. The first staff is marked 'soft' and 'B', and the second staff is marked 'pp' and 'mf'. The motif consists of a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The motif is repeated twice, with the second repetition marked 'mf'.

Fonte: o autor

A importância de M1 se deve justamente ao caráter introdutório que assume na obra, sendo muitas vezes associado a mudanças de seção ou apresentação de novos materiais. Além disso, ao longo da composição esse motivo sofre processos de *transformação*, seja nos instrumentos que o apresenta originalmente quanto em instrumentos diversos. M1 também assume um papel de grande importância na coda, o que acaba por defini-lo, ao mesmo tempo, como o primeiro e o último evento ouvido nessa composição.

M1 abre espaço para uma seção introdutória que é construída através de diversas camadas. Cada uma delas apresenta um tipo específico de material, todos eles provenientes dos materiais de reabertura. A primeira camada é formada por clarinete e flauta, que tocam, em ritmo rápido, as notas do conteúdo melódico retirado do *tema principal*. Os dois instrumentos tocam breves frases que se encontram em retrógrado uma em relação à outra, rítmica e melodicamente. A segunda camada é formada apenas por vibrafone, que toca M1 (e variações) com elementos harmônicos retirados do *tema principal*, sendo assim, uma mistura entre um material divergente e um material de reabertura. A terceira camada é tocada pelo piano, que apresenta um ritmo que é constantemente repetido, havendo variação apenas no eixo harmônico, baseado no *tema principal*. A quarta camada é composta pela apresentação das quatro primeiras notas do *tema principal*, sem os cromatismos adicionados na reabertura. Essas notas são repetidas até o final da seção pelo violino, que as toca em harmônicos e em um padrão rítmico sem variações. A última camada, que apresenta o violoncelo como único elemento, é construída de maneira similar à anterior, pois também apresenta um padrão rítmico repetitivo que é preenchido pelas notas do conteúdo melódico construído a partir do *tema principal*. Todas essas camadas são formadas por procedimentos que são repetidos incessantemente, mas que aos poucos vão sendo abandonados para a entrada da voz em [16].

A voz aguda marca o início de uma nova seção, construída exclusivamente ao redor do texto. O conjunto instrumental muitas vezes é silenciado para que a voz possa apresentar o texto sem interferências, ou ainda pontuam as palavras que estão sendo cantadas. Um exemplo disso ocorre em [20], quando se ouve a primeira citação à Josquin, tocada por violino e violoncelo. Aqui a *Missa Pange Lingua* é apresentada de maneira indefinida, pois algumas de suas notas contrariam o conjunto de alturas do *tema principal*, que são tocadas por clarinete e flauta. Além disso, os instrumentos de corda soam ao mesmo tempo em *pp* com surdina, tornando a audição dessa citação ainda mais difícil. No entanto, ela assume, já nesse momento da obra, a função que terá na sua segunda aparição, ou seja, a representação das minhas referências composicionais. Reforçando essa ideia, a *Pange Lingua* aparecerá sempre associada à frase “*if I have seen further it is by standing on the shoulders of giants*”.

Além do texto sendo reforçado pelos instrumentos, a própria voz foi pensada a partir do conteúdo semântico da música. Para isso, utilizo muitas vezes um procedimento de madrigalismo, seja para afirmar ou negar o sentido das palavras. Em [34]-[35] é cantada a frase “*you will never be a giant*”, que é representada através do salto de sétima descendente (Mi-Fá) em [35] sobre as duas últimas palavras da frase. Aqui a palavra “*giant*” é apresentada na nota Fá, portanto, a nota mais grave desse salto, de maneira a contradizer o sentido da

palavra, ao mesmo tempo em que, pela contradição, reforça o sentido geral da frase. Alguns compassos depois, a frase “*you are bound to oblivion*” é repetida duas vezes, sendo somada à segunda repetição a indicação *perdendosi* justamente na palavra “*oblivion*”. Outros procedimentos similares são utilizados diversas vezes ao longo da primeira parte da composição.

A partir de [48] até [61] é tocada uma versão variada e completa da seção introdutória formada por diferentes camadas (em [32] há uma repetição resumida dessa seção). Os materiais são reexpostos sem variação, mas são apresentados por instrumentos diversos: o duo clarinete e flauta troca de lugar com violino e violoncelo, respectivamente. Essa recapitulação tem como propósito a introdução da seção B de *Dialogue*, que marca o início da resposta à primeira parte do texto com a palavra “*megaloniac*”. A troca de ponto de vista nesse diálogo, demonstrada através do texto, é reforçada pela utilização do vibrafone em dueto com a voz. Essa característica é mantida até o final da seção, em [83], quando a voz aguda se cala para dar lugar à segunda citação do *Kyrie*.

O movimento que eventualmente encerra a primeira grande parte da obra e apresenta a nova citação da peça de Josquin (compassos [76]-[83]) é caracterizado por uma utilização cada vez menor dos cromatismos adicionados ao *tema principal*. Dessa maneira, *Dialogue* se aproxima aos poucos da tonalidade de Mi Menor, que em *Reprise* se torna predominante, inclusive havendo a utilização de uma armadura de clave.

O final de *Dialogue* é marcado pelo início da citação integral do primeiro *Kyrie* da *Missa Pange Lingua*. Aqui inseri como possibilidade aos instrumentistas que, ao invés de tocarem a obra de Josquin, a cantassem, desde que a voz aguda fora do palco não o fizesse. Essa condição foi imposta para preservar a carga dramática de se ouvir a voz pela primeira vez sem amplificação e com o cantor em cima do palco (em [99] há a indicação “subir ao palco”). Vejo a citação à Josquin como uma ponte entre *Dialogue* e *Reprise*, sendo, portanto, uma seção autônoma que serve de conexão entre as duas grandes partes da música.

#### 4.2.3 *The Shell was Open (reprise)*

A segunda grande parte da música inicia com um *cluster* cromático no piano (em oposição aos *clusters* formado pelas alturas retiradas do *tema principal*), um dos materiais divergentes recorrentes, juntamente com o *glissando* dentro do piano (tocado pela primeira

vez em [16]) e o já referido M1. Em seguida a voz aguda, já em cima do palco, retoma a atividade com a apresentação do *tema principal*, dessa vez de maneira literal. O texto cantado é aquele escrito em 2015 para *TSWO*.

O material que inicia *Reprise* é um primeiro exemplo do referido conceito da reescritura de “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia”. Além disso, no primeiro verso é mantido o recurso de apresentação solo do *tema principal* pela voz, característico de *TSWO*. No entanto, diferentemente da obra original, onde o primeiro verso é cantado integralmente dessa maneira, em *Dialogue* isso ocorre apenas na primeira frase. Aos poucos os instrumentos vão sendo adicionados, o que gera um processo de adensamento da textura, o que eventualmente levará ao que em *TSWO* representa o primeiro refrão instrumental. Os refrãos no último movimento da peça de 2015 são formados pela repetição do *tema principal* tocado por espineta e violão. Em *Reprise* a ideia é apresentada de maneira similar, porém resumida, o que leva à uma transformação dos refrãos em pequenos interlúdios instrumentais entre as apresentações dos versos do texto.

No último movimento de *TSWO* existe uma ideia de movimento ininterrupto, que cessará apenas com a nota final da partitura. Além disso, a dinâmica nessa obra é constante, variando sempre entre *mf* e *f*, apesar de isso não estar indicado na partitura. Em *Reprise* essas ideias são subvertidas, de maneira que essa obra se torna quase estática em diversos momentos e tem sua dinâmica variando entre *p* e *mp*. Essas diferenças encontram contraste com os interlúdios instrumentais e a apresentação do verso final do texto (compassos [130]-[135]), momentos em que as características da peça original são retomadas, nos primeiros como uma sombra da obra que os originaram e o segundo como um momento de contraste completo com o que a composição se tornou após a sua reescritura. Apesar do “contraste completo”, a última apresentação do *tema principal* não foi pensada como uma retomada literal de *TSWO*, pois ao mesmo tempo em que a voz aguda canta a melodia original sem variações, o conjunto instrumental toca, em *tutti*, uma variação da seção introdutória de *Dialogue*, agora transposta para um ambiente tonal em Mi Menor.

#### 4.2.4 Adaptação para tenor, contrabaixo e piano

Essa peça recebeu uma adaptação para tenor, contrabaixo e piano. A primeira versão feita com essa instrumentação surgiu por conta de uma chamada de partituras que exigia a

utilização desses instrumentos. Essa primeira adaptação, no entanto, se apresentava de maneira bastante diferente, pois as duas partes da peça foram pensadas como obras separadas de um mesmo conjunto, como um ciclo de canções. Além disso, a segunda parte (ou segundo movimento) foi concebida como uma simples reorquestração do último movimento de *TSWO*, aproximando-se muito mais dessa obra do que de *Reprise*. O resultado dessa ação levou à uma música que considere de qualidade bastante inferior àquela que foi adaptada. Isso se deve ao fato de que essa versão foi feita às pressas e, em nome da praticidade, muitos elementos expressivos de grande importância foram deixados de lado, como, por exemplo, a citação à Josquin.

No início de 2019 tentei formar um grupo para tocar *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*. A tentativa, no entanto, acabou se mostrando frustrada, em especial pela grande quantidade de músicos que a obra exigia. Em um segundo momento, quando já havia desistido de apresentar a composição, decidi explorar novamente a versão que eu havia feito para a chamada de partituras, pois estava ao meu alcance conseguir um tenor, um contrabaixista e uma pianista para uma gravação. Sendo assim, revisei a partitura e fiz uma segunda versão com esses instrumentos, dessa vez de uma maneira que correspondesse às minhas intenções expressivas. Apresento, nesse trabalho, a gravação dessa versão, tocada por Alexandre Kreismann (tenor), Ana Maria Althoff (piano) e Ciro Gomes (contrabaixo)<sup>4</sup>.

A segunda versão da adaptação acabou se mostrando adequada às minhas concepções composicionais. No entanto, muita coisa da primeira versão foi mantida, principalmente na primeira parte, *Dialogue*. Um exemplo importante é um material proveniente de M1 (exposto nos capítulos anteriores), sempre apresentado pelo piano e que chamarei de M1'. Ainda que os dois materiais tenham pouca relação de conteúdo entre si, ambos possuem um sentido similar, pois eles foram pensados mais como gesto físico do que como elemento sonoro. Durante o processo composicional, decidi que esse gesto deveria conter o ímpeto necessário para a introdução de outros materiais e seções, o que acabei traduzindo como um gesto forte e rápido em direção a um objetivo. Em M1, o referido objetivo é um ataque seco com acento. Em M1', uma nota grave igualmente acentuada. Apesar de ambos os materiais sofrerem variações nas suas respectivas versões, seu caráter geral é mantido, assim como sua função na música. Vejo, portanto, M1' como uma adaptação de M1, apesar da grande diferença sonora entre ambos. Fiz a adaptação por achar que M1 era inadequado para os instrumentos que eu tinha à disposição para fazer a adaptação. Apesar das tentativas, as reorquestrações que fiz

---

4 Ficha técnica da gravação: Alexandre Kreismann (tenor); Ana Maria Althoff (piano); Ciro Gomes (contrabaixo); Olímpio Machado Bilhalva Júnior (gravação e edição). Gravação realizada na Casa da Música.

desse material me deixaram insatisfeito, o que me levou finalmente à M1'. A imagem abaixo demonstra os dois materiais.

Figura 26 - o sistema de cima mostra M1, enquanto o sistema de baixo mostra o material proveniente de M1 (M1')

Fonte: o autor

Entre a primeira e a segunda versão dessa adaptação houve a retomada de um elemento de grande importância para a peça. Trata-se das duas citações à Josquin, que, como já foi explicado nos capítulos anteriores, possui uma relação íntima com o sentido expressivo da música e do texto. A primeira adaptação, por se tratar de duas peças de um mesmo ciclo, teve essa citação cortada, já que é ela que liga as duas partes na obra original. Na segunda versão retomei a *Pange Lingua*, por não querer mais que a composição tivesse essa configuração, mas que fosse uma obra dividida em duas grandes partes, tal qual a peça que originou essa adaptação. A reinserção dessa citação também teve como objetivo a retomada do sentido expressivo que ela carrega, pois, ao fazer a sua exclusão, percebi que a obra não se sustenta sem ela.

A citação à Josquin nessa adaptação, no entanto, foi feita de maneira diversa daquela em *Dialogue*. Ao reinseri-la na obra, acabei compondo uma voz a mais para o *Kyrie*, em uma ação de reabertura que possui um sentido similar aquele que Stravinsky apresenta em *Tres Sacrae Cantiones*, portanto, uma reabertura do segundo caso em um processo alheio. Minha intenção era de me colocar na obra, em uma quase coautoria. O que me levou a isso, no entanto, foi uma motivação diferente daquela que provavelmente moveu Stravinsky, ou seja, a

vontade de completar as vozes faltantes na obra de Gesualdo. Minha decisão de compor uma quinta voz para a peça de Josquin foi motivada pela orquestração, pois a inserção literal da *Pange Lingua* na instrumentação de tenor, contrabaixo e piano não me deixou completamente satisfeito. A insatisfação se deveu à textura resultante dessa ação, que parecia pouco densa para mim. A inserção de uma voz a mais se mostrou uma solução conveniente, pois o adensamento da textura que eu procurava acabou se concretizando.

#### 4.3 SONATA PARA VIOLINO E PIANO I

Iniciada e finalizada em 2014, a *Sonata* foi pensada inicialmente como uma peça por si só, sem separação em movimentos. A denominação “sonata”, por conta disso, foi utilizada somente em um momento posterior, tanto pela característica multi-movimentos que a peça acabou adquirindo com a reabertura – ao final da reabertura a *Sonata* foi estabelecida como uma peça em três movimentos – quanto pela organização de seus movimentos, que faz referência à própria forma sonata.

A reabertura desse processo composicional, ambicionada ainda em 2014 (sem que eu tenha pensado nesses termos) por conta de um comentário do professor Antonio Carlos Borges-Cunha em uma banca de composição, se deu após um intervalo de quatro anos posteriormente ao seu início. Com um período tão longo desde que o processo foi deflagrado, era difícil manter vivas as memórias acerca dos procedimentos composicionais que utilizei nessa obra. Um deles — o mais básico e que sustentou toda a composição da peça —, porém, eu ainda recordava, pois foi utilizado em mais de uma obra na época da graduação em composição e posteriormente a ela, o que acabou facilitando a fixação desse procedimento em minha memória. Trata-se da criação e utilização de uma sequência de acordes maiores em uma ordenação pré-estabelecida que, em princípio, tal qual uma série dodecafônica, não pode repetir alturas antes de todas as outras terem sido apresentadas. O exame da partitura, como será exposto em breve, acabou demonstrando que minhas recordações não eram exatamente corretas em relação à técnica utilizada.

Ainda que eu tivesse a lembrança acerca do procedimento composicional deflagrador desse processo, ela não me dava respostas sobre o procedimento em si, ou seja, a sequência de acordes maiores. Minhas memórias, portanto, foram o ponto de partida para um exame da partitura, feito com o intuito de redescobrir as alturas da peça. A investigação do nível neutro

dessa composição foi a primeira parte da sua reabertura, momento em que pude verificar e rememorar a harmonia utilizada. Feito isso, apliquei alguns procedimentos extraídos da música serial dodecafônica e escrevi versões da série de acordes maiores, ou seja, as versões retrógrada, invertida e retrógrada invertida. Ao formalizar essas versões em um documento de texto, passei a ter à minha disposição um quadro com diversas possibilidades de alturas para compor mais movimentos e fazer a adição de materiais a esse processo.

A reabertura do processo composicional da *Sonata* trouxe um impasse referente ao número de movimentos que seriam adicionados e à ordem em que seriam apresentados. Em um primeiro momento eu tinha o planejamento de compor pelo menos mais dois movimentos, que foram idealizados simplesmente em termos de andamento, sendo um deles lento e o outro rápido. Também fazia parte da minha concepção formal a utilização da obra composta em 2014 como primeiro movimento da *Sonata*. Sendo assim, o meu planejamento inicial era de uma obra multi-movimentos com a configuração rápido-lento-rápido, o que acabou se concretizando em um segundo momento. No entanto, com a finalização do movimento lento – o primeiro composto durante a reabertura – surgiram dúvidas em relação ao movimento que iniciaria a obra. Também houve dúvidas sobre a composição de um terceiro movimento, pois a configuração binária rápido-lento (ou vice-versa) me agradava naquele momento, principalmente pela relação que eu fazia com a obra *Tabula Rasa*, do compositor estoniano Arvo Pärt. Nesse momento o meu processo composicional foi resumido à audição repetida dos dois movimentos compostos até então, tanto para saber se deveria ser feito um movimento adicional quanto para saber em que ordem eles deveriam ser apresentados. O componente auditivo me levou à confirmação de que deveria haver um terceiro movimento e que ele deveria ser rápido, como no meu planejamento inicial. Decidi pelo rondó como forma a ser trabalhada, ainda que isso não me desse a certeza de que esse movimento deveria finalizar a *Sonata*. Ao dar por encerrada a composição do terceiro movimento, retomei a audição da peça, pois ainda havia dúvida sobre a ordem. Em um determinado momento cogitei deixar a ordenação como escolha para os intérpretes, utilizando como referência a peça para piano solo *Tríptico*, de Bruno Kiefer, em que o compositor sugere que o pianista toque os três movimentos da obra na ordem que desejar. Por fim, o planejamento formal que eu tinha concebido no início da reabertura se mostrou o mais adequado às minhas intenções expressivas, o que foi confirmado em um momento posterior em uma reunião com o meu orientador.

Um último aspecto relevante a ser considerado se refere aos fatores externos ao processo composicional e que muitas vezes têm influência direta nele. Durante a reabertura

surgiu a oportunidade de enviar essa obra para um concurso de composição focado em sonatas. O concurso, que por motivos que desconheço não chegou a acontecer, teve consequências na duração da peça, pois o edital previa um máximo de quinze minutos por obra inscrita. Essa exigência acabou definindo a duração da *Sonata*, ainda que ela não tenha atingido o limite máximo de duração estabelecido pelo concurso.

### 4.3.1 Sequência de acordes

Tabela 1 - sequência de acordes maiores da *Sonata* e suas diferentes versões

	I	II	III	IV	V	(I)
<b>Original (So)</b>	3 <sup>a</sup> M D	6 <sup>a</sup> m A	2 <sup>a</sup> m A	5 <sup>a</sup> dim	2 <sup>a</sup> m D	
1	C	A $\flat$	E	F	B	(B $\flat$ )
2	B $\flat$	G $\flat$	D	E $\flat$	A	(A $\flat$ )
3	A $\flat$	E	C	D $\flat$	G	(G $\flat$ )
4	G $\flat$	D	B $\flat$	B	F	(E)
5	E	C	A $\flat$	A	E $\flat$	(D)
6	D	B $\flat$	G $\flat$	G	D $\flat$	(C – linha 1)
<b>Retrógrada (Sr)</b>	I	II	III	IV	V	(I)
	2 <sup>a</sup> m A	5 <sup>a</sup> dim	2 <sup>a</sup> m D	6 <sup>a</sup> m D	3 <sup>a</sup> M A	
1	C	D $\flat$	G	G $\flat$	B $\flat$	(D)
2	D	E $\flat$	A	A $\flat$	C	(E)
3	E	F	B	B $\flat$	D	(G $\flat$ )
4	G $\flat$	G	D $\flat$	C	E	(A $\flat$ )
5	A $\flat$	A	E $\flat$	D	G $\flat$	(B $\flat$ )
6	B $\flat$	B	F	E	A $\flat$	(C – linha 1)
<b>Invertida (Si)</b>	I	II	III	IV	V	(I)
	3 <sup>a</sup> M A	6 <sup>a</sup> m D	2 <sup>a</sup> m D	5 <sup>a</sup> dim	2 <sup>a</sup> m A	
1	C	E	A $\flat$	G	D $\flat$	(D)
2	D	G $\flat$	B $\flat$	A	E $\flat$	(E)
3	E	A $\flat$	C	B	F	(G $\flat$ )
4	G $\flat$	B $\flat$	D	D $\flat$	G	(A $\flat$ )
5	A $\flat$	C	E	E $\flat$	A	(B $\flat$ )
6	B $\flat$	D	G $\flat$	F	B	(C – linha 1)
<b>Retrógrada invertida (Sri)</b>	I	II	III	IV	V	(I)
	2 <sup>a</sup> m D	5 <sup>a</sup> dim	2 <sup>a</sup> m A	6 <sup>a</sup> m A	3 <sup>a</sup> M D	
1	C	B	F	G $\flat$	D	(B $\flat$ )
2	B $\flat$	A	E $\flat$	E	C	(A $\flat$ )
3	A $\flat$	G	D $\flat$	D	B $\flat$	(G $\flat$ )
4	G $\flat$	F	B	C	A $\flat$	(E)
5	E	E $\flat$	A	B $\flat$	G $\flat$	(D)

6	D	D <sup>b</sup>	G	A <sup>b</sup>	E	(C – linha 1)
---	---	----------------	---	----------------	---	---------------

Fonte: o autor

A tabela acima demonstra a sequência de acordes maiores e suas respectivas versões. A tabela foi feita posteriormente à reabertura desse processo composicional, concomitantemente à escrita da dissertação. Para isso utilizei como referência um documento de texto feito no início do processo de reabertura. Cada uma das versões da sequência recebe um título referente ao seu estado em relação à sequência original e uma abreviação. A sequência retrógrada, por exemplo, será chamada de Sr. Além disso, as sequências são construídas a partir de um conjunto de intervalos que são repetidos até o momento em que a sequência retorna ao seu ponto de partida. Esse procedimento levou a uma configuração de seis linhas por sequência com cinco acordes cada, pois a reaplicação dos intervalos leva, eventualmente, à repetição da linha 1. Sendo assim, quando estiver me referindo a uma linha específica de uma das versões utilizarei a abreviação mais o número adequado entre parêntesis. A segunda linha da versão invertida, por exemplo, será chamada de Si(2). A última informação importante sobre a tabela é referente aos graus de cada uma das linhas, indicadas por numerais romanos. Assim, o terceiro grau da terceira linha da versão retrógrada invertida, por exemplo, será chamado de Sri(3)-III.

Apesar de estar denominada como “original” na tabela, a primeira versão da sequência, como pude verificar através do exame da partitura, não era construída exatamente como apresento aqui. A versão de 2014 era utilizada até So(3)-V, portanto um acorde de G, quando a sequência era reiniciada e voltava para So(1)-I. Conjecturo que meu pensamento à época foi de evocar uma relação de dominante-tônica entre os acordes de G e C, ainda que no contexto harmônico da peça essa sonoridade não se estabeleça. Para fazer a distinção entre a sequência original de 2014 e a sequência apresentada na tabela, utilizarei a abreviação So2014 para a primeira e apenas So para a segunda. As nomenclaturas referentes às linhas e aos graus continuam valendo mesmo na versão 2014 da sequência.

Foi somente quando reabri o processo composicional que apliquei os procedimentos de inversão, retrogradação e inversão da retrogradação de maneira sistemática, primeira e mais importante consequência da reabertura. Ainda assim, pude verificar que tais procedimentos já estavam presentes na obra de maneira embrionária, pois, como irei explicitar em breve, utilizo a versão retrógrada de So2014 no Movimento I (que será chamada de Sr2014). A aplicação dos procedimentos citados acima se deve à uma mudança de visão em relação ao material gerador da obra, pois passei a encará-lo não como uma sequência de acordes maiores, mas como uma sequência de intervalos aplicados à uma harmonia limitada à

acordes maiores. Abaixo demonstro uma tabela com as sequências de 2014 utilizadas no Movimento I, So2014 e Sr2014:

Tabela 2 - sequências de 2014 utilizadas no Movimento I

Original de 2014 (So2014)	I	II	III	IV	V	(I)
1	C	A $\flat$	E	F	B	(B $\flat$ )
2	B $\flat$	G $\flat$	D	E $\flat$	A	(A $\flat$ )
3	A $\flat$	E	C	D $\flat$	G	(C)
Retrógrada de 2014 (Sr2014)	I	II	III	IV	V	(I)
1	G	D $\flat$	C	E	A $\flat$	(A)
2	A	E $\flat$	D	G $\flat$	B $\flat$	(B)
3	B	F	E	A $\flat$	C	(G)

Fonte: o autor

É importante ressaltar que a sequência de acordes dá origem não somente ao eixo harmônico da *Sonata* como também ao eixo melódico através de arpejos, ornamentos sobre notas dos acordes, utilização das fundamentais como material melódico, entre outros procedimentos. Sendo assim, a visão de que se trata de uma sequência de intervalos aplicados à uma harmonia de acordes maiores, muito mais do que uma sequência de acordes, se justifica através de uma utilização não somente harmônica, mas também melódica dessa sequência. Isso quer dizer que a sequência original, bem como as suas variações, é o material que gera a obra em sua totalidade. Outro ponto que vale a pena ser ressaltado é em relação ao eixo harmônico. Ao contrário da impressão que a sistematicidade da tabela e a própria construção das sequências de acordes possa passar, a harmonia da obra não está limitada a acordes maiores. Isso se deve à utilização que fiz da sequência e de suas variações: os graus muitas vezes são sobrepostos, formando assim uma harmonia que vai além das tríades maiores. Posso dizer ainda que, como será evidenciado através da exposição da investigação que fiz na partitura (em especial no Movimento I), ao contrário do que havia guardado em minha

memória, não utilizo a sequência de maneira estrita. Isso significa que a ordem das sequências nem sempre é respeitada, de maneira que há quebras e retornos na ordenação do material.

Os capítulos subsequentes serão divididos de acordo com os movimentos da *Sonata*, onde irei demonstrar as várias utilizações da sequência de acordes maiores e suas consequências para o processo composicional. A escolha por uma divisão em movimentos dos capítulos e não em eixos (reabertura e divergente) se deve ao alto grau de utilização dos materiais de reabertura; sendo a sequência harmônica exposta acima o material gerador de toda a sonoridade da obra, mesmo os materiais divergentes surgem atrelados a esse material. As poucas divergências, portanto, ocorrem em um nível pontual e são ocasionais e, portanto, não senti a necessidade de separar os capítulos em eixos. A tabela abaixo demonstra a utilização da sequência e suas variações em cada um dos movimentos e comprova que esse material é onipresente na *Sonata*.

Tabela 3 - utilização da sequência de acordes maiores e suas variações em cada um dos movimentos da *Sonata* e suas respectivas aparições com números de compassos

<b>Movimento I – So2014/Sr2014</b>			
So2014	[1]-[54]	[92]-[107]	[111]-[119]
Sr2014		[55-93]	[108-113]
<b>Movimento II – Sr/Si/Sri</b>			
Sr	[1]-[38]		
Si		[38]-[53]	
Sri		[54]-[87]	
<b>Movimento III – So</b>			
So		[1]-[46]	

Fonte: o autor

#### 4.3.2 Movimento I

O primeiro movimento da *Sonata* é a própria composição feita em 2014 e que sofreu a ação de reabertura. Isso significa que o restante da obra foi composta em função desse movimento inicial. Abaixo demonstro o esquema formal do Movimento I:

- A – Utilização melódica da sequência de acordes maiores em um primeiro momento. Utilização cordal da sequência ao se aproximar do final da seção com a função de preparar para B – [1]-[28]

- B – Textura cordal e utilização de sobreposições dos graus da sequência harmônica. Breve rememoração da textura melódica de A ao final dessa seção. A ponte para C recorre à utilização de ritmos iguais nos dois instrumentos (primeira vez na obra) – [29]-[61]
  - Ponte para C – [54]-[61]
- C – Textura cordal e pouca movimentação rítmica. A harmonia alterna entre sobreposições e utilizações isoladas dos graus da sequência de acordes – [62]-[83]
- D – Retomada da movimentação rítmica característica do início do movimento e apresentação de novos ritmos mais rápidos. Seção com características virtuosísticas – [84]-[113]
- Coda – [113]-[119]

O estudo do Movimento I deixou evidente que a utilização da sequência não foi feita de maneira estrita. Frequentemente ocorrem retornos à acordes já apresentados antes de todos eles terem sido tocados, seja em um nível local (retorno à graus próximos) ou em um nível global, fazendo com que grandes porções da sequência sejam repetidas antes de se chegar ao final da sequência. Ocorrem também omissões de determinados graus, o que gera desvios na ordenação da sequência harmônica. O exemplo abaixo, retirado da seção C desse movimento, demonstra uma utilização não estrita da sequência de acordes maiores. Nesse momento da peça está sendo utilizada a Sr2014.

Figura 27 - utilização não estrita da seqüência no início de C (compassos [62]-[67])

Fonte: o autor

Através dessa figura é possível observar de que forma a utilização da seqüência de acordes maiores não é feita de maneira estrita. A pauta de cima, destinada ao violino, demonstra idas e vindas na seqüência, tendo o acorde de G como ponto de repouso nos compassos [62]-[64], pois a harmonia sempre retorna a ele antes de continuar. A partir do último tempo de [64] ocorre a alternância entre Sr2014(1)-V, Sr2014(2)-I e Sr2014(2)-II, gerando uma movimentação circular entre esses acordes. Na pauta do piano é possível demonstrar, além das sobreposições de acordes, a omissão de um dos graus da seqüência harmônica, o que ocorre em [63] entre os acordes de D $\flat$  e E, ou seja, Sr2014(1)-III foi omitido durante o processo composicional (o acorde está marcado entre parêntesis na figura).

Ao ser feita uma comparação entre a Tabela 3, apresentada no capítulo anterior, e o esquema formal acima, chega-se à conclusão de que as mudanças de seção não estão conectadas, necessariamente, com as mudanças na seqüência de acordes maiores e suas versões. A primeira mudança de seqüência ocorre em [55], de So2014 para Sr2014. Essa mudança se encontra apenas um compasso depois do início da Ponte para C, gerando uma relação que poderia ser considerada causal entre os dois eventos. No entanto, o movimento que inicia a ponte é a utilização de ritmos idênticos entre os dois instrumentos, sendo a mudança de seqüência um acontecimento não relacionado. Os outros momentos de mudança de versão da seqüência também ocorrem de maneira isolada e não marcam por si só uma mudança estrutural na obra. Ainda que não fosse obrigatório, no meu processo, que os dois eventos estivessem necessariamente relacionados, acredito que naquele momento a discrepância entre eles ocorreu pela falta de um planejamento formal anterior à composição da obra, o que foi sendo delineado enquanto o processo composicional se desenrolava.

Essa reabertura teve como consequência não só a composição de dois novos movimentos, mas também a modificação da peça de 2014, que passou por um momento de revisão da partitura. Houve também uma ação de adição de materiais a esse processo composicional, especificamente entre os compassos [96]-[103], momento em que o violino silenciava para a entrada de um solo de piano em uma versão anterior da obra. Uma sugestão do meu orientador, no entanto, fez que com que eu apresentasse os dois instrumentos em conjunto, retirando, portanto, o caráter solístico do piano nos referidos compassos. A adição foi feita através de uma ação de transformação, pois o material apresentado a partir do quarto tempo de [94] e que dura até o último tempo de [95] (últimos compassos em que o violino tocava antes da entrada do solo na versão anterior da obra) é ampliado até [99]. Esse material é modificado, de maneira a se adequar à harmonia apresentada pelo piano. O que o torna reconhecível com o material anterior é o fato de eu ter mantido as suas características rítmicas, bem como as características melódicas, pois, ainda que as notas tenham mudado, o direcionamento delas é o mesmo do material que foi transformado.

Figura 28 - material que passou por uma ação de transformação. Uma linha na parte de cima da pauta do violino marca o início e o fim do material

The image displays two systems of musical notation, labeled 94 and 95. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). In system 94, the violin staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. A horizontal line above the violin staff spans from the first measure to the end of the system. The piano staff features a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *mp*. System 95 continues the violin melody with triplets and a dynamic marking of *mp*. The piano staff continues with a similar rhythmic pattern and a dynamic marking of *mp*.

Fonte: o autor

Como minha intenção não era utilizar o mesmo material durante toda a extensão do antigo solo de piano, fui atrás de outro material que pudesse também passar por uma ação de transformação. Tendo em vista que essa adição ocorreu em um momento em que o processo composicional deflagrado pela reabertura já tinha sido definido como finalizado, ou seja, em que os movimentos adicionais já haviam sido compostos, extraí um material divergente do Movimento II para cumprir o procedimento composicional que eu almejava. Esse material é apresentado em [27] do segundo movimento, ainda que a escrita seja diferente da utilizada no Movimento I. Esse é um caso em que a reabertura modifica o próprio processo que a deflagrou, o que demonstra que essa ação não é necessariamente linear. A figura abaixo apresenta o material retirado do Movimento II em comparação com sua transformação no Movimento I:

Figura 29 - material retirado do Movimento II que foi transformado e utilizado no Movimento I

The image displays three systems of musical notation. The first system, titled "Movimento II - [27]", is in 3/4 time and features a piano (pp) dynamic. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic shift to forte (f) in the right hand. The second system, titled "Movimento I - [99]-[100]", is in 5/4 time and features a piano (p) dynamic. It includes triplet markings (3) and a dynamic shift to mezzo-forte (mf). The third system continues the 5/4 time piece with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Fonte: o autor

Por fim, julgo importante ressaltar as minhas decisões ideológicas (CHAVES, 2010) para a composição do Movimento I. A seção C foi composta tendo abertamente o compositor francês Olivier Messiaen como referência, em especial os movimentos V (*Louange à l'Éternité de Jésus*) e VIII (*Louange à l'Immortalité de Jésus*) do seu *Quatuor pour la fin du temps*. Esse compositor – e principalmente essa obra – era uma referência com a qual eu dialogava constantemente em 2014, o que me levou a tomar diversas decisões composicionais em muitas das obras daquele período, em especial aquelas em que utilizei o mesmo procedimento composicional de escolha de alturas da *Sonata para Violino e Piano I*. Tais obras (incluindo a própria *Sonata*) eram muitas vezes relacionadas com Messiaen pelos

ouvintes que me davam algum tipo de opinião. Nesse sentido, acredito que essa referência é de extrema importância para entender as origens desse processo composicional e das minhas decisões, tenham elas sido tomadas com consciência sobre essa referência ou não.

### 4.3.3 Movimento II

Esse foi o primeiro movimento composto durante a reabertura. O planejamento formal do Movimento II se deu diretamente através dos seus materiais harmônicos, o que quer dizer que as suas seções foram pensadas através da utilização das diversas versões da sequência de acordes maiores. Abaixo demonstro o esquema formal desse movimento, relacionando suas seções com as diferentes versões da sequência que utilizei:

- A – Sequência retrógrada (Sr) – [1]-[38]
- B – Sequência invertida (Si) – [38]-[53]
- A' – Sequência retrógrada invertida (Sri) – [54]-[83]
- Coda – Coda sobre acorde de C – [84]-[87]

Esse esquema demonstra a sistematicidade do pensamento formal que tive nesse movimento. Isso ocorre devido à existência de um pré-planejamento em relação aos materiais da obra, o que acabou gerando a estrutura do Movimento II. Havia também uma concepção prévia sobre o andamento, que já havia sido definido como lento. A partir disso pude compor os materiais derivados da sequência através da sua ampliação, o que se dá, quase que exclusivamente, pela utilização de arpejos sobre os elementos da sequência. Também é apresentado um novo material, que é caracterizado por rápidos ornamentos cromáticos sobre as notas dos acordes, em um movimento de dupla bordadura. Esse material é interessante por se tratar da utilização consciente, pela primeira vez na *Sonata*, de notas que se encontram fora da harmonia. O material referido será retomado no Movimento III. O último material gerado durante a composição do segundo movimento foi aquele apresentado na figura 25, que se caracteriza como notas repetidas em *crescendo* levando a um arpejo. No Movimento II, como demonstrado anteriormente, esse material é escrito como um *tremolo* em *crescendo*, o que acaba por levar ao arpejo característico que finaliza esse material. Aqui reitero o sentido da

demonstração anterior desse material, pois, mesmo tendo surgido durante o processo composicional do Movimento II, esse material será associado, tanto na análise quanto na escuta (níveis neutro e estésico, respectivamente), como proveniente do movimento inicial da *Sonata*. A figura abaixo demonstra os materiais referidos:

Figura 30 - materiais do Movimento II em [30]-[32]. Os ornamentos e o tremolo estão marcados por linhas no piano e no violino, respectivamente

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '30', shows a piano part with a tremolo on the right hand and a triplet in the left hand, and a violin part with an ornament on the first measure. The second system, labeled '32', shows a continuation of the piano part with a tremolo on the right hand and a triplet in the left hand, and the violin part with an ornament on the first measure. The score is marked 'pp' (pianissimo).

Fonte: o autor

#### 4.3.4 Movimento III

O Movimento III teve como modelo formal o rondó. Isso indica, mais uma vez, que a reabertura trouxe uma sistematicidade no pensamento formal da *Sonata*, o que não havia em 2014 quando o processo composicional foi iniciado. Apesar de utilizar essa forma como modelo para a composição desse movimento, ela acabou sendo modificada para se adequar às minhas intenções composicionais. Abaixo apresento o esquema formal do Movimento III:

- A – Exposição do refrão, que é construído a partir da ideia de *unísono* entre os instrumentos – [1]-[10]

- B – Episódio I. Nos compassos iniciais o violino se encontra em primeiro plano, mas aos poucos os instrumentos readquirem a mesma importância. Ao final de B o violino retoma o protagonismo ao tocar uma *cadenza* – [10]-[19]
- A' – Reexposição II – [20]-[28]
- C – Episódio II – [28]-[33]
- A'' – Reexposição III – [34]-[41]
- Coda – [42]-[46]

O refrão é construído a partir da ideia de uníssono entre violino e piano (mão esquerda e direita, que, em um primeiro momento são vistos como dois instrumentos separados). O uníssono aqui, no entanto, não se refere exclusivamente às alturas tocadas pelos instrumentos, mas à uma homogeneização instrumental, o que também inclui articulações, dinâmicas e ritmo. A concepção desse aspecto de orquestração no meu processo composicional surgiu mais uma vez, ideologicamente, do *Quatuor pour la fin du temps*, de Messiaen. No entanto, dessa vez recorro aos movimentos IV (*Intermède*) e VI (*Danse de la fureur, pour les sept trompettes*), em que o compositor utiliza um procedimento orquestral similar. Esse procedimento visa à homogeneização do grupo instrumental, tratando-o como um único instrumento. No aspecto da reabertura, recorro à ampliação dos compassos [54]-[61] do Movimento I para a construção desse refrão. Tais compassos correspondem à ponte para C do movimento inicial, que, como exposto anteriormente, se trata do momento em que pela primeira vez na obra é utilizada a homorritmia.

A duração do Movimento III, que se apresenta bastante reduzida em relação à dos outros dois movimentos, foi estabelecida pelo já referido concurso de sonatas do qual eu tensionava participar e concorrer com a *Sonata para Violino e Piano I*. Com receio de ultrapassar a duração estabelecida pelo edital do concurso (quinze minutos), decidi compor seções breves dentro da forma rondó, forma essa que me ajudou no controle da duração do movimento, pois a repetição necessária do refrão (composto também com um número reduzido de compassos) indicava com certa precisão quanto tempo o movimento teria de acordo com o número de repetições que eu inserisse na partitura. Ao fim desse processo composicional, percebi que não só o limite de tempo estabelecido não havia sido ultrapassado como ainda havia uma certa margem que eu poderia trabalhar. Decidi, no entanto, manter a duração como estava, pois me senti satisfeito com o resultado do processo.

Ao contrário do movimento anterior, onde a variação dos seus materiais ocorre quase que exclusivamente no campo das alturas através da mudança de sequência harmônica, no movimento final da *Sonata* as variações entre refrãos e episódios ocorrem em eixos diversos. Isso se dá pela utilização exclusiva da So no Movimento III, caso único nessa obra. A escolha pela exclusividade dessa versão da sequência se deu tanto pelo já referido limite de tempo exigido pelo concurso, quanto pelo estabelecimento e consagração de uma sonoridade específica com a qual a composição deveria terminar segundo o meu planejamento formal. No segundo caso há uma analogia à música tonal, como o retorno à tonalidade inicial após diversas modulações. Essa analogia harmônica ocorre globalmente tendo como base um *allegro* de sonata, pois o Movimento I estabelece duas áreas harmônicas distintas, o Movimento II é colocado como o momento de maior variação de sonoridade e no Movimento III há o retorno e o estabelecimento definitivo da sonoridade original. No nível formal a analogia ocorre pela conformação com os movimentos de uma sonata, em especial o segundo movimento lento e o último movimento na forma rondó (ainda que variada). Há, no entanto, um paradoxo em relação à analogia harmônica que pretendo fazer. O estabelecimento de uma chamada “sequência original” ocorre somente ao final da obra, tendo em vista que a verdadeira sequência que deu origem à peça não é idêntica à sequência que convencionei chamar de original. Portanto, a referida analogia harmônica ocorre apenas no nível poético, pois definiu o meu planejamento formal. Nos níveis neutro e estésico, no entanto, a sonoridade do último movimento será estabelecida como algo diferente daquela do início da composição, ainda que elas guardem relações próximas.

#### **4.3.5 O aprimoramento da técnica composicional através da ação de reabertura na *Sonata para Violino e Piano I***

Associo a utilização não estrita da sequência de acordes maiores no Movimento I como uma falta de domínio dessa técnica composicional. Isso se deve ao fato de que, até aquele momento, eu havia utilizado esse procedimento apenas uma vez, ao compor, em 2013, uma obra para piano solo com uma construção harmônica similar. É importante ressaltar que não vejo a utilização estrita da sequência necessariamente como um indicativo de seu domínio, apenas que o pouco contato que existia até então com a técnica me impediu de explorar melhor as possibilidades composicionais disponíveis. A investigação prévia da partitura, feita sob o pretexto de rememorar os procedimentos utilizados para a composição da

obra de 2014, me levou não somente à redescoberta dos meios empregados nesse processo, como também a um maior controle sobre eles através do entendimento de como eu os havia manipulado. Além disso, a utilização de sequências similares em outras obras de minha autoria desde o ano de 2013 me levaram a um acúmulo de experiências acerca da utilização de tais procedimentos harmônicos.

O aprimoramento da técnica composicional se tornou patente durante o processo de reabertura da *Sonata*. Nessa ação procurei simular, em determinados momentos, a inconstância na apresentação do ordenamento da sequência, da mesma maneira como é empregada no primeiro movimento da obra. Esse procedimento funciona como uma ação de ampliação sobre um determinado meio de utilização de um material composicional. A alternância mais fluída e consciente entre uma utilização estrita e outra mais livre da sequência de acordes maiores representou, durante o processo composicional deflagrado pela reabertura, uma tomada de consciência acerca das possibilidades técnicas e expressivas que a sequência harmônica tinha a oferecer. Além disso, a confecção das versões retrógrada, invertida e retrógrada invertida representam por si só um processo de ampliação desse material e que ocorre devido a um maior domínio da técnica. Essas observações apontam para um aspecto quase pedagógico da reabertura e que é próprio das investigações de processos composicionais, ou seja, uma tomada de consciência acerca dos procedimentos utilizados em uma determinada obra, de maneira que possam ser descritos, formalizados e, por fim, replicados.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei demonstrar, através deste trabalho, o meu entendimento sobre reabertura de processos composicionais. Para isso, busquei, em primeiro lugar, expor exemplos de outros compositores, interpretando suas obras a partir do conceito de reabertura apresentado no capítulo inicial. Também trouxe alguns termos que tangenciam o meu próprio entendimento de reabertura, em especial a reescritura, com o intuito de conceituá-los e compará-los, de maneira a tornar mais sólido o meu conceito de reabertura. Também propus, no primeiro capítulo, categorias de reabertura (primeiro e segundo caso); tipos de materiais presentes em uma reabertura (material de reabertura e divergente); categorias referentes à autoria do processo reaberto (reabertura pessoal e não pessoal); ações possíveis dentro de uma reabertura (adição, subtração, realocação e transformação). Finalmente, utilizei o conceito de ampliação, que apresentei como indissociável da definição de uma reabertura.

O formato de memorial, pela sua própria natureza, possibilita ao compositor ter uma maior consciência das idas e vindas do seu próprio processo composicional. No presente trabalho, o olhar para o passado envolveu não só a rememoração desses processos, mas também a investigação dos traços deixados ao longo do caminho através dos documentos de processo – conceito tomado de empréstimo da crítica genética – e da investigação do nível neutro dessas obras. O nível neutro possibilitou, segundo a visão proposta por Nattiez, elucidar questões acerca do nível estésico (ainda que de maneira superficial no presente trabalho) e, principalmente, do nível poiético.

Lancei mão de tais artifícios para, na seção quatro, discorrer sobre os processos composicionais das três obras que integram o portfólio desta dissertação. Fiz isso não apenas com o intuito de exemplificar o meu entendimento de reabertura ou de demonstrar como esse procedimento se deu em minhas próprias composições, mas também como um meio de revisitar esses processos composicionais e refletir, fora do tempo do próprio processo, sobre as minhas tomadas de decisões.

Revisitar os processos composicionais dessas obras me permitiu identificar procedimentos que, durante a composição das peças, não foram utilizados de maneira consciente ou que eu não recordava de ter utilizado, tendo em vista a distância cronológica de certos processos expostos nesse trabalho. Como exemplo, cito a identificação tardia de uma ação de reescritura em *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*. Também pude, através dessa revisitação do processo, entender o porquê – ou, pelo menos, propor uma hipótese – de certas

decisões terem sido tomadas. Isso ocorreu ao escrever sobre a *Sonata para Violino e Piano I*, por exemplo, em que propus que utilizei a sequência de acordes somente até o acorde de G, em 2014, de maneira a evocar uma relação de dominante-tônica com o acorde de C, primeiro acorde da sequência. Além disso, revisitar o processo composicional possibilitou um maior entendimento do próprio procedimento de reabertura que proponho, em um sentido semelhante aquele apresentado ao final do capítulo anterior, em que a ação de reabertura que deflagrou o processo composicional da *Sonata* me levou a um domínio maior da técnica utilizada na composição dessa obra.

Para além do tema proposto nesta dissertação, pude, através dessa pesquisa, tomar consciência de uma origem comum entre materiais de duas obras pertencentes ao portfólio de composições. Me refiro à *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá* e *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*. Os materiais geradores de ambas as composições são temas reafirmados incessantemente (ainda que *A Morte...* tenha também uma harmonia como material gerador), seja de maneira literal ou como ponto de origem dos diversos acontecimentos das obras. Ao longo da pesquisa, ao retomar contato com esses temas e eventualmente compará-los, foi possível observar semelhanças entre eles, o que me levou à conclusão de que, mesmo que de maneira inconsciente, um dos temas deu origem ao outro. A ligação entre eles, portanto, parece ser bastante próxima. A imagem abaixo faz uma comparação entre ambos os temas:

Figura 31 - comparação entre o tema de *A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá* e *Dialogue/The Shell was Open (reprise)*

The image displays two musical staves in treble clef, both in 4/4 time and one sharp (F#) key signature. The top staff is titled "A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá (retirado de algo f, de 2009)". The bottom staff is titled "Dialogue/The Shell was Open (reprise) (retirado de uma obra sem título, de 2010)". Both staves show a melodic line. In the top staff, a box highlights the first four notes (F#, G, A, B), an oval highlights the next four notes (C, D, E, F), and another box highlights the final two notes (G, A). In the bottom staff, a box highlights the first four notes (F#, G, A, B), an oval highlights the next four notes (C, D, E, F), and another box highlights the final two notes (G, A). This visual comparison highlights the structural and melodic similarities between the two themes.

Fonte: o autor

A imagem acima demonstra o tema de *A Morte...*, composto em 2009, em comparação com o tema de *Dialogue*, composto no ano de 2010. A primeira semelhança entre os dois materiais se encontra no campo tonal de ambos, que se situa em Sol Maior/Mi Menor. Além

disso, os dois temas possuem como gesto inicial um salto de sexta ascendente, que se torna bastante característico não somente pela singularidade dentro do próprio material (o salto aparece apenas uma vez ao longo dos temas), como pela utilização do gesto que fiz durante as reaberturas como ampliação desse material. Após o gesto inicial de sexta ascendente, ocorre um movimento escalar descendente em ambos os temas, o que leva finalmente a um desvio nas semelhanças, o que será retomado logo em seguida com movimentos escalares de ida e volta. O final de ambos é marcado por um salto de quinta justa, ainda que um seja o retrógrado do outro, pois no tema de *A Morte...* é feito o salto Mi-Si e no tema de *Dialogue* é feito o salto Si-Mi. Por fim, somando-se às semelhanças apontadas acima, está o fato de ambos os materiais terem sido compostos para voz aguda. Há, portanto, uma semelhança de instrumentação e, portanto, de meio de propagação desse material.

A hipótese que apresento a partir das comparações feitas entre os dois temas, é de que o material vocal que compus para *algo f* em 2009 deu origem, de maneira inconsciente durante o meu processo composicional, ao tema composto para a obra sem título de 2010. Isso demonstra que, para além das reaberturas, existe uma linhagem comum de procedimentos e pensamento composicional para essas obras. A genealogia dessas composições possui um ponto de convergência, ainda que em um segundo momento tenham aparecido ramificações que deram origem a obras diversas. Essas ramificações, finalmente, foram geradas através do procedimento composicional que guiou a escrita dessas peças, ou seja, a reabertura de processos composicionais.

A descoberta dessas semelhanças e a hipótese de uma origem comum me levaram a fazer uma autocitação nos compassos [185]-[189] de *A Morte...*, de maneira a apresentar, em música, essas convergências temáticas. Nos referidos compassos é tocado o *tema principal* de *Dialogue/The Shell was Open (reprise)* pelo dobramento clarinete I e violino I.

A hipótese que apresento acima configura-se como um subproduto dessa pesquisa. Com isso, além dos exemplos dados nos parágrafos anteriores, pretendo demonstrar o crescimento pessoal decorrente da pesquisa, tanto em termos de conscientização sobre os procedimentos empregados na feitura das obras do portfólio de composições, quanto na descoberta dos meandros do meu próprio processo composicional. Porém, pretendo também com o presente trabalho contribuir com todos aqueles que porventura tiverem contato com a pesquisa, de maneira que as minhas próprias experiências possam ter utilidade para outros compositores e compositoras. Espero que a descrição e sistematização do procedimento de reabertura apresentado no presente trabalho possa servir de exemplo para aqueles que tenham a intenção de utilizar procedimento semelhante. Espero, também, poder suscitar uma

discussão sobre reabertura, de maneira que o conceito aqui apresentado possa ser lapidado, ampliado ou ainda revisado.

**6 PARTITURAS**



6.1 PARTITURA DE *A MORTE MOSTRARÁ SEU ROSTO AONDE QUER QUE VOCÊ VÁ*  
(2018)

**Henrique Franke Mangoni**

**A Morte mostrará seu rosto aonde quer que você vá**

**Porto Alegre**

**2018**



Clarinete Bb I - fora do palco

Trompa - fora do palco

Fagote - fora do palco

Oboé

Clarinete Bb II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Piano

Beethoven - Sinfonia nº 3 em Eb maior,  
Op. 55, Mov. II - Marcia fúnebre

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

8

mf

8







This page of a musical score contains staves for the following instruments: Cl. Bb I, Trom., Fgt., Ob., Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., Cb., and Pno. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The woodwinds (Cl. Bb I, Cl. Bb II, Ob.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., Cb.) have active parts, while the Trombone, Flute, and Percussion parts are mostly silent. The Piano part includes complex chords and arpeggiated figures. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#).



This page contains the musical score for measures 56 through 65. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Cl. Bb I, Trom., Fgt., Ob., Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., and Pno. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score features a variety of dynamics including *pp*, *f*, and *mf*. The woodwinds and strings play melodic lines with slurs and accents, while the piano provides harmonic support with chords and arpeggios. The piano part includes a section with a fermata over a chord in measure 65.

61

Cl. Bb I

Trom. *mp*

Fgt. *mp*

Ob. *mp*

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

8

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

livrentemente, quase improvisado

pedal ad libitum

*f*

*mf*

9

78

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

*morrendo*

Pno

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

87

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*a tempo*

8 *p*



*cresc. poco a poco*

Cl. Bb I

Musical staff for Cl. Bb I, showing a melodic line with a crescendo marking.

*pp*

*cresc. poco a poco*

Trom.

Musical staff for Trom., showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*pp*  
*cresc. poco a poco*

Fgt.

Musical staff for Fgt., showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*pp*  
*cresc. poco a poco*

Ob.

Musical staff for Ob., showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Cl. Bb II

Musical staff for Cl. Bb II, showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Vln. I

Musical staff for Vln. I, showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Vln. II

Musical staff for Vln. II, showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Vla

Musical staff for Vla, showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Vc.

Musical staff for Vc., showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Cb.

Musical staff for Cb., showing a melodic line with a crescendo marking and a triplet of eighth notes.

*cresc. poco a poco*

Pno

Musical staff for Pno, showing a complex accompaniment with multiple voices and a crescendo marking.



110

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno



Musical score for orchestra and piano, measures 120-128. The score is written for the following instruments: Cl. Bb I, Trom., Fgt., Ob., Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., Cb., and Pno. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. A forte (*f*) dynamic is indicated in measure 125. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 128.

This musical score page contains 10 staves for an orchestra and piano. The instruments are: Cl. Bb I, Trom., Fgt., Ob., Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., Cb., and Pno. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are indicated. The piano part includes a section with a fermata and a multi-measure rest for 8 measures.

Cl. Bb I

Trom.

Fgt. *mf* *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. Bb II *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Pno *cresc.*



Cl. Bb I  
Trom.  
Fgt.  
Ob.  
Cl. Bb II  
Vln. I  
Vln. II  
Vla  
Vc.  
Cb.  
Pno

*pp*  
*ff*  
*pp*  
*ff*  
*pp*  
*ff*  
*pp*  
*ff*  
*pp*  
*ff*  
*pp*  
*ff*

8

This page of a musical score contains measures 138 through 23. The instruments listed are:

- Cl. Bb I
- Trom.
- Fgt.
- Ob.
- Cl. Bb II
- Vln. I
- Vln. II
- Vla
- Vc.
- Cb.
- Pno

The score features a series of rests for most instruments from measure 138 to 140. From measure 141, the woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and fortissimo (*ff*) dynamics. The piano part is marked "livremente, quase improvisado" and features complex, flowing passages with trills and grace notes. The page concludes with a first ending bracket over measures 21-23, marked with a first ending bracket and the number 8.

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

In Paradisum - canto gregoriano

*mp*

*mp*

*pp*

*pp*

*mp*

*pp*

*pp*

*a tempo*

*mp*



Cl. Bb I *pp* *mp*

Trom.

Fgt. *mp*

Ob. *mp*

Cl. Bb II *pp* *mp*

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *pp* *mp*

Vla. *pp* *mp*

Vc. *pp* *mp*

Cb. *pp* *mp*

Pno *p*

Johann Walter - Christ Lag in Todesbanden

Josquin - Nymphes de Bois

164

Cl. Bb I

Trom.

Fgt.

Ob.

Cl. Bb II

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

*mp*

*mp*

*mp*

8

This musical score page contains ten staves of music for measures 174 through 183. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Cl. Bb I (Treble clef, key signature of two sharps), Trom. (Treble clef, key signature of two sharps), Fgt. (Bass clef, key signature of two sharps), Ob. (Treble clef, key signature of one sharp), Cl. Bb II (Treble clef, key signature of two sharps), Vln. I (Treble clef, key signature of one sharp), Vln. II (Treble clef, key signature of one sharp), Vla (Bass clef, key signature of two sharps), Vc. (Bass clef, key signature of two sharps), Cb. (Bass clef, key signature of one sharp), and Pno. (Grand staff, key signature of one sharp). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, beams, slurs, and ties. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) are placed above the Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla, and Cb. staves. The Pno. part is mostly silent, indicated by rests on both staves.

This musical score page contains ten staves for an orchestra and piano. The instruments are: Cl. Bb I, Trom., Fgt., Ob., Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., Cb., and Pno. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part (Pno) is shown in a grand staff with both treble and bass clefs, featuring chords and arpeggiated figures. The woodwinds and strings play melodic lines with some phrasing slurs. The brass parts (Cl. Bb I, Cl. Bb II, and Cb.) have more rhythmic and harmonic roles.

This musical score page contains ten staves for an orchestra and piano. The instruments are: Cl. Bb I, Trom., Fgt., Ob., Cl. Bb II, Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., Cb., and Pno. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features complex chordal textures and melodic lines. The overall texture is dense and rhythmic.

Cl. Bb I *ff*

Trom. *ff*

Fgt. *ff*

Ob. *ff*

Cl. Bb II *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Pno *f*

*ff*



6.2 PARTITURA DE *DIALOGUE/THE SHELL WAS OPEN (REPRISE)* (2018)

**Henrique Franke Mangoni**

**Dialogue/The Shell was Open (reprise)**

**Porto Alegre**

**2018**



*Dialogue/The Shell was Open (reprise)* é uma obra dividida em duas partes. A primeira apresenta um diálogo interno que propõe uma reflexão sobre o meu papel de compositor no mundo e em diálogo com as minhas referências. A segunda parte se trata de uma obra que compus em 2015 e que agora apresento em um contexto completamente diferente com o intuito de fazer uma reflexão sobre o meu passado e sobre como minha técnica composicional se modificou ao longo dos anos.

Compus esta obra como um meio de entender o meu papel no mundo e no meio em que vivo e que contribuições posso dar aos meus pares e à matéria que estudo e dedico minha vida. Também faço uma homenagem àqueles que, sabendo ou não, me ensinaram e me fizeram ser o que sou hoje, representados aqui por Josquin e sua *Missa Pange Lingua*. Além disso, observo o meu passado como um meio de refletir sobre o compositor que fui, o que restou daquilo e como estou hoje em dia, com o objetivo de tentar encontrar uma identidade musical própria.

Mais importante do que todas estas questões pessoais, tenho a esperança de que os ouvintes da minha música possam se ver refletidos nela e possam também pensar sobre essas questões, independente do meio em que atuem. Tento cumprir com esta composição um papel social e creio que esta é a minha contribuição para os outros.

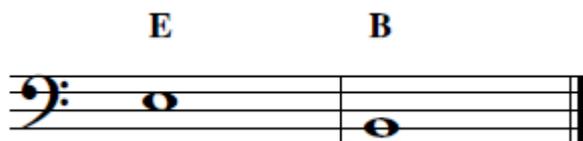
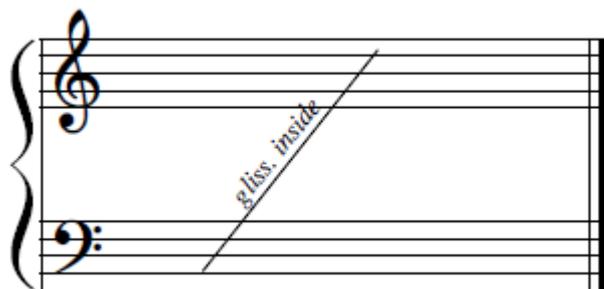
**Soprano/Tenor:**

- A soprano (ou tenor) deve permanecer fora do palco até o compasso 99 e deve se retirar novamente do palco no compasso 135. As indicações de entrada e saída se encontram na partitura.

- Fora do palco, a soprano ou tenor deve utilizar microfone, enquanto que no palco a amplificação não deve ser utilizada a menos que se considere necessária.

**Surdo/tímpano:**

- O surdo pode ser substituído por um tímpano de acordo com a preferência do intérprete. Caso o tímpano seja utilizado, deve-se alternar entre as notas Mi (E na partitura) e Si (B na partitura) como indicado na partitura. As notas aparecem nas seguintes oitavas:

**Piano:**

- *Glissando* dentro do piano. Deve ser sempre tocado o mais rápido e com o maior número de notas possível. Caso não seja factível tocar o efeito em um determinado piano, todos os *glissandi* devem ser substituídos pelo *cluster* descrito abaixo.



- *Cluster*. Deve ser tocado com os antebraços e com o maior número possível de notas. Tocar nas teclas brancas e pretas.

**Missa Pange Lingua (Kyrie):**

- O trecho do Kyrie da Missa Pange Lingua, de Josquin, compreendido entre os compassos 84-98, pode ser tocado pelos instrumentos ou cantado utilizando o texto como disposto na partitura. Caso o trecho seja cantado, a soprano fora do palco NÃO deve cantar. Os instrumentos devem ser substituídos pelas seguintes vozes:

Violino – Soprano (exceto a soprano fora do palco) ou contralto

Clarinete – Contralto ou tenor

Flauta baixo – Tenor

Violoncelo – Baixo

As demais instruções encontram-se na partitura.

Duração: c.a. 9'00''

Ambos os textos por Henrique Franke Mangoni

### **Dialogue**

I

The deeds of humanity are not yours

You reap the fruits of another's labor.

“If I have seen further it is by standing on the shoulders of giants”.

You will never be a giant

For it is the greatest human achievement

You are bound to oblivion

You will be forgotten!

II

Megalomaniac and hollow is the dream of greatness

Giant I'll never be, but even the small trees can bear fruits.

So I will humbly offer my deeds

To the hall of the small ones

To those who wish to seek for their soul

But never forgetting the ones who lifted me on their shoulders!

“If I have seen further it is by standing on the shoulders of giants”.

**The Shell was Open**

I

The shell was open showing the pearl,  
Leading through darkness.

But suddenly I scared it away,  
The door is closed to me 'till you open again.

II

Blessed are those who hide behind a smile  
Creeping in darkness.

But have I become the one who's blessed,  
Wearing up a smile from the moment I bled?

III

The sinner's hideout lies in the mind,  
Never forgiven.

But then I failed to forgive myself  
Though I could find forgiveness for somebody else.

IV

Somebody else was living in my skin

Under the silence

Since I sold your soul, since I sealed you softly in the silence,

So I swear I'll break through.

V

The shell was hiding behind a smile

Living in my skin.

But suddenly I forgave myself opening the door,

This is what no one else could do.

Soprano ou Tenor fora do palco

Clarinete B $\flat$

Flauta em C ou Flauta Baixo

Vibrafone ou Marimba

Surdo ou Tímpano

Caixa clara

Piano

Violino

Violoncelo

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*pp*

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

*p*

*mf*

Detailed description of the musical score: The score is for a chamber ensemble in 4/4 time with a tempo of quarter note = 65. It consists of nine staves. The Soprano/Tenor part is a vocal line with lyrics. The Clarinet B-flat and Flute in C/Flute Bass parts play a melodic line with slurs and accents. The Marimba/Vibrafone part has a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Snare and Cymbals parts play a rhythmic pattern with slurs and accents. The Piano part has a complex harmonic structure with slurs and accents. The Violin and Cello parts play a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *mf*, *p*, and *mf*.

S./T.

Bb Cl.

Fl.

Vib./Mrb.

F. T./Timp.

S. D.

Pno

Vln.

Vc.

*mf*

*pp*

6

S./T.

Bb Cl.

Fl.

Vib./Mrb.

F. T./Timp.

S. D.

Pno

Vln.

Vc.

*pp*

*mf*

*pp*

8

S./T.  
 Bb Cl.  
 Fl.  
 Vib./Mrb.  
 F. T./Timp.  
 S. D.  
 Pno  
 Vln.  
 Vc.

*mf*

S./T.  
 Bb Cl.  
 Fl.  
 Vib./Mrb.  
 F. T./Timp.  
 S. D.  
 Pno  
 Vln.  
 Vc.

This page of a musical score contains nine staves. The first staff (S./T.) is mostly empty with a few notes. The second staff (Bb Cl.) has a melodic line with slurs and accents. The third staff (Fl.) has a melodic line with slurs and accents. The fourth staff (Vib./Mrb.) has a melodic line with slurs and accents. The fifth staff (F. T./Timp.) and sixth staff (S. D.) are empty. The seventh staff (Pno) has a complex texture with multiple voices, slurs, and accents. The eighth staff (Vln.) has a melodic line with slurs and accents. The ninth staff (Vc.) has a melodic line with slurs and accents.

S./T.  
Bb Cl.  
Fl.  
Vib./Mrb.  
F. T./Timp.  
S. D.  
Pno  
Vln.  
Vc.

This musical score page contains measures 12 and 13. The instruments are arranged as follows: S./T. (Soprano/Tenor), Bb Cl. (B-flat Clarinet), Fl. (Flute), Vib./Mrb. (Vibraphone/Maracas), F. T./Timp. (Feld Horn/Timpani), S. D. (Snare Drum), Pno (Piano), Vln. (Violin), and Vc. (Violoncello). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The percussion parts are mostly rests, with some timpani rolls indicated by vertical bars.

S./T. *f* The deeds of hu - ma -

Bb Cl. *cresc.* *f*

Fl. *cresc.* *f*

Vib./Mrb. *cresc.* *f*

F. T./Timp. *f*

S. D. *f*

Pno *cresc.* *f* *gliss. trille*

Vln. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

17

S./T. *mp* are not yours *p* you reap the fruits *mp* of a-no - ther's la - bor of a - no - ther's la - bor

Bb Cl. *p*

Fl. *p*

Vib./Mrb.

F. T./Timp.

S. D. *brush* *p*

Pno

(3rd)

Vln. *con sord.* como um som distante *pp*

Vc. *con sord.* como um som distante *pp*

declamado - ritmo aproximado

22 *perdendosi*

S./T. *mp* "If I have seen further it is by standing on the shoulders of gi-ants"

Bb Cl.

Fl.

Vib./Mrb.

F. T./Timp.

S. D.

Pno

Vln.

Vc.

5

3

3

(brush)

(S.D.)

S./T.

Bb Cl. *ff* *p*

Fl. *ff* *p*

Vib./Mrb.

F. T./Timp. *ff* *pp* *p* *pp* *mf* *p* *pp* *mf* *p* *pp* *mf* *p* *pp* *pp*

S. D. *ff* *pp* *pp* *ord.*

Pno

Vln. *ff* *senza sord.* *pp* *pp*

Vc. *pp* *senza sord.* *ff* *p*

S./T.      Bb Cl.      Fl.      Vib./Mirb.      F. T./Timp.      S. D.      Pno      Vln.      Vc.

You will ne-ver be

*mp*

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

*brush*      *p*

Detailed description of the musical score: The score is for page 32 and includes a vocal line and parts for S./T., Bb Cl., Fl., Vib./Mirb., F. T./Timp., S. D., Pno, Vln., and Vc. The vocal line has lyrics 'You will ne-ver be' and a triplet of notes. The instrumental parts feature various dynamics: S./T. (mp), Bb Cl. (mf), Fl. (mf), Vib./Mirb. (pp), F. T./Timp. (mf), S. D. (mf), Pno (mf), Vln. (p), and Vc. (mf). There are also performance instructions for 'brush' and 'p' on the S. D. part. The score includes slurs, ties, and articulation marks.

S./T. *f* a grant for it is the great-test *mp* hu-man a-chieve - ment you are bound to o-bli - vi-on *p* you are bound to o-bli - vi-on *p*

Bb Cl. *p*

Fl.

Vib./Mrb.

F. T./Timp. (brush)

S. D. inside the piano (dentro do piano)

Pno.

Vln. *con sord.* *p*

Vc. *p*





S./T. got - ten!  
*f*

Bb Cl. *p*

Fl. *mf*

Vib./Mrb. *pp* *mf* *pp*

F. T./Timp.

S. D. *mf* *mf* *ord.*

Pno. *mf* *senza sord.* *arco* *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

S./T.  
 Bb Cl.  
 Fl.  
 Vib./Mrb.  
 F. T./Timp.  
 S. D.  
 Pno  
 Vln.  
 Vc.

*pp*  
*mf*  
*mf*

S./T.

Bb Cl.

Fl.

Vib./Mrb.

F. T./Timp.

S. D.

Pno

Vln.

Vc.

*pp*

*mf*

Musical score for page 55, featuring staves for S./T., Bb Cl., Fl., Vib./Mrb., F. T./Timp., S. D., Pno, Vln., and Vc. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The S./T. part is mostly silent. The Bb Cl. and Fl. parts have melodic lines with slurs. The Vib./Mrb. part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The F. T./Timp. and S. D. parts are mostly silent. The Pno part has a complex texture with many beamed notes and slurs. The Vln. and Vc. parts have melodic lines with slurs.

S./T.  
 Bb Cl.  
 Fl.  
 Vib./Mrb.  
 F. T./Timp.  
 S. D.  
 Pno  
 Vln.  
 Vc.

This page of a musical score contains measures 57 through 60. The score is arranged in a standard orchestral format with nine staves. The instruments are: S./T. (Soprano/Tenor), Bb Cl. (B-flat Clarinet), Fl. (Flute), Vib./Mrb. (Vibraphone/Maracas), F. T./Timp. (Feld Horn/Timpani), S. D. (Snare Drum), Pno (Piano), Vln. (Violin), and Vc. (Violoncello). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (e.g., accents). The Pno part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings. The Vln. and Vc. parts have melodic lines with some slurs and accents. The woodwinds and strings provide harmonic support throughout the measures.

S./T.  
 Bb Cl. *cresc.*  
 Fl. *cresc.*  
 Vib./Mrb. *cresc.*  
 F. T./Timp.  
 S. D.  
 Pno *cresc.*  
 Vln. *cresc.*  
 Vc. *cresc.*

S./T. me ga-lo ma - ni-ac me ga-lo ma - ni-ac me ga-lo ma - ni-ac

Bb Cl. *f*

Fl. *f*

Vib./Mirb. *f*

F. T./Timp. *B*

S. D. *f*

Pno *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

S./T.      and      hollow      is the dream of great - ness  
*mp*      *f*      *mp*

Bb Cl.      *p*

Fl.      *f*

Vib./Mrb.      *f*      *mp*

F. T./Timp.      ||

S. D.      ||

Pno

Vln.      *f*

Vc.      *f*

S./T. *mp* Gi - ant I'll ne-ver be,

Bb Cl. *p*

Fl. *mf*

Vib./Mrb. *mp*

F. T./Timp. *mf*

S. D. *mf*

Pno *f* *crd.*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

69

S./T.      but e - ven the small      trees      can bear      fruits

Bb Cl.      *p*

Fl.      *p*

Vib./Mrb.      *p*

F. T./Timp.      *E*

S. D.      *p*

Pno

(*3rd*)

Vln.      *p*

Vc.      *p*

Musical score for measures 73 and 74. The score includes parts for S./T., Bb Cl., Fl., Vib./Mrb., F. T./Timp., S. D., Pno, Vln., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a piano (*p*) dynamic marking. The woodwinds (Bb Cl. and Fl.) play a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The strings (Vln. and Vc.) play a similar melodic line, with the Vc. part featuring a triplet of eighth notes. The Pno part is silent. The Vib./Mrb., F. T./Timp., and S. D. parts are also silent. The S./T. part is silent. The Vln. part has a *p* dynamic marking. The Vc. part has a *p* dynamic marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

S./T. *mp* So I will hum - bly of - fer my deeds to the hall of the small ones to those who wish to seek for their soul but

Bb Cl.

Fl. *p*

Vib./Mrb. *mp*

F. T./Timp.

S. D.

Pno *mp*

Vln.

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for page 76 and includes a vocal line and parts for various instruments. The vocal line (S./T.) has lyrics: "So I will hum - bly of - fer my deeds to the hall of the small ones to those who wish to seek for their soul but". The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings of *mp*. The instrumental parts include Bb Clarinet, Flute (starting with a *p* dynamic), Vibraphone/Maracas (with *mp*), Percussion (F. T./Timp. and S. D.), Piano (with *mp*), Violin, and Viola. The piano part has a complex texture with many tied notes and some triplet markings. The strings (Vln. and Vc.) have sparse parts with some grace notes and rests.



Missa Pange Lingua (Kyrie) - Josquin

83

is by stan - ding on the shoul - ders of gi - ants" *p*

Ky - ri - e - e - lei - son e - lei - son *mp*

Ky - ri - e - e - lei - son *mp*

Ky - ri - e - e - lei - son *mp*

(Solo)

Ky - ri - e - e - lei - son *mp*

Ky - ri - e - e - lei - son *mp*

S./T.

Bb Cl. *son Ky - ri - e e*

Fl. *lei Ky - ri - e e*

Vib./Mirb.

F. T./Timp.

S. D.

Pno

Vln. *son Ky - ri - e e*

Vc. *lei - son e*

entrar no palco

98

S./T.

Bb Cl.

Fl.

Vib./Mrb.

F. T./Timp.

S. D.

Pno

Vln.

Vc.

*mp*

*mp*

*mp*

*f*

*mp*

S/T.      scared it a - way, the door is closed to me 'till you o - pen a - gain

Bb Cl.      *mp* *mf*

Fl.      *mf*

Vib./Mrb.      *mf*

F. T./Timp.      *pp* *mf*

S. D.      *pp* *mf*

Pno

Vln.      *mp* *f*

Vc.      *mf*

S./T. Blessed are those who hide behind a smile creeping in darkness. But have I become the one who's

Bb Cl. *mp*

Fl. *p*

Vib./Mrb. *p*

F. T./Timp.

S. D.

Pno. *p*

Vln. *mp*

Vc. *p*

S./T.      blessed, wea - ring up a smile from the mo - ment I bled?      The *mp*

Bb Cl.      *mp*      *f*      *p*

Fl.      *mp*      *f*

Vib./Mrb.      *mp*      *mf*      *pp*      *mf*

F. T./Timp.      *mf*

S. D.      *mf*

Pno      *mf*      *ssuo.*      *p*

Vln.      *mp*      *mf*

Vc.      *mp*      *pizz.*      *mf*      *mp*

S./T.      sin - ner's    hide-out    lies in the    mind, ne - ver for - gi - ven. But    then I failed to    for - give my - self    though I could find    for -

Bb Cl.

Fl.

Vib./Mrb.      *p*

F. T./Timp.      *brush - snares on*

S. D.      *p*      *mp*

Pno      *pp*      *mp*      *pp*      *mp*

Vln.      *pp*

Vc.

15 ord.

o som de "S" deve ser destacado

124

give-ness for some - bo - dy else was li - ving in my skin un - der the si - lence since I sold your soul since I sealed

**S./T.**

**Bb Cl.**

**Fl.**

**Vib./Mrb.**

**F. T./Timp.**

**S. D.**

**Pno**

**Vln.**

**Vc.**

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*mp*

*pp*

15

15

8

S./T.      you    softly in the    si - lence, so I swear I'll break through.    The shell was hi - ding    be - hind a

Bb Cl.      *mf*

Fl.      *mf*

Vib./Mrb.

F. T./Timp.      *f* *pp* *f*

S. D.

Pno      *mp*      *mf* 8

Vln.      *mp* bow

Vc.      *mf*

*cresc.*  
 S./T. smile li - ving in my skin. But sud - denly I for - gave my - self o - pening the door, this is

*cresc.*  
 Bb Cl.

*cresc.*  
 Fl.

Vib./Mrb. *pp* *mf*

F. T./Timp. ||

S. D. ||

*cresc.*  
 Pno

Vln. *cresc.*

Vc. *cresc.*

sair do palco

134

what no one else could do Mm...  
pp ff f f f pp B ff 8 pp 8 pp f pp f pp

S./T.  
Bb Cl.  
Fl.  
Vib./Mrb.  
F. T./Timp.  
S. D.  
Pno  
Vln.  
Vc.

Score for measures 144-145, featuring the following instruments and parts:

- S./T. (Soprano/Tenor):** Melodic line with a slur over measures 144-145.
- Bb Cl. (B-flat Clarinet):** Melodic line with a slur over measures 144-145.
- Fl. (Flute):** Melodic line with a slur over measures 144-145.
- Vib./Mrb. (Vibraphone/Maracas):** Melodic line with a slur over measures 144-145.
- F. T./Timp. (Fagot/Timpani):** Part with *mf* dynamic.
- S. D. (Snare Drum):** Part with *mf* dynamic and snare notation.
- Pno (Piano):** Part with *pp* dynamic.
- Vln. (Violin):** Part with *pp* dynamic and a slur over measures 144-145.
- Vc. (Violoncello):** Part with *pp* dynamic and a slur over measures 144-145.

Performance markings include *Mm...* and *pp* (pianissimo) for the woodwinds and strings. The snare drum part includes a specific notation for *E* (snare on) with *pp* and *mf* dynamics.



6.3 PARTITURA DE *DIALOGUE THE SHELL WAS OPEN (REPRISE)* – VERSÃO PARA TENOR, CONTRABAIXO E PIANO (2018-2019)

**Henrique Franke Mangoni**

**Dialogue/The Shell was Open (reprise)**

**Versão para Tenor, Contrabaixo e Piano**

**Porto Alegre**

**2018-2019**



# Dialogue/The Shell was Open (reprise)

Texto e música por Henrique Franke Mangoni

♩ = 60-65

The musical score is written for Tenor, Contrabaixo (Double Bass), and Piano. It begins with a tempo marking of ♩ = 60-65. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-3) features a Tenor part with a rest followed by a note on 'The' in measure 3, marked *mp*. The Contrabaixo part starts with a *pizz.* (pizzicato) *f* note, then moves to *arco* (arco) in measure 2. The Piano part features a complex texture with *f* dynamics and a *ped.* (pedal) marking. The second system (measures 4-6) includes vocal lyrics: 'deeds of hu - ma - ni - ty are not yours you'. The Tenor part is marked *poco rubato* and *p*. The Contrabaixo part has a *pizz.* marking. The Piano part has a *p* marking in measure 4, *mp* in measure 5, and *p* in measure 6. The system concludes with a *tempo* marking.

7

8

reap the fruits of a - no - ther's la - bor of a - no - ther's la - bor

*mf* *mp*

arco

*p*

*mf* *Red.* *p*

10

Josquin - Kyrie da Missa Pange Lingua

*f*

*f* *Red.* *p*

Josquin - Kyrie da Missa Pange Lingua

14

declamado livremente

8

"If I have seen fur-ther it is by stan-ding on the shoul - ders of gi-ants"

*pizz.*

15 *p* *mp* *f* *mp*

8 you will ne-ver be a gi-ant for it is the grea - test hu-man a-chieve-

arco

*p* *mp* *ff*

*mp* *f* Red.

17 *p*

8 - ment you are bound to o-bli - vi - on you are bound to o-bli -

*mp*

*mp*

20 *perdendosi* *p*

8 - vi - on you will be for-

*mf*

*mf*

24

*f*  
got - ten!

*pizz.* *arco*

*f* *ff*

27

Megaloma-ni-ac megaloma-ni ac megaloma-ni ac and hollow is the

*ff* *mp*

*ff*

29

dream of great - ness Gi - ant i'll never be but

*mf* *pizz.* *arco*

*f* *mp*

32

8 e - ven the small trees can bear fruits *pizz.*

*mf*

*mp* *mf* *mp*

*mp*

35

8 *arco* so I will hum - bly of - fer my deeds to the hall of the

*mp* *mf*

37

8 small ones to those who wish to seek for their soul but ne - ver for - get - ting

*mp*

*cresc.* *f*

8 the ones who lif - ted me on their shoul - ders! "If I have seen

*cresc.* *f*

*p*

8 fur - ther it is by stan - ding on the shoul - ders of gi - ants"

*p*

*p*

[46]-[61]: Josquin - Kyrie da Missa Pange Lingua

*p*

8 Ky - ri - e e - lei - - - son

53

*mp* *mf*

Ky - ri - e e - lei -

*mp* *mf*

*mp* *mf*

58

61

*f* *p*

son The shell was o - pen show - ing the

*f* *ff*

*ff*

8 pearl lea - ding through dark - ness, but sud - denly I scared it a -

8 way, the door is closed to me till you o - pen a - gain

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

8 *mf* *p* Blessed

*decresc.*

*mf* *decresc.*

*mf*

76

are those who hide be - hind a smile cree - ping in dark - ness. But

*p*

*ff.*  
*p*

78

have I be - come the one who's blessed, wea - ring up a smile from the

*p*

*ff.*

80

mo - ment I bled? The

*mp* *mf* *p*

*mf*

8 sin - ner's hide - out lies in the mind, ne - ver for - gi - ven. But

*p*

*p sempre*

8 then I failed to for - give my - self though I could find for -

*pp*

*mp*

O som de "S" deve ser destacado

8 give-ness for some - bo - dy else was li-ving in my skin un - der the si-lence since

*pp*

8 I sold your soul since I sealed you softly in the silence, so I

15

*pp* *mp*

8 swear I'll break through. The shell was hiding behind a

15

*f* *f*

*f* *Red.*

8 smile living in my skin. But suddenly I forgave my -

*Red.*

96

*cresc.*

self o - pe-ning the door, this is what no one else could

*cresc.*

*ff*

Velo.

98

*ff* sair do palco

do

*pp subito*

*pp*

*ff*

103

*ff*

Velo.

6.4 PARTITURA DA *SONATA PARA VIOLINO E PIANO I* (2014-2018)

**Henrique Franke Mangoni**

**Sonata para Violino e Piano I**

**Porto Alegre**

**2014-2018**



# I

Henrique Franke Mangoni

$\text{♩} = 70-75$

Violino

Musical score for Violino and Piano, measures 1-4. The Violino part is in treble clef, 3/4 time, starting with a *mf* dynamic. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs), 3/4 time, also starting with a *mf* dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for Violino and Piano, measures 5-8. The Violino part continues with melodic lines. The Piano part features a complex accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

Musical score for Violino and Piano, measures 9-11. The Violino part has a melodic line with some rests. The Piano part continues with intricate accompaniment.

Musical score for Violino and Piano, measures 12-14. The Violino part has a melodic line with a triplet in measure 14. The Piano part continues with intricate accompaniment.

Musical score for Violino and Piano, measures 15-17. The Violino part has a melodic line with a triplet in measure 17. The Piano part continues with intricate accompaniment.

18

21

*cresc.*

25

28

*f* *mp*

32

35

Musical score for measures 35-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

41

Musical score for measures 41-43. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with dense chordal textures. The vocal line is marked with *mf*.

44

Musical score for measures 44-47. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

48

Musical score for measures 48-51. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

52

Musical score for measures 52-55. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

54

*f*

57

*dim.*

62

*mp*

72

*mp*

78

*p*



92

Musical score for measures 92-93. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 92 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass. Measure 93 continues with similar triplet patterns in both staves.

93

Musical score for measures 93-94. The system consists of three staves. Measure 93 shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass. Measure 94 continues with similar triplet patterns in both staves.

94

Musical score for measures 94-95. The system consists of three staves. Measure 94 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass. Measure 95 continues with similar triplet patterns in both staves. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

95

Musical score for measures 95-96. The system consists of three staves. Measure 95 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass. Measure 96 continues with similar triplet patterns in both staves. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

96

Musical score for measures 96-97. The system consists of three staves. Measure 96 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass. Measure 97 continues with similar triplet patterns in both staves. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

97

Musical score for measures 97-98. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (two bass clef staves). Measure 97 features a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a grand staff with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4). Measure 98 continues with similar triplet patterns in both staves. A fermata is placed over the final note of measure 98 in the treble staff.

98

Musical score for measures 98-99. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. Measure 98 continues with triplet patterns in both staves. Measure 99 features a treble staff with a series of eighth notes starting with a *p* dynamic marking, and a grand staff with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes.

99

Musical score for measures 99-100. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. Measure 99 features a treble staff with a series of eighth notes starting with a *p* dynamic marking, and a grand staff with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes. Measure 100 continues with similar patterns in both staves.

100

Musical score for measures 100-101. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. Measure 100 features a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a grand staff with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4). Measure 101 continues with similar patterns in both staves. A fermata is placed over the final note of measure 101 in the treble staff.

101

Musical score for measures 101-102. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. Measure 101 features a treble staff with a series of eighth notes starting with a *p sub.* dynamic marking, and a grand staff with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes. Measure 102 continues with similar patterns in both staves. A fermata is placed over the final note of measure 102 in the treble staff.

102

Musical score for measures 102-103. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). Measure 102 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 103 continues with similar triplet patterns. Dynamics include *p sub.* and *cresc.*. A *Sec.* (second ending) bracket is shown below the grand staff.

103

Musical score for measures 103-104. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature has one flat. Measure 103 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 104 continues with similar triplet patterns. Dynamics include *p sub.*, *cresc.*, and *mf*. A *Sec.* (second ending) bracket is shown below the grand staff.

105

Musical score for measures 105-106. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature has one flat. Measure 105 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 106 continues with similar triplet patterns. Dynamics include *p sub.* and *cresc.*.

107

Musical score for measures 107-108. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature has one flat. Measure 107 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 108 continues with similar triplet patterns. Dynamics include *p sub.* and *cresc.*.

109

Musical score for measures 109-110. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature has one flat. Measure 109 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 110 continues with similar triplet patterns. Dynamics include *p sub.* and *cresc.*.

111

Musical score for measures 111-112, system 1. Treble and bass clefs. Measure 111: Treble clef has a whole rest followed by eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets. Measure 112: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets.

112

Musical score for measures 112-113, system 2. Treble and bass clefs. Measure 112: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets. Measure 113: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets.

113

*cresc.*

Musical score for measures 113-114, system 3. Treble and bass clefs. Measure 113: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets. Measure 114: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets.

114

*f*

Musical score for measures 114-115, system 4. Treble and bass clefs. Measure 114: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets. Measure 115: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets.

115

Musical score for measures 115-116, system 5. Treble and bass clefs. Measure 115: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets. Measure 116: Treble clef has eighth-note triplets. Bass clef has eighth-note triplets.

117 *cresc.*

*cresc.*

Ped.

118

(Ped.)

Ped.

119

*ff*

*ff*

# II

$\text{♩} = 60$

Violino

Piano

*rubato*

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

*rubato*

*mp*

*a tempo*

*mf*

10

*f*

*f*

15

*mp* *pp* *mp*

*mp*

22

*f* *mp*

*mp*

*f* *3*

27

*pp* *f* *pp* *f*

*3*

30

pp f

3

3

33

ff mp pp mp

ff mp

3

41

pp mp

3 3 3 3 3

46

pp mf

3

3

52

f mp

f mp

3

60

60

*p* *mf* *f*

3 3

This system contains measures 60 to 65. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents, including two triplet markings. The left-hand part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamics range from *p* to *f*.

66

66

*mp* *pp* *mp*

3 3 3 3

This system contains measures 66 to 71. The right-hand part continues the melodic development with slurs and accents, featuring four triplet markings. The left-hand part consists of chords and some melodic lines. Dynamics range from *mp* to *pp*.

72

72

*mp* *f* *mp*

3 3

This system contains measures 72 to 77. The right-hand part has a melodic line with slurs and accents, including two triplet markings. The left-hand part features chords and some melodic lines. Dynamics range from *mp* to *f*.

78

78

8

This system contains measures 78 to 81. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents, including an 8-measure phrase. The left-hand part consists of chords and some melodic lines.

82

82

*ff* *p* *ff* *p*

8

This system contains measures 82 to 85. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents, including an 8-measure phrase. The left-hand part features chords and some melodic lines. Dynamics range from *ff* to *p*.

# III

$\text{♩} = 70-75$

Violino

Piano



26

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. The key signature has one flat (B-flat). Measure 27 includes a fermata over a chord in the grand staff.

27

Musical score for measures 27-29. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with triplets and complex rhythms. Measure 29 features a fermata over a chord in the grand staff.

30

Musical score for measures 30-32. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure 32 includes a dynamic marking of *p* (piano).

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure 33 includes a dynamic marking of *f* (forte). Measure 36 includes a dynamic marking of *p* (piano).

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure 40 includes a dynamic marking of *f* (forte).

40

Musical score for measures 40-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 40 features a melodic line in the top staff with eighth notes and a descending eighth-note pair. The grand staff accompaniment includes chords and eighth-note patterns. Measure 41 continues the melodic and accompaniment patterns.

42

Musical score for measures 42-43. The system consists of three staves. Measure 42 shows a melodic line with eighth-note triplets in the top staff. The grand staff accompaniment features chords and eighth-note patterns. Measure 43 continues with eighth-note triplets in the top staff and includes a fermata over the final measure.

44

*cresc.*

Musical score for measures 44-45. The system consists of three staves. Measure 44 features a melodic line with eighth-note triplets in the top staff, marked with a *cresc.* dynamic. The grand staff accompaniment includes chords and eighth-note patterns. Measure 45 continues with eighth-note triplets in the top staff and includes a fermata over the final measure, marked with a *ff* dynamic.



## 7 REFERÊNCIAS

BOULEZ, Pierre. **12 Notations pour Piano**. 1945. Universal Edition. Partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Notations I-IV pour Orchestre. 1978-1984**. Universal Edition. Partitura. Orquestra.

CHAVES, Celso Loureiro. **Museu das Coisas Inúteis (versão Lisboa)**. 2016-2017. Partitura. Violino e orquestra.

\_\_\_\_\_. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 82-95

CORRÊA, Darwin Pillar. **Composição em retrospectiva: autoanálise de um processo de tomada de decisões**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

\_\_\_\_\_. **A recomposição no processo de tomada de decisões pontuais: autoanálise da primeira seção do movimento VIII do *Duo para Flauta e Piano***. In: CONGRESSO DA AMPPOM, 27., 2017, Campinas. **Anais...** Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/schedConf/presentations>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

FERRAZ, Silvio. A fórmula de reescritura. In: III SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA, São Paulo, 3., 2008. **Anais...** Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/issue/view/5>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

FERREIRA, Alberto da Silva. **O processo criativo de Pierre Boulez em *Douze Notations*: série, métrica e material musical**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018.

GUBERNIKOFF, Carole. Pierre Boulez e a análise musical: *Notations*. **Música em Perspectiva**. V. 1, n. 2, outubro 2008. p.30-38

KOZU, Fernando; TAFFARELLO, Tadeus Moraes. Experimentação de um processo de reescritura em *Silviando* ou *Um dedo de prosa*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2013, Natal. **Anais...** Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MARTINS, Cristiane Aparecida Miranda Rocha. **Recompondo o passado:** Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas obras *Monumentum* e *Tres Sacrae Cantiones*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2008.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. **Debates – Cadernos de Pós-Graduação em Música**. Rio de Janeiro, n. 6, 2002.

\_\_\_\_\_. Varese's *Density 21.5*: a study in semiological analysis. **Music and Analysis**. Vol. 1, n. 3, 1982. p. 243-340

PECKTOR, Lauro. **Doppelgänger:** da ideia à obra. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música dos séculos XX e XXI**. UNICAMP. Campinas, 2010.

**Pierre Boulez on 12 Notations**. Entrevista. 2014. (4m22s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6zCwiKTSKTg>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

TAFFARELLO, Tadeus Moraes. Itinerário de uma reescritura: *Procissão do Enterro na Semana Santa de Prados-MG* por Silvio Ferraz. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/schedConf/presentations>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

WALSH, Stephen. **Stravinsky: the second exile:** France and America, 1934-1971. 1. ed.  
Nova York: Alfred. A. Knopf, 2006.