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

Pedro Reis do Amaral

A DURAÇÃO DA DELICADEZA:
o compositor como interventor no tempo

Porto Alegre
2020

Pedro Reis do Amaral

A DURAÇÃO DA DELICADEZA:
o compositor como interventor no tempo

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador:
Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Amaral, Pedro Reis
A Duração da Delicadeza: o compositor como interventor no tempo / Pedro Reis Amaral. -- 2021.
172 f.
Orientador: Celso Gianetti Loureiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Composição Musical. 2. Análise Musical. 3. Análise Semiótica. I. Chaves, Celso Gianetti Loureiro, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

À memória de meu professor Fernando Lewis de Mattos, com humildade e profunda admiração. Fernando promoveu uma revolução em minha trajetória artística. Obrigado!

AGRADECIMENTOS

À Heloisa, minha mãe, e sua incansável dedicação aos filhos. Particularmente, à sua paciência com minha trajetória artística cheia de incertezas.

A meu pai, pela preocupação.

Ao professor Fernando Lewis de Mattos, um pai musical para mim. Fernando, pacientemente, guiou-me pela mão através do território do aprendizado da música, no qual espero permanecer.

A André Brasil e João Batista Costa pela amizade e troca de ideias técnicas e musicais.

Ao professor Celso Loureiro Chaves, sobretudo pelos anos de graduação.

Ao professor Antônio Carlos Borges-Cunha, que no primeiro semestre de graduação me ajudou a encontrar minha própria *faca só lâmina, amiga ou inimiga, que mais condensa o homem quanto mais o mastiga*, como escreveu João Cabral.

Aos professores Celso e Cunha, por me aceitarem como aluno no PPGMUS.

RESUMO

O presente trabalho propõe reflexões sobre como a música intervém na percepção da passagem do tempo. Sendo o compositor o criador dos eventos musicais, questiona-se quais recursos estão disponíveis para que ele mesmo possa ser um interventor no tempo. Este memorial lança mão da teoria analítica desenvolvida por Stephane Roy a partir do modelo tripartite de semiologia musical de Jean-Jacques Nattiez e, por meio dela, propõe uma análise interpretativo-funcional de *Trajetória para 4 Violões*, música que integra o portfólio de composições deste trabalho, que inclui ainda outras duas obras: *10 peças para quinteto de madeiras* e *3 Solos para Fernando Mattos*.

Palavras-chave: Composição musical. Análise semiótica. Compositor.

ABSTRACT

This master's thesis proposes a reflection on how music intervenes in the perception of the passage of time; it questions the resources that might be available to the composer – the creator of musical events – so as to enable him or her to become an intervener of time. This thesis uses the analytical theory developed by Stephane Roy based on Jean-Jacques Nattiez's tripartite model of musical semiology and, through it, proposes an interpretative-functional analysis of *Trajetória para 4 violões*, one of the compositions of the portfolio that accompanies the theoretical discussion in the thesis, along with two other works: *10 peças para quinteto de madeiras* and *3 Solos para Fernando Mattos*.

Keywords: Music Composition. Semiotics. Composer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tessitura ampla e alternância de figuras 14
Figura 2 - Entrada do violão IV 15
Figura 3 – Relação entre grave e agudo no violão III 16
Figura 4 – Violão I na seção I: reiteração de registro agudo e sobreagudo 17
Figura 5 – Textura estratificada 21
Figura 6 – Grande função de introdução e afirmação do ambiente sonoro da seção II .. 25
Figura 7 – Seção parentética de rarefação sonora 27
Figura 8 – Trecho sonoro distinto: realização de implicação 29
Figura 9 – Aviso de uma mudança drástica 33
Figura 10 – Túnel de *deflexionamento* 34
Figura 11 – *Delicato et delirante* 35
Figura 12 – Modelo tripartite de semiologia musical 51
Figura 13 – Indicações de dinâmica e articulação: primeiro dia de trabalho na peça I ... 57
Figura 14 – Transformação de conteúdo: *appoggiaturas* e notas de passagem 59
Figura 15 – Clave de origem cubana 61
Figura 16 – Transcrição da clave para o quinteto de sopros 62

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Verdadeira Duração e Tempo Estruturado..... 39
Tabela 2 - Comparação Entre Sons Breves e Prolongados..... 42

SUMÁRIO

1. EM BUSCA DE UMA ANÁLISE POSSÍVEL 12

1.1. ANÁLISE POSSÍVEL: SEÇÃO I 13

1.2. ANÁLISE POSSÍVEL: SEÇÃO II 24

1.3. ANÁLISE POSSÍVEL: SEÇÃO III 31

2. A ARTE DO TEMPO E ARTE DA DURAÇÃO 38

2.1. TEMPO PSICOLÓGICO 40

2.2. O COMPOSITOR E A INVERSÃO DO TEMPO 43

2.3. A DURAÇÃO E O RITMO 44

2.4. A DURAÇÃO DA DELICADEZA 45

3. O AMBIENTE IDEAL PARA A COMPOSIÇÃO 47

3.1. A INFLUÊNCIA DA MÚSICA ELETROACÚSTICA 47

3.2. O MODO *REWIRE* 48

3.3. BIBLIOTECAS DE AMOSTRAS E INSTRUMENTOS VIRTUAIS 48

4. DE INOPORTUNO A OPORTUNO 50

4.1. O MODELO TRIPARTITE DE SEMIOLOGIA MUSICAL 50

4.2. UM COMPOSITOR DE PARÂMETROS ESTÉSICOS 52

4.3. O CASO DEBUSSY E UMA REFLEXÃO 54

4.4. O COMPOSITOR SOB(RE) A ANÁLISE TRIPARTITE 55

5. COMPOSITOR DE INSPIRAÇÃO LIMITADA 56

6. CONCLUSÃO 64

REFERÊNCIAS 65

APÊNDICE A - GLOSSÁRIO 66

ANEXO I – GLOSSÁRIO ORIGINAL DE ROY 69

ANEXO II – PARTITURAS 72

1. EM BUSCA DE UMA ANÁLISE POSSÍVEL

O pressuposto deste trabalho é encontrar uma trajetória analítica que se desenrole por meio da audição, utilizando a partitura somente como referência temporal para os acontecimentos sonoros. É dessa maneira que encontro em Stéphane Roy[1] a proposição que guiará este memorial de composição. Roy faz uma análise semiótica de duas seções de *Ombres Blanches*, segunda parte da peça eletroacústica *Théâtre d'Ombres*, de François Bayle. A análise propõe uma interpretação exegética da obra, o que para o autor implica recorrer à intuição do analista. Ele lança mão de uma abordagem funcional analítica e interpretativa, que é baseada na audição. Sua metodologia tenta determinar o papel contextual exercido por eventos sonoros importantes e que pode ser atribuído intuitivamente pelo ouvinte durante a audição. Essa abordagem está baseada no fato de que a conotação da função de uma unidade semântica (evento sonoro) pode mudar de acordo com a sua localização no fluxo sintático (desenrolar temporal).

Na análise de Roy, a teoria das relações implicativas proposta por Leonard B. Meyer também é invocada, sofrendo algumas adaptações em sua terminologia[2], além da adição de termos criados pelo próprio Roy. A metodologia foi desenvolvida para a análise da música eletroacústica, lançando mão daquilo que Roy chama de "partitura de audição"[3], uma ilustração que utiliza símbolos gráficos para ajudar na identificação de eventos sonoros de acordo com suas respectivas localizações no tempo.

Neste memorial, a ideia de Roy será adaptada à música instrumental acústica, de forma que, por indicação do próprio autor[4], a partitura da obra em análise será usada como referência. Durante o trajeto analítico, não haverá uma investigação da música por meio do exame da partitura a fim de gerar hipóteses sobre sua estrutura sintática; a partitura servirá somente para localizar as conclusões que resultam da investigação auditiva-analítica da obra.

Para demonstrar a adaptação da metodologia de Roy, a peça *Trajetória para 4 Violões*, que integra o portfólio de composições deste memorial, será analisada e,

---

[1] ROY, Stéphane. *Functional and Implicative Analysis of Ombres Blanches.* In: *Journal of New Music Research.* Vol. 27, No 1-2, pp.165-184. 1998.
[2] Toda a nomenclatura usada neste trabalho está no glossário ao final do texto.
[3] *Listening score*, no original.
[4] "*This is true for analysis of acousmatic or tape music; for notated music the analyst must refer directly to the score in order to avoid any sort of interpretation produced during the performance of the work.*" (ROY, 1998, p. 167, nota 5.)

para esse fim, foi dividida em três grandes seções: seção I, compassos [1]-[50]; seção II, [51]-[118]; seção III, [119]-[153]. A utilização que faço dessa divisão tem origem na própria música, que conta com três grandes ambientações sonoras distintas. Além disso, *Trajetória...* apresenta recursos expressivos e formais diversificados se comparados às demais peças que compõem o portfólio deste memorial (*10 peças para quinteto de madeiras* e *3 solos de piano para Fernando Mattos*), o que possibilita uma demonstração mais ampla da adaptação das proposições de Roy sem que haja necessidade de recorrer a diferentes obras.

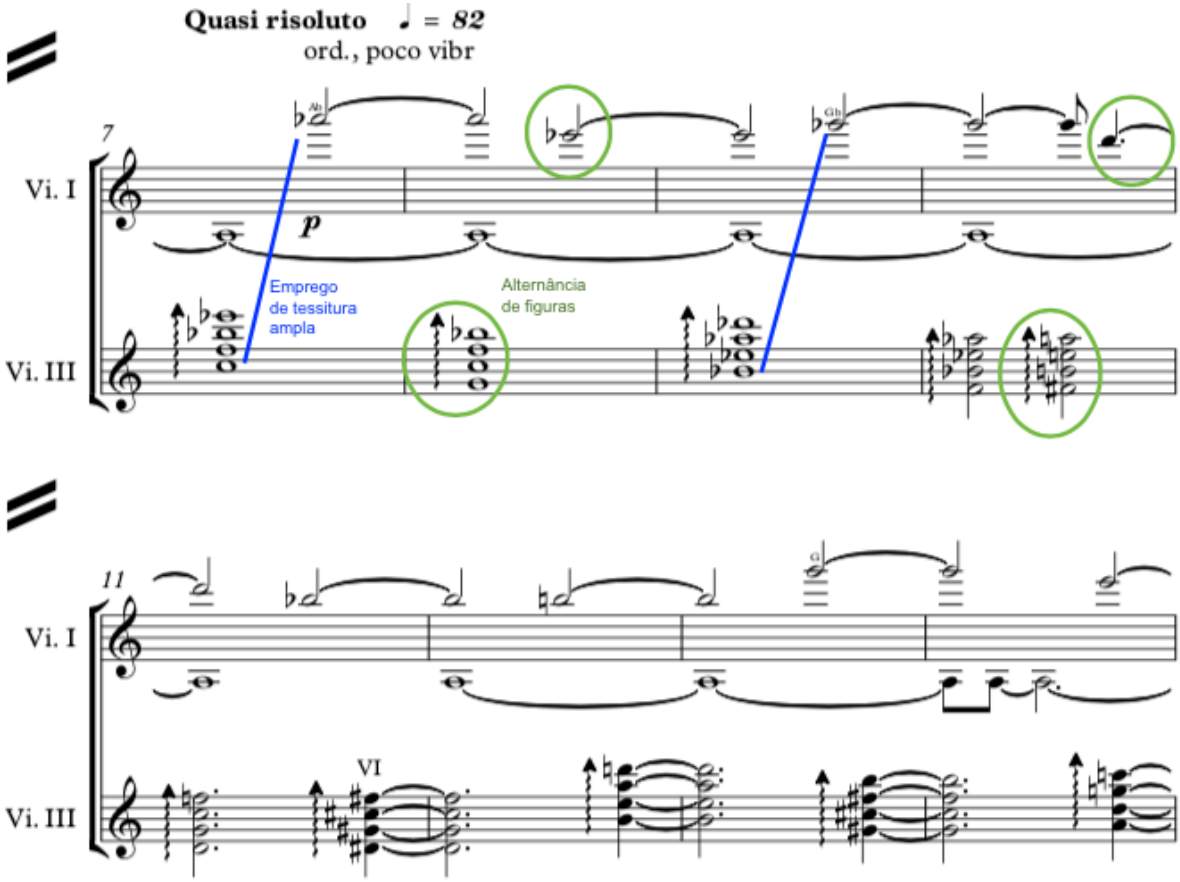
O percurso analítico é apresentado já como capítulo de abertura deste trabalho pois serve de base teórica para a reflexão sobre a duração do tempo musical que será apresentada nas seções subsequentes. A metodologia de Roy relaciona os eventos sonoros à medida em que eles acontecem no desenrolar temporal, criando um contexto local entre eles ao mesmo tempo que estabelece ligações com acontecimentos mais distantes no passado e no futuro da duração musical, podendo ou não mudar a função dos eventos sonoros. Em adição a isso, Roy colabora para a discussão do timbre como parâmetro secundário na composição musical, questão que é também abordada neste texto.

1.1. Análise possível: seção I

Nessa seção, são introduzidas algumas características que vão se estender pelo restante da peça. Nesse trecho é apresentada a instrumentação da música e sinalizada a extensão máxima da tessitura empregada. Entre outros recursos, a seção I é desenvolvida por meio de uma textura estratificada, para qual a independência rítmica é a principal contribuinte. Além disso, há o emprego de diferentes eventos sonoros que se alternam no primeiro plano do campo auditivo desde o começo da obra. Na [Figura 1], na indicação *Quasi risoluto*, verifica-se o amplo espectro sonoro utilizado já no princípio da música, trecho no qual também aparece a alternância de *figuras*[5]: os acordes do violão III e a nota aguda do violão I.

[5] Os termos referentes às funções sintáticas tal qual utilizados por Roy e que constam no glossário deste memorial aparecem em itálico. Com variações, os termos são os seguintes: afirmação, anunciação, conclusão, deflexão, figuras, gatilho, implicação, implicado, implicativo, interrupção, introdução, parênteses, realização, reiteração, retenção.

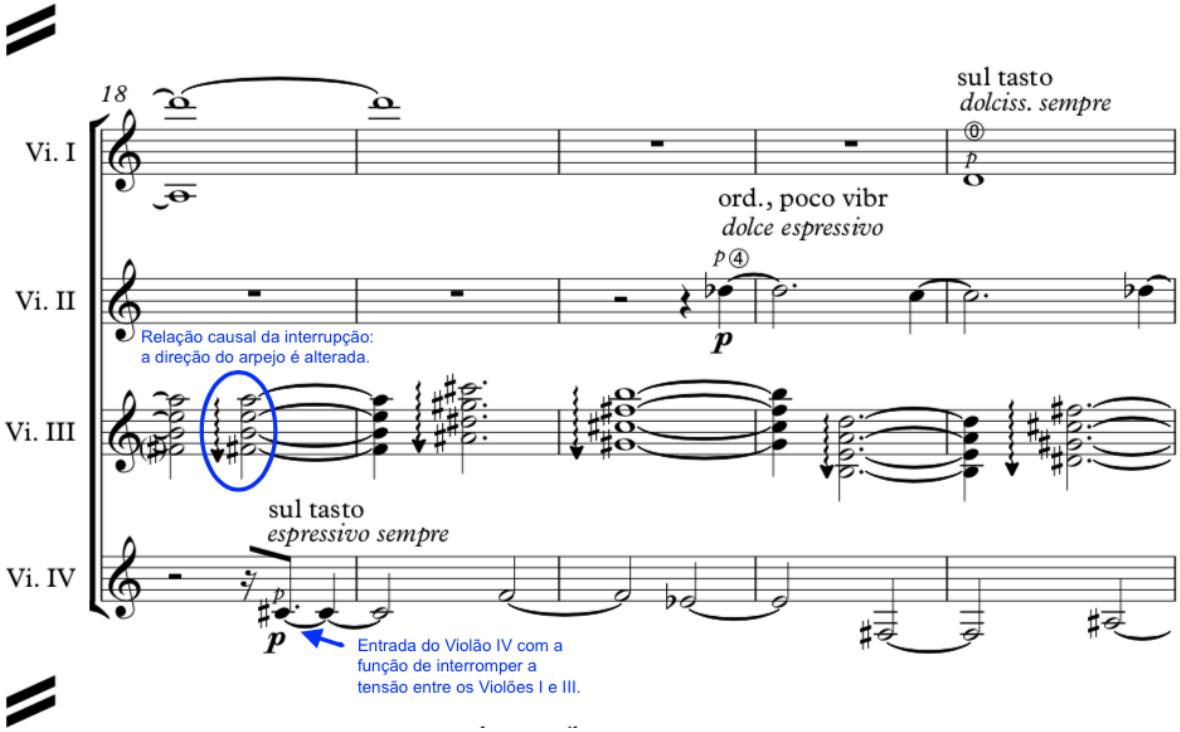
Figura 1 - Tessitura ampla e alternância de figuras



Fonte: o autor

A ausência de simultaneidade rítmica e o emprego da alternância entre *figuras* nos violões I e III geram mais informação, do ponto de vista da fluidez sintática, e reduzem em parte a sensação de estabilidade, pois não se pode formular hipóteses sobre a função de cada evento sonoro, o que acaba por interferir também na previsibilidade dos próximos acontecimentos musicais. Na [Figura 2], no [18], o violão IV é introduzido à música com a função de *interromper* a tensão entre os violões I e III.

Figura 2 - Entrada do violão IV

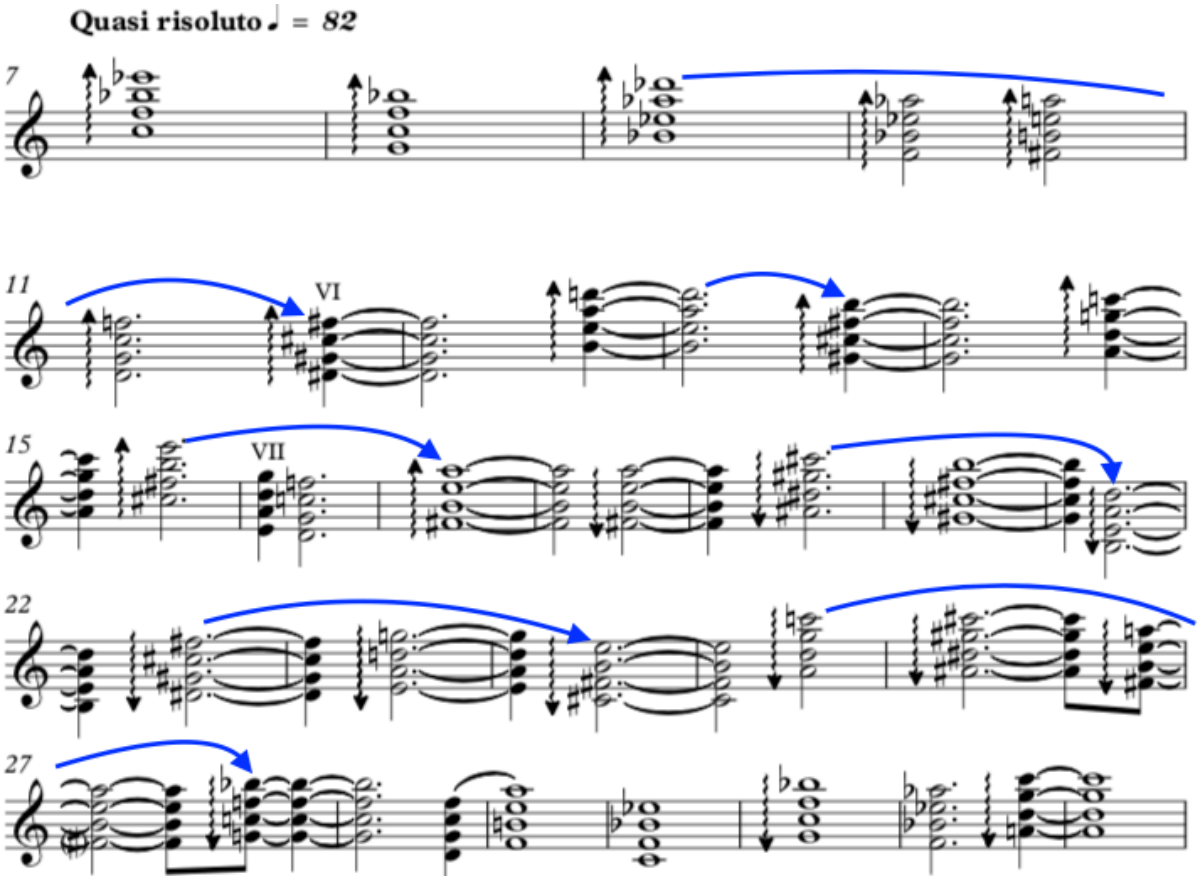


Fonte: o autor

Logo em seguida de sua entrada, o violão IV assume, em segundo plano, a função de ancorar esta seção inteira, dando suportes rítmico e textural, respectivamente por meio de notas longas e utilização de registro grave.

Durante a seção I, os acordes do violão III geram implicações locais entre si por meio da interação entre grave e agudo. O fenômeno sonoro que se encontra numa posição mais aguda tende a ser atraído a uma posição mais grave. Essa tendência atribui estabilidade às regiões mais graves de um contexto criado pela música (ROY, 1995). Se todas as relações estiverem igualadas, eventos sonoros localizados nos registros médio ou grave tendem a manter suas posições se comparados a sons localizados em um registro mais agudo. Dessa maneira, entendo esse processo de queda em direção ao grave, incorporado por alguns acordes do trecho referido, como retorno a um estado de descanso e calma, enquanto as idas ao agudo expressam tensão e instabilidade porque precisam de energia contínua para escapar à atração exercida pelo registro grave. Essa relação é mostrada na [Figura 3], onde o violão III está isolado dos demais.

Figura 3 – Relação entre grave e agudo no violão III

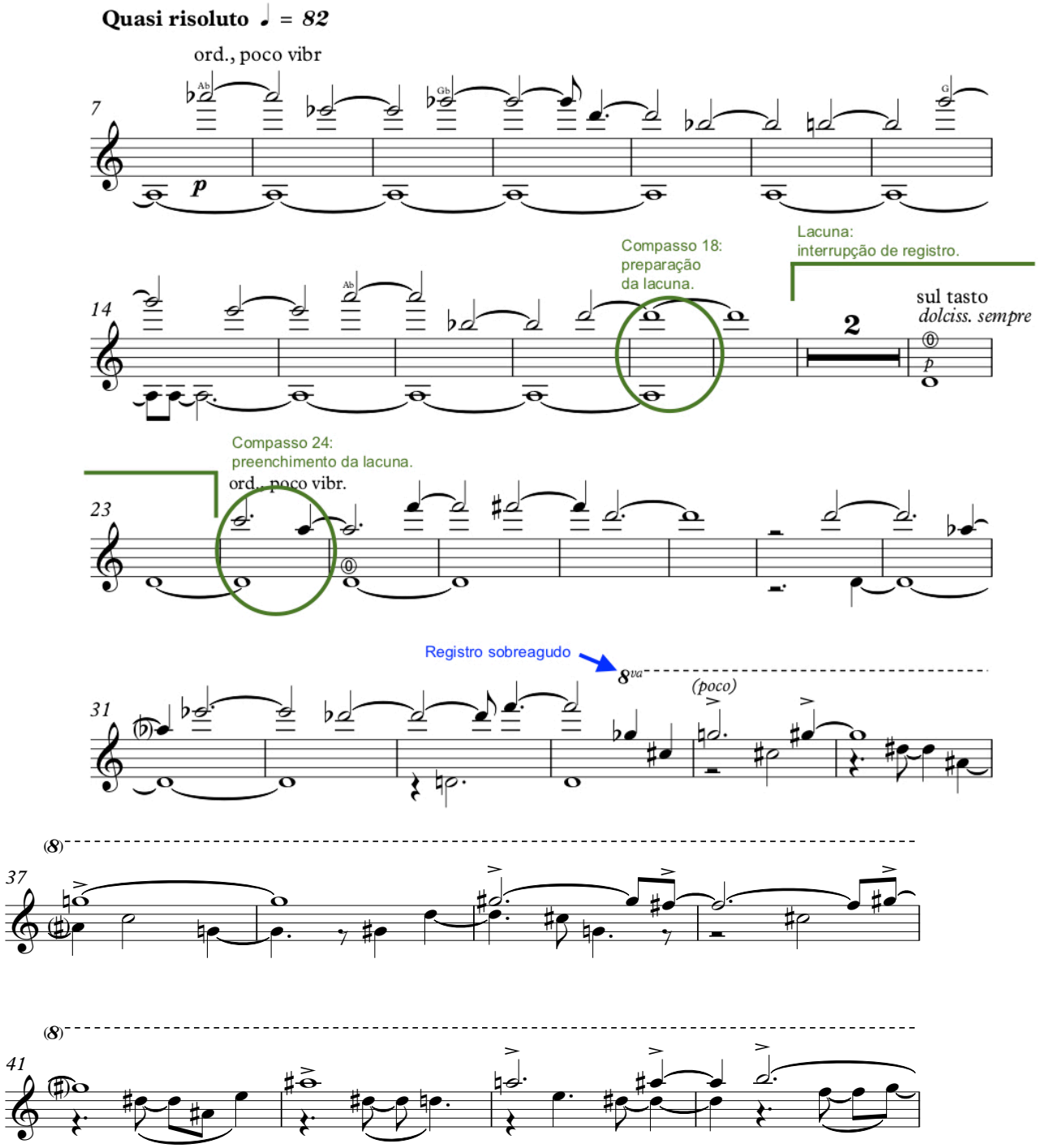


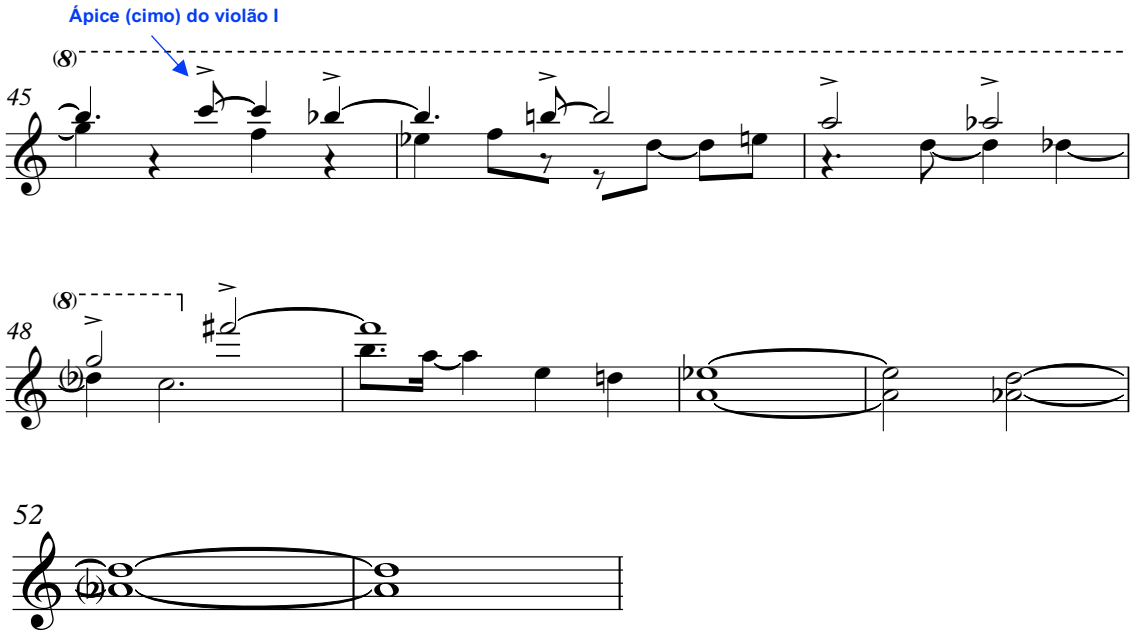
Fonte: o autor

~~A~~ utilização dos registros localizados nas extremidades do instrumento no violão I gera implicações de diferentes proporções. No [7], quando a nota lá bemol é tocada pelo violão I [Figura 1], logo se estabelece a mesma relação de atração entre grave e agudo que governa os acordes do violão III. Diferentemente deste último, no violão I não há resoluções pontuais dessa implicação. A tensão causada pelo timbre da região extrema, o vão existente entre os registros e o ritmo não são resolvidos pontualmente. Entre as funções do violão I, a de *reiteração* tem papel de destaque: o instrumento *reitera* seus registros agudo e sobreagudo durante a seção I inteira. Para que a música possa se manter nessa região, há uma demanda energética que causa instabilidade à peça; e é a própria tessitura estabelecida na escritura do quarteto de violões que possibilita essa tensão: o registro *reiterado* está localizado a uma distância grande da próxima nota mais aguda, de maneira que esta exerce uma atração sobre aquele, que resiste até o [50], quando o vão é preenchido. Na [Figura 4], aparece todo o caminho percorrido pelo violão I na seção I, inclusive a *interrupção* da utilização do registro extremo do instrumento, entre os [20]-[23], para qual ofereço uma

interpretação em seguida. Antes disso, ainda sobre a *reiteração* sonora do violão I, pode haver aí a atribuição de uma outra função que é de *implicação invertida* em relação a evento sonoro futuro.

Figura 4 – Violão I na seção I: reiteração de registro agudo e sobreagudo





Fonte: o autor

Caso a seção I seja analisada em retrospectiva, a ida constante ao registro agudo empreendida entre [7]-[18] está *implicada* na posterior chegada da região sobreaguda entre os [24]-[50]. Sendo assim, esses eventos mantêm uma relação de *implicação invertida*: a chegada do evento sonoro posterior (*implicativo*) lança uma nova luz sobre o entendimento de evento prévio (*implicado*). Uma vez que se adquire a noção de que as *reiterações* dos registros agudo e sobreagudo são levadas às consequências máximas permitidas pelo instrumento, é possível que surja daí uma nova escuta dos eventos sonoros anteriores aos acontecimentos extremos. É como se, em retrospectiva, os eventos *implicados* guardassem em si índices dos acontecimentos futuros, o que pode emprestar aos primeiros uma interpretação que talvez não fosse possível em seguida de sua audição.

Assim se abre uma porta que leva diretamente às reflexões do próximo capítulo deste memorial, e que por ora podem ser adiantadas pela questão a seguir: a música pode ser uma constante fluidez do presente mediando o que acontece nos tempos passado e futuro? O exemplo do parágrafo anterior pode ser um testemunho prático de como o compositor oferece ao ouvinte a chave para a fluidez de estados de consciência alheios à marcação do relógio?

Retornando à *implicação invertida*, além da adição de uma segunda voz, o evento sonoro *implicativo* chega a seu ápice (entendido aqui como nota mais aguda) no [45], quando um dó é ouvido na quarta colcheia do compasso [Figura 4]. Essa nota

se torna possível graças a *scordatura*[6] utilizada na peça. O mesmo dó cumpre também função de *gatilho* para finalização desta seção, fazendo com que o violão I descanse em uma região aguda média e com que os demais instrumentos percam aos poucos a energia que caracterizou o trecho.

Na passagem entre os [20]-[23], acontece a *interrupção* sonora do registro agudo do violão I, dando origem a uma *implicação* local. Quando uma sonoridade constante cessa, são levantadas suposições sobre seu possível retorno, gerando uma relação de expectativa e resolução. Quando há a interrupção do violão I no [20], ele deixa uma lacuna a ser preenchida. Essa sensação está preparada já no [18], quando a articulação da segunda mínima do compasso não acontece conforme vinha se dando até então; o último ré, tocado no [17], em função do *sustain* limitado do instrumento, está mais presente como memória do ouvinte e menos como fenômeno sonoro e, por isso mesmo, não tem a energia necessária para demarcar a presença do violão I. A lacuna é preenchida no [24], quando o instrumento retorna ao registro que o caracterizou antes da interrupção.

Essa subseção impacta também o desenrolar subsequente da seção I. É a partir desse repouso do violão I que é gerada a energia que levará à exploração da região sobreaguda a partir do [35] [Figura 4]. O instrumento percorre uma trajetória objetiva em direção às notas mais agudas, volvendo às intermediárias, quando necessário, para tomar impulso e seguir sua escalada rumo ao cimo localizado no [45].

Ainda dentro da seção I, o violão II toca, com exceções, uma linha descendente de ré bemol a si bemol, para qual indico sempre o uso da mesma corda e o mesmo dedo da mão direita, o que denota uma função *reiterativa*. Todavia, não é a partir deste conceito que se dará a reflexão sobre a colaboração do instrumento para esta seção do quarteto. O violão II é o instrumento definidor da densidade textural que utilizo nessa seção I. A quiáltera do [34] se faz notar imediatamente, impregnando a música com uma certa fluidez rítmica característica das quiálteras. É como se eu tivesse conduzido a escrita da peça até o ponto referido com uma certa moldura rítmica de contornos precisos e bem delineados e, a partir dali, a precisão desses contornos fosse borrada, permitindo um progresso mais fluído e amorfo, menos dependente dos limites que o emolduramento impõe. A quiáltera, supostamente, sobrepõe dois

[6] Violões I a III, primeira corda em fá, segunda corda em dó. Violão IV, sexta corda em ré.

andamentos: o primeiro deles é o original, assinalado no [7] [Figura 1]; o segundo deles é o andamento proposto pela quiáltera, que faz com que caibam seis semínimas em um espaço que antes comportava quatro delas.

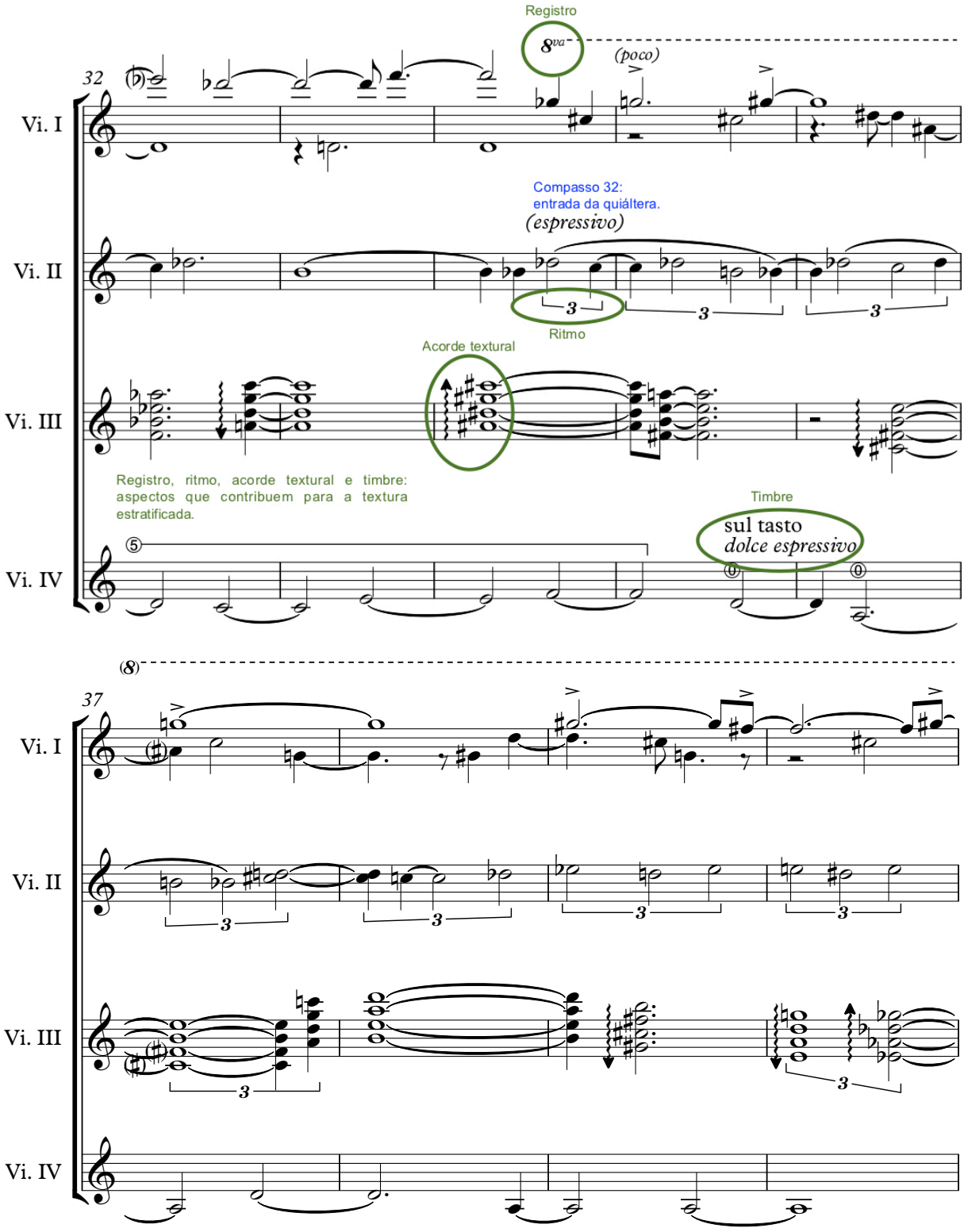
O encontro dos materiais de cada violão resulta na estratificação textural da seção I. Ao mesmo tempo que há um certo amálgama possibilitado pela instrumentação empregada, existe a intenção de fazer com que cada violão seja ouvido, o que se dá pelos meios rítmico e de registro [Figura 5].

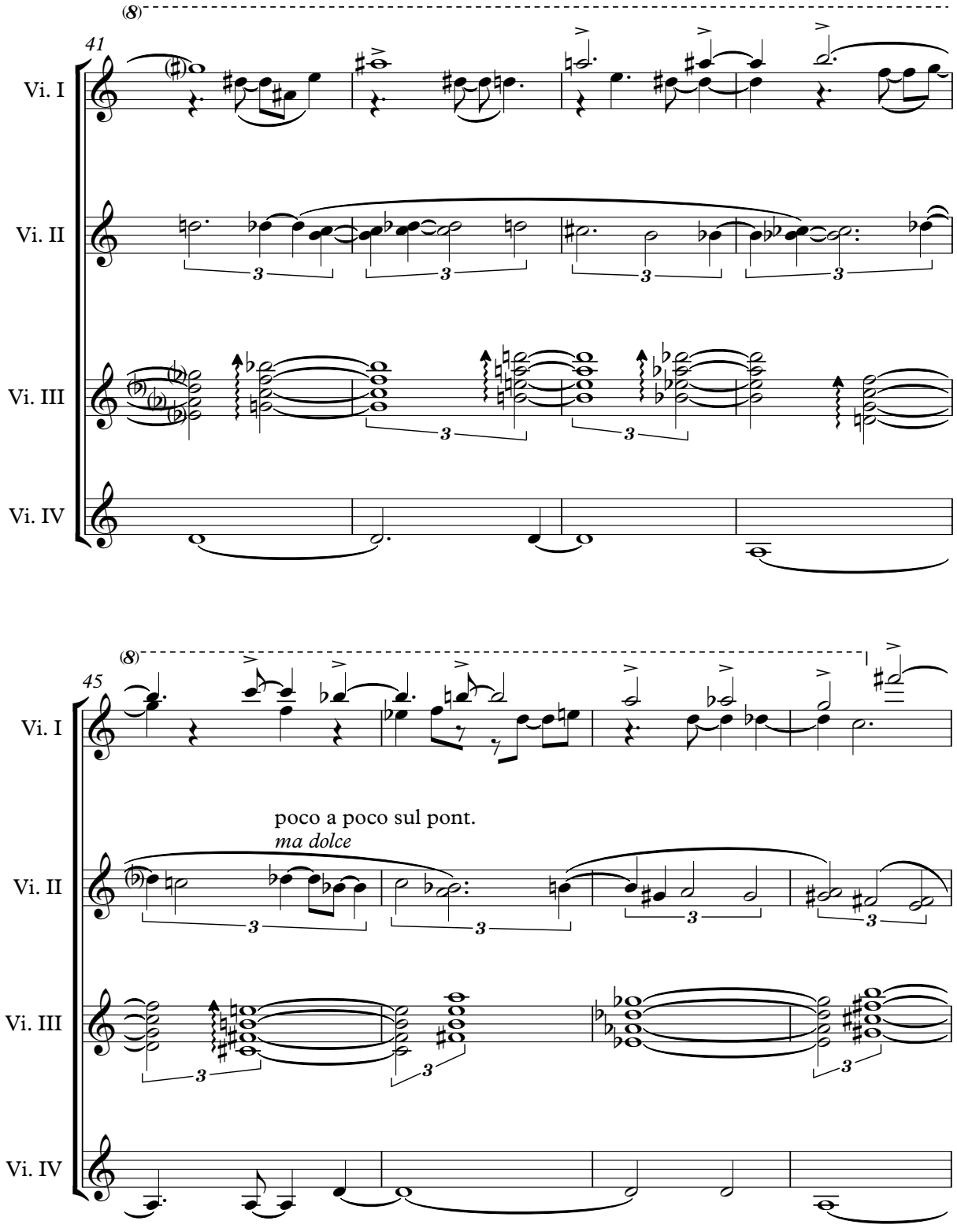
Para deixar ainda mais compreensível o que quero dizer sobre o resultado textural da peça, recorro àquilo que já foi dito por outros compositores. György Ligeti, ao definir a sua micropolifonia, descreve assim a abordagem textural utilizada em sua obra:

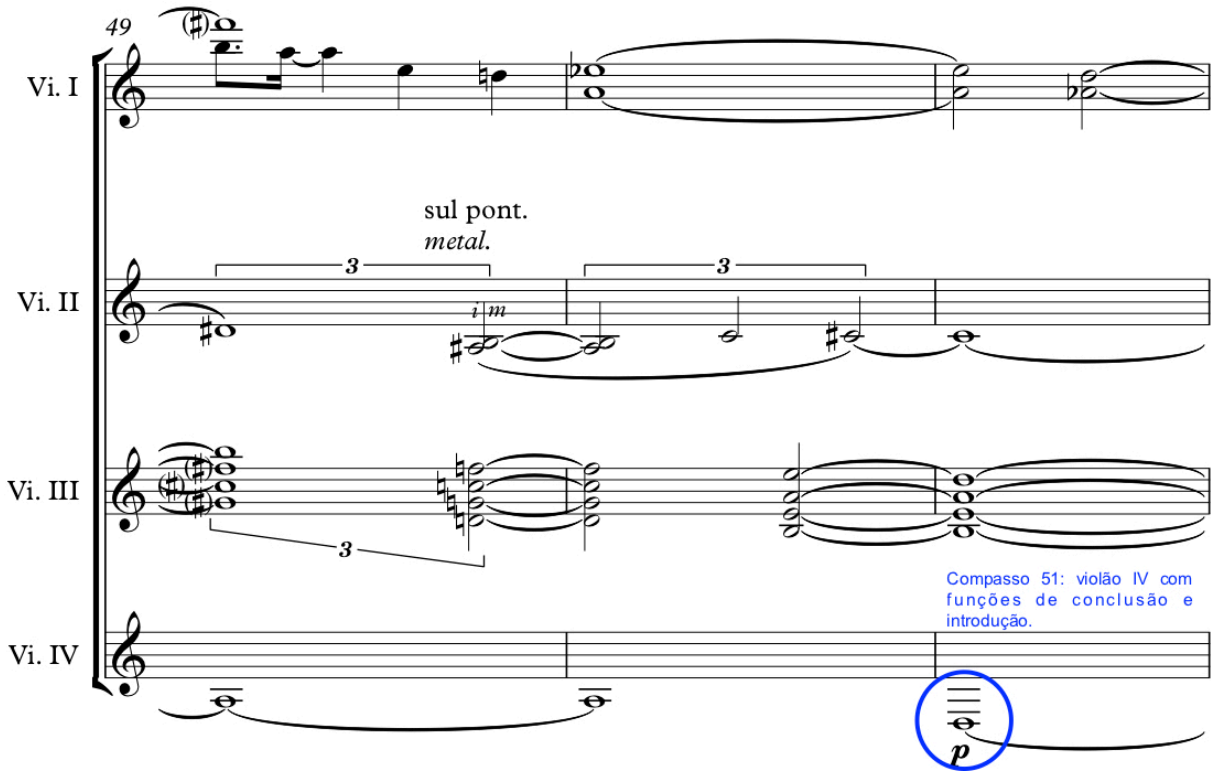
> Tecnicamente falando, sempre abordei a textura musical por meio da escrita contrapontística. Tanto *Atmosphères* quanto *Lontano* têm uma estrutura canônica densa. Mas não se consegue realmente ouvir a polifonia ou o cânone. [...] A estrutura polifônica não transparece, não se consegue ouvi-la; ela permanece oculta em um mundo subaquático, microscópico, inaudível para nós. Isso eu chamo micropolifonia[7] [...] (BERNARD, 1994, p.238).

[7] Technically speaking I have always approached musical texture through part-writing. Both *Atmosphères* and *Lontano* have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. […] The polyphonic structure does not come through, you cannot hear it; it remains hidden in a microscopic, underwater world, to us inaudible. I call it micropolyphony […].

Figura 5 – Textura estratificada




(8)
41
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
(8)
45
Vi. I
poco a poco sul pont.
ma dolce
Vi. II
Vi. III
Vi. IV



Fonte: o autor

Embora não haja na escrita do quarteto de violões a utilização de uma técnica polifônica estrita como o cânone, na descrição de Ligeti há uma maneira assertiva de definir a textura resultante dos compassos da [Figura 5]. Talvez seja esse o paradoxo das texturas polifônicas menos ou mais densas/estratificadas/heterogêneas: do lado poiético são concebidas voz a voz, parte a parte; do lado estésico[8] são recebidas como estruturas densas, como fenômeno resultante da soma das partes.

As quiálteras do violão II e seu efeito sobre o andamento, novamente permitem que se abra a porta que leva ao próximo capítulo deste trabalho, que pode ser adiantado pelas seguintes questões: nessa suposta sobreposição de andamentos, qual deles é real? Um andamento se faz validar em detrimento do outro?

Neste trabalho, a música, apesar de ser o assunto principal, não é o mais importante. Se uma sobreposição de andamentos pode integrar o cabedal de ferramentas disponíveis para que o compositor consiga intervir na duração dos estados de consciência do ouvinte que lhe empresta a atenção, então concluo que a música serve de ponte para que quem compõe adentre o imaginário de quem ouve e faça com que este tenha sua percepção do tempo modulada. Dessa forma, a música

[8] Os termos “poiético” e “estésico” são utilizados aqui conforme a acepção de Natiez (2002) e serão explorados no decorrer deste memorial.

oferece o ensejo para reflexões sobre como o compositor pode intervir no tempo utilizando o fazer musical como meio. Por isso, entendo que é do tempo em si que, em derradeira instância, emanam as minhas questões.

Em suma, o compositor lida com a música por não poder colocar as mãos no próprio tempo. Nos seus momentos de imaginação mais audaciosos, naqueles que acontecem depois de presumir que domina seu ofício, o compositor acredita que pode intervir na linha imaterial do tempo.

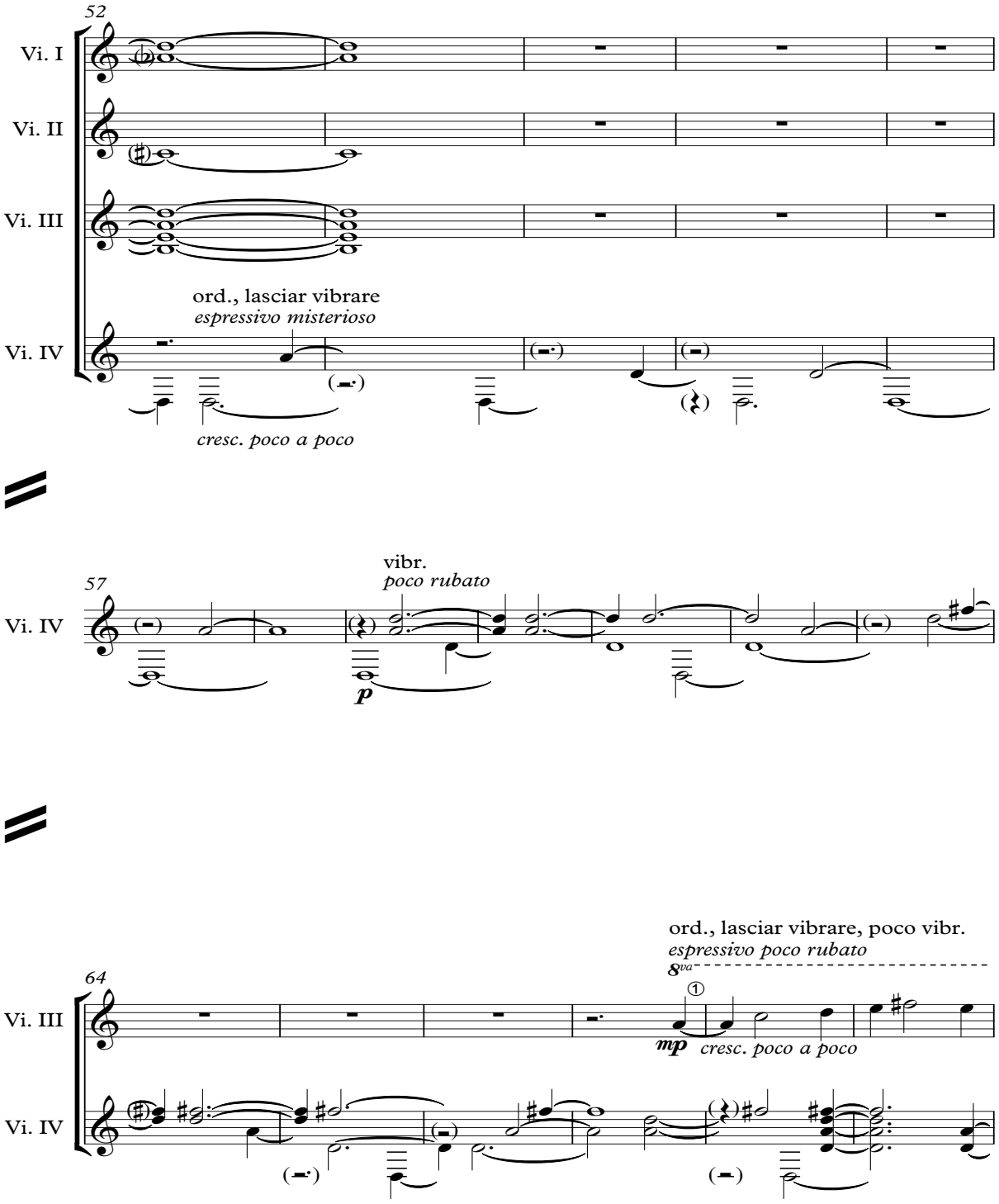
1.2. Análise possível: seção II

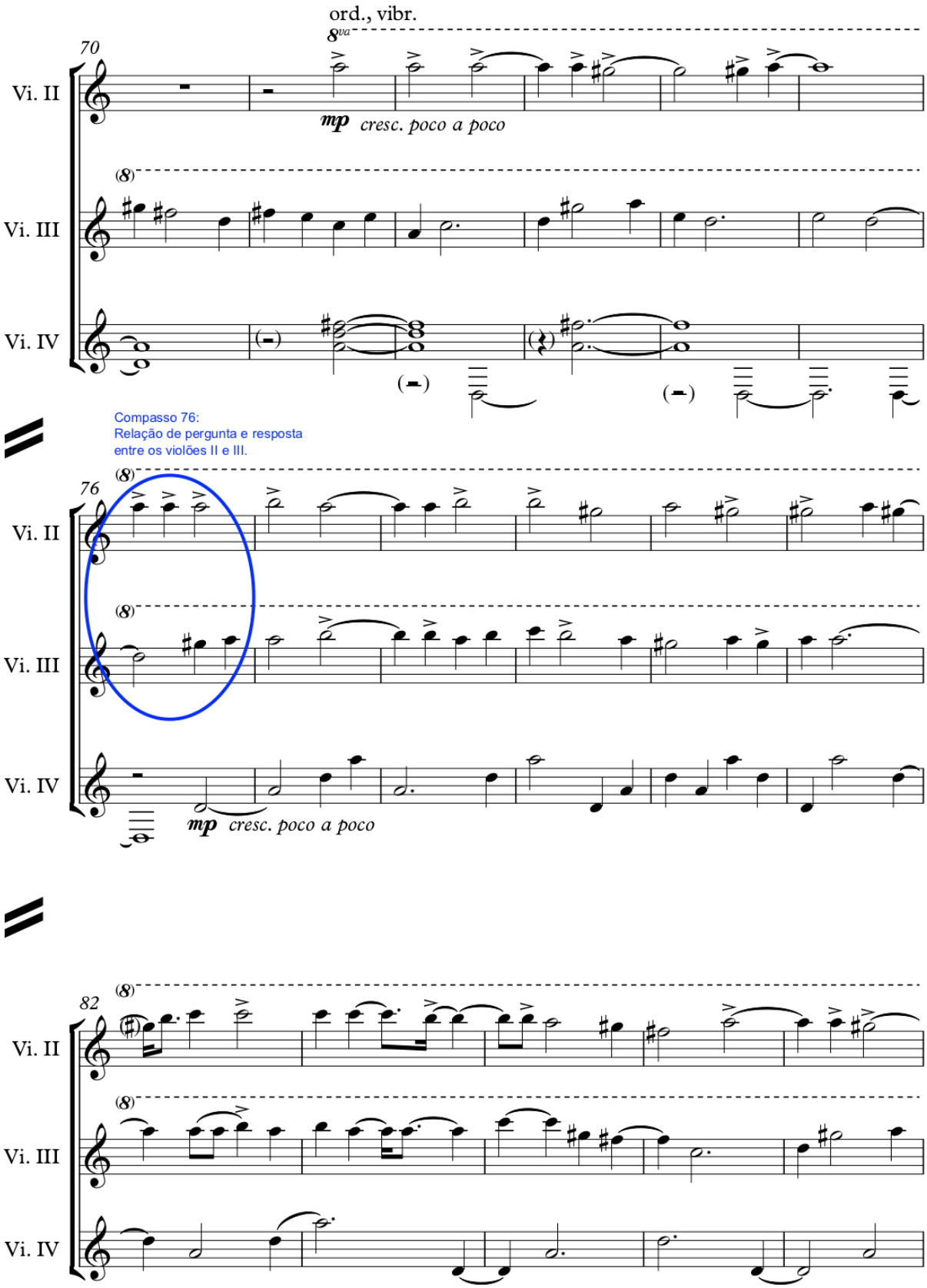
A seção II começa no [51], com o violão IV tocando a nota ré [Figura 5], a qual tem duas funções: *introdução* e *conclusão* (conclui a primeira seção). Nesta segunda parte do quarteto, é explorado um ambiente sonoro introduzido pela nota ré que abre um registro grave. Além disso, é da série harmônica desse mesmo ré que são extraídas as alturas para toda essa seção. Esse fato naturalmente empresta à música uma sonoridade modal de mixolídio com quarta aumentada, embora isso em nada influa nas funções exercidas pelos eventos sonoros ao longo do trecho.

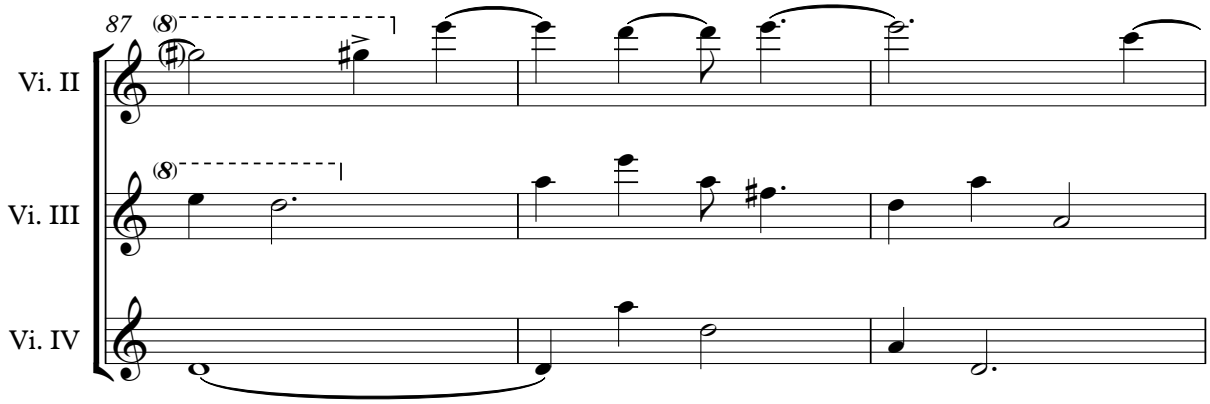
Os acontecimentos localizados entre os [52]-[89] [Figura 6] têm uma grande função de *introdução* e *afirmação* do novo ambiente sonoro da peça, que vai aos poucos ganhando densidade. A maneira pontual pela qual se desenvolve esse trecho afirmativo é a *reiteração* das alturas que integram a série harmônica de ré. Toda esta porção do quarteto flui sem qualquer tipo de interrupção, numa textura mais homogênea e rarefeita se comparada àquela da primeira seção da peça. Isso faz com que o foco teleológico da música possa ser dirigido de forma mais direta ao timbre; e encontro no violão, instrumento sempre tão cheio de possibilidades timbrísticas que estão no cerne da maneira de tocar de alguns violonistas, um veículo ideal para o discurso musical.

Por volta do [76] [Figura 6], tem início uma relação de pergunta e resposta entre os violões II e III, que atuam no mesmo registro instrumental e fazem uso das mesmas alturas. O resultado disso é a espacialização do som no ambiente onde a música está sendo tocada, ou mesmo na gravação disponibilizada junto a este memorial. A partir do [88], o violão IV também colabora para a sensação de espacialização do som.

Figura 6 – Grande função de introdução e afirmação do ambiente sonoro da seção II



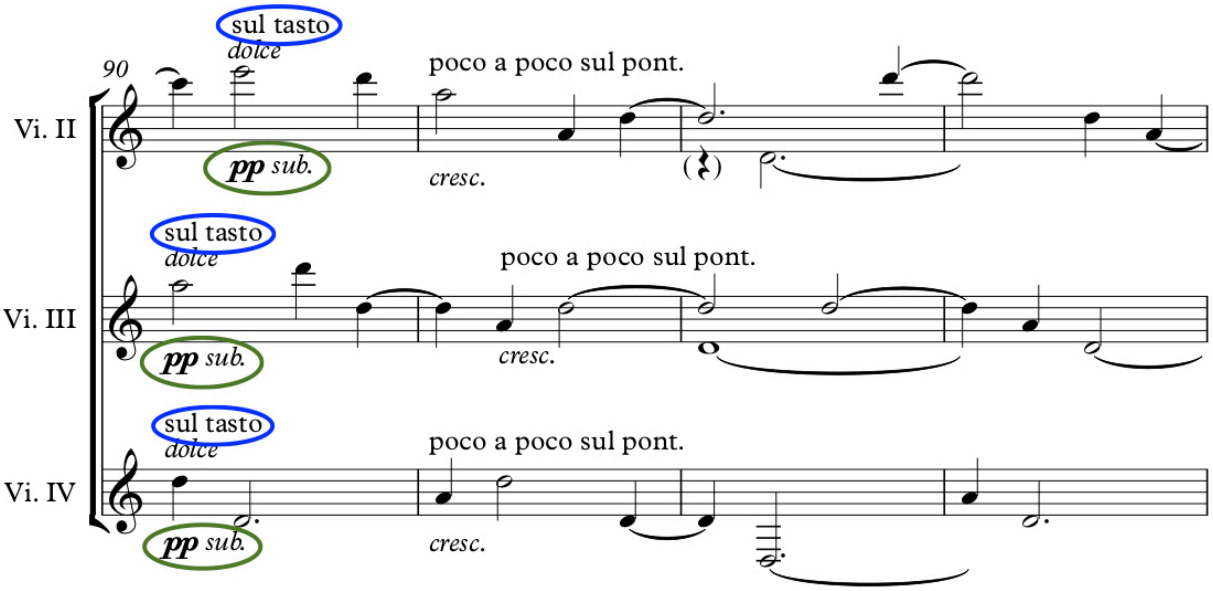

ord., vibr.
8va
70
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
mp cresc. poco a poco
Compasso 76:
Relação de pergunta e resposta
entre os violões II e III.
76
mp cresc. poco a poco
82

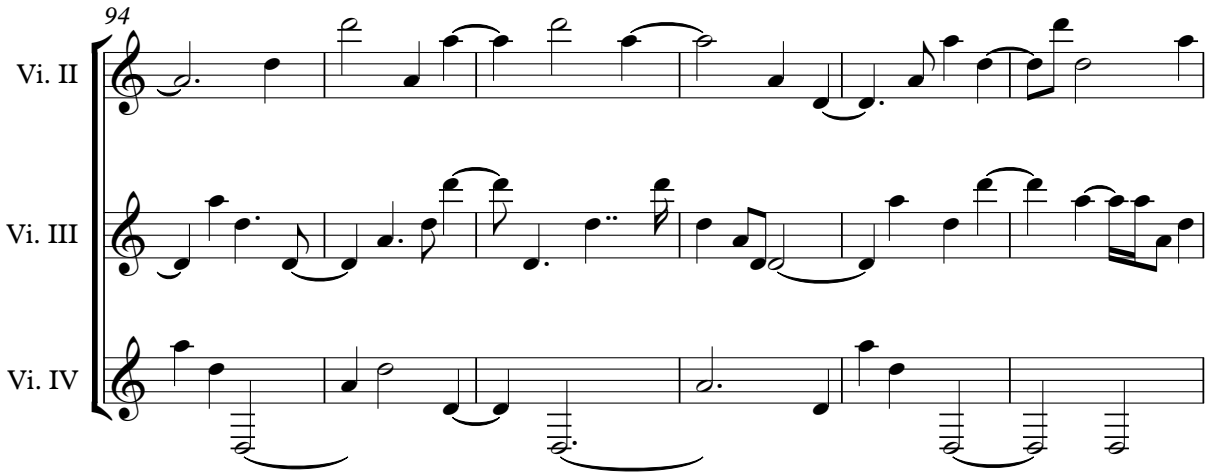


Fonte: o autor

No [90], inicio uma pequena *seção parentética* que, por meio do uso de indicações *pp* e *sul tasto* [Figura 7], traz uma súbita mudança no timbre do conjunto como um todo, o que gera um impacto na maneira como a música vinha se desenrolando, já que o *parêntese* é colocado ali como se, sem motivo, invadisse a progressão musical, provocando algum tipo de alteração/atraso nos acontecimentos. O *parêntese* permite também que o conjunto tenha tempo para reunir a energia necessária para adentrar o *sonoramente* [Figura 8] [100] em condições de realizar de fato o que solicita a indicação.

Figura 7 – Seção parentética de rarefação sonora





fonte: o autor

A súbita mudança sonora dos [90]-[99] cria uma sensação de *retenção* que impacta a percepção da chegada dos eventos musicais seguintes. Essa tomada de fôlego, trazida à cena pela seção parentética, é realizada por meio da economia de dinâmica e de som. É solicitado aos violonistas que toquem com menos intensidade e, por meio da rarefação sonora, gero na música uma tensão que se reflete na percepção dos eventos vindouros.

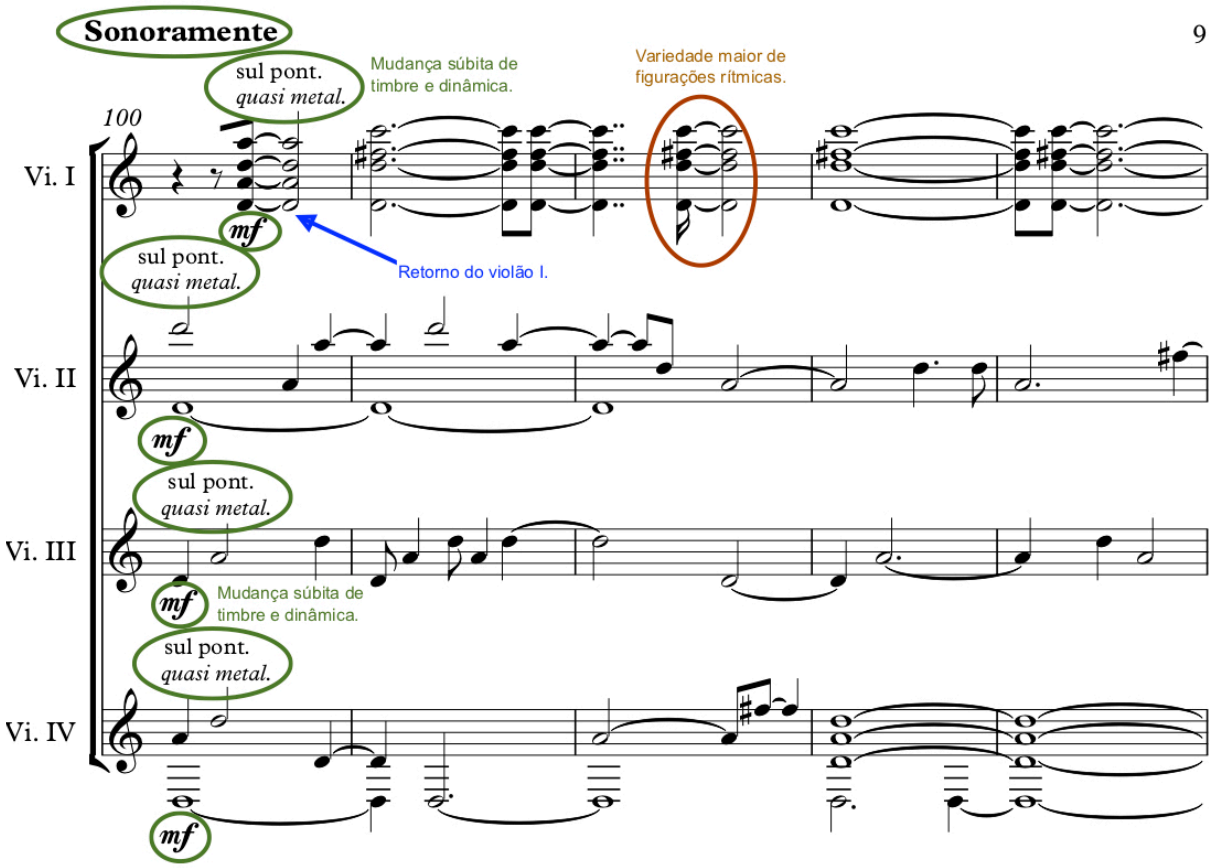
No [100] [Figura 8], com o retorno do violão I e uma nova guinada na sonoridade da peça, é que se dá a compreender a importância do *parêntese* anterior. Embora seja possível dizer que há uma relação de *implicação invertida* quando a energia para a realização das indicações do [100] é reunida nos [90]-[99], pode-se também relacionar as duas passagens por meio do arquétipo de *implicação* e *realização*. O emprego do que chamei de rarefação sonora consegue retardar a continuidade musical, gerando uma *implicação* durante o *parêntese*. A chegada no [100] promove uma *realização* que dá sequência ao desenrolar musical antes atrasado.

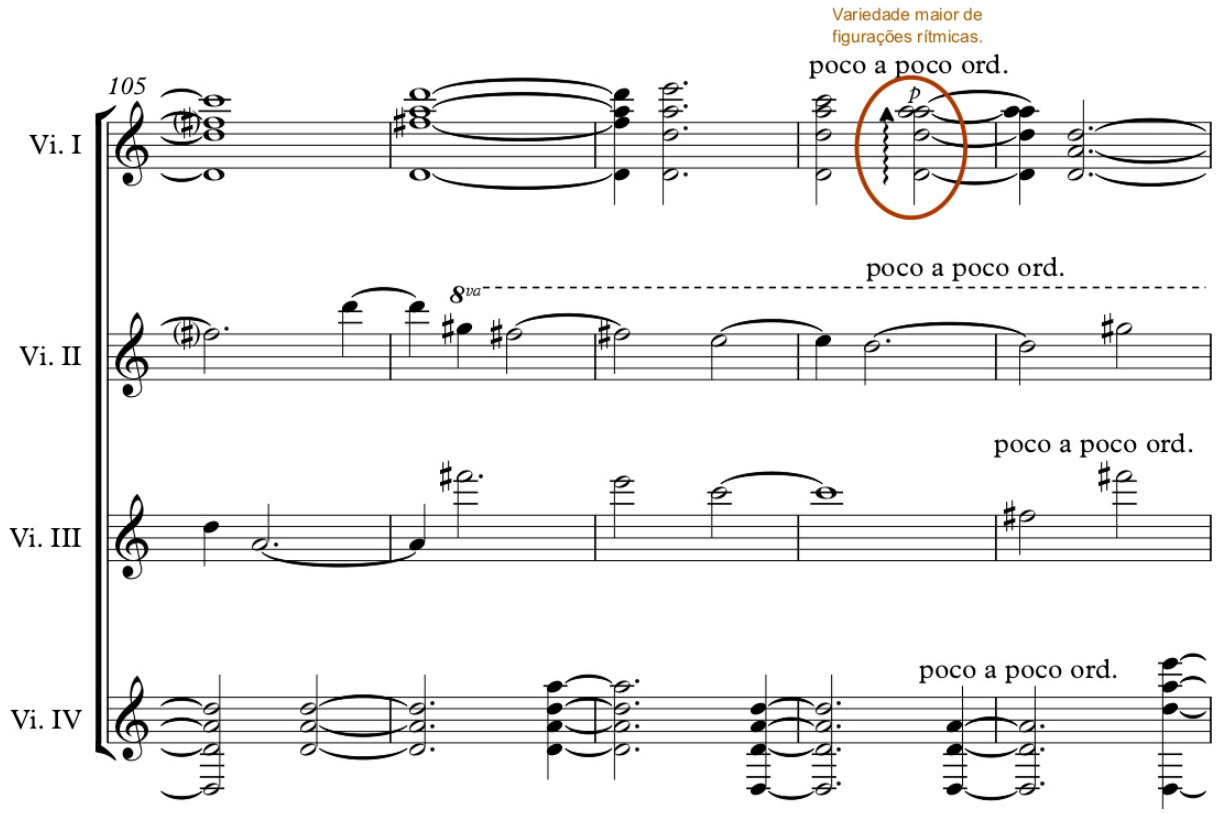
Os eventos sonoros da seção parentética não demonstram, a partir de si e em retrospectiva, indícios de possíveis desdobramentos como aqueles a partir do [100]. Na [Figura 8], sobretudo com a mudança súbita de timbre e dinâmica, e também com o emprego de uma variedade maior de figurações rítmicas, originando uma textura um pouco mais densa se comparada àquela da [Figura 7], é estabelecido um ambiente sonoro distinto, dificilmente antecipado pelo trecho parentético, mesmo com olhar e ouvido retrospectivos.

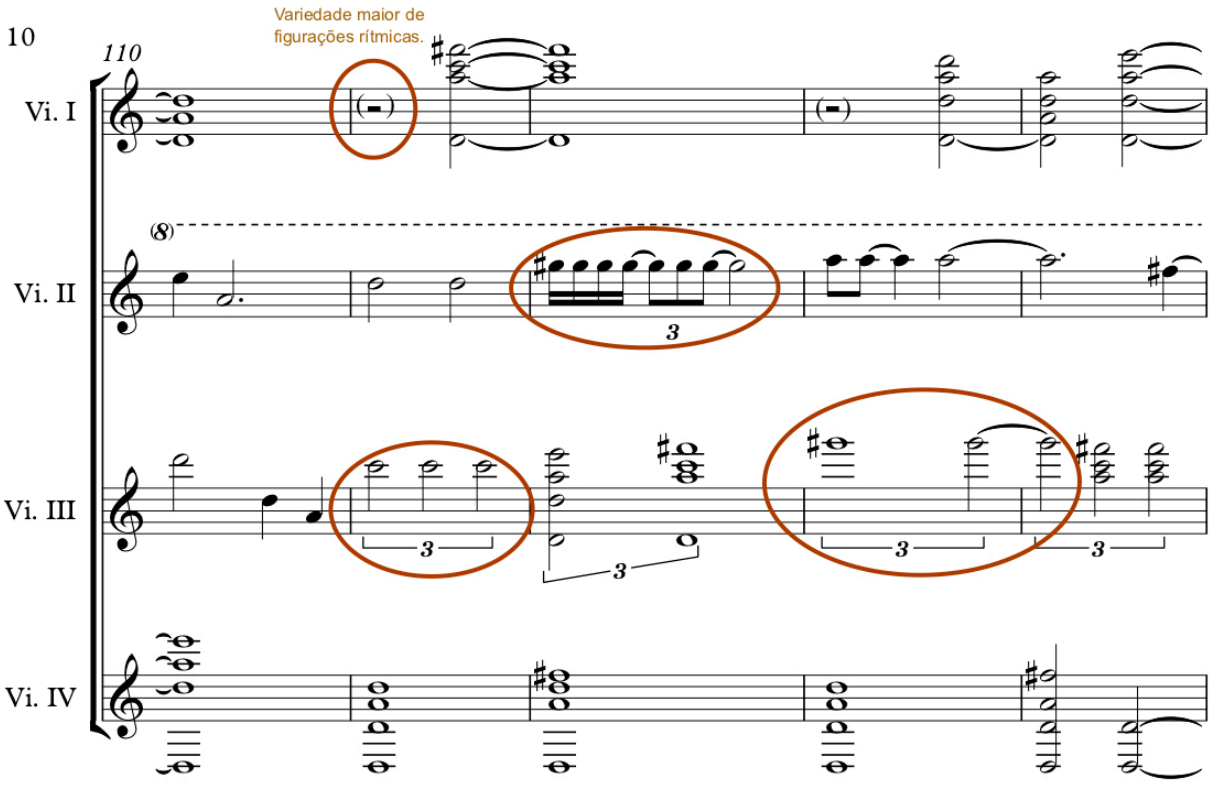
A passagem que segue é repleta de eventos sonoros *reiterativos*, cada qual colaborando para o estabelecimento da textura que caracteriza o trecho até o [114]

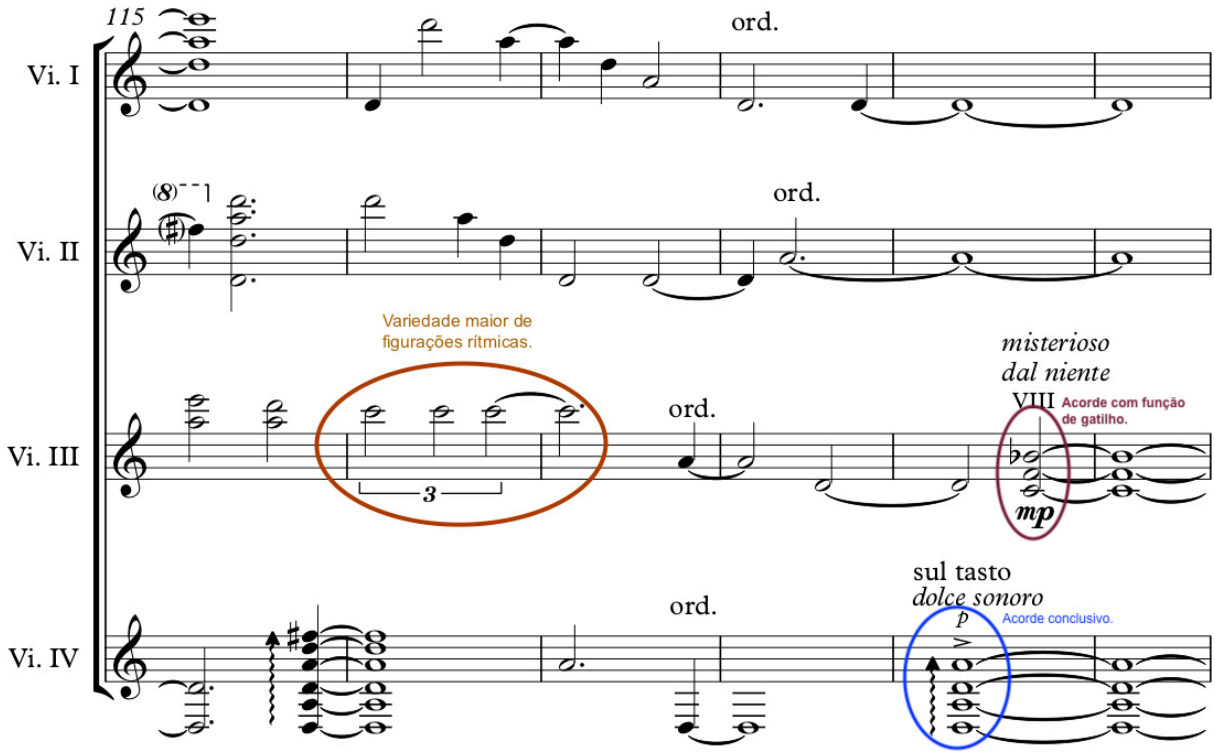
[Figura 8], reiterando o ambiente sonoro estritamente derivado da série harmônica de ré. As quiálteras e semicolcheias aparecem como exceção, e sempre que o fazem são notórias por trazerem aquela fluidez rítmica que contribui para uma sensação de andamentos sobrepostos e tempos amorfos. Por fim, há um acorde no violão IV, no [119], que tem a função de *concluir* todo esse trecho afirmativo.

Figura 8 – Trecho sonoro distinto: *realização* de *implicação*




Variedade maior de figurações rítmicas.
105
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
poco a poco ord.
poco a poco ord.
poco a poco ord.
poco a poco ord.
8va
p


10
110
Variedade maior de figurações rítmicas.
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
(8)
3
3
3
3
3



Fonte: o autor

1.3. Análise possível: seção III

Este trecho vai do [119] [Figura 8] ao final do quarteto de violões e, para mim, é aquele que mais contém eventos imprevisíveis. Além disso, há também o que entendo como precipitação sonora da peça, na qual a sonoridade caracteristicamente associada ao violão é subvertida, o que é promovido por meio de recursos que serão discutidos logo adiante.

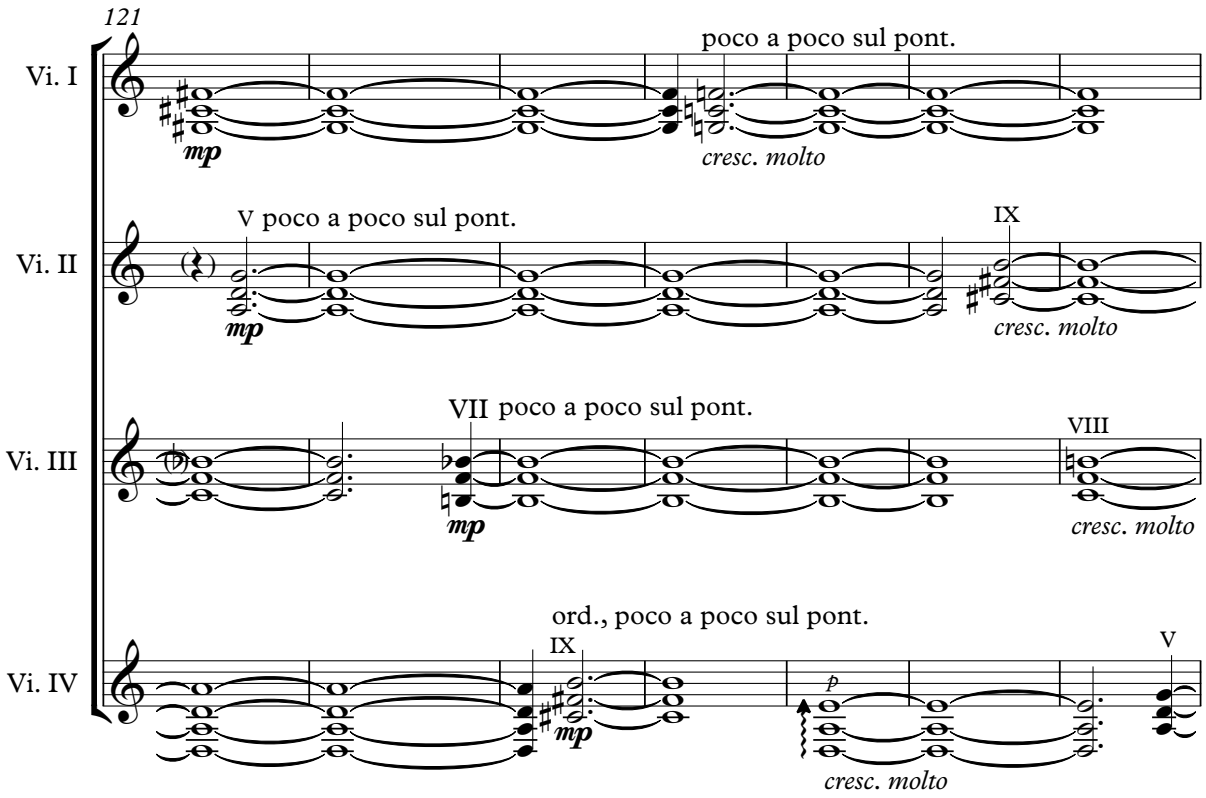
A passagem entre [121]-[136] [Figura 9] foi a que mais causou engajamento entre os intérpretes que participaram da gravação da música. Por mais que houvesse indicações e diretrizes objetivas de minha parte (na partitura ou nos ensaios), os violonistas precisaram encontrar maneiras de expandir o limite sonoro do instrumento a fim de dar conta do *strepitoso ed stringendo* indicado. Como curiosidade, um dos integrantes utilizou a certa altura uma palheta, recurso alheio à técnica idiomática do violão clássico, mas que de fato serviu para a subversão da sonoridade.

O mesmo intérprete também sugeriu que a seção em questão fosse alongada, para que ele pudesse usufruir ainda mais da sonoridade desenvolvida pelo conjunto. A porta para o próximo capítulo deste trabalho é mais uma vez aberta, de maneira que reflito sobre as motivações que despertaram esse desejo no violonista. Não seria

a sugestão dada por ele mais uma amostra de como o compositor é capaz de operar os recursos musicais, a fim de que as pessoas envolvidas por sua música possam ter a duração de sua percepção temporal manipulada pelos acontecimentos sonoros da obra? O que leva um violonista, que precisa ter o cuidado de manter suas unhas saudáveis, as cordas de seu instrumento em bom estado e estar sempre com o ouvido atento à afinação do violão, a solicitar ao compositor que coloque todas essas características em cheque e dê sequência a uma série de eventos sonoros que se encaminham para descaracterizar a sonoridade do instrumento? A que nível de envolvimento musical e estado de consciência o compositor pode conduzir aquele intérprete a ponto de que este quisesse saber somente do resultado musical, independente das consequências violonísticas trazidas por ele?

A seção III é introduzida abruptamente por meio de um acorde com função de *gatilho* no [119] [Figura 8]. O mesmo acorde funciona também como *anunciação* do que está por vir, trazendo essa nova sonoridade para o primeiro plano da percepção, preparando o evento sonoro completo subsequente. Os acordes que se sucedem [Figura 9] *reiteram* o ambiente sonoro que permanece na região mais grave possibilitada pelos violões, além de servirem também de lembrete para o primeiro (acorde), mantendo iluminado o aviso de que uma mudança possivelmente drástica e sem retorno está em vias de acontecer.

Figura 9 – Aviso de uma mudança drástica



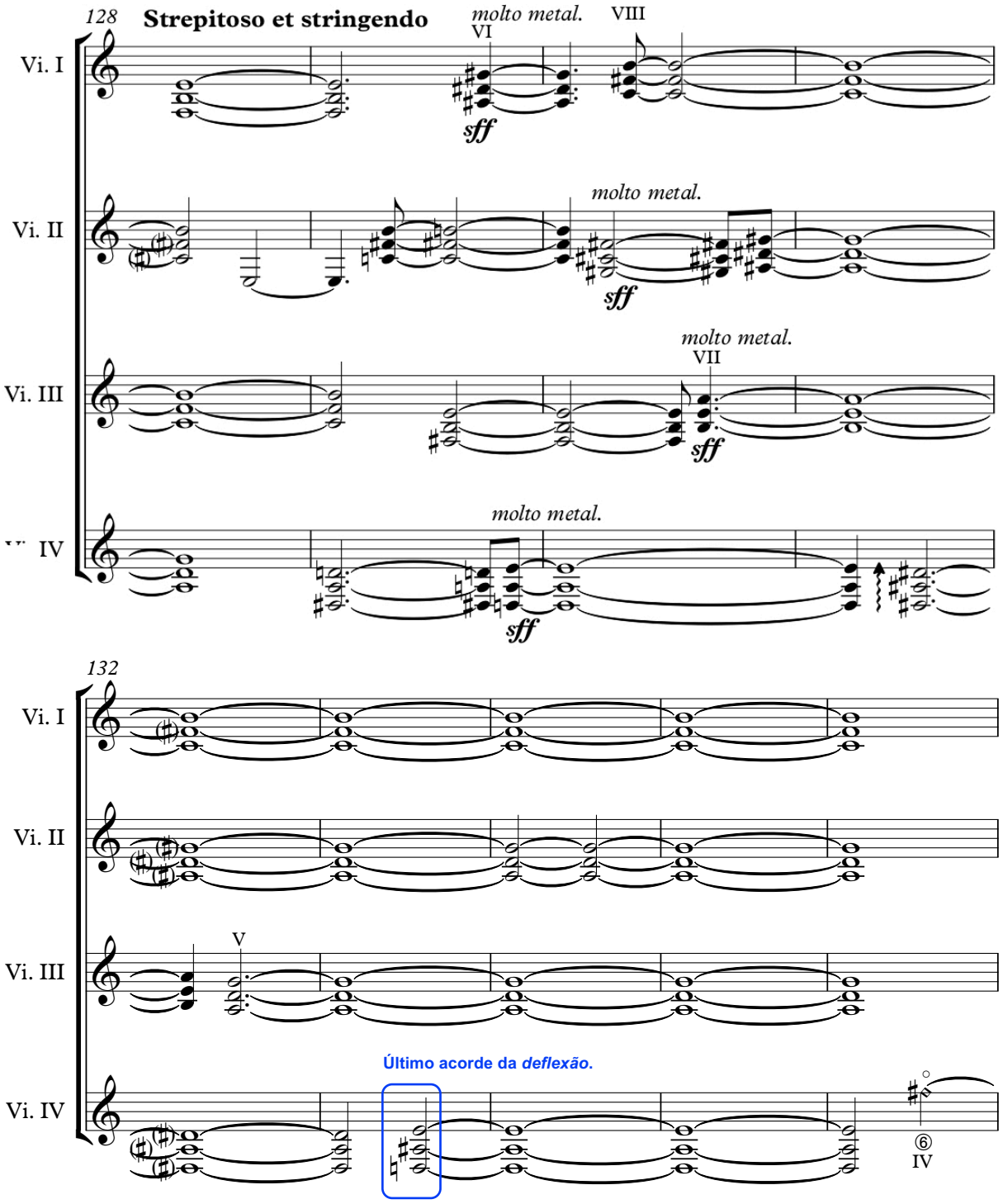
Fonte: o autor

O evento preparado em [119]-[127] é a chegada da indicação *strepitoso ed stringendo*, quando todos os violões são convocados a extrapolar seu limite sonoro, lançando mão de um gasto energético que não poderia se prolongar por muito tempo, como em realidade não o faz. Alguns segundos depois da chegada da indicação referida acima, a sonoridade da peça é subvertida, tal qual uma estrutura que desaba quando submetida a um peso maior do que aquele que pode suportar.

Entendo esse trecho como o que vou chamar de *túnel de deflexionamento*: a música entra em uma passagem (um caminho) dentro da qual é profundamente modificada, deixando as referências de todos os eventos sonoros ouvidos até então para trás, fora do túnel. Se eu pudesse invocar agora o compositor tal qual é encarado no próximo capítulo deste memorial, talvez ele pudesse ter acesso, em seu ambiente de trabalho, à ferramenta de deflexão, com a qual daria um rumo completamente inesperado para a obra na qual estivesse trabalhando. Dessa maneira, suspenderia as hipóteses de previsibilidade e ficaria com a atenção do ouvinte desimpedida, pronta para ser guiada pela sua imaginação de compositor, a qual então, no caso de *Trajetória para 4 Violões*, conduzirá a audição por um reino *delicato et delirante*.

Antes da chegada do [137] com a marcação *delicato et delirante*, há ainda o último acorde da *deflexão*, tocado pelo violão IV no [133], e que carrega consigo duas funções. Trata-se da *afirmação* sonora desta passagem e da sinalização da *conclusão* do mesmo trecho. A [Figura 10] ilustra os [128]-[136].

Figura 10 – Túnel de *deflexionamento*

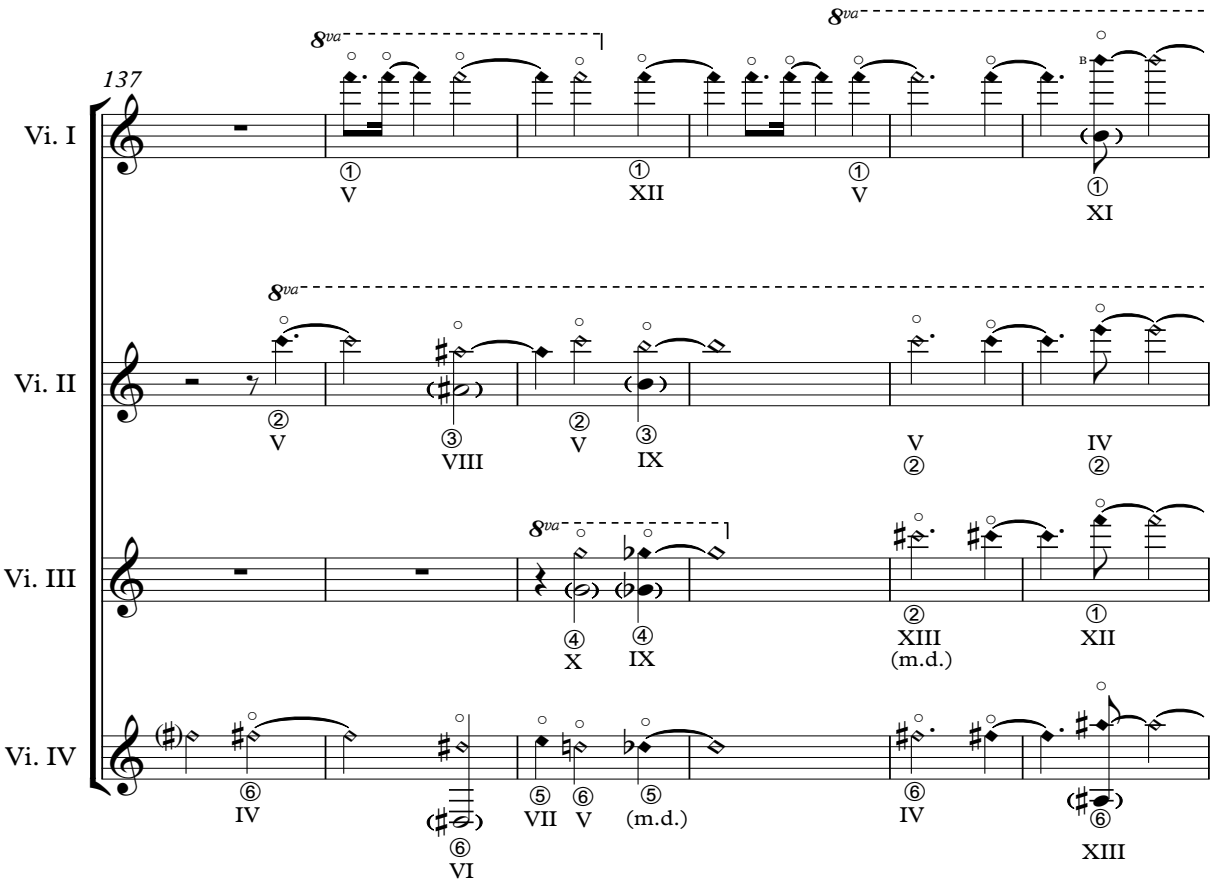


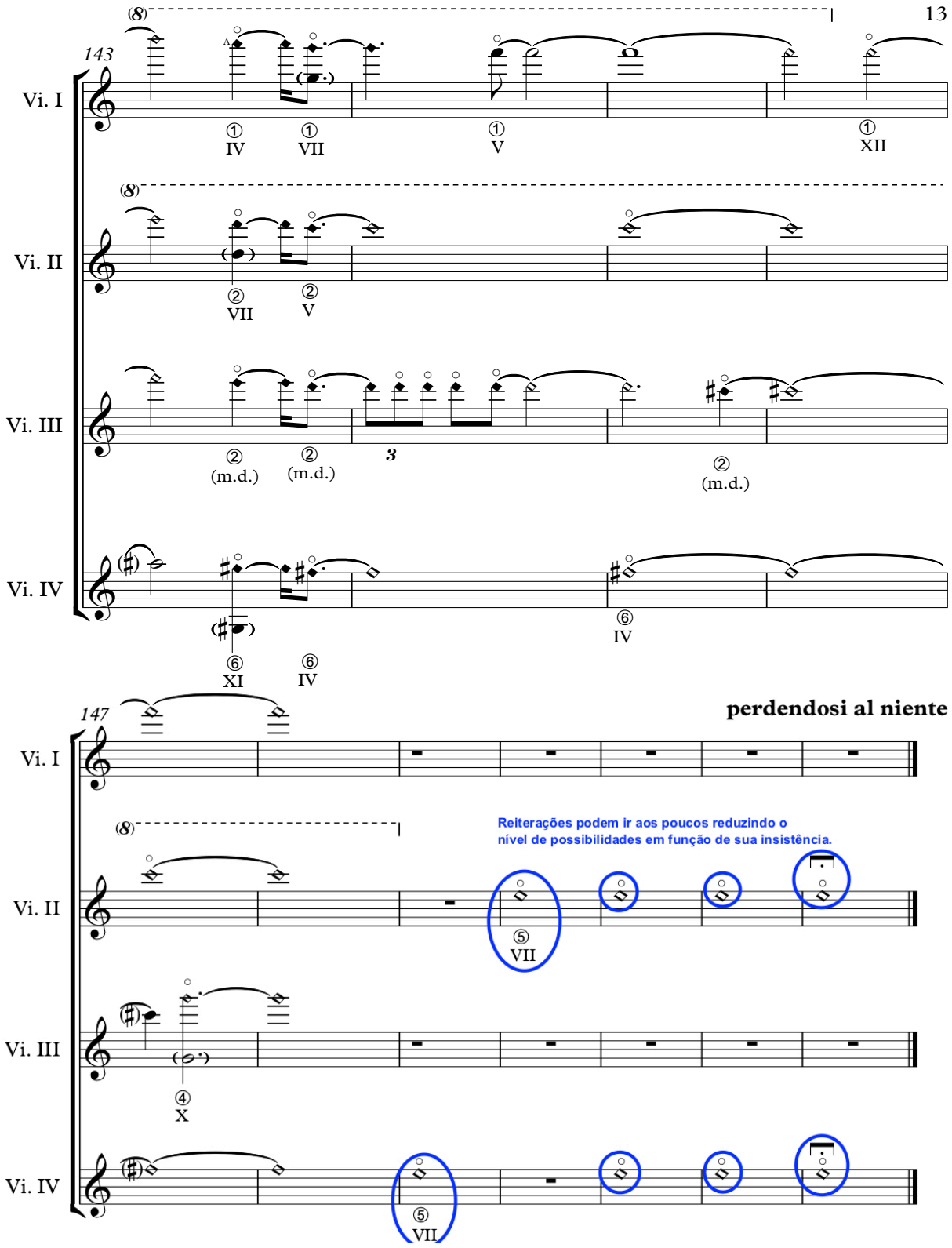
Fonte: o autor

O trecho compreendido entre o [137] e o final [Figura 11], introduz um ambiente sonoro completamente novo e, para mim, inesperado, e é para onde o túnel conduziu. Nada sobrou daquilo que a música era: as relações de implicação e realização, a seção parentética e de retenção, as implicações invertidas e as interpretações emprestadas por elas. Há um túnel de deflexão entre o que a música é agora e o que ela foi anteriormente (túnel que aliás desmoronou); e é somente o ouvinte que pode, estando já do lado de cá, fazer as correlações que lhe convierem ou lhe forem acessíveis.

Os harmônicos que se sucedem nesse trecho final estão *implicados* localmente, em um formato de pergunta e reposta, que é articulado pela repetição expressiva de trechos antecedentes e consequentes. A sonoridade tão característica dos harmônicos também colabora para a *reiteração* deste novo ambiente sonoro. A partir do [149], as *reiterações* podem ir aos poucos reduzindo o nível de possibilidades em função de sua insistência, o que acaba por denotar uma possível estabilidade musical, que no caso do quarteto também indica a finalização da peça [Figura 11].

Figura 11 – *Delicato et delirante*





Fonte: o autor

Em suma, trilhar através de *Trajetória para 4 violões* um percurso analítico baseado na proposição de Roy serviu para demonstrar que esta peça, em cada uma

de suas *figuras* e *implicações* locais e invertidas ou na sua seção de *deflexão*, é uma trajetória através de três grandes ambientações sonoras. Inclusive, foi daí que extraí o seu título. Além disso, por meio de definições e do pressuposto da manutenção dos eventos sonoros em seus respectivos contextos, Roy também me permitiu criar conexões analíticas entre seções e dentro delas, destacando as transformações funcionais a que um evento sonoro pode ser submetido de acordo com a mudança de contexto, ou conforme um acontecimento sucessivo que lança nova escuta ao anterior. Ao encontrar nele a definição de *deflexão*, pude criar a imagem de um túnel que desaba sobre a sonoridade que vinha caracterizando a música, a qual, transformada, deixa para trás as ruínas do desabamento.

2. A ARTE DO TEMPO E ARTE DA DURAÇÃO

> Para o músico e para o ritmista, a percepção do tempo é a fonte de toda música. [...] Um músico é inevitavelmente um ritmista, senão não merecerá o título de músico. Se é um ritmista, ele deve refinar seu senso de ritmo por um conhecimento mais íntimo do ***tempo verdadeiro***[9], por meio do estudo de diferentes conceitos de tempo e de diferentes estilos rítmicos. (MESSIAEN, 1998, p.18)[10]

É dessa maneira que Messiaen abre a seção B de seu tratado[11] e logo lança seus olhos à filosofia de Bergson, que compreende que a duração é um traço indissociável da consciência. Messiaen (1998, p.18):

> Na verdade, a duração se apresenta a nós com flutuações de tempo, alterações de rapidez: é a ***verdadeira duração***[12], a duração heterogênea, cuja apreciação depende essencialmente do número de eventos exteriores e interiores que se cumprem para cada um de nós, no presente e no passado. Tempo abstrato ou tempo estruturado surge em face da verdadeira duração. A verdadeira duração não é mensurável. A verdadeira duração é mutável. Toda a percepção permanece, mas essa primeira duração é tão distante do tempo no seu sentido literal que ela não pode nos familiarizar com sua natureza real. Tempo verdadeiro se confunde com a sucessão de nossos estados de consciência.[13]

O tempo biológico e orgânico, ainda segundo Messiaen, também influencia o nosso senso de duração, além das ações que realizamos e daquelas que sofremos.

Durante uma escuta musical, o tempo pode ser dividido em passado, presente e futuro. Cada momento presente está carregado de passado e prenhe de futuro, numa mistura cíclica entre os dois. “Os limites do presente são bastante incertos”[14] (CUVILLIER apud MESSIAEN). Em música, o passado e o presente continuamente

---

[9] Grifo meu.

[10] “For the musician and the rhythmicist, the perception of time is the source of all music […]. A musician is inevitably a rhythmicist; if not he does not merit the title of musician. If he is a rhythmicist, he must refine his sense of rhythm by a more intimate knowledge of true time, by the study of different concepts of time and of different rhythmic styles.” Todas as traduções desse memorial foram feitas por mim.

[11] MESSIAEN, Olivier. Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie Volume I. Tradução de Melody Baggech. 1998.

[12] Grifo meu.

[13] “In fact, duration presents itself to us with fluctuations of tempo, changes of rapidity: it is true duration, heterogeneous duration, of which appreciation depends essentially on the number of exterior and interior events that are fulfilled for each one of us, in the present and in the past. Abstract time or structured time arises in the face of true duration. True duration is not measurable. True duration is changing. All perception remains, but this first duration is so far from time in its literal sense that it cannot acquaint us with its true nature. True time is confused with the succession of our states of consciousness.”

[14] "The limits of the present are very uncertain."

informam o ouvinte sobre as possibilidades e expectativas que podem existir à medida do desenrolar de uma peça. Mesmo assim, em certa medida, o futuro ainda é desconhecido pelo ouvinte. Messiaen cita Bergson sobre o quão promissor e cheio de alternativas o futuro pode ser:

> Esse prazer intenso vem da esperança, pois o futuro se apresenta a nós simultaneamente como uma infinidade de formas igualmente sorridentes, igualmente possíveis. Mesmo que a mais desejada dessas formas seja realizada, devemos sacrificar as outras, e teremos perdido muito. A ideia do futuro, repleto de possibilidades infinitas, é então mais fértil do que o próprio futuro, e é por isso que encontramos mais encanto na esperança do que na posse, no sonho do que na realidade. (BERGSON apud MESSIAEN)[15]

Abaixo segue uma tabela que aponta as diferenças entre o *tempo abstrato* (tempo estruturado) e a *verdadeira duração* segundo Messiaen (1998, p.21):

Tabela 1 - Verdadeira Duração e Tempo Estruturado

Verdadeira Duração	Tempo Estruturado
A duração é concreta. (Avaliada em sua relação conosco – confunde-se com a sucessão de nossos estados de consciência.)	Tempo é abstrato. (Moldura vazia através da qual reentramos o mundo e nós mesmos.)
Duração é heterogênea. (Às vezes acelerada, às vezes lenta – com milhares de nuances de tempo, e uma pródiga variedade de lentos e rápidos.)	Tempo é homogêneo. (Todas as suas partes são iguais.)
Duração é qualitativa (Dependente de nossa natureza – imensurável.)	Tempo é quantitativo. (Mensurável, numerado – relativo aos fenômenos que servem à sua medida: se esses fenômenos mudam, nossa estruturação do tempo muda com eles.)

[15] "Such intense pleasure comes from hope because the future appears to us at the same time in a multitude of equally smiling, equally possible forms. Even if the most desired of these forms is realized, we must sacrifice the others, and we will have lost much. The idea of the future, filled with infinite possibilities, is then more fertile than the future itself, and this is why we find more charm in hope than in possession, in dream than in reality."

Duração é subjetiva (Dentro de nós).	O tempo é objetivo (Fora de nós).

Fonte: MESSIAEN, Olivier. *TRAITÉ DE RYTHME, DE COULEUR, ET D'ORNITHOLOGIE.* Tradução para o inglês de Melody Baggech. Norman, Oklahoma: UMI, 1998.

A fim de definir consciência e, portanto, liberdade, Bergson (1950) define os dados imediatos da consciência como sendo temporais, ou seja, como duração, na qual não há justaposição de eventos, e é aí que, segundo ele, podemos falar da experiência da liberdade. A duração deve ser entendida como multiplicidade qualitativa, que consiste em uma heterogeneidade temporal, em que vários estados conscientes são organizados em um todo, se permeiam, e gradualmente ganham um conteúdo mais rico.

Se a verdadeira duração realmente é móvel e medida de acordo com as mudanças sucessivas de estados da consciência, seria possível promover uma abstração do tempo, separando-o do espaço como quis Bergson, com a finalidade de chegar à concepção de tempo absoluto? Se a duração de tudo o que está mudando pode ser medida (com que medida?), essa constatação implica a própria mudança.

Retomando o teor dos questionamentos propostos no capítulo anterior deste trabalho, em que outra manufatura o compositor quer trabalhar senão naquela que, tendo a duração como matéria-prima, pode dobrá-la, alongá-la, torcê-la e, quem sabe, conduzi-la conforme sua imaginação e técnica permitirem no artesanato de uma peça musical?

Sem dúvida, a música é a arte do tempo. Todavia, para além do artesanato do tempo, o compositor possa também encarar seu ofício como a arte da duração, mais subjetiva e heterogênea.

2.1. Tempo psicológico

O tempo psicológico é um aspecto do tempo interior que se liga à arte da duração em seu subjetivismo e heterogeneidade.

> Nossa consciência registra não o tempo físico, mas o seu próprio movimento, a série de seus estados, sob a influência dos estímulos que

> chegam a ela do mundo exterior. O tempo é o tecido da vida psicológica. (MESSIAEN, 1998, p.31)[16]

Para Messiaen, a duração mental não é um instante que substitui outro, mas a progressão contínua do passado, que se acumula e vai se conservando graças à memória, que é nossa própria história. Com a conservação do passado e o acúmulo de memórias, podemos sofrer transformações cuja precisão e constância não são suficientes para serem medidas.

O fato de o tempo psicológico ser subjetivo e percebido de forma diferente de acordo com a experiência de cada indivíduo faz com que Messiaen lance mão das duas leis da Verdadeira Duração, de Cuvillier:

> 1) Sentido da Duração Presente.
>   - Lei: quanto mais o tempo é preenchido (com eventos), mais curto nos parece; quanto mais vazio (de eventos), mais longo parece.
> 2) Avaliação Retrospectiva do Tempo Passado.
>   - Leis inversas: quanto mais o tempo estava cheio (de eventos), mais longo nos parece agora; quanto mais vazio (de eventos), mais curto nos parece agora. (CUVILLIER apud MESSIAEN, p. 32)[17]

Na esteira da apreciação retrospectiva do tempo, segunda lei de Cuvillier, Messiaen sugere uma ideia que é particular ao tempo musical: a *lei da relação ataque-duração* (MESSIAEN, 1998, p.32)[18].

"Com durações iguais, um som breve seguido de um silêncio parece mais longo do que um som prolongado"[19] (MESSIAEN, 1998, p. 32). Se comparados por metrônomo ou cronômetro, os exemplos à direita e à esquerda da [Tabela 2] têm mesmo valor e duração. Ainda assim, aqueles à esquerda parecem mais longos. Messiaen explica (1998, p.33):

---

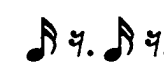
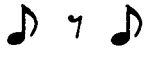
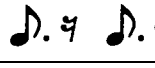
[16] "Our consciousness registers not physical time, but its own movement, the series of its conscious states, under the influence of the stimuli that come to it from the outside world. Time is the fabric itself of psychological time."

[17] "1) Sense of Present Duration. Law: 'The more time is filled (with events), the shorter it seems to us - the more it is empty (of events), the longer it seems.'
2) Retrospective Appreciation of Past Time. Inverse laws: 'The more time was full (of events), the longer it seems to us now - the more it was empty (of events), the shorter it seems to us now.'"

[18] "Law Of The Attack-Duration Rapport".

[19] "At equal duration, a brief sound followed by a silence seems longer than a prolonged sound."

Tabela 2 - Comparação Entre Sons Breves e Prolongados

Som breve seguido de silêncio	Som prolongado
	
	
	

Adaptado de: MESSIAEN, Olivier. *TRAITÉ DE RYTHME, DE COULEUR, ET D'ORNITHOLOGIE.* Tradução para o inglês de Melody Baggech. Norman, Oklahoma: UMI, 1998.

> Dois casos. Primeiro caso: som e silêncio. Segundo caso: apenas som. No primeiro caso (som e silêncio), dois eventos: som e silêncio. No segundo caso, um único evento: som. Todos os exemplos [à esquerda na tabela] incluem quatro eventos: dois sons, dois silêncios. Todos os exemplos [à direita na tabela] incluem dois eventos: dois sons. Resultado: todos os exemplos [à esquerda] parecem mais longos. Sabemos que, no que diz respeito ao tempo musical, a memória e a antecipação desempenham um grande papel. Como resultado, elas têm tanta e talvez mais importância do que a resposta auditiva imediata e direta. [...] Cada duração de som que percebo está ligada na minha mente à duração de som precedente (que já conheço) e, assim, à duração de som seguinte (que ainda não conheço). Ao aplicar a ***lei de relação ataque-duração***[20], a mente preserva a memória de um certo número de eventos, e é esse número que influencia a avaliação das durações.[21]

A memória, frente aos eventos musicais, toma parte nessa mobilidade do tempo. No caminho das variações daquilo que se pode antecipar e que gostaríamos de ouvir, ela passa por um corredor de ressignificações. A memória e a expectativa são indissociáveis: os acontecimentos futuros de uma peça musical podem ser previstos de acordo com os eventos que já passaram. A lembrança de sonoridades que foram ouvidas anteriormente influencia a antecipação daquelas que virão. Na

[20] Grifo meu.

[21] "Two cases. First case: sound and silence - second case: sound alone. In the first case (sound and silence), two events: sound and silence. In the second case, a single event: sound. All the examples marked "a" include four events: two sounds, two silences. All the examples marked "b" include two events: two sounds. Result: all the examples marked "a" seem longer. We know that with regard to musical time, memory and anticipation play a large role. As a result, memory and intuition have as much as, and perhaps more, importance than the immediate and direct auditory response." […] "Every sound-duration that I perceive is linked in my mind to the preceding sound- duration (that I know already), and thus to the following sound-duration (that I do not yet know). In applying the attack-duration rapport, the mind preserves the memory of a certain number of events, and it is this number that influences appreciation of the durations."

duração musical ou no tempo estruturado, a memória é determinante para a antecipação. E como a música pode somente se projetar para adiante, assim o faz com o auxílio da memória e da antecipação, que sustentam o fenômeno sonoro em seu desenrolar temporal (BRELET apud MESSIAEN).

O compositor, consciente da capacidade de antecipação de seu ouvinte, consegue frustrar parcialmente (senão completamente) o desejo auditivo de quem lhe dedica a atenção. Para isso, ele pode escolher, entre os eventos musicais possíveis, aqueles menos esperados. As resoluções de engano dos procedimentos harmônicos da virada do século XVIII para o XIX são um exemplo, embora possamos lembrar das variações por eliminação utilizadas por Beethoven (Sonata op.111, por exemplo), os deslocamentos rítmico-harmônicos de Stravinsky na *Sagração da Primavera*, ou ainda o procedimento rítmico puro do próprio Messiaen, que na Sinfonia *Turangalîla* lança mão de ritmos retrogradados independentemente do restante da música da qual fazem parte, frustrando quaisquer previsões auditivas.

2.2. O compositor e a inversão do tempo

No território da música, o presente contém potencialmente indícios dos eventos futuros. Acontece que esse trânsito é uma via de duas mãos. Ao contrário dos domínios não-musicais, onde admitimos que o presente é parcialmente capaz de condicionar o futuro, mas que o inverso é impossível, aceitando assim uma irreversibilidade intransigente do sentido do desenrolar temporal, na música isso não se justifica. Pelo contrário, as relações entre eventos sonoros de uma peça musical podem ser simétricas ao ponto de serem compreendidas em um e outro sentido, tal qual ficou demonstrado na análise da seção I de *Trajetória para 4 Violões*, no capítulo anterior deste memorial. Consequentemente, pode-se concluir que há tanto um certo condicionamento do presente pelo futuro quanto há o inverso. A influência do presente na percepção do futuro e desta no presente, ambas determinando-se mutuamente.

O compositor, em seu microcosmo criativo, tem poder total sobre sua obra. Supostamente, ele conhece todos os passados e todos os futuros de sua criação, estando tudo à disposição em sua mente. De acordo com o seu arbítrio, o compositor transforma o presente para que fale de passado ou futuro, e faz correções para o antes e o depois, com as mudanças que lhe forem convenientes. Messiaen nos conta sobre as diversas técnicas possíveis (1998, p.38):

> [O compositor] tem a possibilidade de escrever o mesmo texto em movimento para a frente ou em retrógrado, e mesmo sobrepor as duas formas (cânones rítmicos retrógrados); melhor ainda, ele pode impulsionar sua pesquisa em todas as formas possíveis oferecidas por inversões ou permutações de duração: movimento para frente, movimento retrógrado, movimento do centro para os extremos, movimento dos extremos para o centro e uma infinidade de outros movimentos que pareceriam ao velho *Chronos* uma horrível cirurgia praticada em seu império, uma mutilação anestética do tempo no passado e no futuro, para animar esses fragmentos de futuro e passado enquanto conferindo a eles uma nova identidade![22]

2.3. A duração e o ritmo

Será possível transformar a percepção quantitativa (metronômica) da duração de um som numa percepção qualitativa? “Para apreciar a duração de um evento sonoro longo é preciso antes ter conhecimento de uma unidade de valor que possa dividi-lo em partes iguais”[23] (MESSIAEN, 1995, p.42). Em outras palavras, é preciso que seja criado um contexto: um som é curto ou longo em relação a outro. Relação essa que pode também ser observada em retrospectiva: um som pode ser comparado aos que o sucederam.

> Conhecemos o tempo por meio do movimento, o qual é uma divisão do espaço. [...] Um senso rítmico numérico [tempo] também pode ser percebido por meio de representações espaciais? [...] A noção de curto e longo é influenciada pelo espaço. Mas existe uma hierarquia inteira de [figuras] curtas e longas que inclui variações de comprimento em cada [uma], e que teoricamente contém a possibilidade de divisões ou multiplicações. Essas divisões ou multiplicações possíveis são quantitativas e espaciais quando avaliadas numericamente. Elas se tornam quantitativas a ponto de a avaliação numérica cessar. Serão então pura duração?[24] (MESSIAEN, 1995, p.43)

---

[22] “He has the possibility of writing the same text in forward motion or in retrograde, and even of superimposing the two forms (retrograde rhythmic canons); better still, he can push his research in all the possible forms offered by inversions or permutations of duration: forward motion, retrograde motion, movement from the center to the extremes, movement from the extremes to the center, and a multitude of other movements that would appear to the old Chronos a horrible surgery practiced on his empire, an anaesthetic mutilation of time in the past and in the future, to animate these scraps of future and past while conferring upon them a new identity!”

[23] “To appreciate a long duration, one must know in advance a unity of value that can divide it into equal parts.”

[24] “We know time by movement, which is a division of space.” […] “Can a sense of rhythmic number also be perceived through spatial representations?” […] “The notion of short and long is influenced by space. But there is an entire hierarchy of shorts and longs which includes variations of length in each, and which theoretically contain the possibility of divisions or multiplications. These possible divisions or multiplications are quantitative and spatial when we evaluate them numerically. They become quantitative to the point where numeric evaluation ceases. Are they perhaps then pure duration?”

Durações extremas podem ser difíceis de compreender em função do caráter comparativo da audição. Em eventos sonoros longos, nos quais há algum tipo de troca de dinâmica, a apreciação das diferenças entre *crescendo* e *decrescendo* se dá em detrimento da avaliação numérica da duração (MESSIAEN, 1998). Mais uma vez adentramos o campo qualitativo da percepção, conforme sugere Messiaen:

> Ouço os sons do sino sucessivamente. Retenho cada uma dessas sensações sucessivas para organizá-las com as outras e formar um grupo que me lembre um ritmo desconhecido. Então não conto os sons. Limito-me a reunir novamente a ***impressão qualitativa***[25] colocada em mim pela quantidade deles. [...] Quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e estados anteriores, a forma que a sucessão de nossos estados de consciência assume é completamente ***duração pura***[26]. Ela não tem mais necessidade de subsumir-se completamente na sensação de ideias passageiras, pois então, ao contrário, ela cessaria de durar. Ela também não necessita esquecer os estados anteriores: basta que, ao recordá-los, não os justaponha com o estado atual como um ponto até outro ponto, mas os organize com ele, assim como ocorre quando lembramos as notas de uma melodia, fundidas entre si. (BERGSON apud MESSIAEN)[27]

2.4. A duração da delicadeza

A turma de bacharelado em composição da qual fiz parte estava em seu segundo semestre de estudo. À medida que as semanas passavam, as composições ganhavam corpo; um dos estudantes já apresentara uma peça completa para piano solo e naquele momento procurava novos materiais para uma música para piano e instrumento de corda. Passadas algumas aulas, o aluno encontrou o momento oportuno para mostrar uma parte de sua composição já minimamente realizada. Tratava-se de uma peça para piano e viola. Quando a gravação terminou, houve silêncio total por parte de quem ouvia. Alguém esboçou um comentário, mas o professor rapidamente fez uma exclamação pedindo que o silêncio fosse mantido:

---

[25] Grifo meu.
[26] Idem.
[27] "I hear the sounds of the bell successively. I retain each of these successive sensations in order to organize them with the others to form a group that reminds me of an unknown rhythm: then I do not count the sounds. I limit myself to regathering the qualitative impression placed on me by their number. […] When our self leave itself to live, when it abstains from establishing a separation between the present state and earlier states, the form that the succession of our states of consciousness takes is completely pure duration. It no longer needs to absorb itself completely in the sensation of passing ideas, because then, on the contrary, it would cease to endure. Neither does it need to forget the earlier states: it suffices that in recalling these states it does not juxtapose them with the actual state like one point to another point, but organizes them with it, just as occurs when we remember the notes of a melody, melted together."

para ele, a música ainda não havia acabado. A atmosfera de introspecção manteve-se por mais algum tempo, que já não era mais de ordem quantitativa. Que chave aquela música teria dado ao professor para que ele acessasse algum estado de sua consciência o qual entendeu que aquele momento subsequente à escuta fosse de silêncio e introspecção? É possível que o docente tenha sido conduzido pela música a um estado de consciência heterogêneo tal qual aquele que nos sugere Bergson, no qual tudo está acontecendo ao mesmo tempo e estamos absolutamente entregues à sensação daquele momento. Mas que tempo é esse em que não se diz nada e que palavra nenhuma faz o serviço de explicar?

Para tentar dar uma resposta a esse questionamento, recorro à obra de Chico Buarque de Holanda, que colabora para essa reflexão, traduzindo poeticamente a questão:

> [...]
> Te encontro, com certeza
> Talvez num tempo da delicadeza
> Onde não diremos nada
> Nada aconteceu
> Apenas seguirei, como encantado
> Ao lado teu[28]

O compositor, em seu microcosmo criativo, talvez possa construir as pontes necessárias para que o ouvinte acesse, tal qual define Bergson, os estados de consciência fluidos, de pura duração, o tempo da delicadeza, *onde* nada precisa ser dito e o silêncio dá conta de toda expressão. As pontes são construídas quando o compositor manipula a duração de ritmos e transforma a percepção quantitativa em pura duração, como quis Messiaen, ou ainda quando, por meio das idas e vindas de eventos sonoros, torna simétrica a relação entre passado e futuro, de maneira que eles se influenciem mutuamente, acessando o imaginário e inspirando a duração do tempo psicológico de seu ouvinte.

[28] Trecho da letra da canção “Todo Sentimento”, parceria de Chico Buarque e Cristovão Bastos.

3. O AMBIENTE IDEAL PARA A COMPOSIÇÃO

Durante o período da graduação, fui aos poucos sendo exposto às possibilidades dadas ao processo criativo pelo encontro entre música e tecnologia. Além de naturalmente ter contato com os *softwares* de notação musical (doravante SNM), fui introduzido àqueles que podem ser utilizados para a composição de música eletroacústica. À medida que também me aproximei de colegas músicos que tinham suas práticas criativas baseadas no computador, pude ampliar minha noção do alcance dessas tecnologias para além daquilo que havia aprendido na universidade. Antes disso, fiz pouco uso da tecnologia musical, inclusive do SNM, compondo ao piano ou ao violão. Foi somente no último ano da disciplina de composição que de fato migrei do papel para o SNM.

3.1. A influência da música eletroacústica

A partir da metade do curso de graduação em composição, notei uma mudança não muito deliberada no enfoque de meu processo criativo. Sem deixar de ter em consideração a escolha de alturas, de ritmo e de harmonia, o foco se ampliou e passou a incluir com a mesma medida de importância o timbre, a dinâmica e o idiomatismo instrumental. Essa ampliação se desvelou para mim durante a composição de *Solo I*, música para violão solo.

Foi nessa mesma época que tive meu primeiro contato com a música baseada em computador[29], o que acabou por corroborar a ampliação de enfoque descrita anteriormente. O limite para o que se pode fazer num ambiente como a Sala dos Sons[30] é dado pelo domínio que o compositor tem sobre as tecnologias ali disponibilizadas. Como a música eletroacústica pode ser criada a partir de qualquer tipo de evento sonoro, o agente criador pode não depender de alturas definidas ou quaisquer outros parâmetros comumente associados à música acústica, sendo-lhe possibilitado focar o ímpeto composicional no próprio som. E foi com esse mundo virtualmente infinito de manipulação da matéria prima sonora com que me deparei.

[29] Para fins de nomenclatura, neste trabalho os termos música eletroacústica e música baseada em computador são equivalentes.
[30] A Sala dos Sons é um espaço localizado no prédio da Reitoria da UFRGS, e que conta com uma orquestra de oito alto-falantes, um *subwoofer* e computador.

Com um crescente interesse nessa área, tanto o uso do SNM *MuseScore* quanto o conhecimento adquirido nas disciplinas cursadas na graduação foram mostrando limitações. Foi então que montei um estúdio doméstico para uso particular, e migrei de *softwares* de música semiprofissionais para os profissionais, trocando o *MuseScore* pelo *Sibelius*, e passando a utilizar o *Logic Pro* para edição de áudio. Essa migração revolucionou o meu sistema de trabalho

3.2. O modo *Rewire*

A vontade de compor música mista[31] fez com que eu descobrisse o chamado modo *Rewire*, que nada mais é do que sincronizar, entre outras coisas, o andamento do SNM com o editor de áudio. No meu caso, eu estava sincronizando o *Sibelius e o Logic Pro*. Isso possibilitou que eu conseguisse ouvir tanto a parte acústica quanto a eletroacústica em seus respectivos lugares na composição.

Foi assim que, no retorno à música acústica instrumental, eu trouxe na bagagem o modo *Rewire*.

3.3. Bibliotecas de amostras e instrumentos virtuais

Por meio do modo *Rewire*, é possível fazer com que a saída do áudio não seja mais via SNM, mas através do editor de áudio. Ou seja, o *Sibelius* está em modo *Rewire* com o *Logic Pro*. Existe um cabo virtual que transporta as informações de protocolo midi (altura, articulação, intensidade, ritmo, andamento, [etc.]) geradas no *Sibelius* até o *Logic Pro*, o qual, por sua vez, vai transformar essas informações em som. Acontece que, estando as informações midi no território do editor de áudio, é possível usar outros recursos que não a síntese sonora (característica dos SNMs) para sonorizar a partitura. Aí entram as bibliotecas de amostras e os instrumentos virtuais[32].

---

[31] Para este trabalho, “música mista” designa uma peça musical que faz uso de recursos de música acústica e eletroacústica.

[32] Coleção de amostras de um ou mais instrumento(s) gravadas por um ou mais instrumentista(s). Podem ser gravadas as diversas articulações de um violino, por exemplo, nas mais diversas alturas e intensidades, as quais vão ser controladas (articulações, alturas e intensidades) por informações midi. A interface que faz a comunicação entre as informações midi e as amostras instrumentais é chamada de instrumento virtual.

Em função de ter essas ferramentas à disposição de meu processo criativo, ao escrever uma frase para oboé ou clarinete, pude imediatamente ter uma ideia aceitável de como poderia soar aquele trecho em uma execução ao vivo. Não são somente características dos instrumentos musicais que podem ser simuladas no editor de áudio, mas também os espaços físicos onde essa música poderá ser tocada. Em outras palavras, pude escrever, por exemplo, o quinteto de madeiras integrante do portfólio deste memorial tendo uma boa ideia não só dos resultados sonoros característicos de cada instrumento, mas também pude simular espaços como o Auditório Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS e ter a noção de como soaria o conjunto, as misturas de orquestração, os solos, com um nível de detalhe aceitável. Criou-se para mim o ambiente perfeito de composição, no qual eu poderia ir da posição de ouvinte a de compositor e vice-versa, no espaço de tempo de alternar entre as interfaces do *Sibelius* e do *Logic Pro* na tela do meu computador.

Isso traz implicações muito maiores do que as que eu poderia supor quando encontrei essa metodologia de trabalho. A maneira como empreendi a composição das peças vai ao encontro de uma ampliação da adaptação para a música do modelo semiológico tripartite.

4. DE INOPORTUNO A OPORTUNO

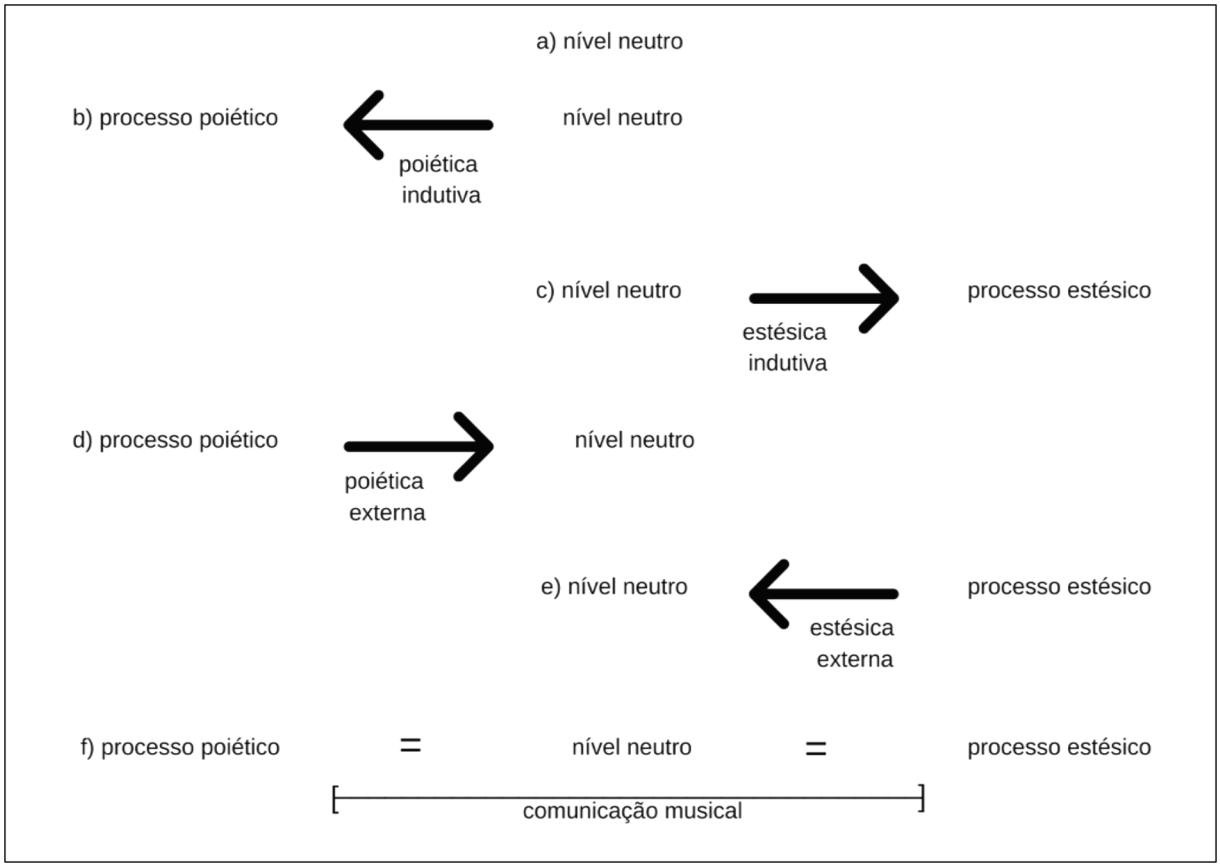
A cobertura teórica para este trabalho foi encontrada a partir do meu interesse em saber por que compus as peças do portfólio, com que tipo de ímpeto. Mais ainda, como nutri esses processos criativos, como os cultivei. E a resposta curta a ser investigada é a seguinte: foi como ouvinte que criei condições para a composição de minha música. Nos afãs do que eu julgava serem boas ideias, sentia-me um menino percorrendo a distância entre dois baús de moedas, o do ouvinte e o do compositor, a tirar moedas do que escuta e entregá-las de bom grado ao que tem a caneta na mão.

Não havia nenhuma ideia extramusical prévia à escritura de minhas composições, nenhum campo de pesquisa em vista. Foi então que, entre as leituras feitas para embasar este trabalho, encontro uma brecha que o próprio Nattiez aponta em sua adaptação da semiologia tripartite: a observação estésica pode se tornar o ponto de partida de uma construção poiética. Eis que minha metodologia de trabalho tinha subitamente vindo de inoportuna a oportuna.

4.1. O modelo tripartite de semiologia musical

Conforme a [Figura 12], o modelo tripartite de semiologia musical se estende por seis pontos de acordo com a proposição de Nattiez.

Figura 12 – Modelo tripartite de semiologia musical



Adaptado de: O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Tradução de Luis Paulo Sampaio

É possível observar na figura acima três divisões principais: processo *poiético*, nível neutro e processo *estésico*.

Dimensão *poiética*: uma música resulta de um processo criativo que pode ser descrito ou reconstruído. “Na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor” (NATTIEZ, 2002, p.15).

Dimensão *estésica*: ao escutar uma música, o ouvinte atribui uma rede de significações à obra. Como receptores, não recebem a significação da mensagem passivamente, mas a constroem ativamente por meio de um processo ativo de percepção (NATTIEZ, 2002).

Nível neutro: a música, ao se manifestar, produz um vestígio que pode ser observado:

> O processo poiético não é imediatamente inteligível nele [no vestígio], por isso trata-se realmente de um vestígio: às vezes é preciso “sair” da obra

> para obter acesso a esse processo. [...] É possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independente das interpretações poiéticas e estésicas atribuídas a ele. Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas. A análise do nível neutro descreve [a música], independentemente das estratégias de produção e das estratégias de percepção *do objeto estudado* que lhe são agregadas. Juntamente com a análise poiética e a análise estésica, a *análise do nivel neutro* é uma das três operações analíticas propostas no âmbito da concepção tripartite da semiologia. (Nattiez, 2002, p.15-16)

Podemos compreender, então, que a *poiesis* e a *estesis* são portadoras de significações, e entre elas há um vestígio material que por si só não carrega significados, “mas sem o qual as significações não poderiam existir” (idem). Esse vestígio, ou nível neutro, é mais ou menos estanque e regular, sua análise descreve estruturas. As análises poiéticas e estésicas descrevem respectivamente o processo de emissão e recepção da mensagem.

Em suma, a comunicação musical não se dá via mensagem de um emissor para um receptor. A música não é intermediária de um processo de comunicação. A peça musical é o resultado de um processo criativo (poiético) e o ponto de partida de um processo de percepção (estésico) reconstrutivo. É por isso que o ouvinte poderá sempre projetar sobre a música configurações impensadas pelo compositor em seu processo poiético (NATTIEZ, 2002).

4.2. Um compositor de parâmetros estésicos

O meu enfoque criativo havia se ampliado para incluir timbre e dinâmica em condições de igualdade com escolha de alturas, ritmo e harmonia. Acontece que, no plano da metodologia analítica, o timbre não pode, a princípio, ser considerado do ponto de vista poiético, já que é um elemento do campo da percepção que não se revela no nível imanente. Por outro lado, quando as estruturas sintáticas hierarquizantes da poiése são projetadas sobre a imanência, também em nada colaboram para compreensão do papel do timbre na hierarquia musical. Para que isso seja possível, faz-se necessário acrescentar um novo ponto aos seis existentes na proposição tripartite de Nattiez.

> Foi o que realizou, com eloquência, Stéphane Roy: a partir da análise estésica, podemos passar diretamente à análise poiética. Existem,

> portanto, para os acusmáticos, nas ferramentas propostas na obra de Roy, os meios de desenvolver uma concepção da composição que faria do timbre um parâmetro primário, no nível das regras, bem como no das estratégias. (NATTIEZ, 2005, p. 118)

Para explicar melhor a distinção entre os níveis poiético e estésico, Nattiez lança mão de três episódios anedóticos que têm em comum a apresentação da *Nona Sinfonia* de Beethoven, em três lugares diferentes do mundo (Zagreb, Montreal e Milão). A música de Beethoven serve de exemplo aqui pois nela, do ponto de vista poiético, o timbre não é incluído em condições de igualdade com altura, ritmo e harmonia. Nattiez enfatiza que, durante suas pesquisas, toda vez que esteve defronte a um conteúdo sobre timbre, este foi "essencialmente definido como um fenômeno da percepção" (NATTIEZ, 2005, p.113).

> A sintaxe, da qual podemos reconstituir os princípios e as regras a partir de uma observação das estruturas imanentes das produções musicais por nós consideradas, existe, de início, ao nível poiético: por trás de toda a produção musical, existem regras de produção mais ou menos explícitas e conscientes, mais ou menos sistemáticas, frequentemente empíricas. Entretanto, o que ocorre no lado perceptivo? (NATTIEZ, 2005, p. 113)

No último movimento da *Nona Sinfonia*, nos compassos 329 e 330, acontece "uma suspenção sobre o *lá* e espera-se um *fá#* (estamos em *lá* maior nesse momento); em seu lugar, ouve-se um *fá* bequadro" (NATTIEZ, 2002, p. 114). O que ocorreu nas três apresentações foi que, após o trecho mencionado, o público interrompeu o concerto com aplausos.

> O que aconteceu de fato? Esse acorde, de transição na mente de Beethoven, foi percebido como objeto sonoro no sentido de Schaeffer, isolado do que, sintaticamente, o precede. A *massa orquestral*, combinada com a longa duração do acorde (porque o funcionamento do timbre nunca é 'puro' na música ocidental) e, além disso, seguido por um longo silêncio, fez com que se tornasse um parâmetro principal. Basta que ouçamos esse acorde por completo, como uma experiência schaefferiana do sulco fechado. A percepção pode ignorar a sintaxe, focalizando um momento particular do desenvolvimento musical, porque as estratégias perceptivas têm um caráter fundamentalmente seletivo, [...]. (NATTIEZ, 2005, p.117)

Se a percepção pode, supostamente, libertar-se da sintaxe, e o timbre é "essencialmente definido como um fenômeno da percepção", torna-se óbvio que é fundamentalmente a partir dela que o estudo do timbre deve ser empreendido.

Ao mesmo tempo, o compositor pode empregar em seu processo poiético as informações recebidas no estésico. É assim que este último pode se tornar o ponto de partida para construções poiéticas. Aí está novamente aquele menino que retira moedas do baú do ouvinte e as deposita no baú do compositor. Daí podem surgir os meios para o desenvolvimento de uma concepção de composição que faria do timbre um parâmetro tão importante quanto qualquer outro, tanto no nível das regras que podem governar os processos poiéticos como no nível das estratégias analíticas.

> Ora, a percepção é livre. Essa é a razão pela qual Stéphane Roy é perfeitamente capaz, colocando-se apenas do ponto de vista estésico, de analisar funções de orientações e relações de implicação na peça *Points de fuite*, de Francis Dhomont. Se assim é, o estudo do timbre torna-se fundamental pelo lado perceptivo, mas, ao mesmo tempo, o compositor pode integrar em seu processo poiético os conhecimentos, impulsivos ou intuitivos, que ele tem da estésica. A partir desse dado, a observação estésica pode tornar-se o ponto de partida de uma construção poiética explícita. (NATTIEZ, 2005, p. 117-118)

Nattiez faz ainda um último questionamento, mas dessa vez coloca em dúvida a necessidade de integrar o timbre a uma sintaxe musical hierarquizante:

> [...] “se o ouvinte é livre para construir as relações perceptivas que deseja, por que o compositor deveria ainda se preocupar em integrar o timbre em uma sintaxe [...]?” (NATTIEZ, 2005, p. 118)

O que Nattiez nos diz é que a importância do timbre vai variar de acordo com o ponto de vista a partir do qual o fenômeno sonoro é encarado: da produção ou da recepção. E é na observação estésica que ele está em relação de igualdade com os outros parâmetros disponíveis às decisões do compositor.

4.3. O caso Debussy e uma reflexão

Nattiez, ao analisar *La Cathédrale engloutie*, menciona a dimensão timbrística dos acordes de Debussy e levanta a hipótese de que eles sejam percebidos como timbre quando não sabemos mais como analisá-los do ponto de vista funcional. “O que nos traz de volta ao ponto de partida: o timbre não participa da sintaxe” (NATTIEZ, 2005, p.101).

O timbre, como fenômeno da matéria prima sonora, tem por característica

essencial a fluidez, o que está na contramão da rigidez das construções da sintaxe. Ao tentar classificar o timbre de acordo com algum tipo de hierarquia sintática, submetendo-o às propriedades da nota, pertencente ou não a alguma organização escalar, é grande a chance de privá-lo justamente dessa característica fluída e multidimensional, a qual capitania o interesse de compositores e ouvintes da música eletroacústica, por exemplo. O timbre está no campo da percepção, não no território da estrutura.

4.4. O compositor sob(re) a análise tripartite

No meu entendimento, o compositor pode vagar por todas as repartições do modelo analítico adaptado por Nattiez à música, sendo emissor e receptor nesse processo comunicativo. É verdade que ele está muito mais interessado no lado poiético do modelo, porquanto é o espaço no qual lhe é permitido agir de fato. Todavia, foi sobretudo como ouvinte que empreendi a composição do portfólio que integra este memorial. Construí um ambiente de trabalho onde podia simplesmente fechar os olhos e ouvir o resultado daquilo que tinha acabado de idealizar. Dessa maneira, o ouvinte ocupante do campo estésico, sempre que preciso, chegava à fronteira do território para informar o outro lado. E o compositor, de posse da informação entregue por sua contraparte, agia de acordo com o que lhe é permitido fazer no campo da poiése, realizando a ampliação de seu campo poiético, vindo de compositor a ouvinte e de volta ao navegar entre as telas de seu computador.

5. COMPOSITOR DE INSPIRAÇÃO LIMITADA

Este capítulo tem como objetivo estender a investigação sobre o ímpeto com o qual empreendi a composição das peças do portfólio deste memorial, quais foram os impulsos para os processos criativos e como estes foram cultivados. Para isso, e para comparar a minha abordagem do processo composicional àquela de meus colegas. recorro a trabalhos realizados no PPGMUS-UFRGS nos quais os autores discorrem sobre como e onde encontram motivação para compor.

Na tese de Bruno Ângelo (2014), encontro a tentativa (e realização) do compositor em transformar a ideia de uma “mancha de piano” em uma composição propriamente dita. Ângelo fala sobre seu próprio processo criativo:

> [...] Mantém-se ali um ar, um ambiente criativo que, sem pretender identificá-lo em abstrações teóricas, prefiro simplesmente considerar como sendo meu. Nele podemos observar algumas características que me são caras e constantes, [...]. Primeiro, está a desordem dos elementos musicais e sua confusão com ideias que não são exclusivamente sonoras, como é o caso de ‘mancha de piano’. São apenas vislumbrados alguns atributos referentes a intensidades, outros a velocidades, gestos ou registro. Alguns desses elementos são claramente ambíguos, e sua definição em música envolveria várias facetas sonoras (ÂNGELO, 2014, p.13-14).

Na dissertação de Priscila Medina Gubert (2010), há o uso de conceitos da psicanálise, procurando inspiração em seu “lado sombra”, o qual precisa ser trazido à luz, para então ser transformado em música, ou servir de inspiração para ela.

Estes dois trabalhos vão muito além das questões que apontei e são aqui citados por duas razões. A primeira é que suas composições tiveram um profundo impacto em minha identidade como compositor. A segunda razão pela qual sua citação aparece neste trabalho é justamente a maneira como buscam inspiração num território absolutamente ignorado por mim, aquele das ideias extramusicais para compor.

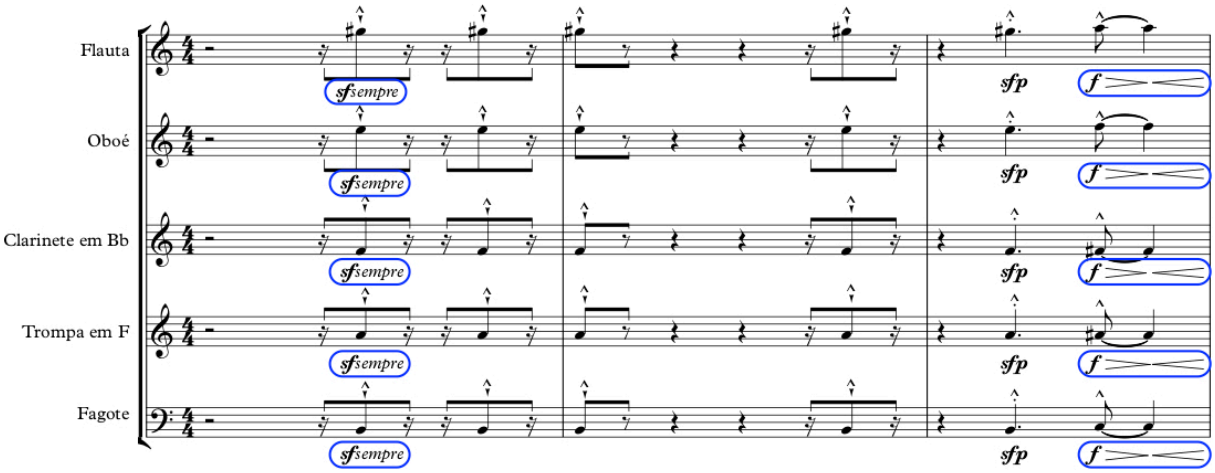
Para manter o escopo dessa reflexão nas composições que integram o portfólio deste memorial, afirmo que nenhuma delas busca inspiração direta ou indireta em fatos ou ideias extramusicais, como acontece com Ângelo e Gubert. Minhas peças emanam diretamente de ritmos, harmonias, melodias, sons, texturas sonoras que podem ser assimiladas pelo ouvido musical e imediatamente encaminhados à manipulação criativa. Ideias que não se apresentam por meio de elementos musicais

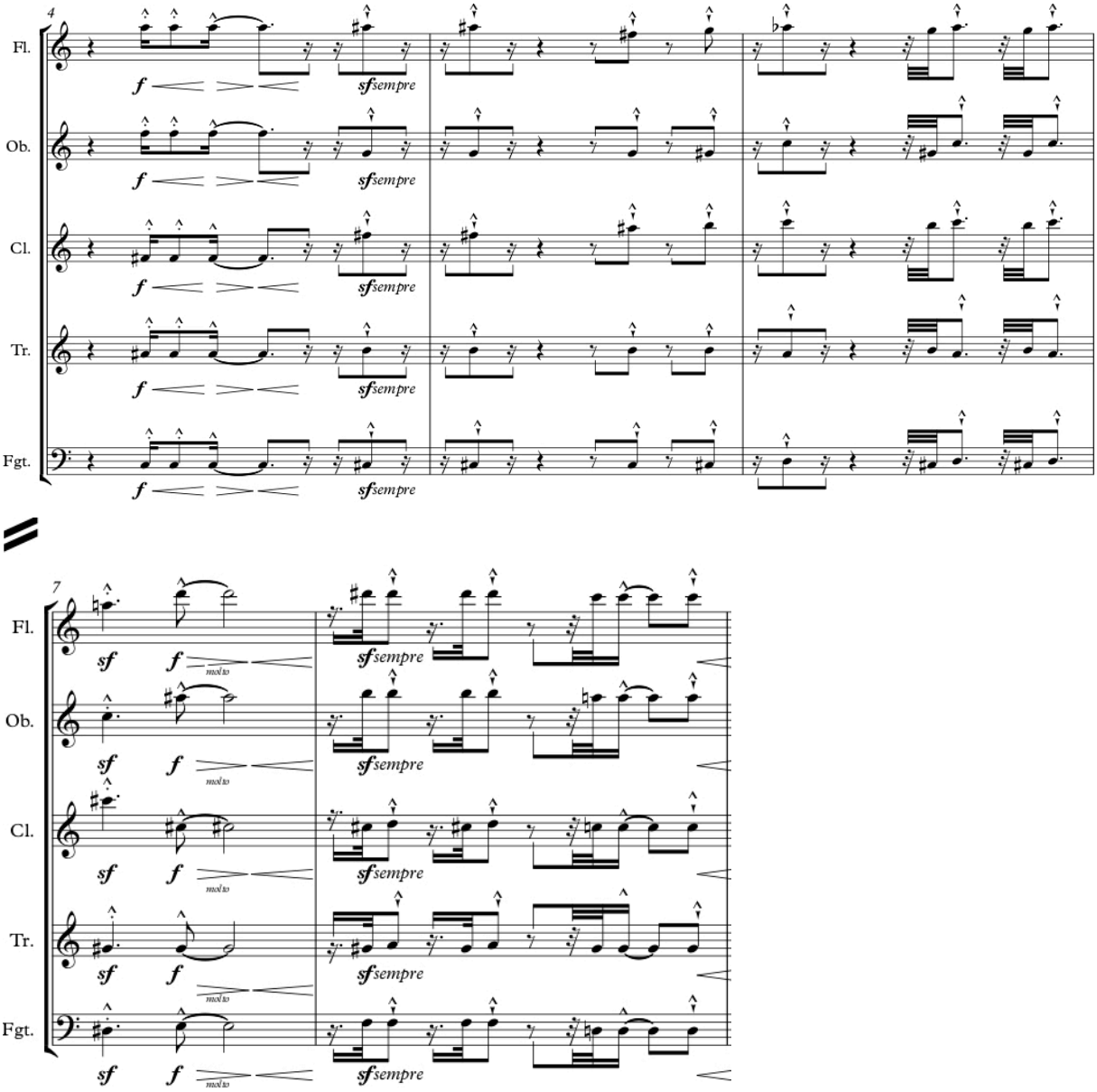
dificilmente me são atrativas, sobretudo na música instrumental como a que integra este memorial.

A seguir, ilustro meu processo de composição com duas músicas integrantes da coleção *Dez peças para quinteto de madeiras*. A primeira delas é a que abre o conjunto, “Com verve de maracatu”. No mesmo período em que empreendi a composição das *Dez peças*..., eu participava de um grupo de música regional brasileira que tinha como objeto de estudo o ritmo maracatu. Ao escrever esta primeira composição, estava já havia meses imerso nesse universo, de maneira que, quando optei por trabalhar com o ritmo, pude naturalmente ir direto à escrita da partitura, pois tinha total consciência da função e das divisões rítmicas de cada instrumento dentro da tradição do maracatu.

A [Figura 13] mostra o resultado do primeiro dia de trabalho composicional, e já traz indicações específicas de dinâmica e articulação. Em algumas ocasiões, fui questionado sobre os critérios para escrever logo de início sinalizações desse tipo e, no caso específico dessa música, trata-se de uma transcrição indireta das acentuações e articulações que caracterizam o maracatu. Chamo de transcrição indireta pois não há o emprego literal da hierarquia rítmica tradicional do gênero, mas uma abstração do *ostinato* que lhe é característico, adaptando-o às características idiomáticas dos instrumentos de sopro e mexendo nas distâncias entre articulações.

Figura 13 – Indicações de dinâmica e articulação: primeiro dia de trabalho na peça I

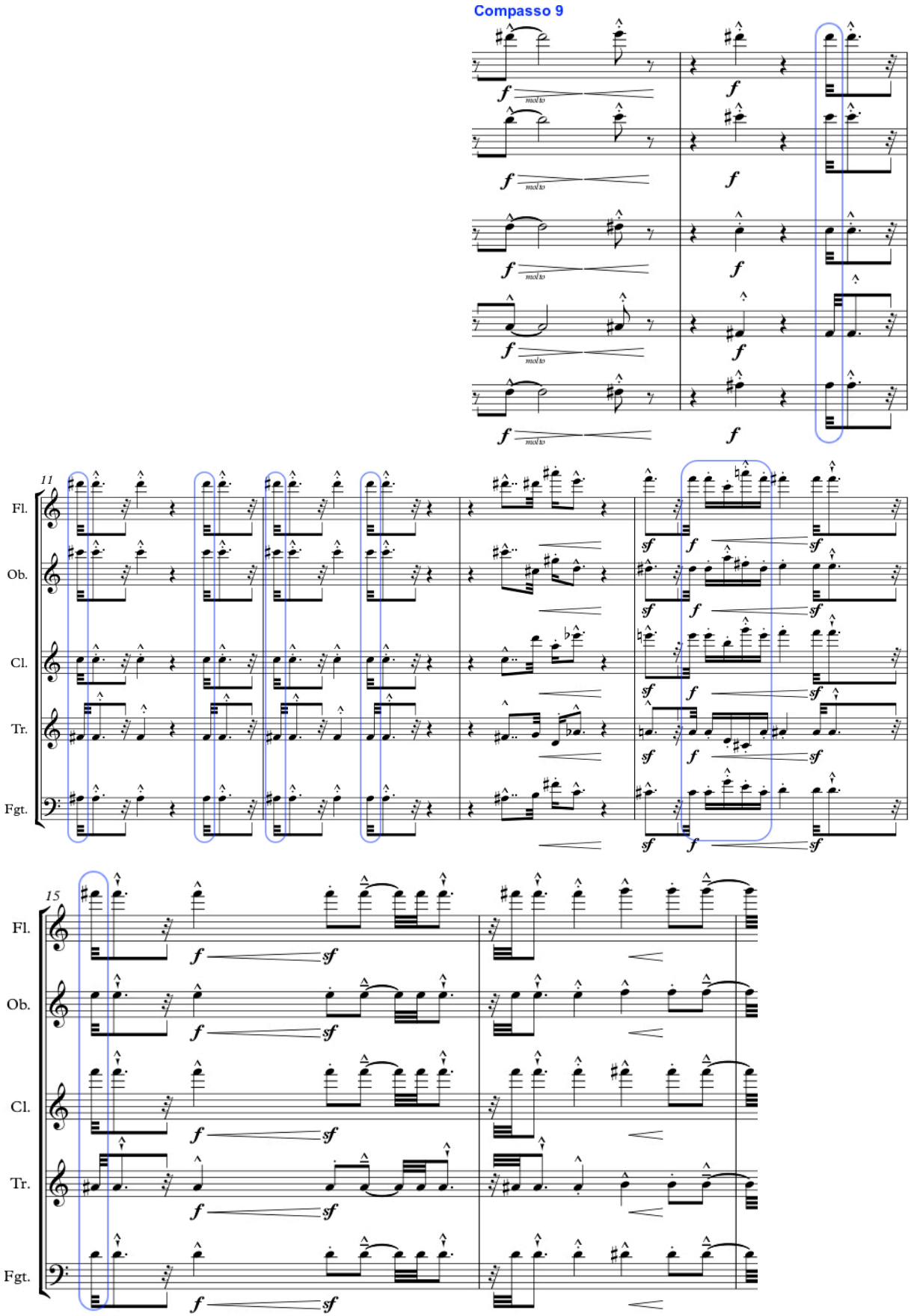




Fonte: o autor

Por se tratar de uma textura compactada e homogênea, aquilo que é escrito para um dos instrumentos é simplesmente incorporado pelos demais, com um ou outro ajuste idiomático. Aproveitando o estabelecimento dos oito compassos iniciais da peça, optei pela utilização de sua extensão e transformação de seu conteúdo, sobretudo por meio de deslocamentos rítmicos, *appoggiaturas* e notas de passagem, gerando os compassos [9]-[16] da [Figura 14].

Figura 14 – Transformação de conteúdo: *appoggiaturas* e notas de passagem



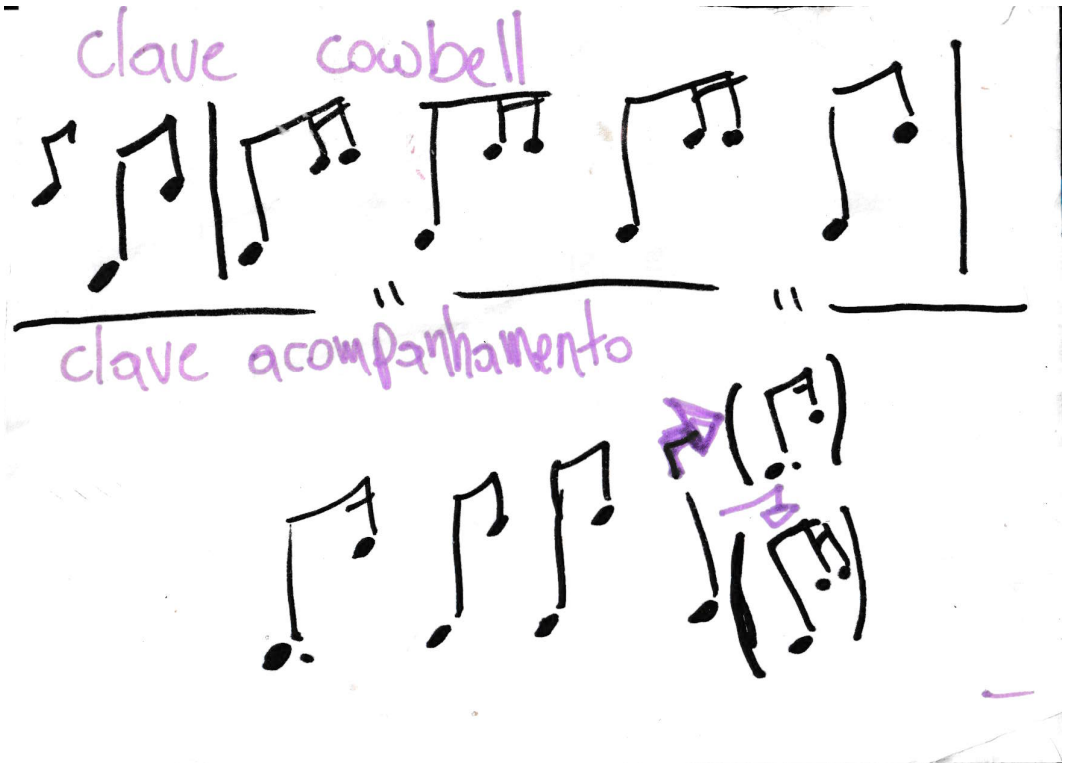
Fonte: o autor

Esse conjunto de composições dialoga com as *Dez Peças para Quinteto de Madeiras* (1968), de György Ligeti. As peças curtas, que são um mote para ele, servem de epígrafe para mim também, de modo que meu quinteto é uma carta de admiração ao compositor húngaro. Essa pequena digressão ligetiana serve para ressaltar o fato de que, com o pensamento de escrever peças de pequena duração, ao chegar no [16] e ter duas ideias musicais sólidas, pude logo projetar a estrutura formal da música, que teria mais dezesseis compassos adicionados à sua extensão. Essa projeção foi feita tendo em mente, além das questões já citadas, uma outra: a proporção áurea da peça. A maneira como a utilizo na maioria das composições deste trabalho é bastante simples: quando a música ou a seção estão mais ou menos a ¾ de sua extensão, há uma intensificação dos eventos musicais, seja por dinâmica, acúmulo de eventos, mudança de registro, etc. Nessa peça I, para que eu não precisasse alterar aquilo que já havia composto e ainda assim conseguisse manter dimensões proporcionais para a música, cheguei à conclusão descrita há pouco. De modo geral, meu processo composicional é bastante linear. Tudo o que está nas figuras acima fez seu caminho até a versão final da música (Anexo II).

O próximo exemplo, a peça VI, segue diretrizes muito semelhantes ao exemplo anterior. A diferença é que conta com uma anotação pré-composicional [Figura 15], que se refere a um ritmo básico empregado pelas orquestras de salsa cubanas, e pode ser tocado pelo *cowbell* ou campana de bongô[33].

[33] A transcrição foi feita a partir de um vídeo educativo do *Jazz at Lincoln Center*, disponível em *https://www.facebook.com/55123734674/videos/10155561080009675* (consultado em 27/08/2019).

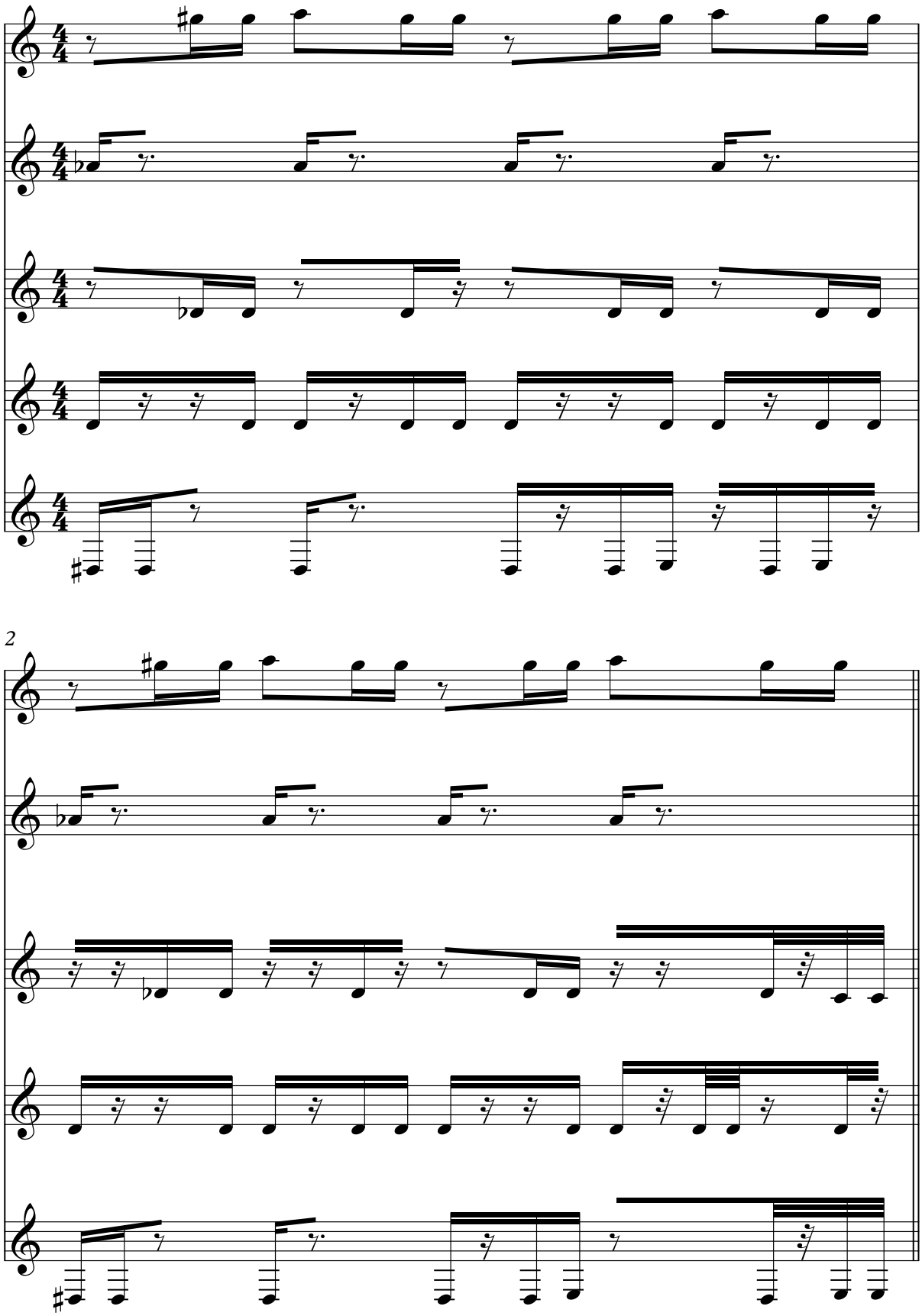
Figura 15 – Clave de origem cubana



Fonte: o autor

A partir do que está representado na [Figura 15], fiz uma transcrição inicial para quinteto de madeiras, já com filtro criativo e algumas variações de ideias conforme se vê na [Figura 16]. Nem tudo o que está escrito foi mantido como tal na versão final da música (Anexo II), sobretudo com relação às alturas, mas é possível acompanhar o primeiro estágio de transformação pelo qual passou a ideia da salsa em seu caminho para se tornar uma composição. Há outras cinco variações rítmicas entre as vozes que de alguma forma foram incorporadas à versão definitiva da peça, mas creio que meu processo criativo de adaptação de uma ideia musical pré-composicional já tenha sido demonstrado.

Figura 16 – Transcrição da clave para o quinteto de sopros



Fonte: o autor

Embora eu me distancie de Ângelo e Gubert naquilo que está na origem do impulso para os processos composicionais, este capítulo do trabalho coloca o despertar de meu trajeto criativo em contexto. Essas três abordagens, colocadas lado a lado, indicam diferentes maneiras de encarar o nível poiético de uma obra.

6. CONCLUSÃO

Neste memorial, tive a intenção de realizar uma reflexão sobre o tempo, relacionando-o às motivações do compositor e tentando demostrar as ferramentas disponíveis para que ele possa lidar com o que chamei de arte da duração. Compus música nova em um ambiente propício ao desenvolvimento do processo composicional, o que indicou também uma possibilidade de cobertura teórica para este trabalho. Ao olhar para o processo composicional de meus colegas, constatei as diferentes possibilidades de encarar o nível poiético de uma obra.

Em suma, o que aconteceu nos momentos em que estive diante do computador para escrever as músicas que integram este memorial foi um trabalho absolutamente deliberado, rotineiro e metódico. Mas ainda há algo entre a adaptação de uma ideia rítmica que desencadeia o processo criativo, para ficar em exemplos já utilizados por mim, e a obra propriamente dita – aquilo que o domínio do SNM (ou de outras ferramentas) possibilita e os trajetos a que isso pode levar; uma nota ou um acorde mal executado no instrumento, mas que se integra à peça musical. Pois o que é isso que a arte expressa, mas que o escrutínio sobre a própria arte não demonstra?

O que está entre o compositor e a obra acabada é sem dúvida o trabalho. O que acontece durante o trabalho é o que desde há muito se tenta explicar, colocando a lupa sobre o fugidio afã das ideias que surgem quando o artista do tempo coloca a mão na sua matéria de trabalho. Se a música facilmente se deixasse escrutinar, não seriam desenvolvidas notações gráficas e esquemáticas, a fim de explicar o que se materializa por meio do som. Na tentativa de capturar esses momentos, buscamos nas hermenêuticas e semiologias musicais os termos para falar de nosso próprio ofício.

Por fim, o compositor, quando defronte à sua obra em seu nicho criativo, está só e no escuro; é a sua imaginação que ilumina aquilo que ele haverá de enxergar e que os demais vão poder ver depois dele.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Bruno M. **Minha música sendo outra:** a narratividade como coisa musical. Porto Alegre, 2014. Tese - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000916769&loc=2014&l=d280220bc14d10d2>. Acesso em 03 outubro 2019.

BERGSON, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Tradução de F. L. Pogson. *Dover Publications, INC.* Mineola, 2001.

BERNARD, Jonathan W. *Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti.* In: *Music Analysis 13, nos. 2/3 (July–October): 227–253.* 1994.

GUBERT, Priscila M. **A sombra do porvir:** a fenomenologia em um processo de composição e ação musical. Porto Alegre, 2010. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000780570&loc=2011&l=14186a2f648e5fc8>. Acesso em 03 outubro 2019.

HOLANDA, Francisco Buarque de. *Songbook* Vol. 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2020.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* Volume I. Tradução de Melody Baggech (1998). Disponível em: <https://shareok.org/handle/11244/5762> Acesso em 17 setembro 2019.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. *The University of Chicago Press*. Chicago, 1961.

_____. *Style and Music. Theory, History, and Ideology. University of Philadelphia Press.* Filadélfia. 1989.

NATTIEZ, J.J. O Modelo Tripartite da Semiologia Musical. Tradução: Luis Paulo Sampaio. In: Debates 6, pp.7-39. Rio de Janeiro. 2002.

_____. Seria o timbre um parâmetro secundário? Tradução: Luis Paulo Sampaio. In: Debates 8, pp 93-119. Rio de Janeiro. 2005.

ROY, Stéphane. *Functional and Implicative Analysis of Ombres Blanches.* In: *Journal of New Music Research.* Vol. 27, No 1-2, pp.165-184. 1998.

APÊNDICE A - Glossário

Este glossário se propõe a trazer somente as definições criadas por Stéphane Roy que são utilizadas neste memorial. A nomenclatura que segue abaixo é aquela empregada no processo analítico de *Trajetória para 4 Violões*, conforme ficou registrado na primeira seção deste trabalho.[34]

Léxico

Deflexão	Recurso no qual a continuidade de um processo principal é interrompida por um outro processo, o qual se direciona a um novo objetivo.
Evento	Unidade sonora extraída do fluxo musical de acordo com os critérios de proximidade, boa continuidade, completude e fechamento (inspirado pela teoria da *Gestalt*).
Gap-fill	Vão-preenchimento; de acordo com Meyer, uma progressão melódica é, não raro, transferida de repente para o agudo ou para o grave dentro do espaço de uma oitava: esse é o vão. Esse salto é resolvido quando a linha melódica retorna por grau conjunto em direção a seu ponto de origem: esse é o preenchimento melódico.
Implicação	De acordo com Meyer, a implicação é uma hipótese que o ouvinte competente levanta sobre o progresso ou a possível resolução de um padrão, baseada em inferências deduzidas do contexto.
Implicação invertida	Uma relação implicativa composta por um evento posterior cuja presença na sintaxe musical joga nova luz sobre a função de eventos anteriores.

[34] O glossário original de Roy está no ANEXO I.

Definições das funções

Categoria de orientação

Conclusão — Esta função fecha sem qualquer ambiguidade uma unidade sintática (frase ou seção). O potencial de um evento ou grupo de eventos para fecharem unidades sintáticas está relacionado com suas habilidades para resolverem a rede de tensões construídas durante a progressão musical.

Interrupção — É uma função de rompimento morfológico e não tem nenhum consequente. No contexto musical, a única relação causal da interrupção é com os eventos que são súbita e inesperadamente interrompidos por ela.

Gatilho — A função de gatilho introduz de repente e abruptamente um evento, grupo de eventos, uma frase, uma seção ou a obra inteira, podendo aparecer a qualquer momento do percurso musical. O gatilho é uma unidade causal que tem somente consequente.

Categoria de estratificação

Figura — Entre as camadas de uma textura estratificada, esta função está localizada no primeiro plano da audição. Uma figura é normalmente representada por uma pequena e bem-articulada unidade. De acordo com a teoria da *Gestalt*, para haver uma figura é necessário que ao mesmo tempo um evento em segundo plano.

Categoria Retórica

Afirmação — A função de afirmação é um dos recursos da eloquência

	musical. Normalmente, é o último passo em um processo de repetição. Depois de algumas repetições de uma unidade sonora, uma afirmação enfaticamente reafirma o mesmo som pela última vez de maneira a anunciar que um ponto final foi alcançado.
Anúncio e lembrança	Ambas as funções são representadas por unidades sonoras proeminentes. Normalmente, o anúncio comunica um fragmento da lembrança de maneira a preparar para e aumentar a importância do evento que ocorrerá depois. Um anúncio pode ter muitas lembranças, mas uma lembrança pode ter somente um anúncio.
Pergunta e resposta	Esse par de funções é baseado em relações retóricas locais (dentro dos limites de uma frase), e é articulado por meio da repetição de um conjunto expressivo de antecedente/consequente. Quando algumas repetições acontecem dentro de um período curto, a função de pergunta pode ser associada, por condicionamento, com a de resposta.
Parêntese	Função definida pelo encaixe de uma unidade sonora ou um grupo de unidades sonoras que temporariamente invadem a progressão musical sem uma causa aparente. Trata-se de uma incrustação estática e não-implicativa que atrasa um processo principal sem desviá-lo.
Reiteração	Uma função que intensifica o caráter expressivo de um evento sonoro por meio de sua repetição frequente dentro dos limites de uma frase. A unidade sonora precisa ser repetida mais de duas vezes para gerar a insistência retórica.

ANEXO I – Glossário Original de Roy

Lexicon

Deflection: a process whereby the continuity of a main process is interrupted by another process which aims towards a new goal.

Event: a perceptual sound unit extracted from the musical flow according to criteria of proximity, good continuity, completion and closure. (Inspired by *Gestalt* theory.)

Gap-fill: According to Meyer, a melodic progression is often suddenly transferred higher or lower (within the space of an octave): this is the gap. This jump is resolved when the melodic line returns through stepwise motion toward its point of origin: this is the melodic fill. I apply the concept of gap fill to many other parameters such as spectral, dynamic and spatial profiles. In this article the antecedent of the gap-fill is not exclusively a leap, but may also be a fast glissando which, like the leap, will limit the range within which the following melodic profile (the consequent) will move to fill.

Implication: According to Meyer, an implication is an hypothesis that a competent listener makes about the progress or possible resolution of a pattern, based on inferences deduced from the context.

Inverted implication: an implicative relationship composed of an event (the implicative) whose presence in the musical syntax throws new light on the functional role of previous events (the implied).

Definitions of functions:

Category of orientation:

Conclusion: This function closes without any ambiguity a syntactic unit (a phrase or a section). The potential of an event or a group of events to close such processes is related to its ability to resolve the network of tensions shaped during the syntactic progression. Contrary to an *interruption,* a *conclusion* needs to be prepared. As with an *interruption, a conclusion* does not have any consequent, only an antecedent.

Interruption: *Interruption* is a function of morphological rupture. Unlike a *trigge*r, an *interruption* does not have any consequent; the only causal relationship that this function holds within the musical context concerns the previous events that it halts suddenly and unexpectedly.

*Trigge*r: The *trigge*r function abruptly and suddenly introduces an event, a group of events, a musical phrase, a section or the complete work. As with the function of *introduction, a trigger* is a causal unit that has only a consequent. It could be preceded by a silence. Contrary to an *introduction,* a *trigger* may appear at any time during the course of the music; it does not need any specific syntactic situation in order to happen.

Category of stratification:

Figure: Among the layers of a stratified texture, the function of *figure* is located in the extreme foreground of the auditory field. A *figure* is usually represented by a short and well-articulated unit. According to gestalt theory, there cannot be a *figure* unless there is also at the same time a *background* event.

Rhetorical category:

Affirmation: The function of *affirmation* is one of the resources of musical eloquence. It is usually the final step in a process of repetition. After a few repetitions of a sound unit, an *affirmation e*nergetically restates the same sound for a last time in order to signify that a final point has been reached. Thus, this function is closely related to the function of *reiteration.* Because of its conclusive character, the event that plays the role of an *affirmation* can in specific contexts simultaneously fulfil the function of *conclusion.*

Announcement and *reminder*: Both these functions are represented by a very prominent sound unit. Usually, an *announcement* states a fragment of the *reminder* in order to prepare for, and to increase the perceptual importance of, the complete event that will appear later. The *announcement* and the *reminder* may be separated by a long time span; this is the reason why both must occur in favorable contexts in order to be easily identified by the listener. An *announcement* can have many *reminders* (as in the case of the leitmotiv, for instance) but a *reminder* has only one *announcement.*

Call and *answer*: This couple is based on a local rhetorical relationship (within the limits of the musical phrase), and is articulated through the repetition of an expressive antecedent/consequent pair. When a few repetitions happen within a short time, the call function becomes associated, by conditioning, with the answer.

Parenthesis: This function is represented by an encrustation, that is to say by a sound unit or a group of sound units that temporarily break into a musical progression without having any causal motive. Unlike the function of *deflection*, the *parenthesis* does not aim at any new goal; it is a static and non-implicative encrustation that delays a main process.

Reiteration: a function that intensifies the expressive character of an event by repeating it frequently within the limits of a phrase. The sound unit must be repeated more than twice in order to generate this rhetorical insistence.

Rhythmic category:

Pedal: This function is represented by a long sound unit that influences the perception of the tempo. It has the same typo-morphological character as the *pedal* in Pierre Schaeffer's treatise.

ANEXO II – Partituras

10 Peças para Quinteto de Sopros

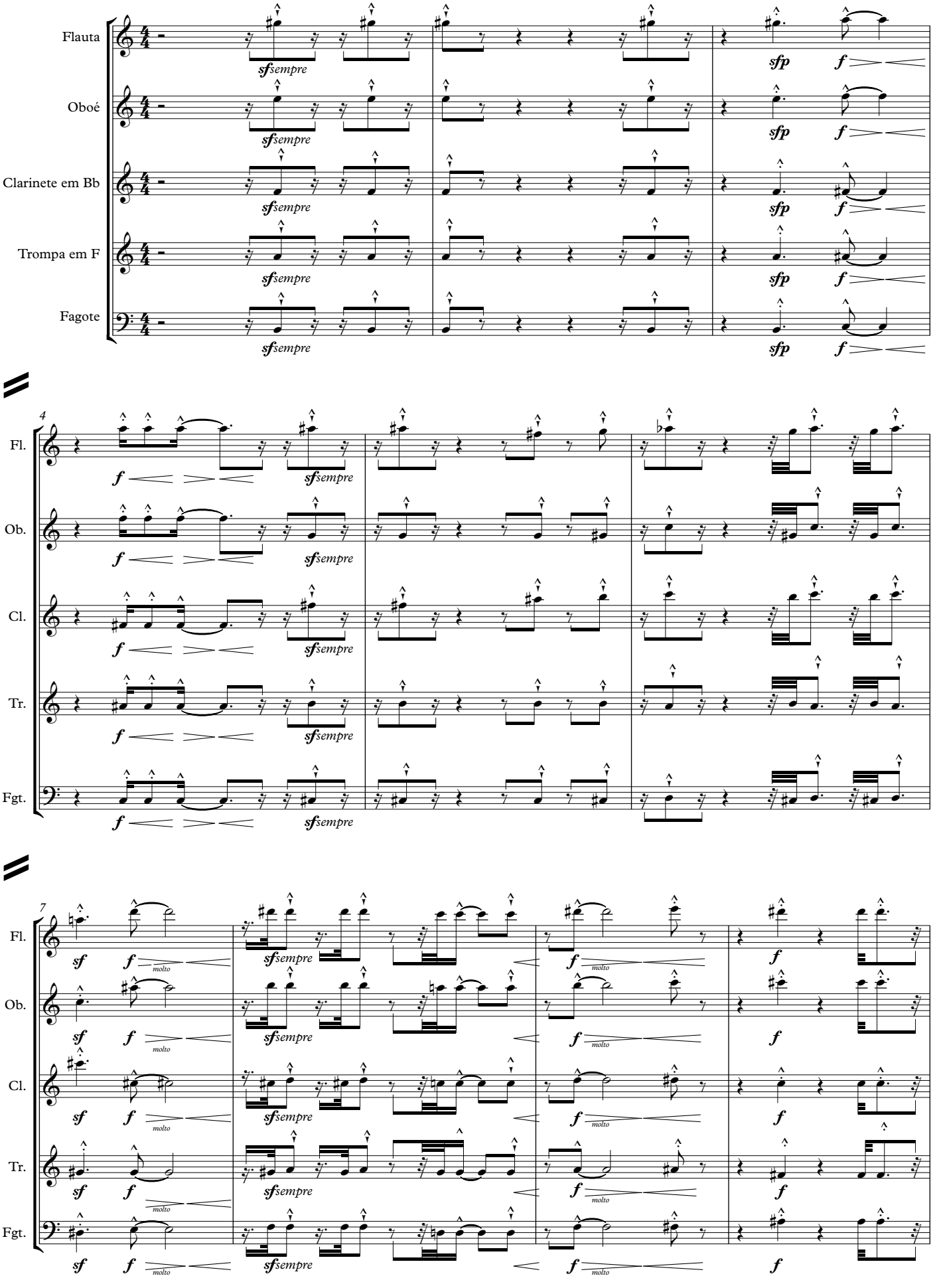
Homenagem a Ligeti

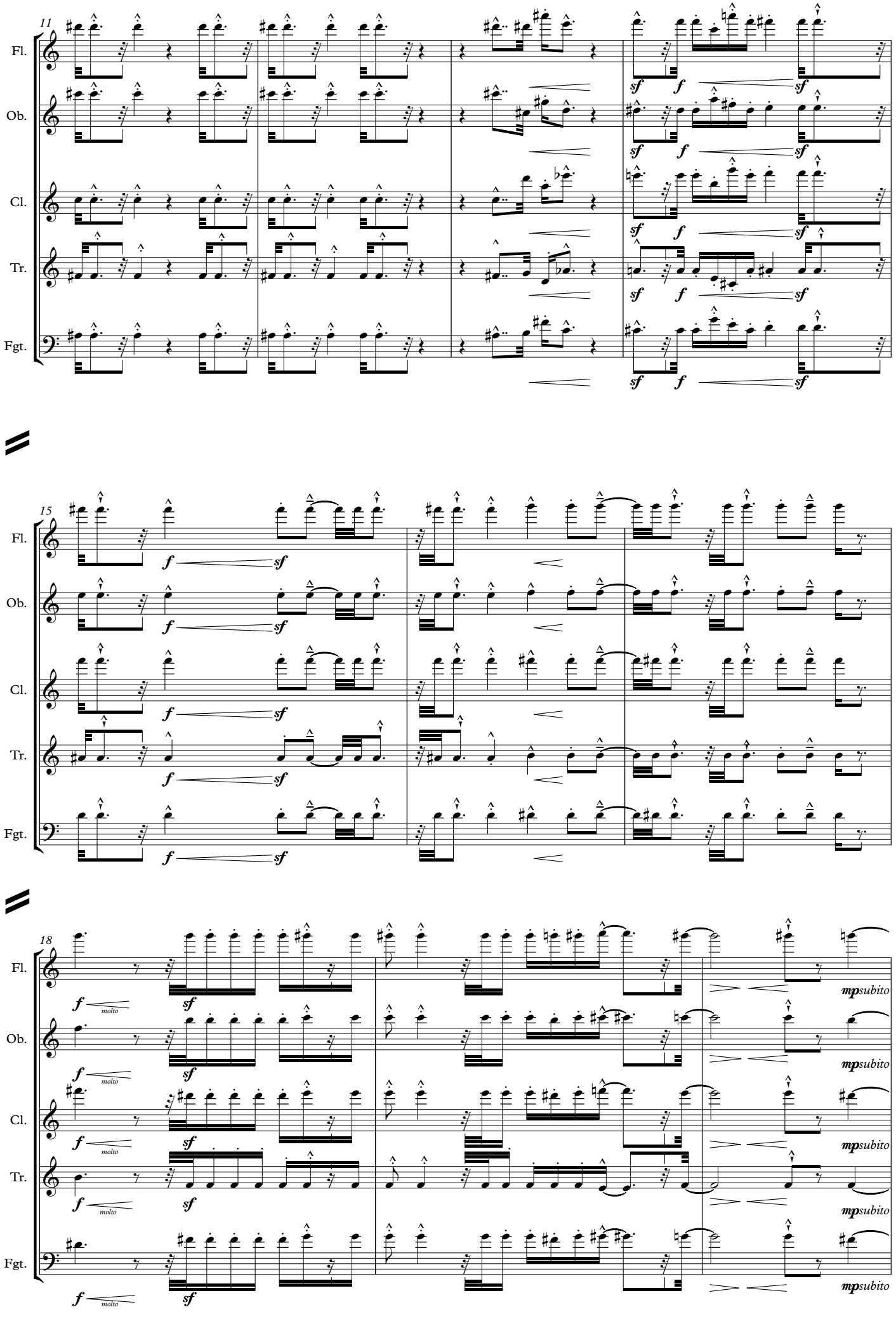
(2019)

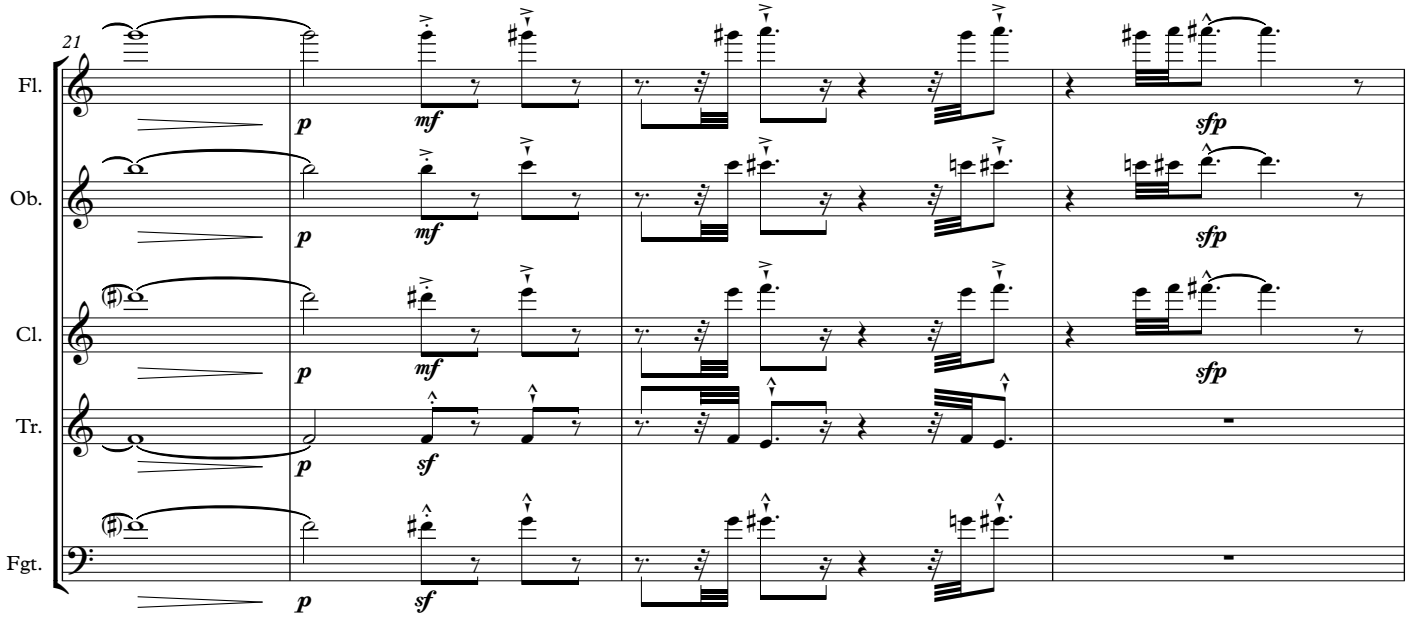
I

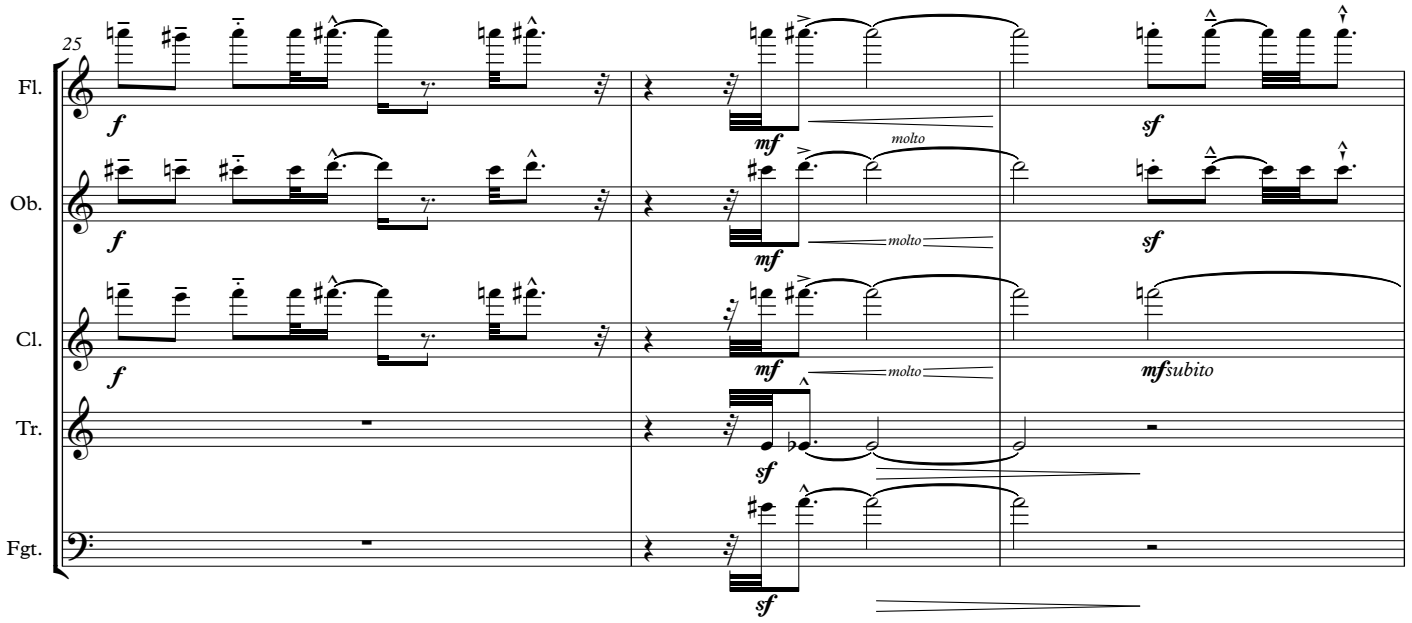
Com verve de maracatu ♩ = 108

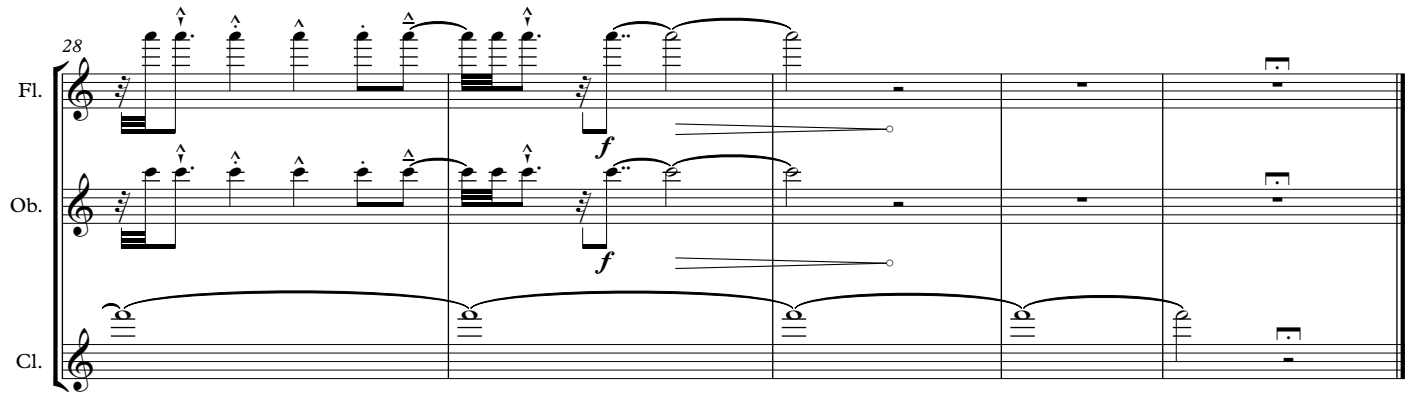
Pedro Reis Amaral




11
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
sf
f
15
18
molto
mp subito


21
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
p
mf
sfp
sf


25
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
f
mf
molto
sf
mfsubito

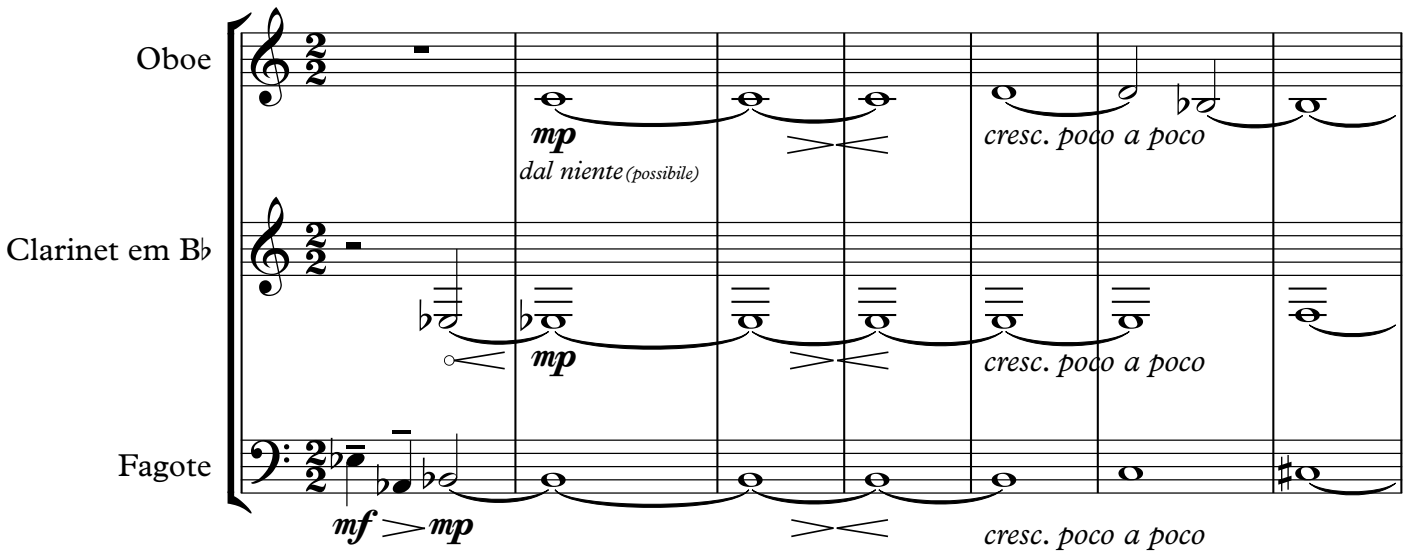

28
Fl.
Ob.
Cl.
f

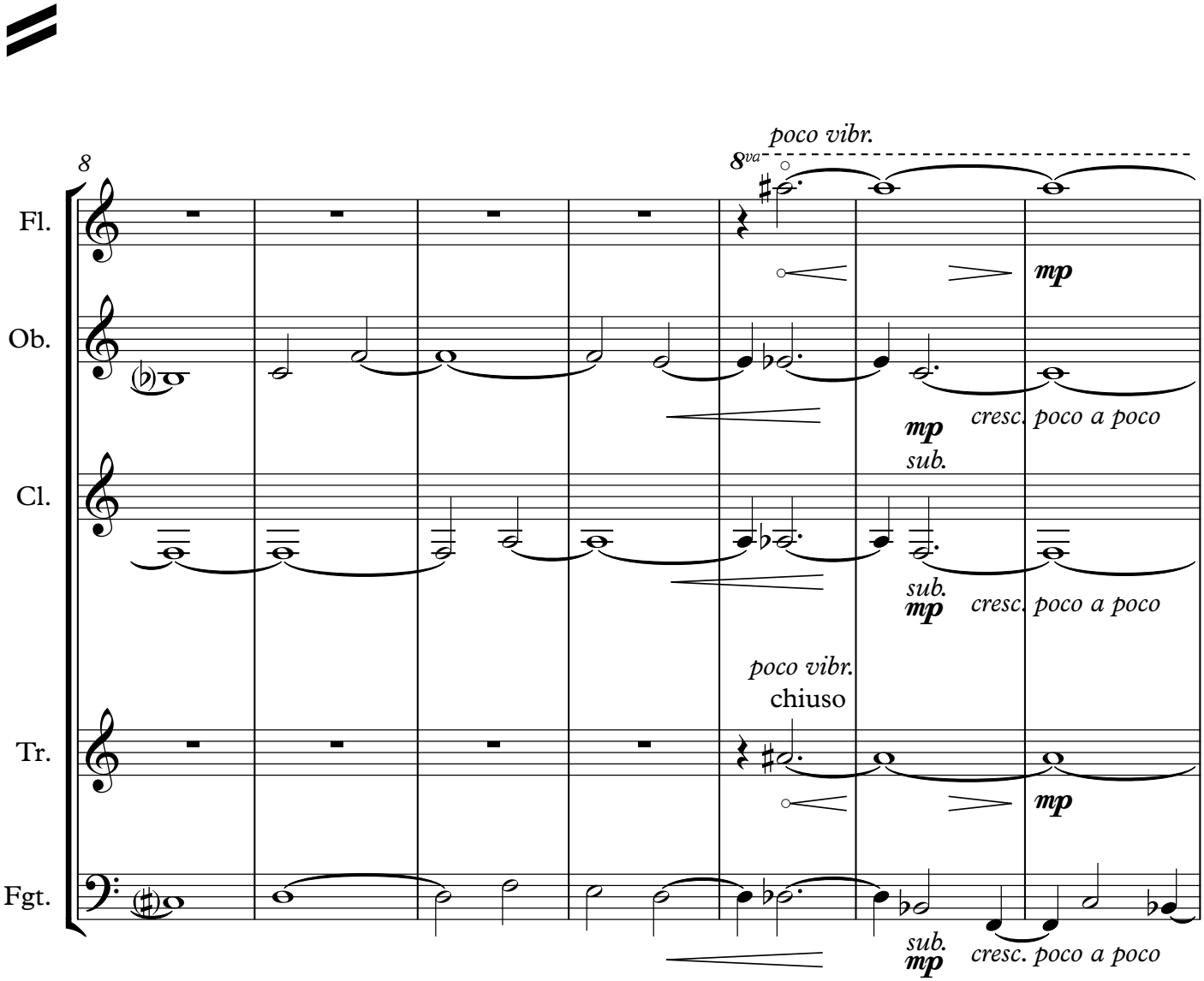
à memória de Fernando Lewis de Mattos, com profunda admiração

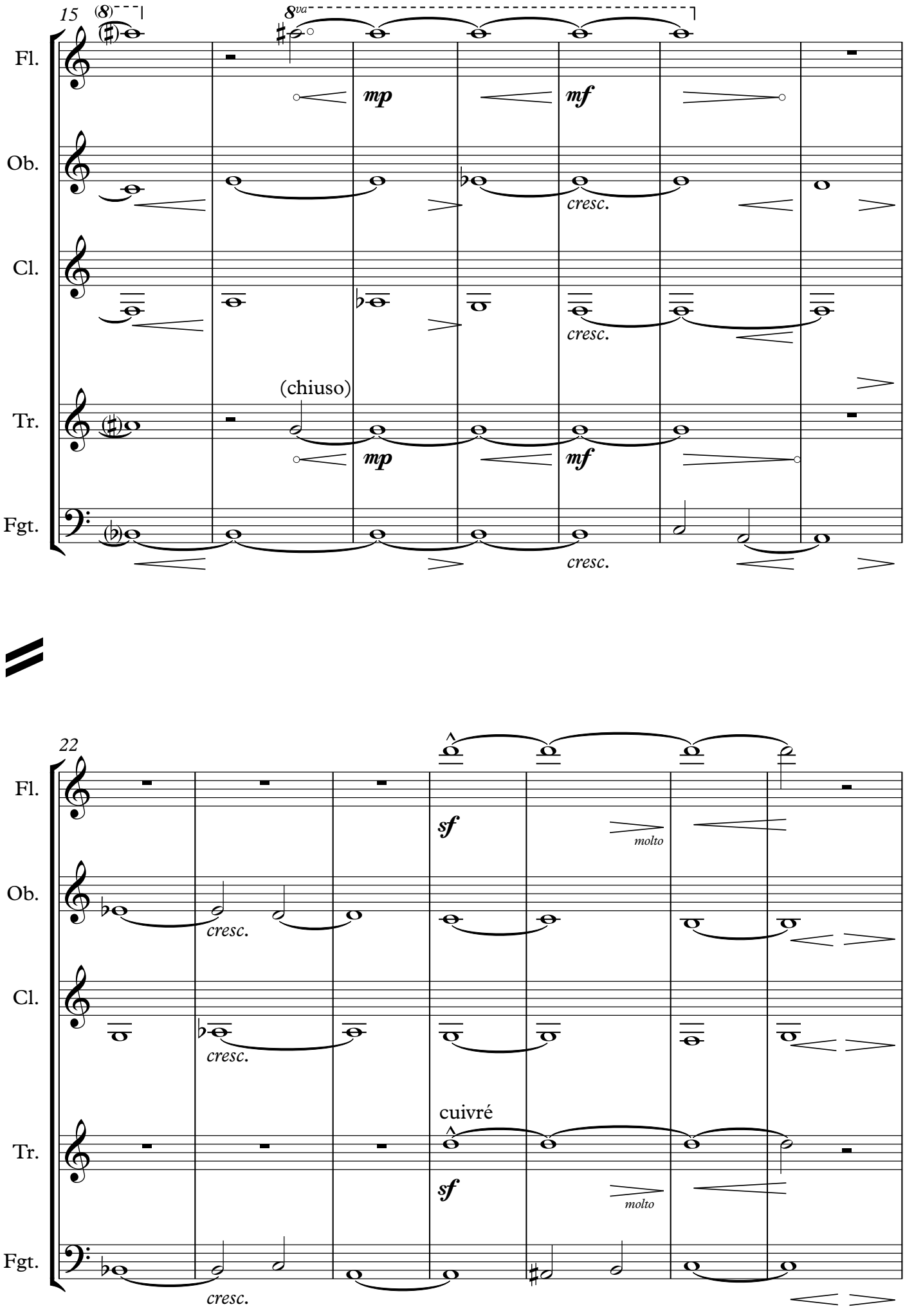
II

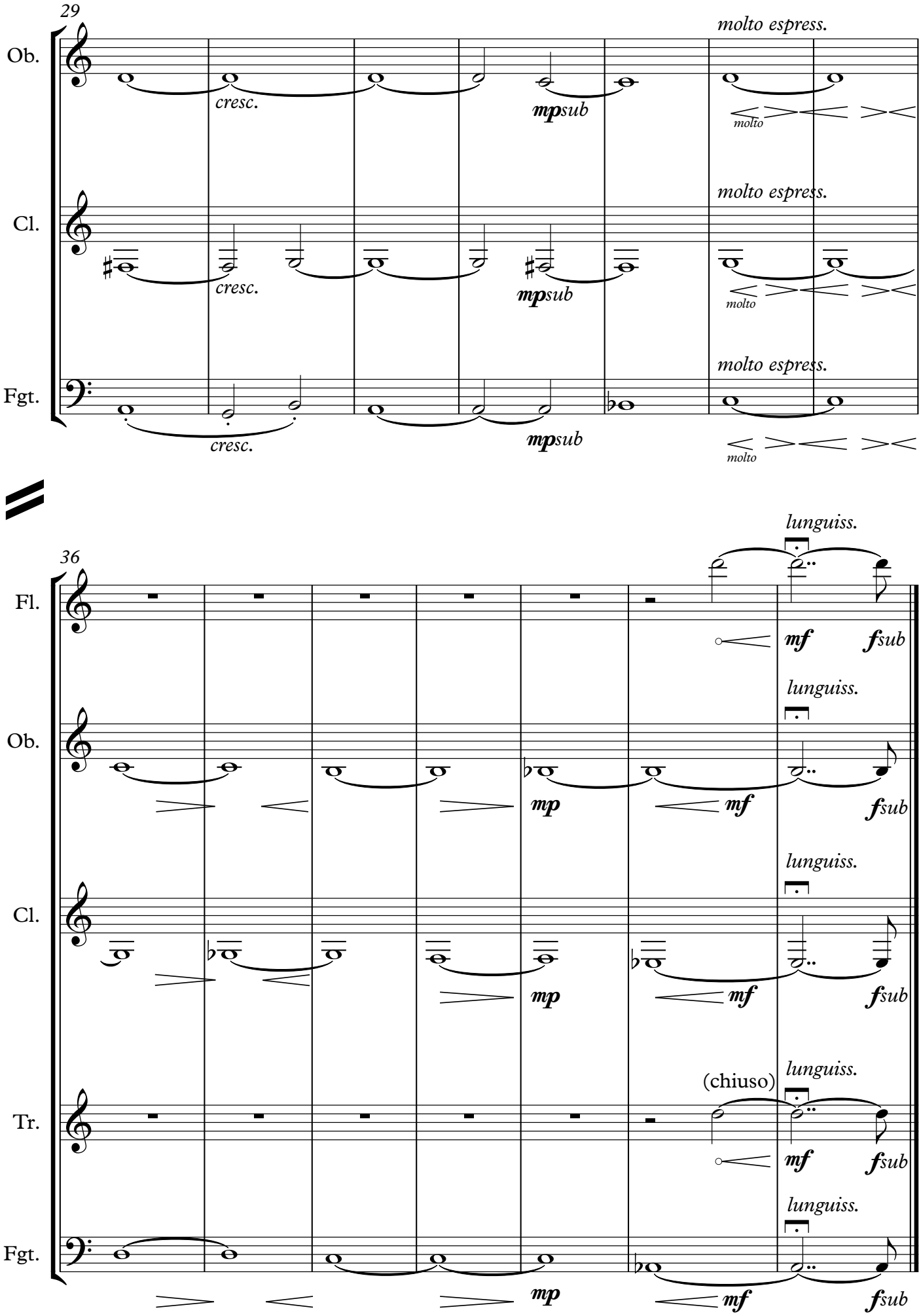
Pedro Reis Amaral

Religioso 𝅗𝅥 = *42*





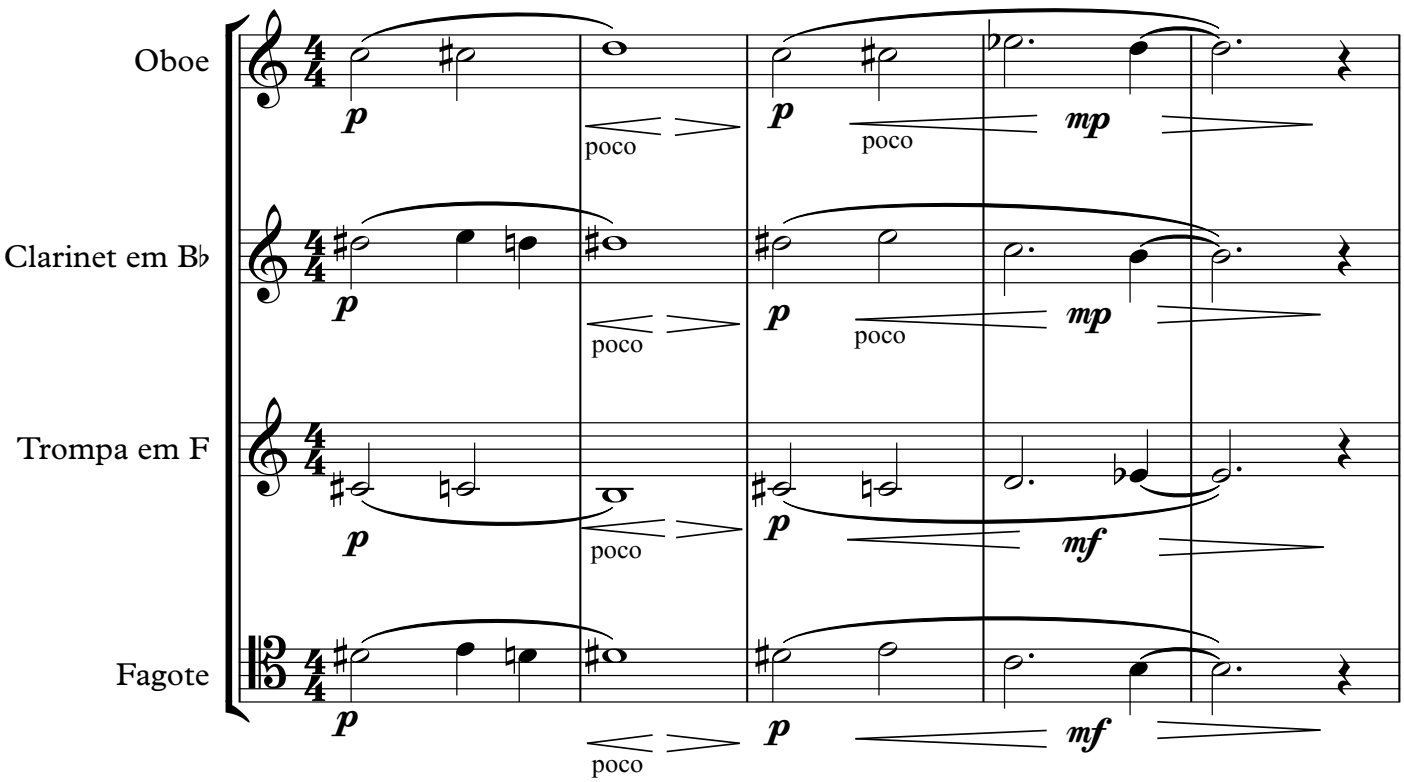

15
(8)
8va
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mf
cresc.
(chiuso)
22
sf
molto
cuivré

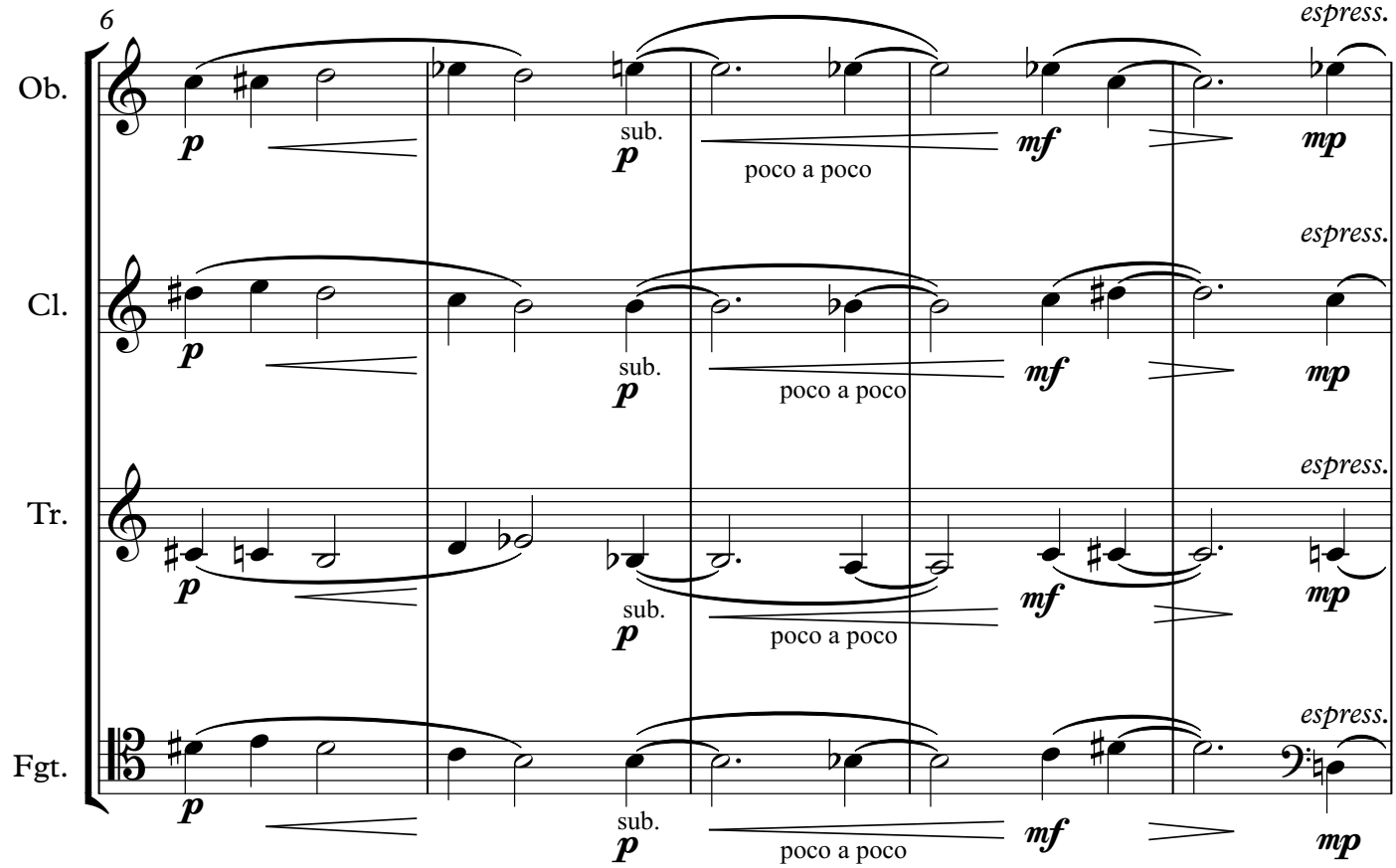

29
Ob.
Cl.
Fgt.
molto espress.
cresc.
mpsub
molto
36
Fl.
lunguiss.
mf
fsub
mp
(chiuso)
Tr.

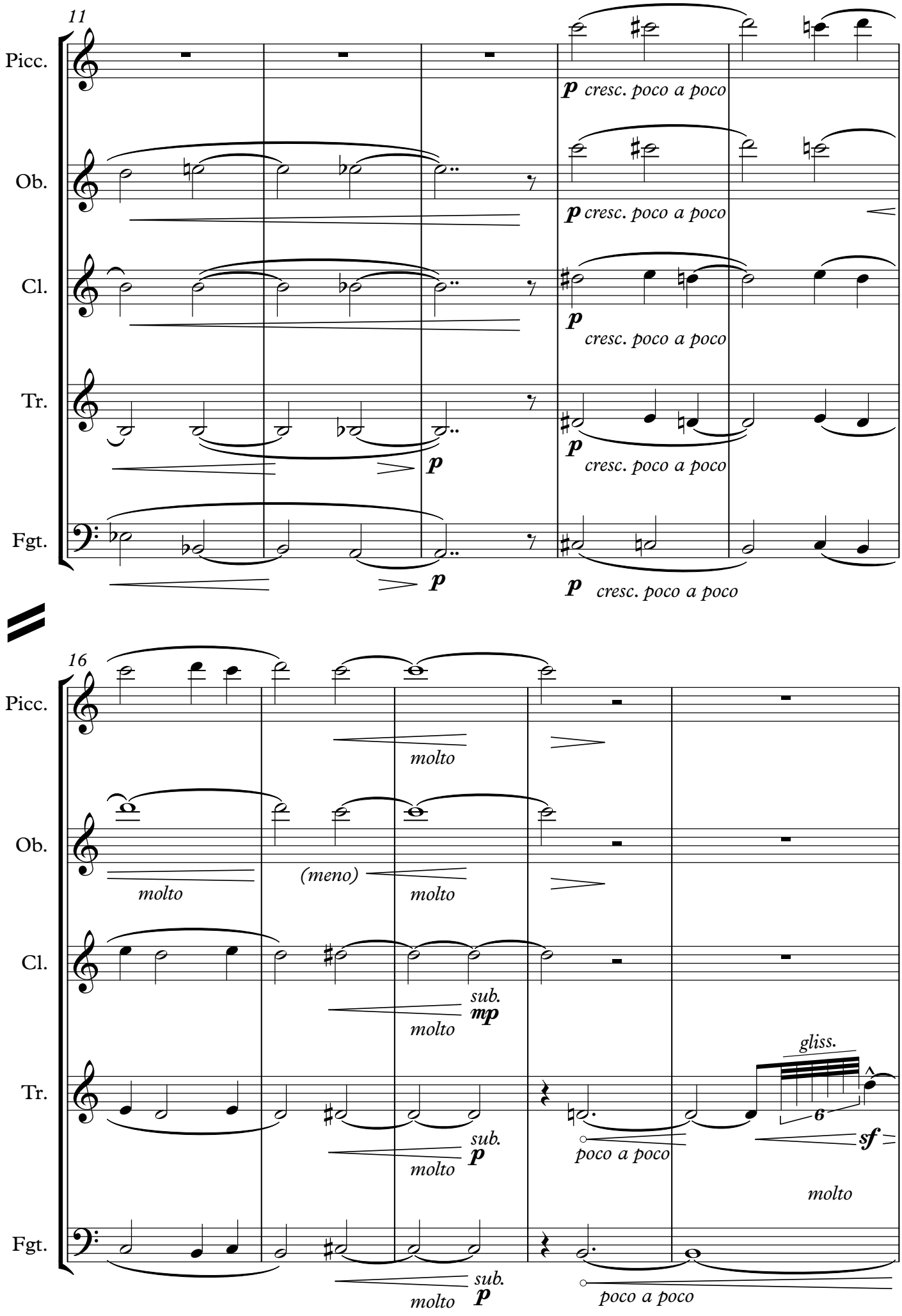
III

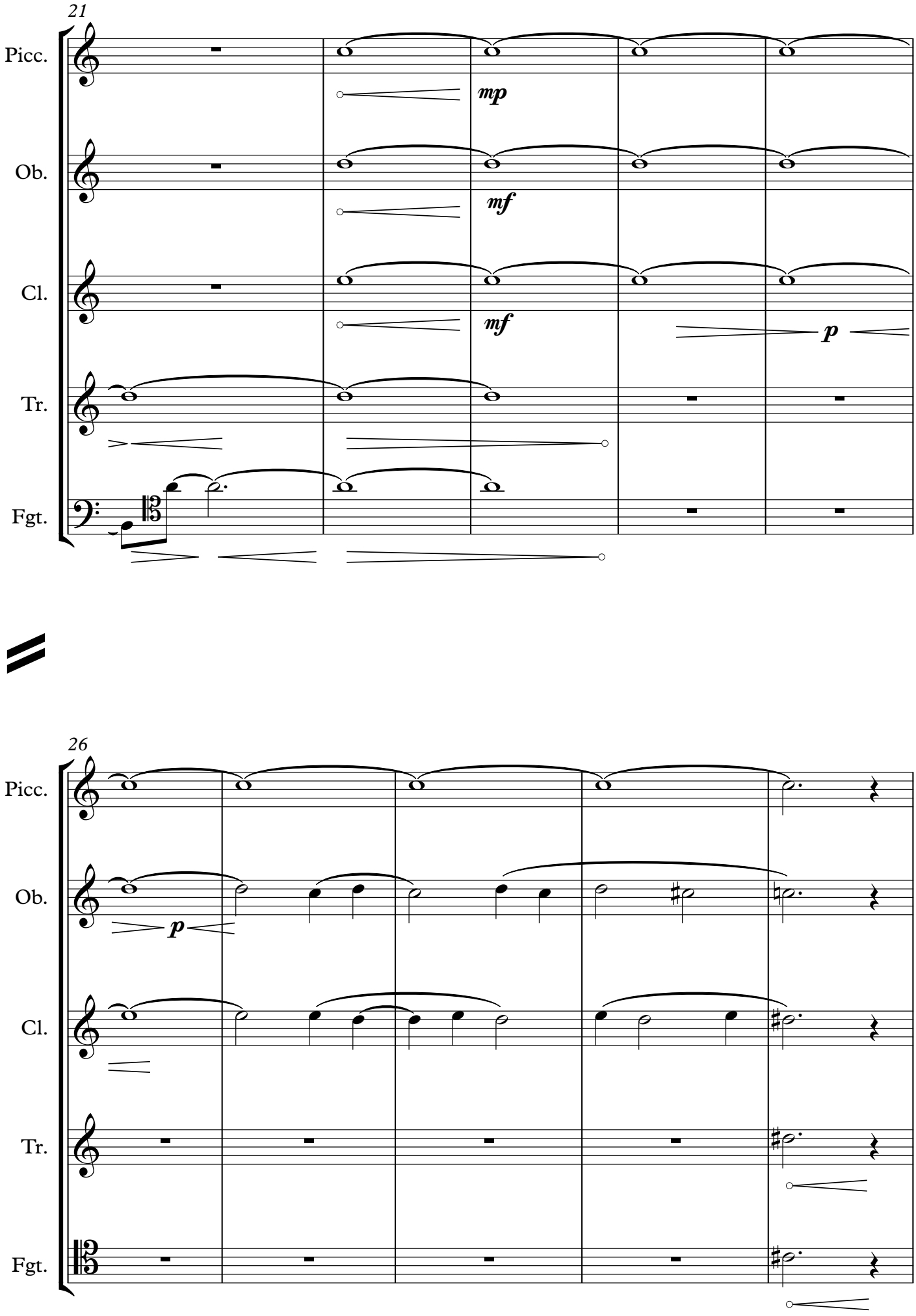
Pedro Reis Amaral

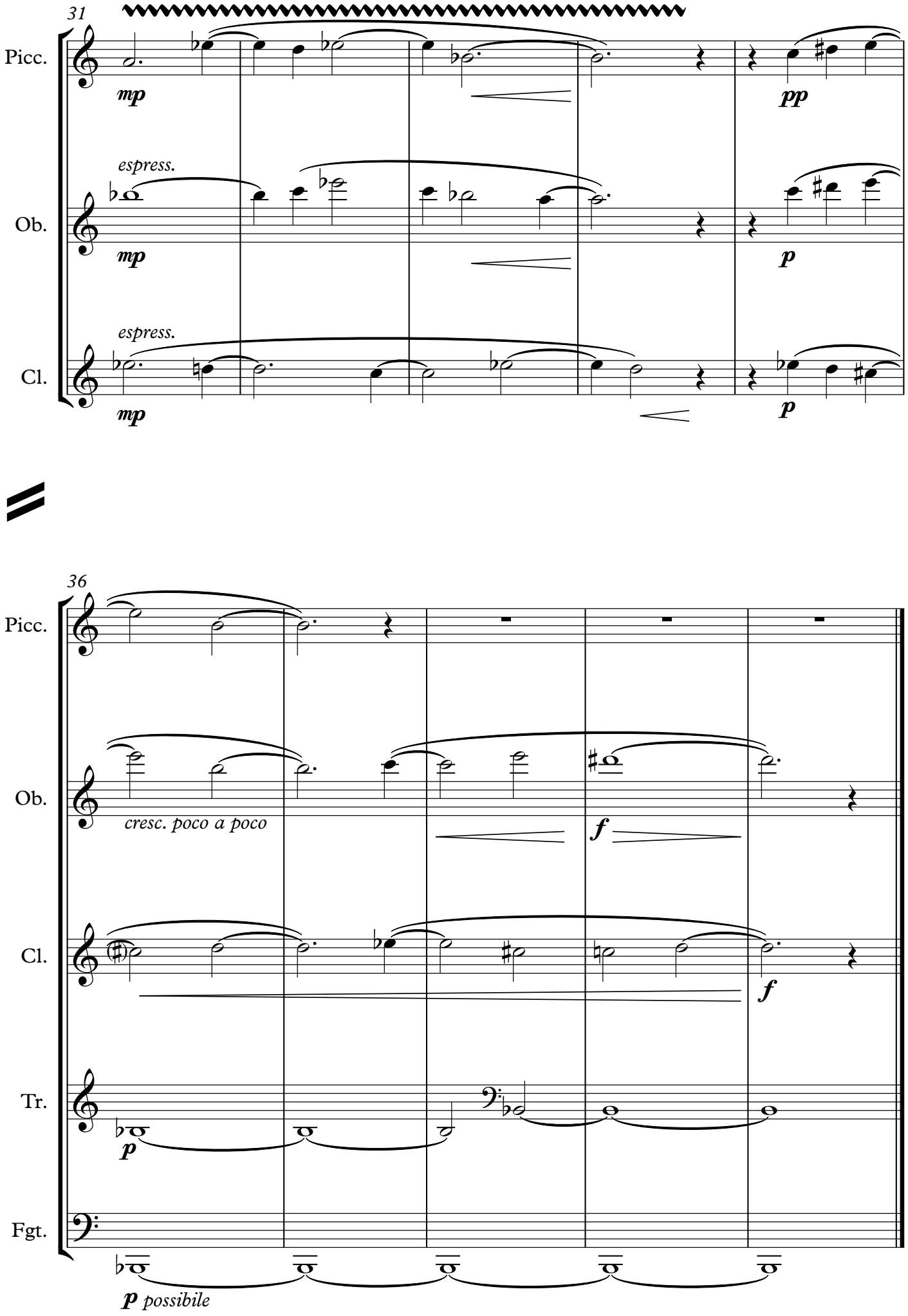
Molto Sostenuto et pcco vibr. ♩ = 56






11
Picc.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
p cresc. poco a poco
16
molto
(meno)
sub. mp
sub. p
gliss.
6
sf
poco a poco


21
Picc.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mf
mf
p
26
Picc.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
p

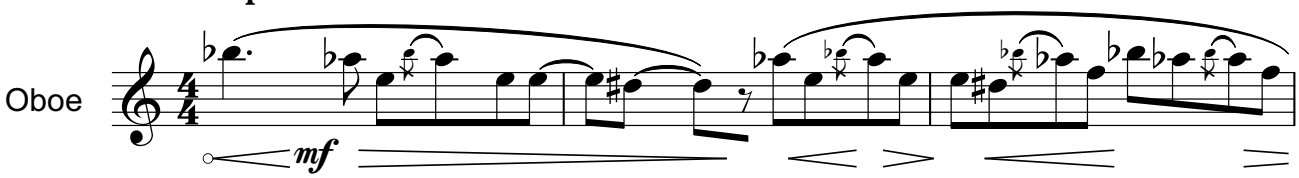

31
Picc.
mp
pp
espress.
Ob.
mp
p
espress.
Cl.
mp
p
36
Picc.
Ob.
cresc. poco a poco
f
Cl.
f
Tr.
p
Fgt.
p possibile

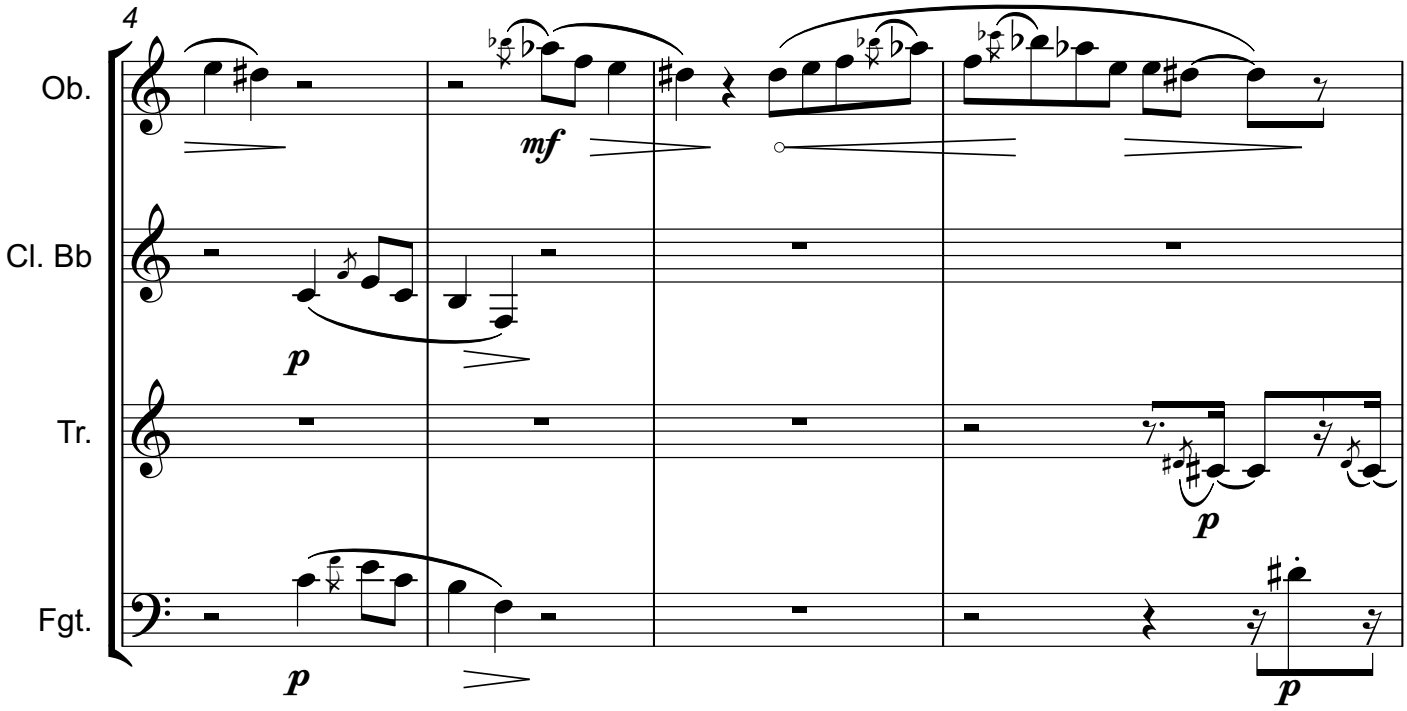
Homenagem a Stravinsky

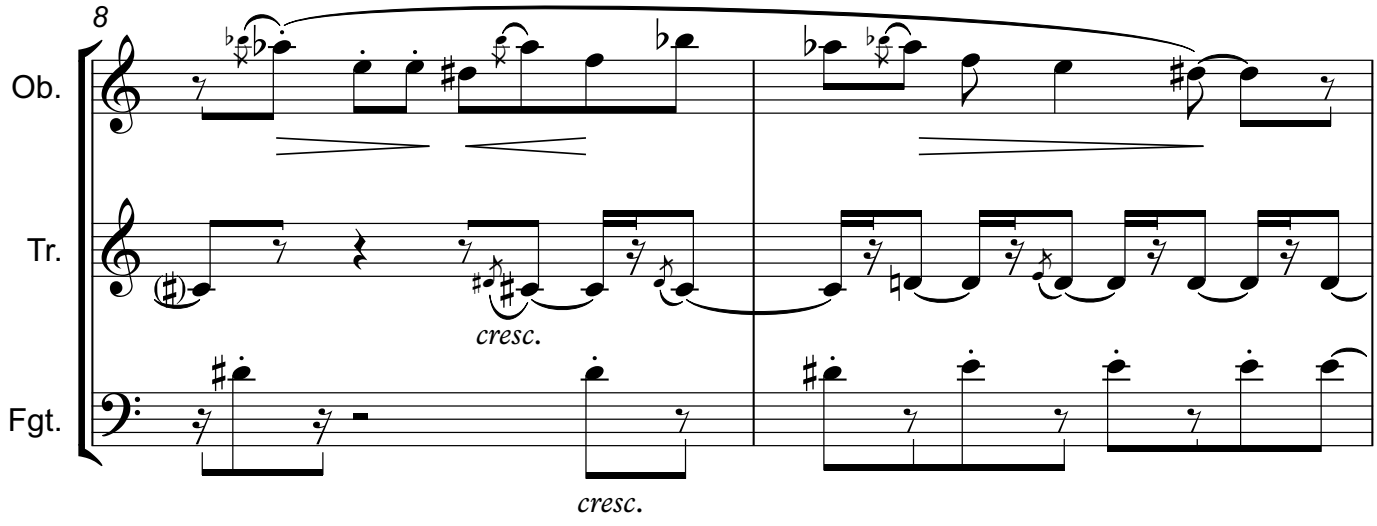
IV

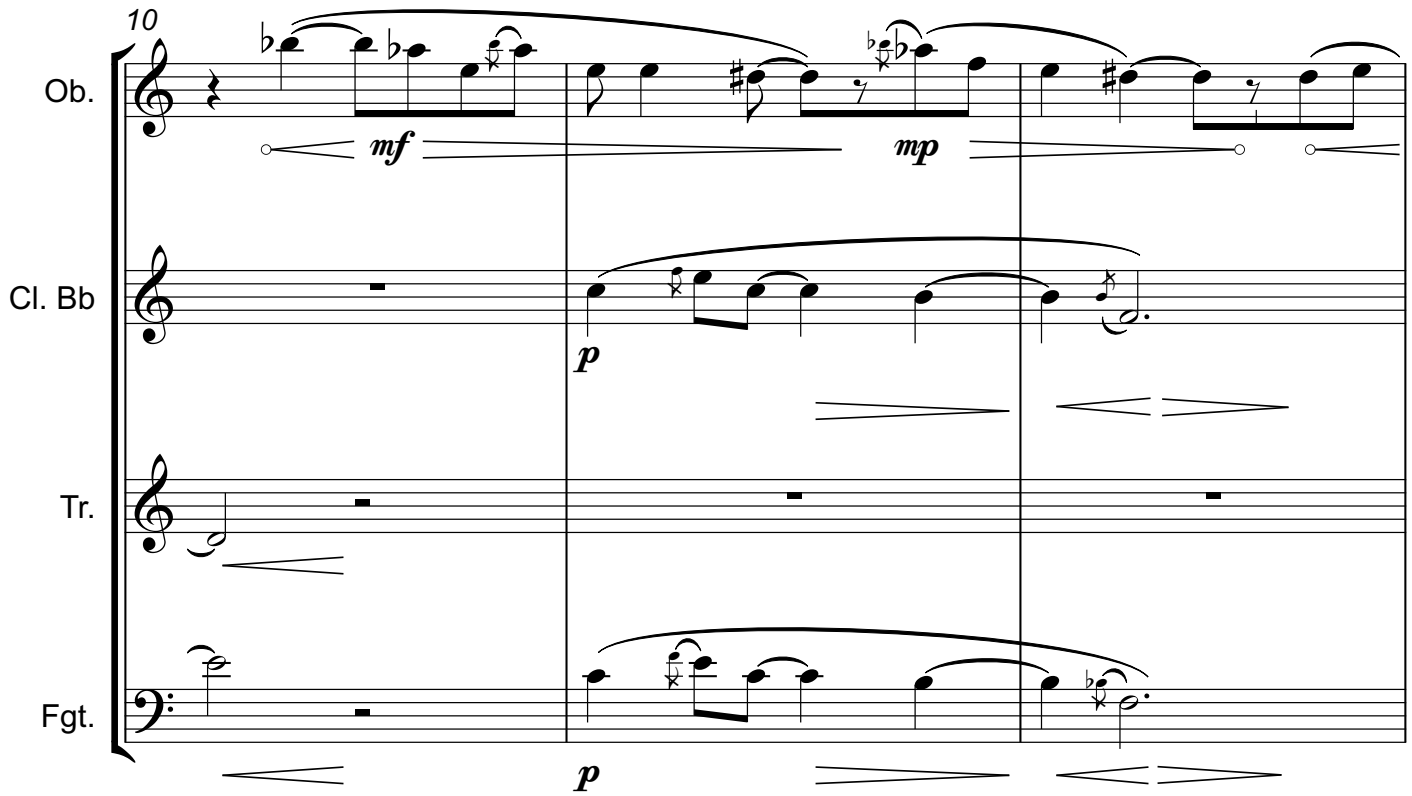
Pedro Reis Amaral

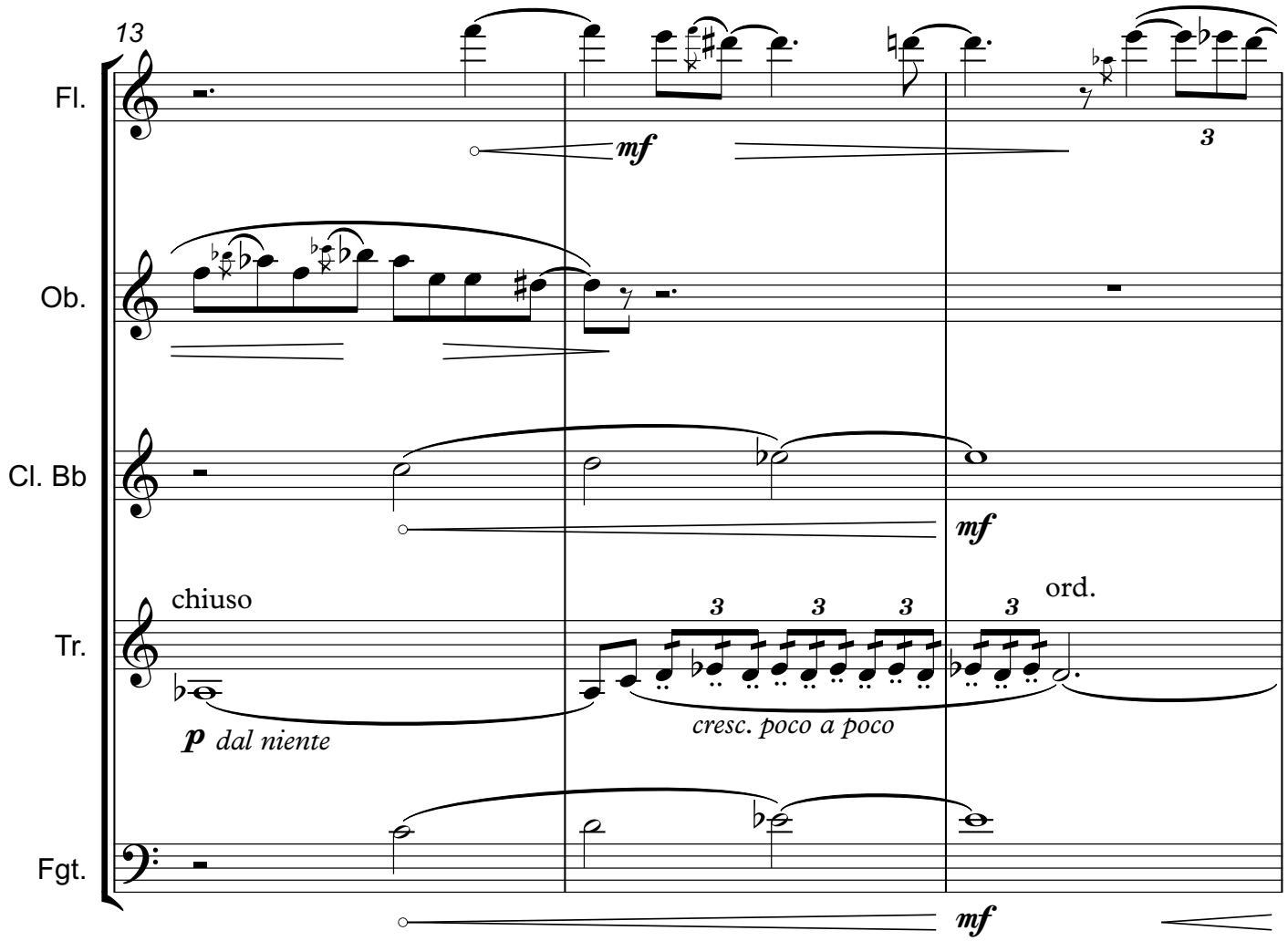
Espressivo et rubato ♩ = **100**

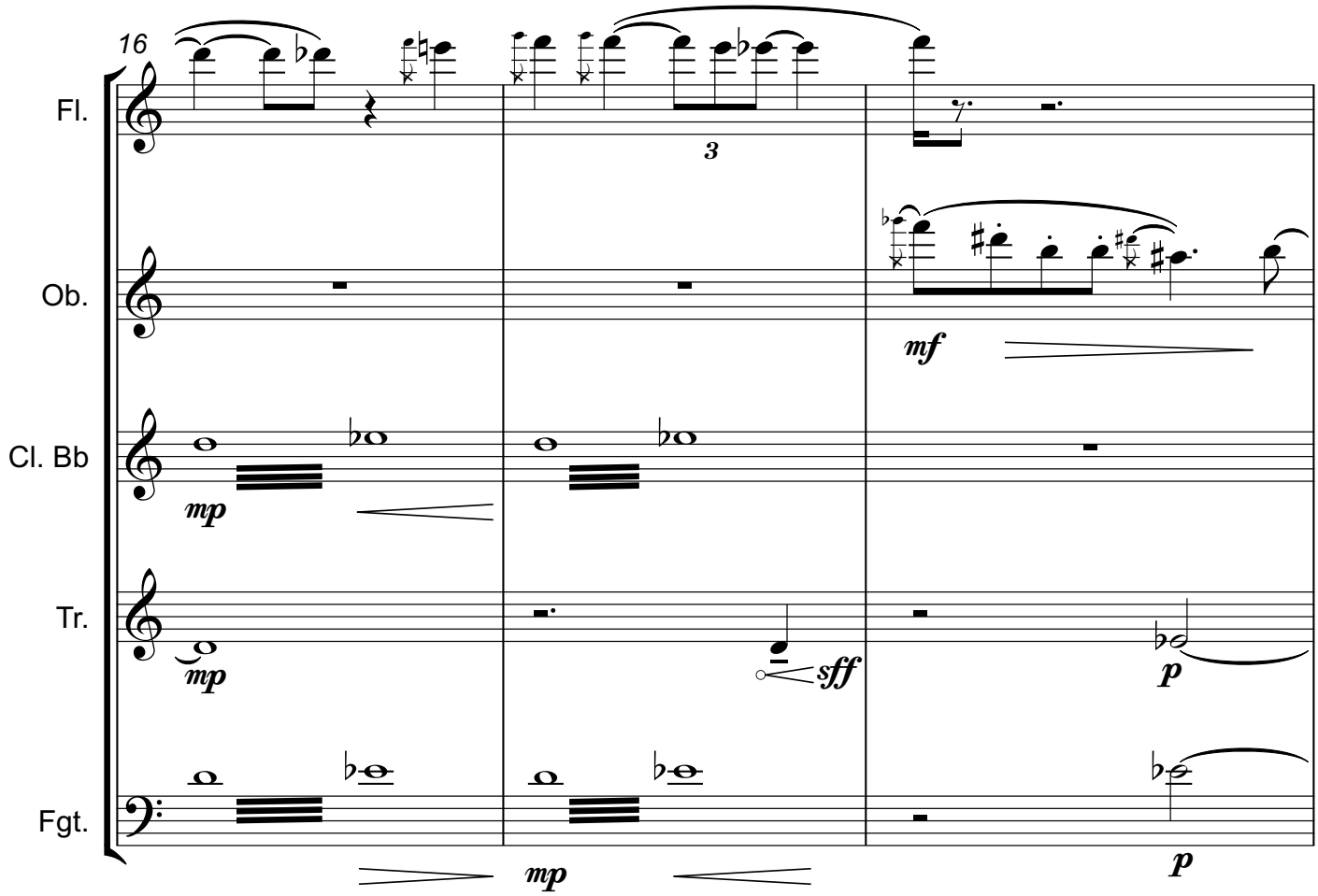


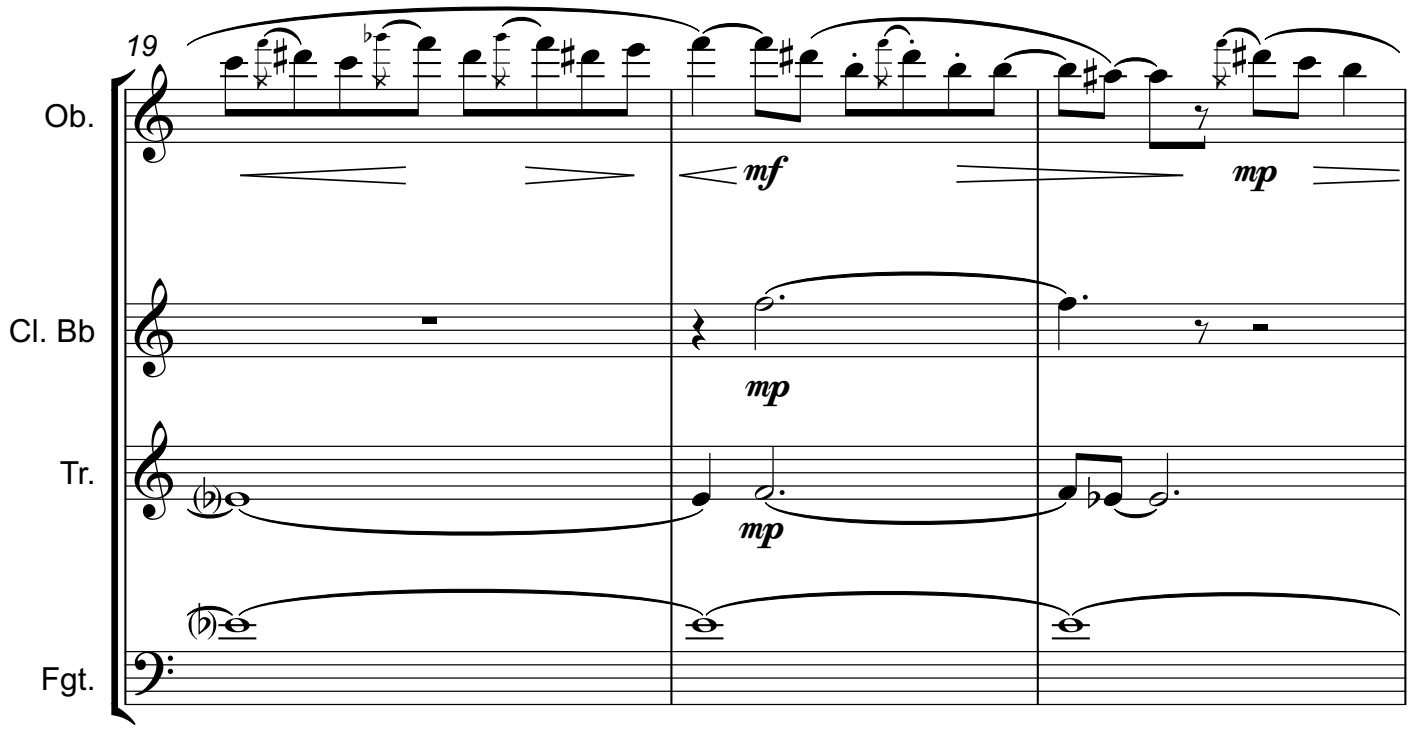


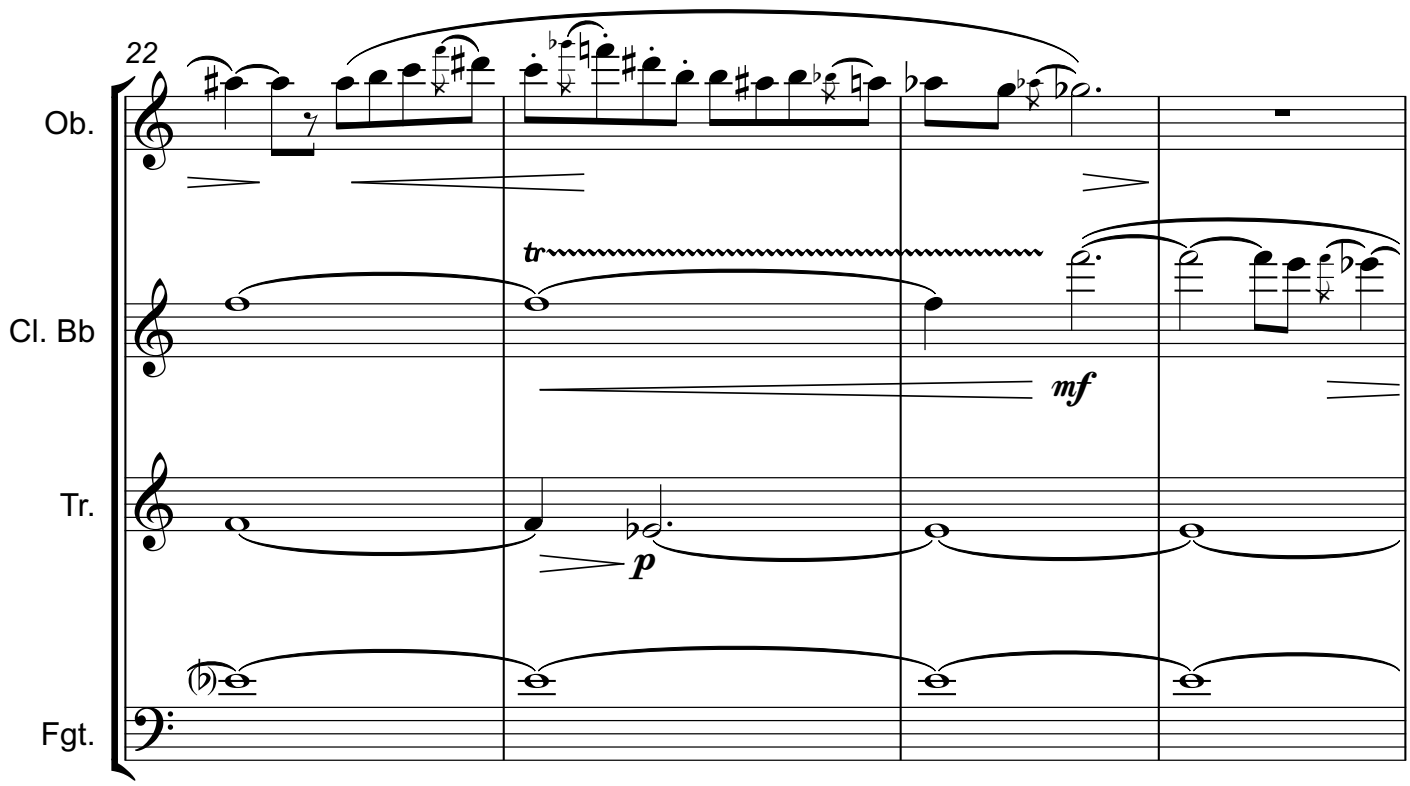


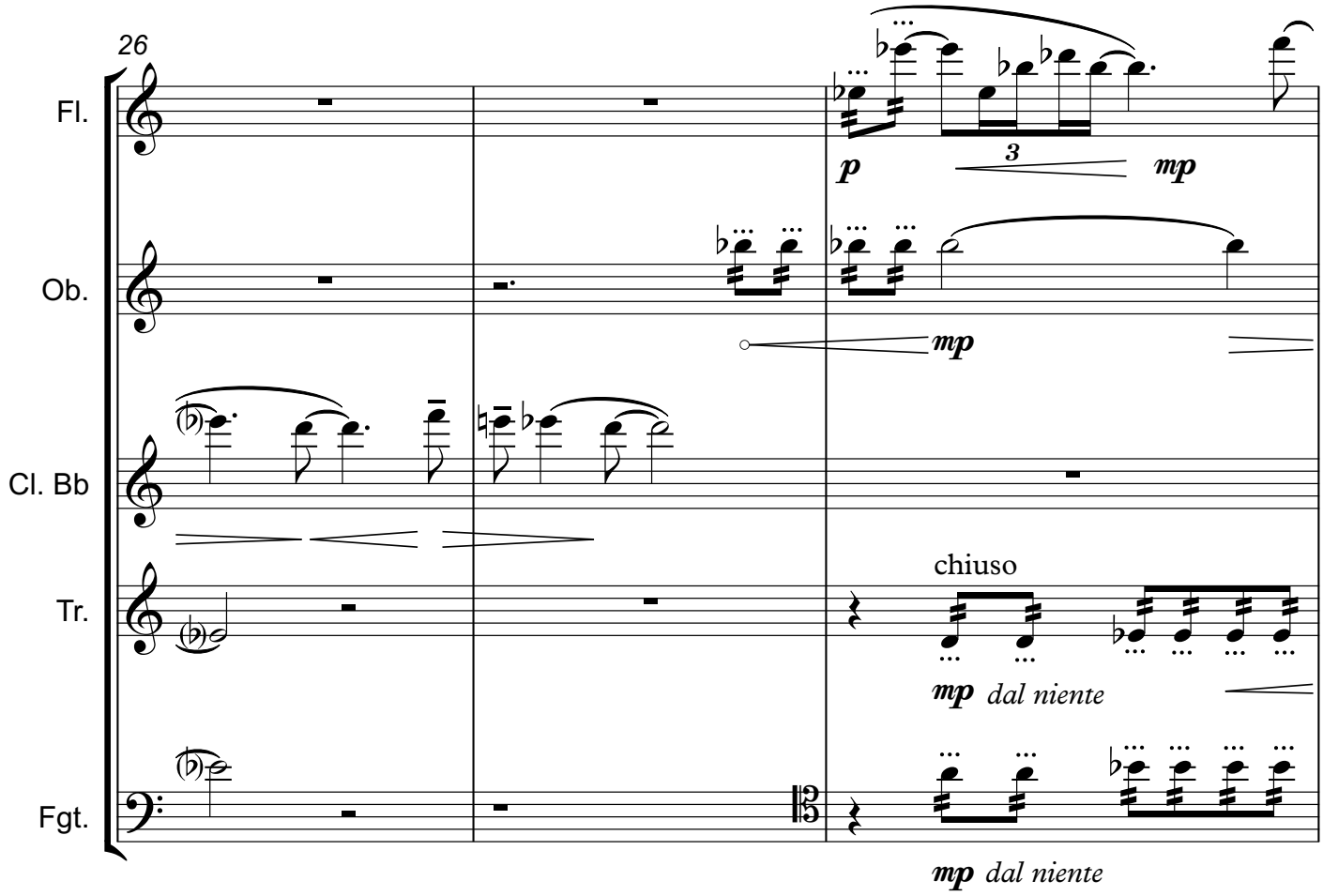

10
Ob.
mf
mp
Cl. Bb
p
Tr.
Fgt.
p

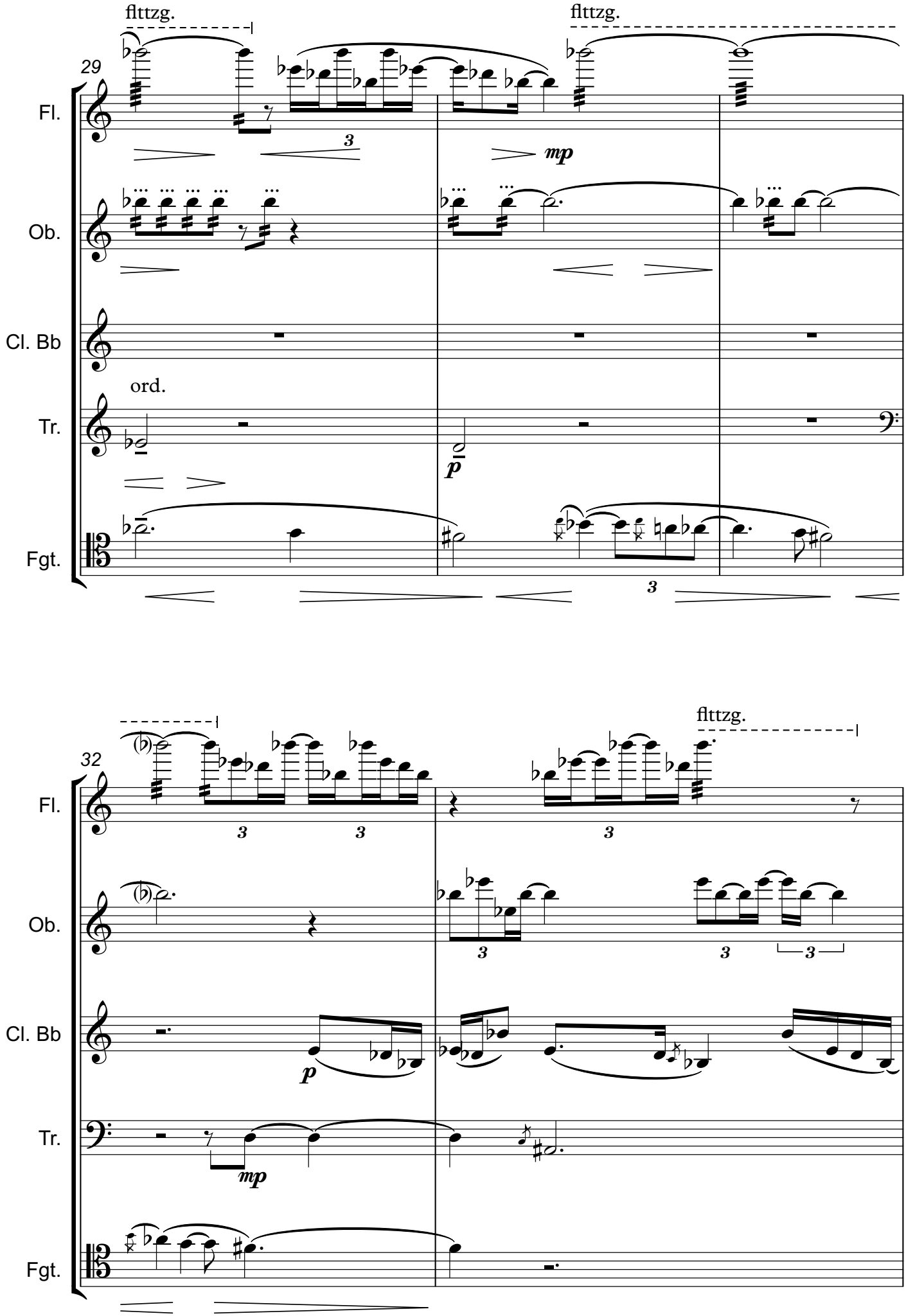

13
Fl.
mf
3
Ob.
Cl. Bb
mf
chiuso
ord.
Tr.
3
3
3
3
p dal niente
cresc. poco a poco
Fgt.
mf

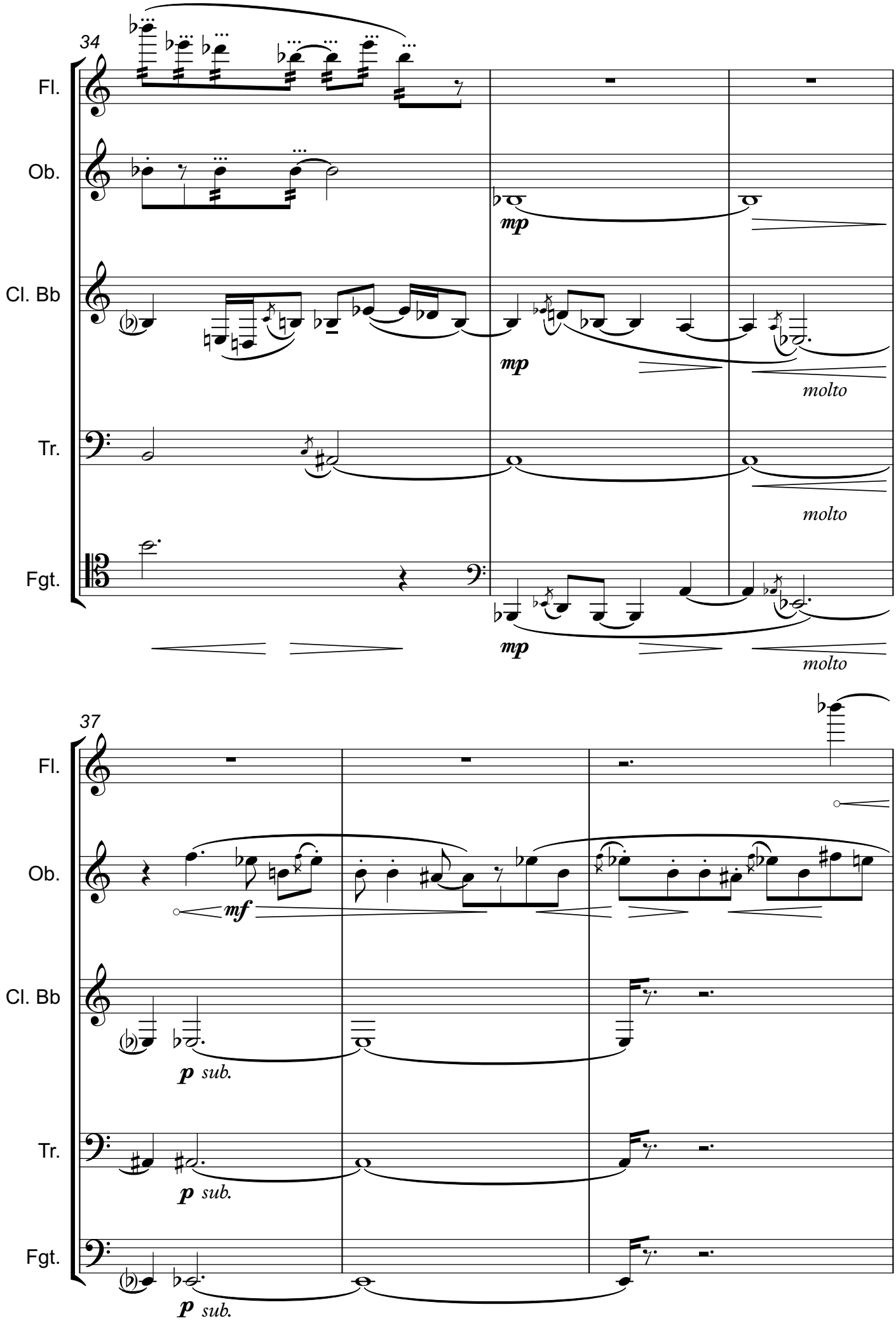

16
Fl.
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
3
mf
mp
sff
p

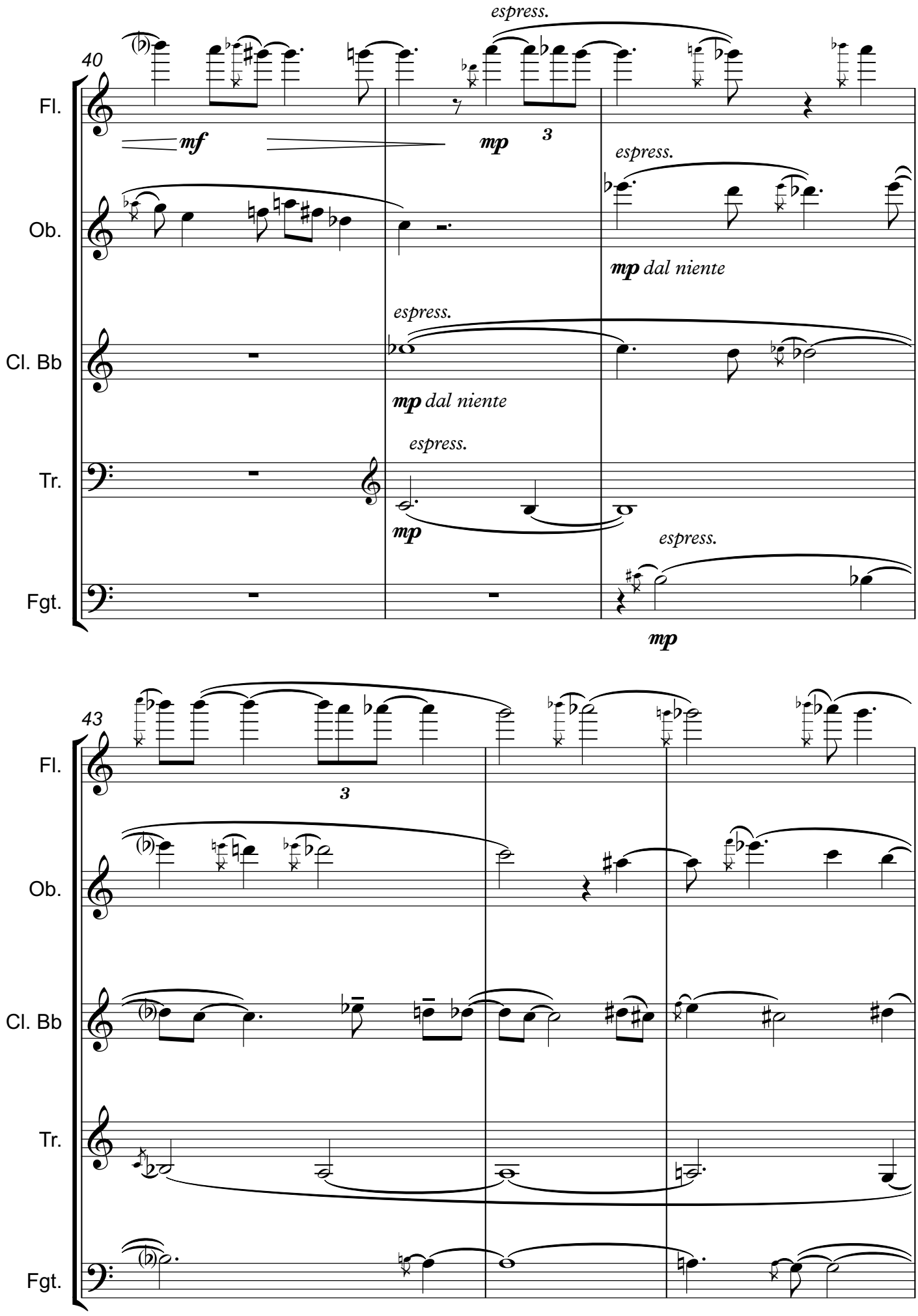

19
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
mf
mp

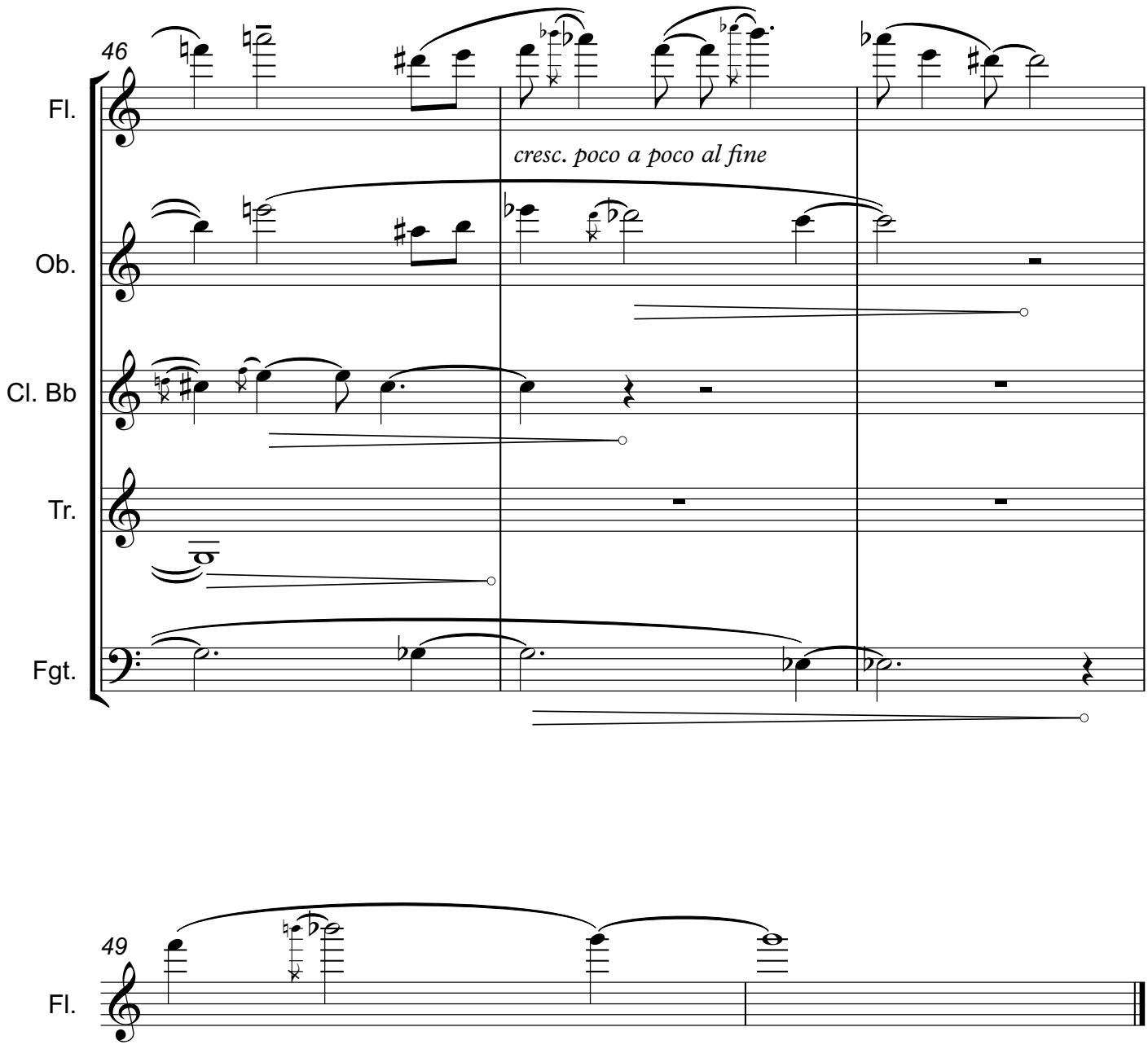

22
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
tr
mf
p


26
Fl.
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
p
3
mp
mp
chiuso
mp dal niente
mp dal niente


flttzg.
flttzg.
29
Fl.
Ob.
Cl. Bb
ord.
Tr.
Fgt.
mp
p
3
32
flttzg.
Fl.
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
p
mp
3


34
Fl.
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
mp
molto
37
mf
p sub.


40
Fl.
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.
mf
mp
3
espress.
mp dal niente
43

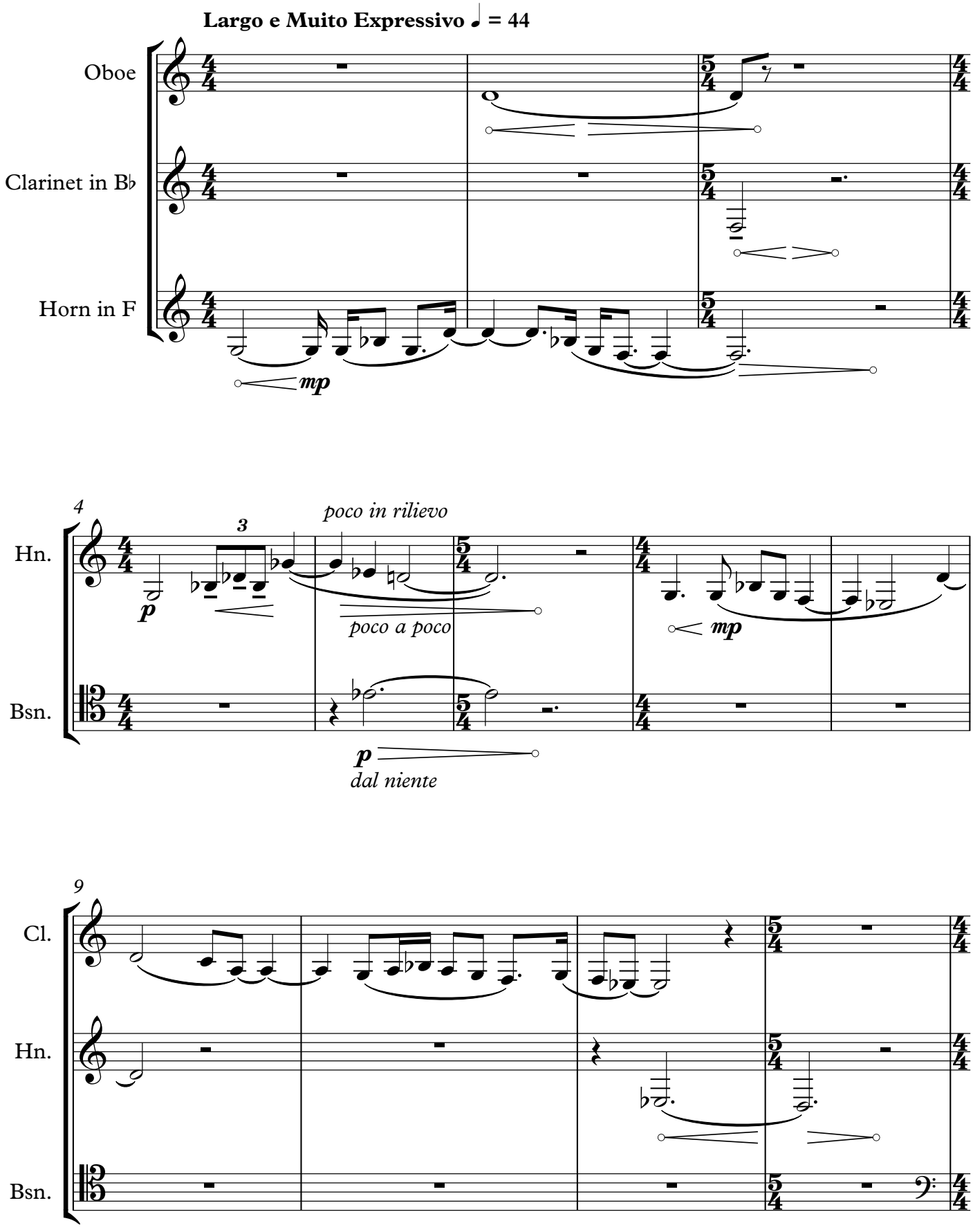

46
Fl.
cresc. poco a poco al fine
Ob.
Cl. Bb
Tr.
Fgt.

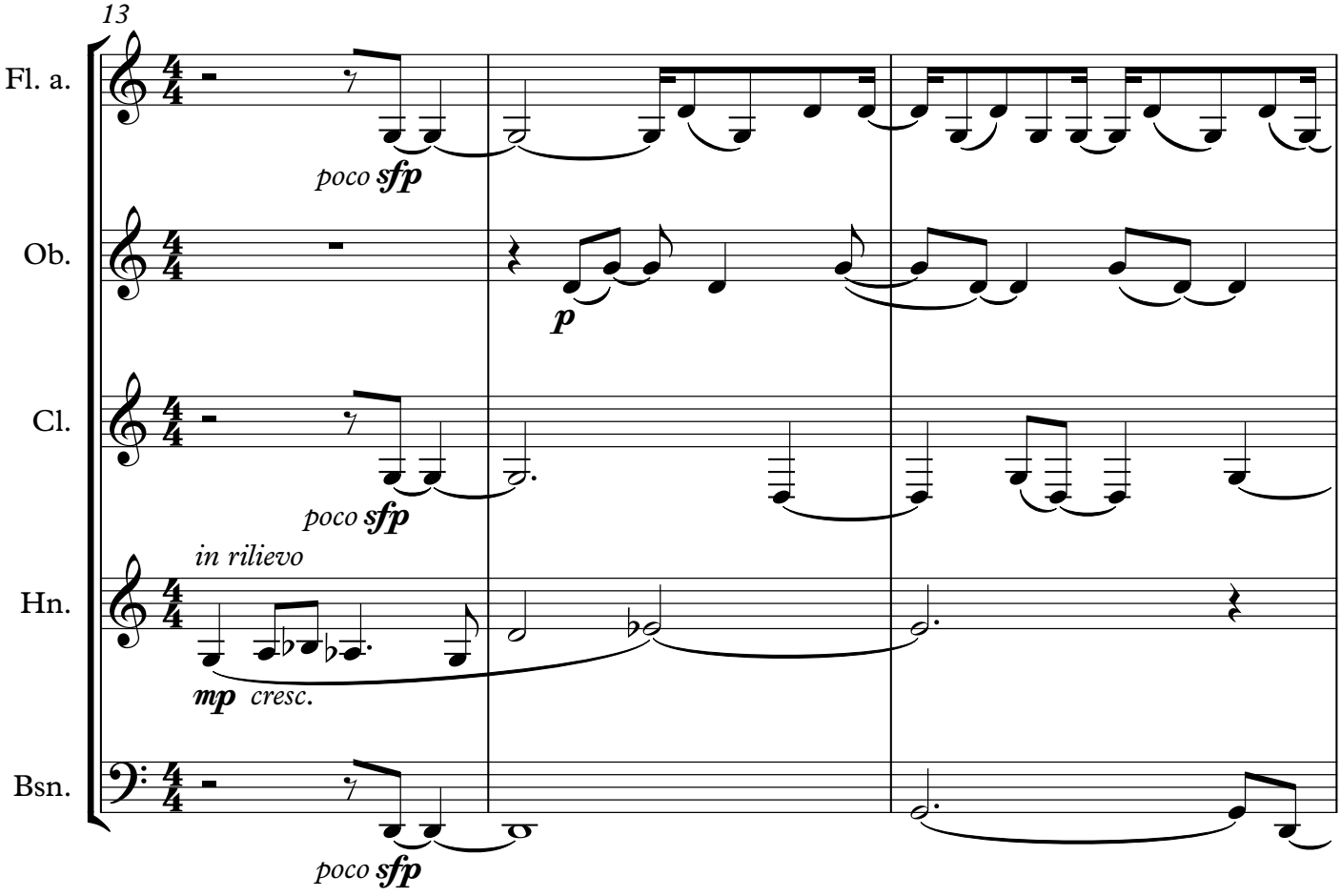
49
Fl.

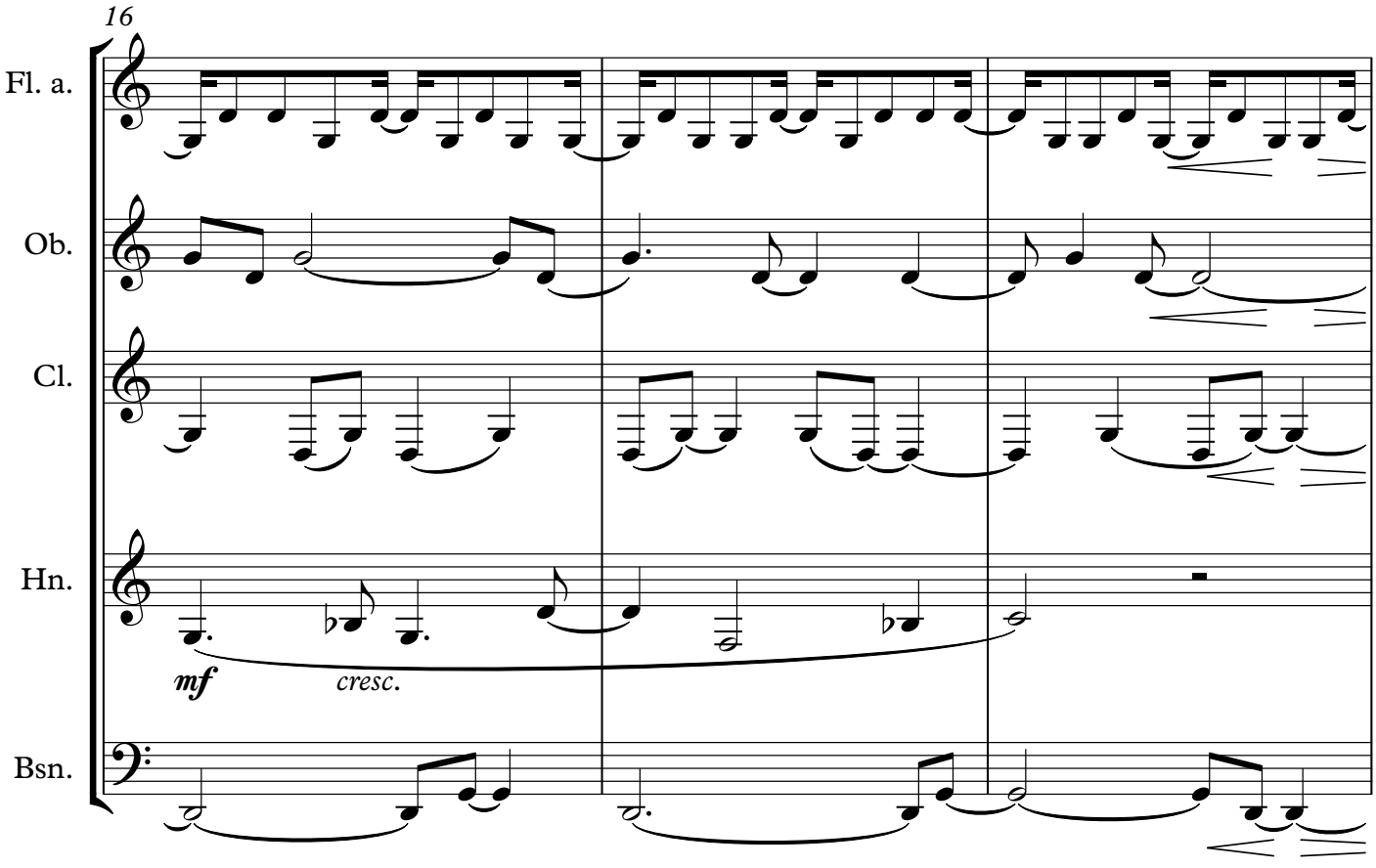
à memória de um cão

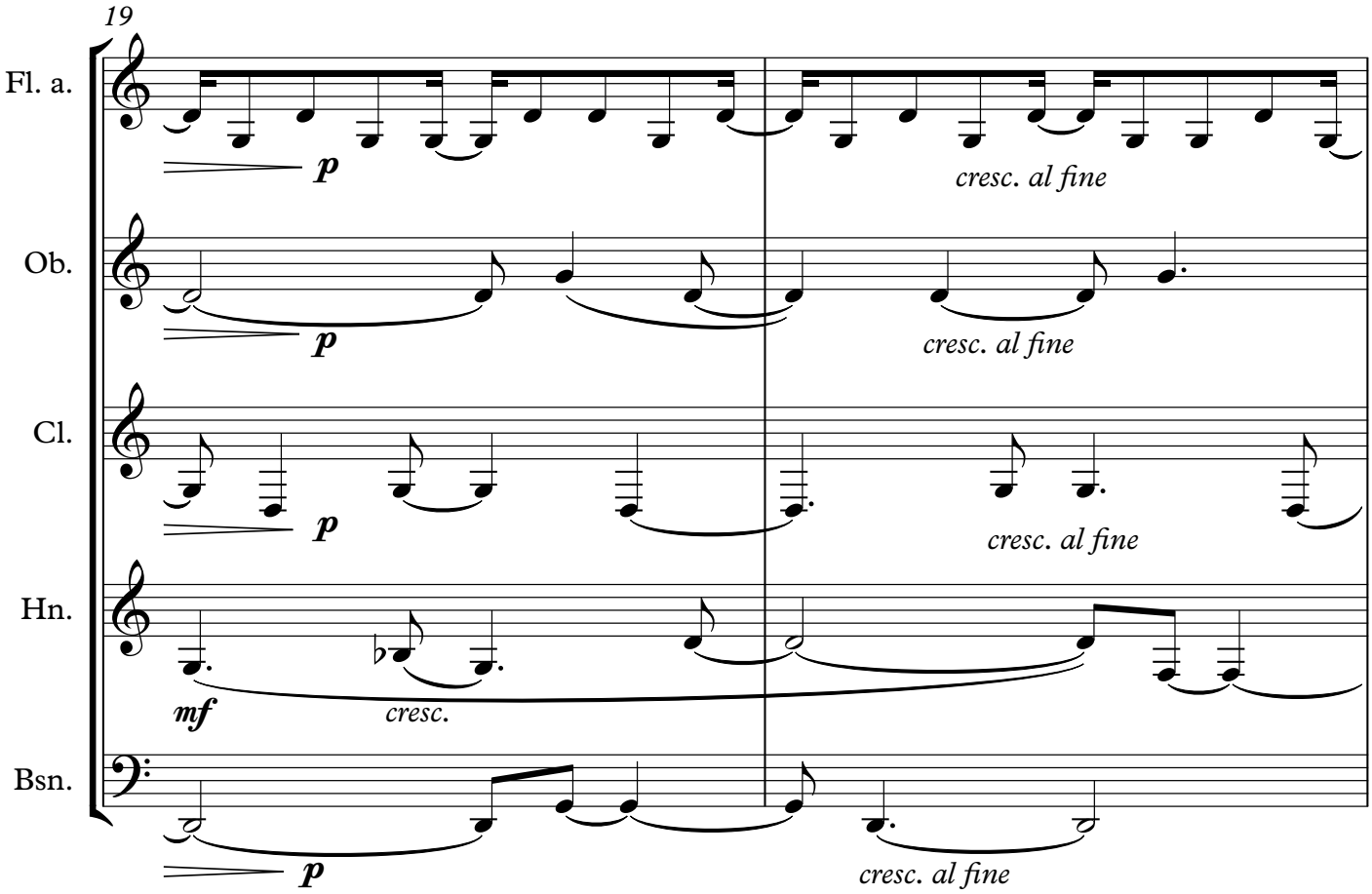
V

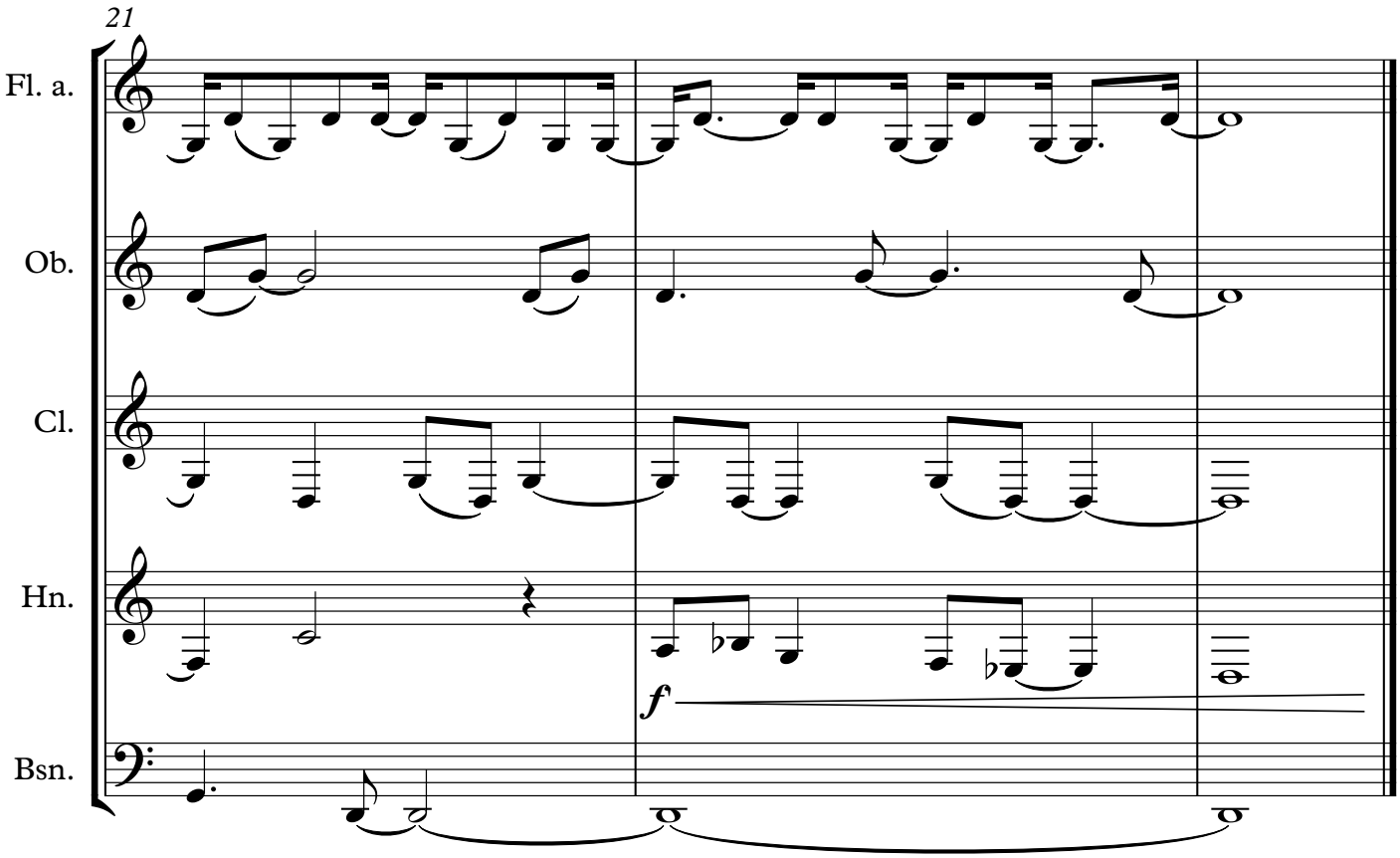
Pedro Reis Amaral




13
Fl. a.
poco sfp
Ob.
p
Cl.
poco sfp
in rilievo
Hn.
mp cresc.
Bsn.
poco sfp

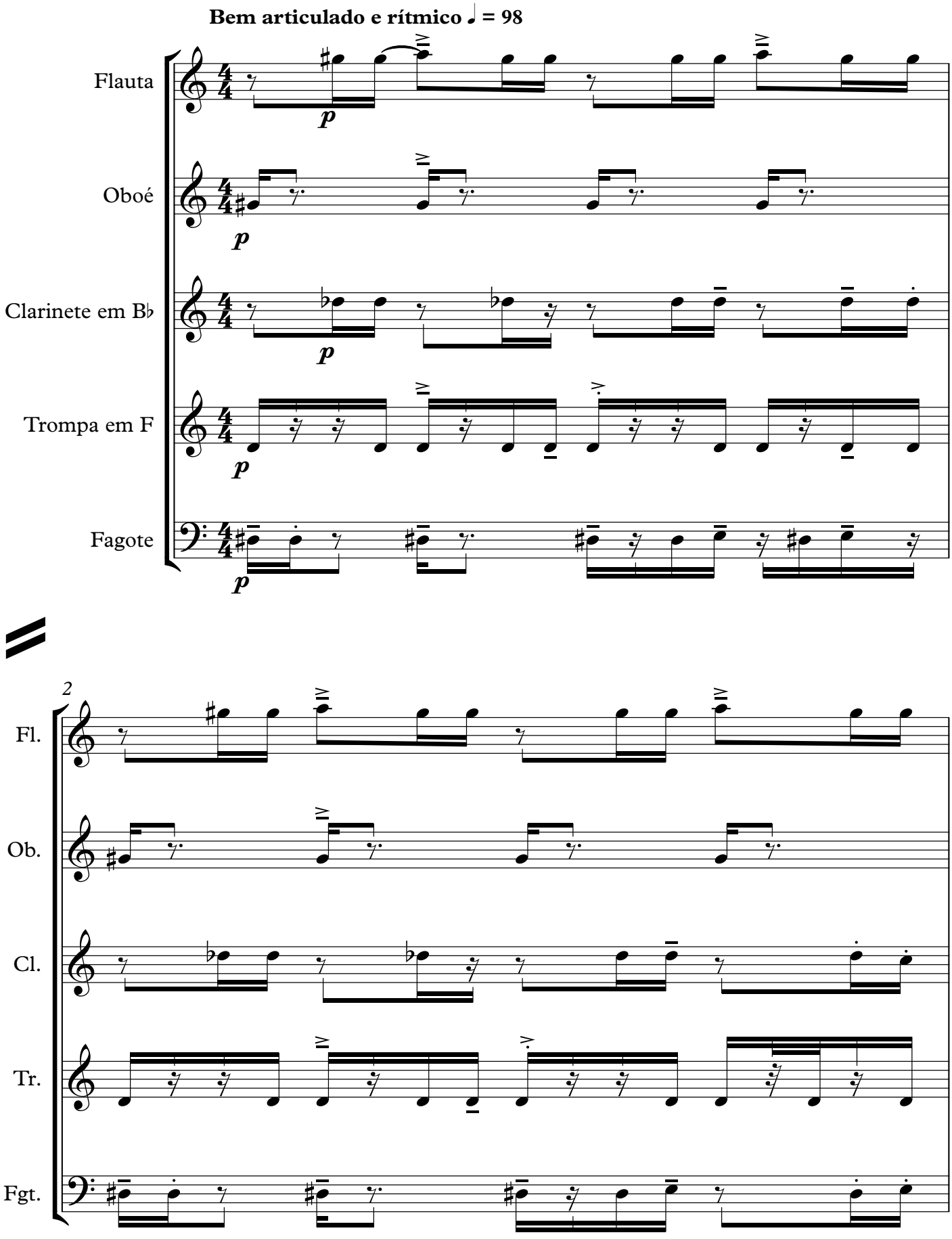

16
Fl. a.
Ob.
Cl.
Hn.
mf cresc.
Bsn.

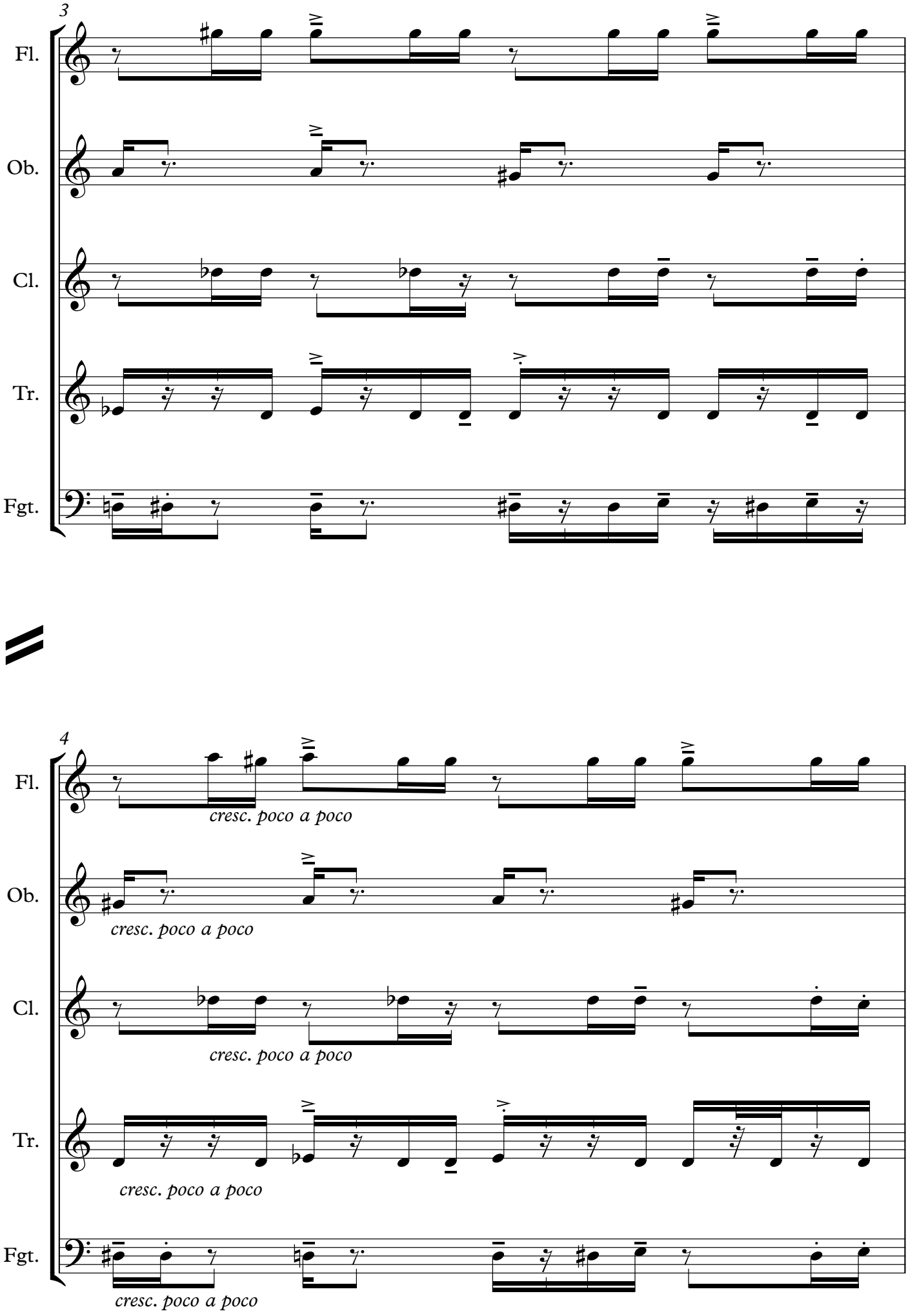

19
Fl. a.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
cresc. al fine
mf
cresc.

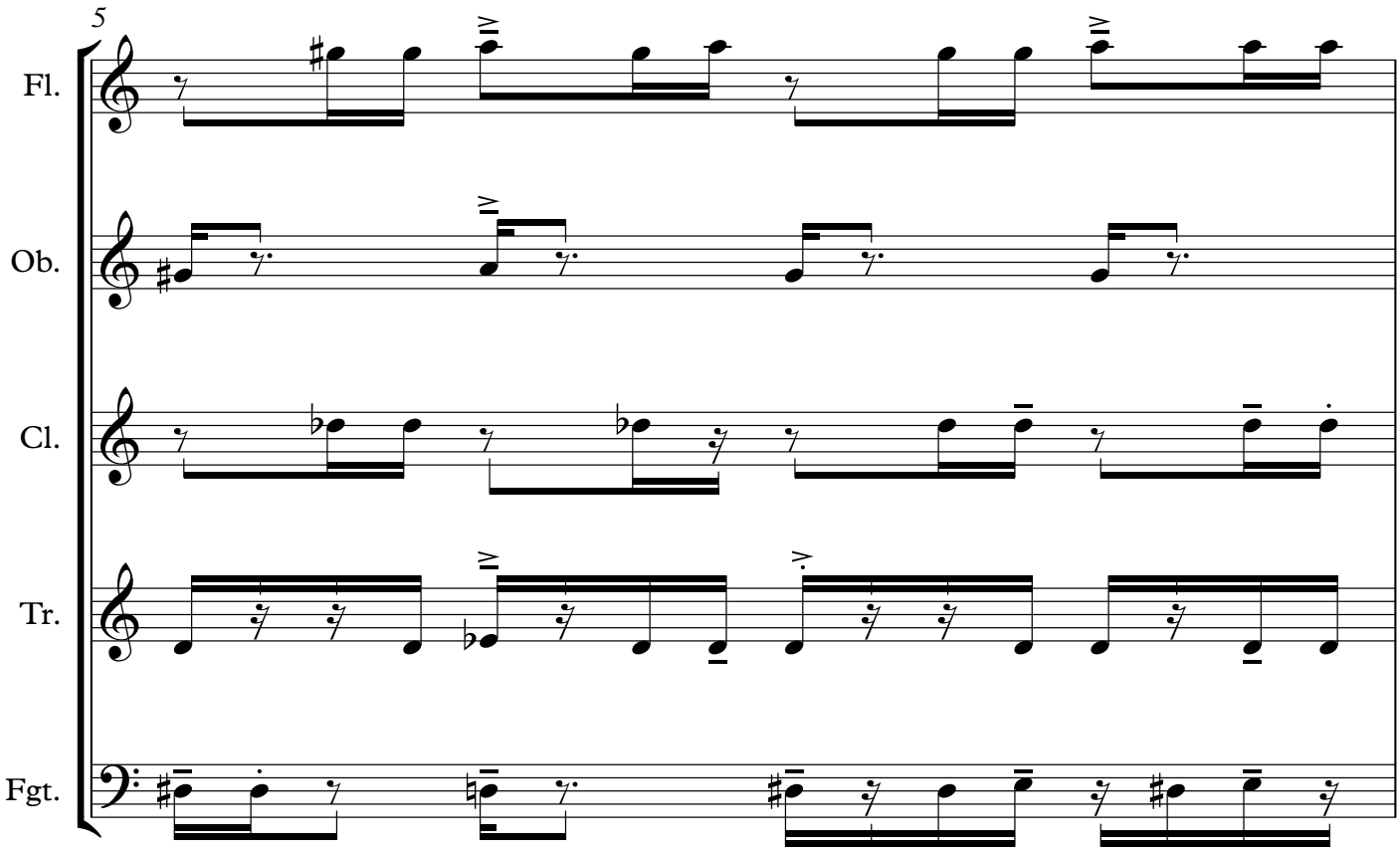

21
Fl. a.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f

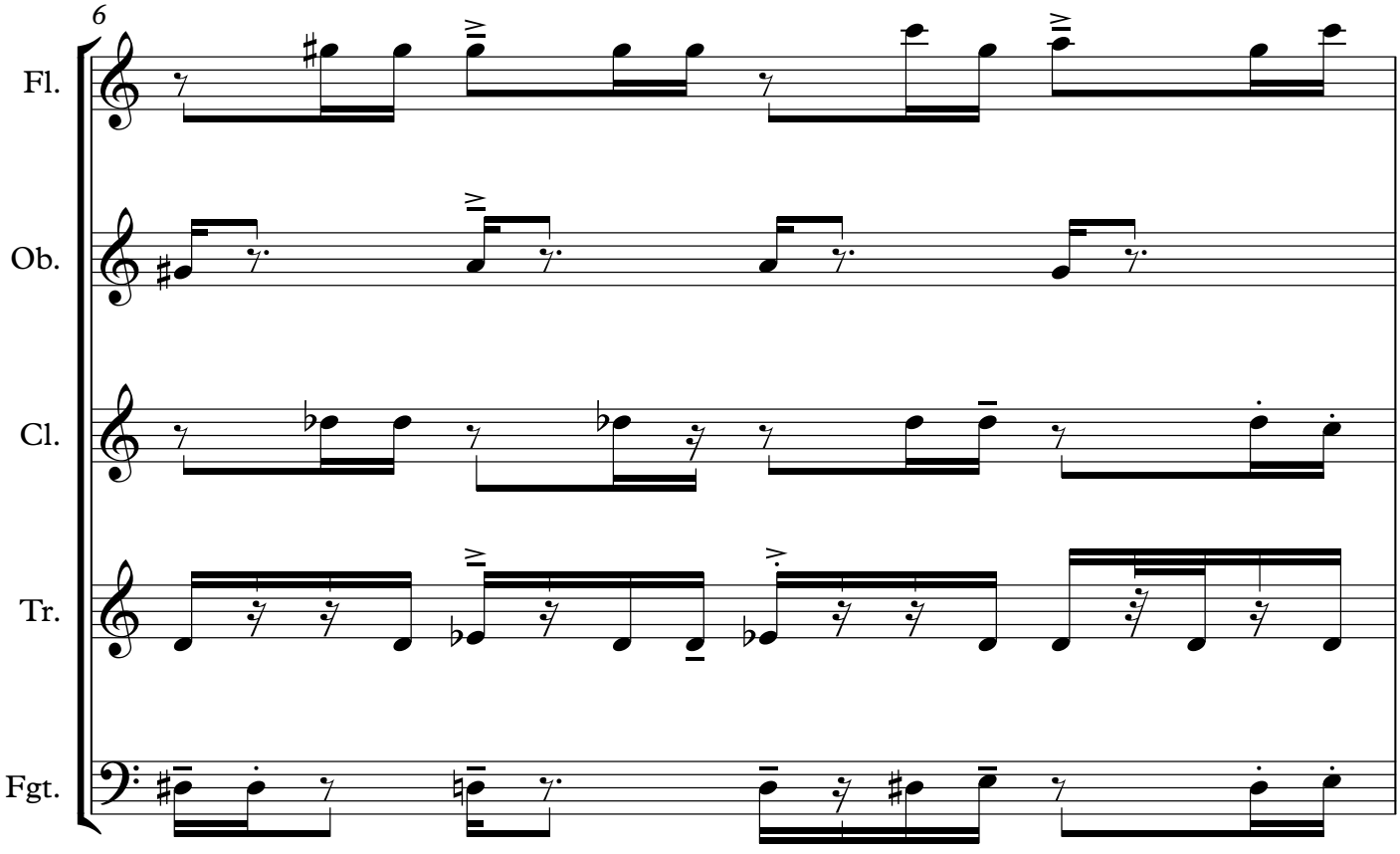
VI

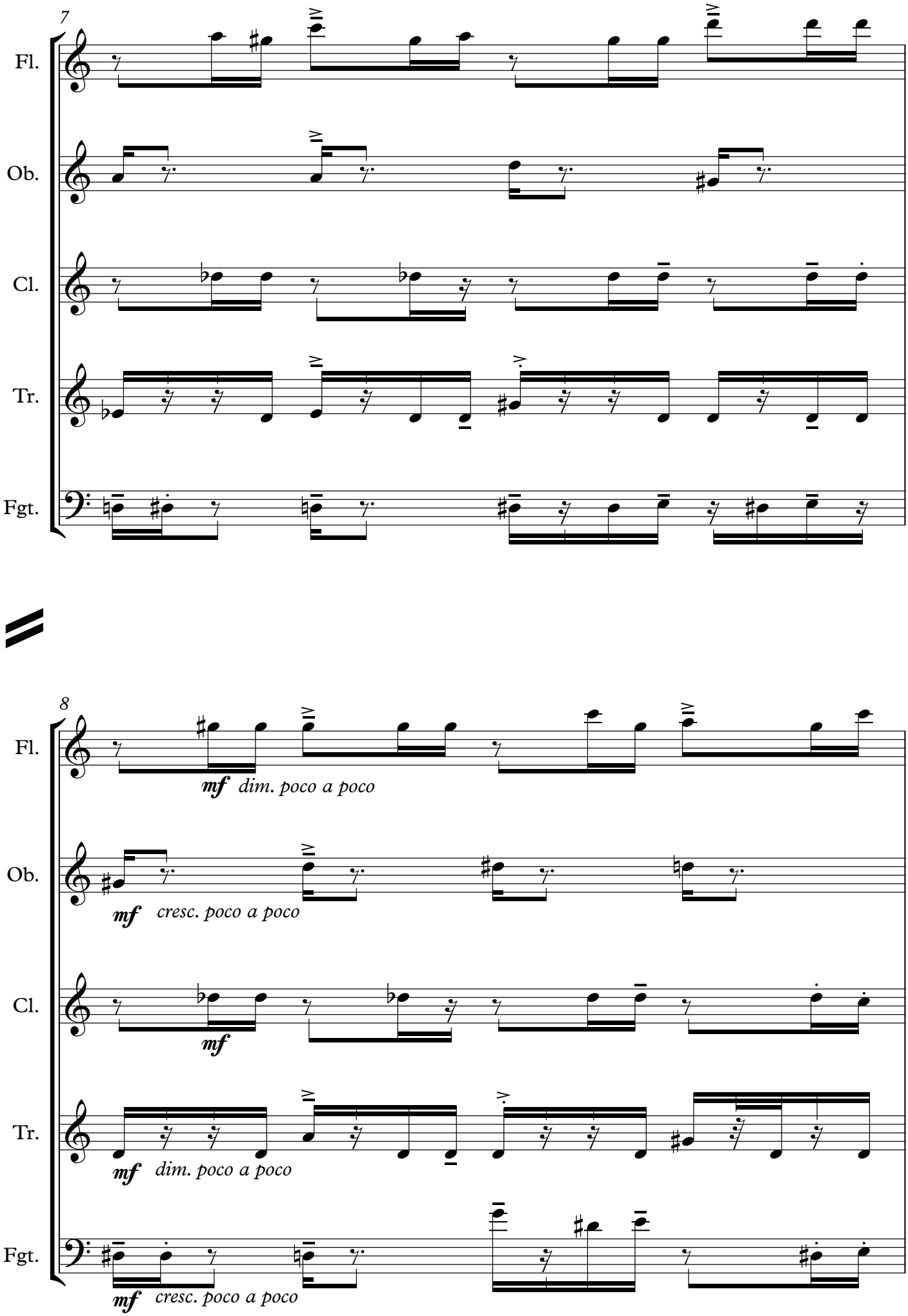
Pedro Reis Amaral

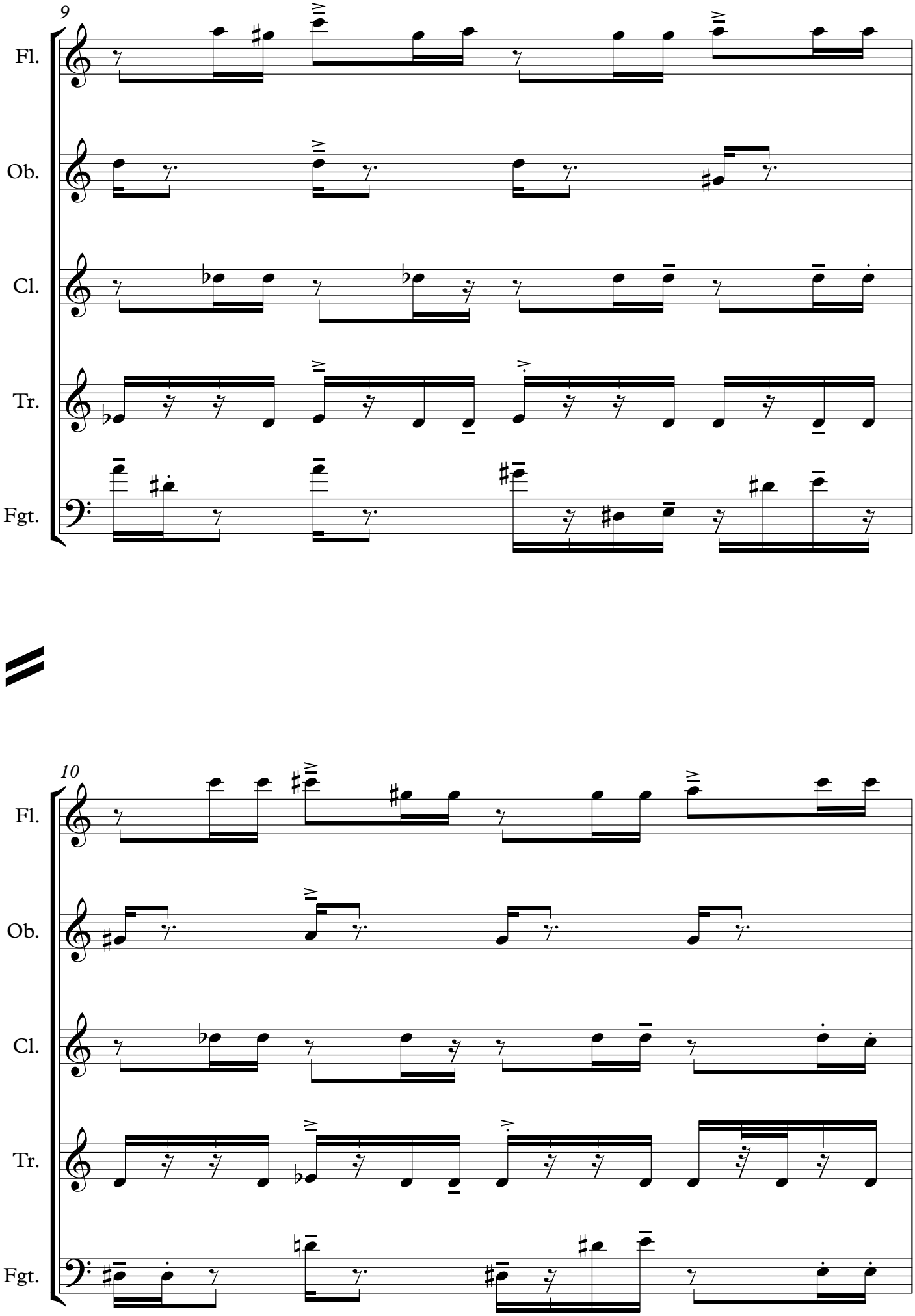


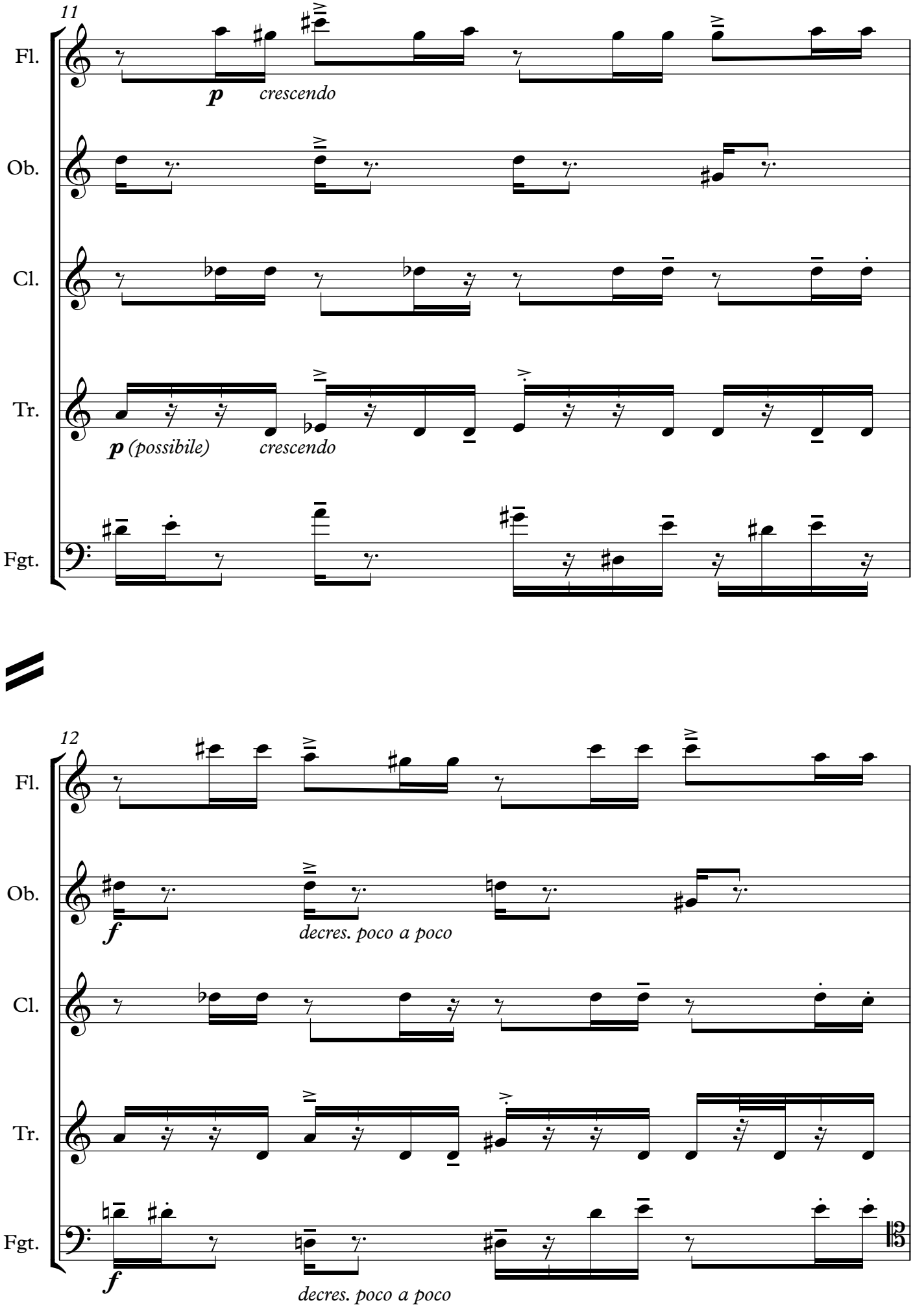

3
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
4
Fl.
cresc. poco a poco
Ob.
cresc. poco a poco
Cl.
cresc. poco a poco
Tr.
cresc. poco a poco
Fgt.
cresc. poco a poco

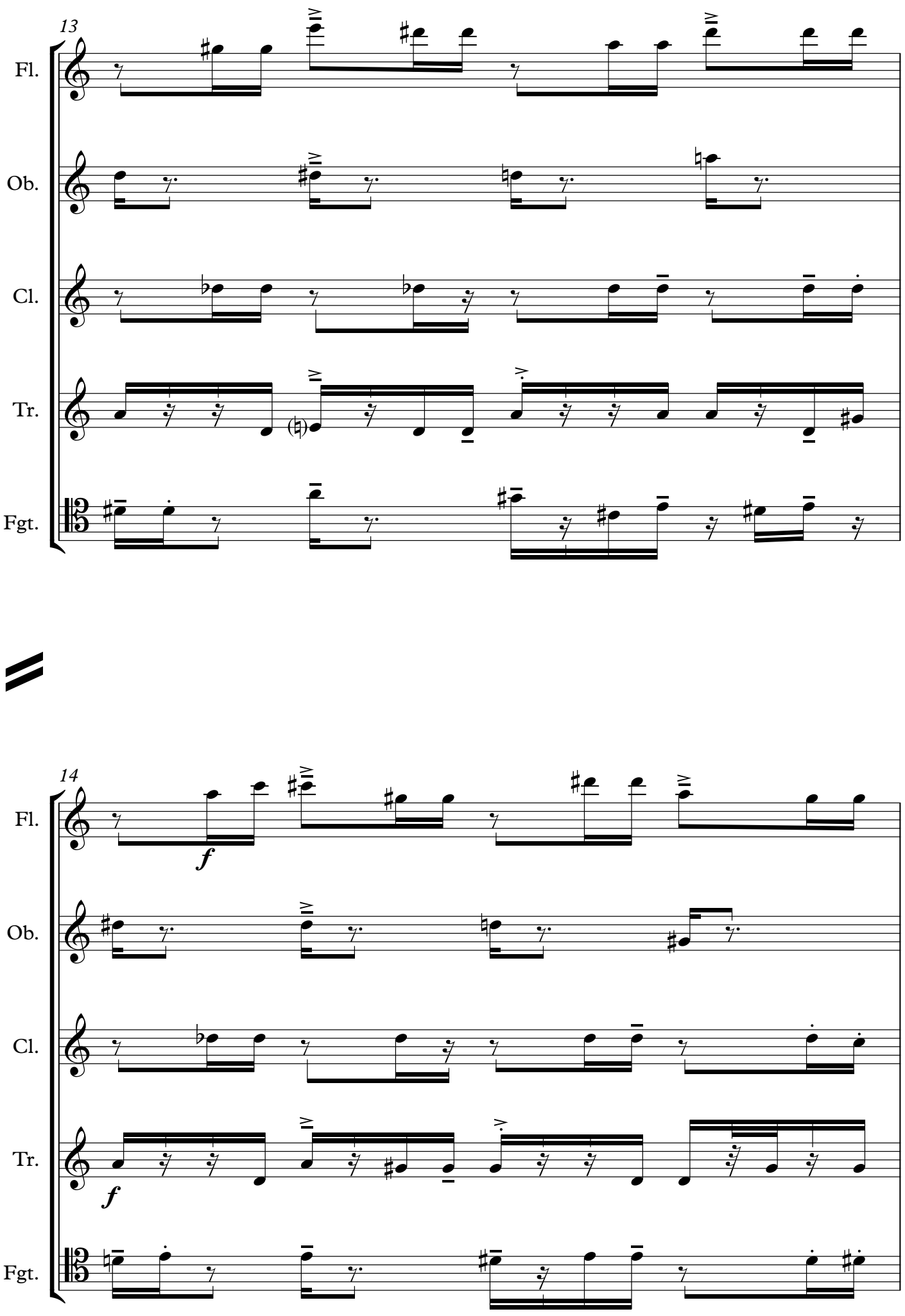

5
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

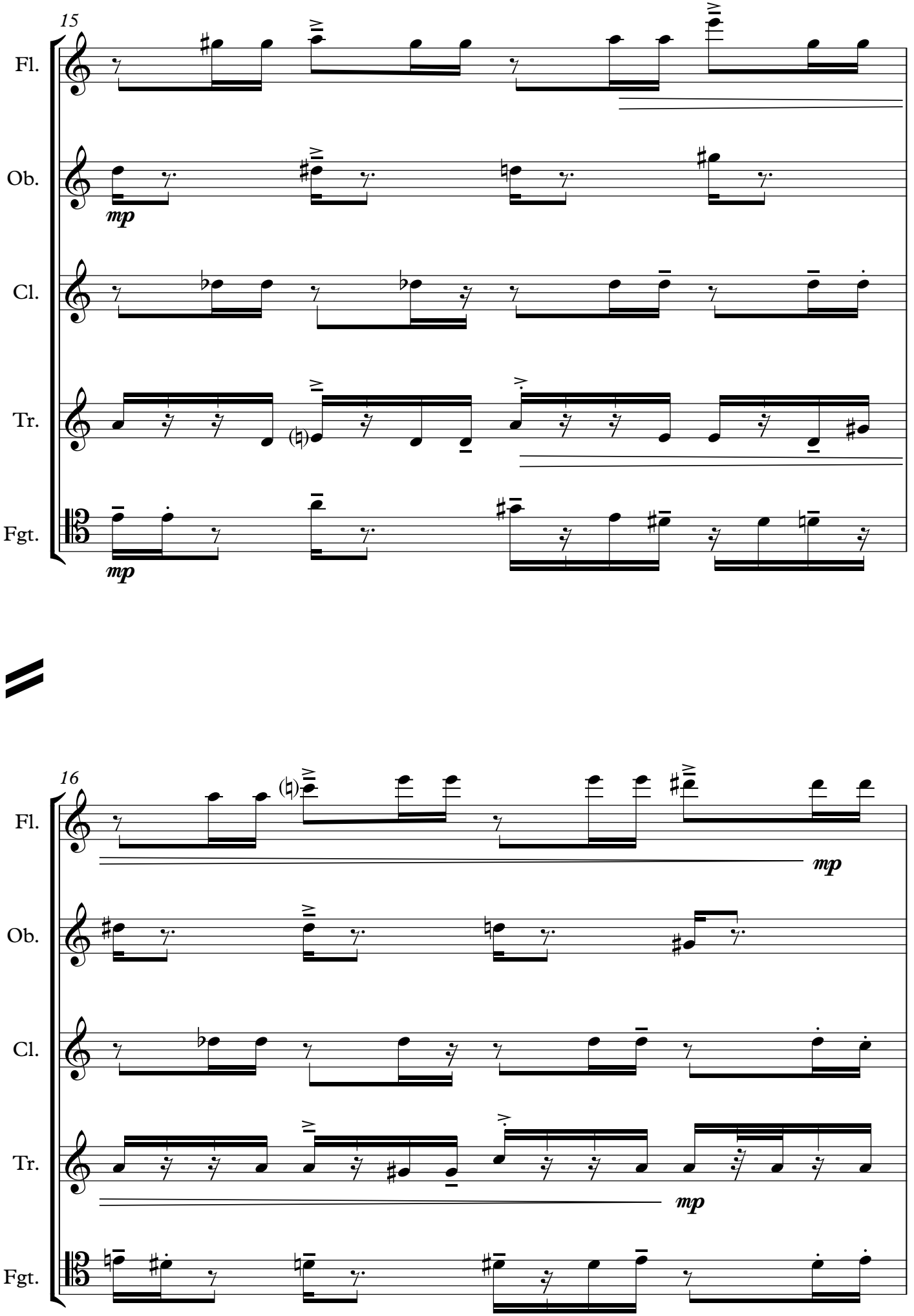

6
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

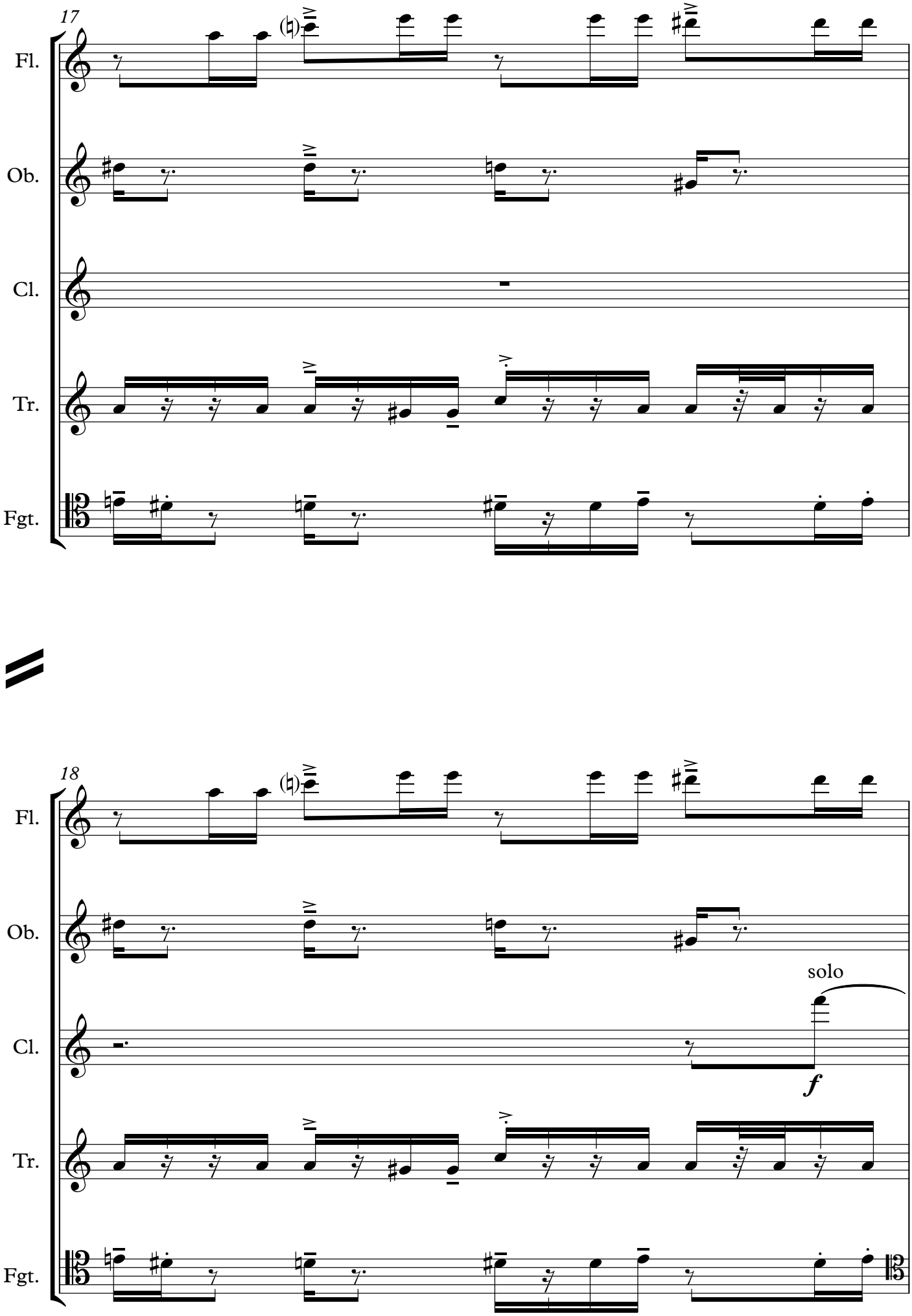

7
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
8
Fl.
mf dim. poco a poco
Ob.
mf cresc. poco a poco
Cl.
mf
Tr.
mf dim. poco a poco
Fgt.
mf cresc. poco a poco

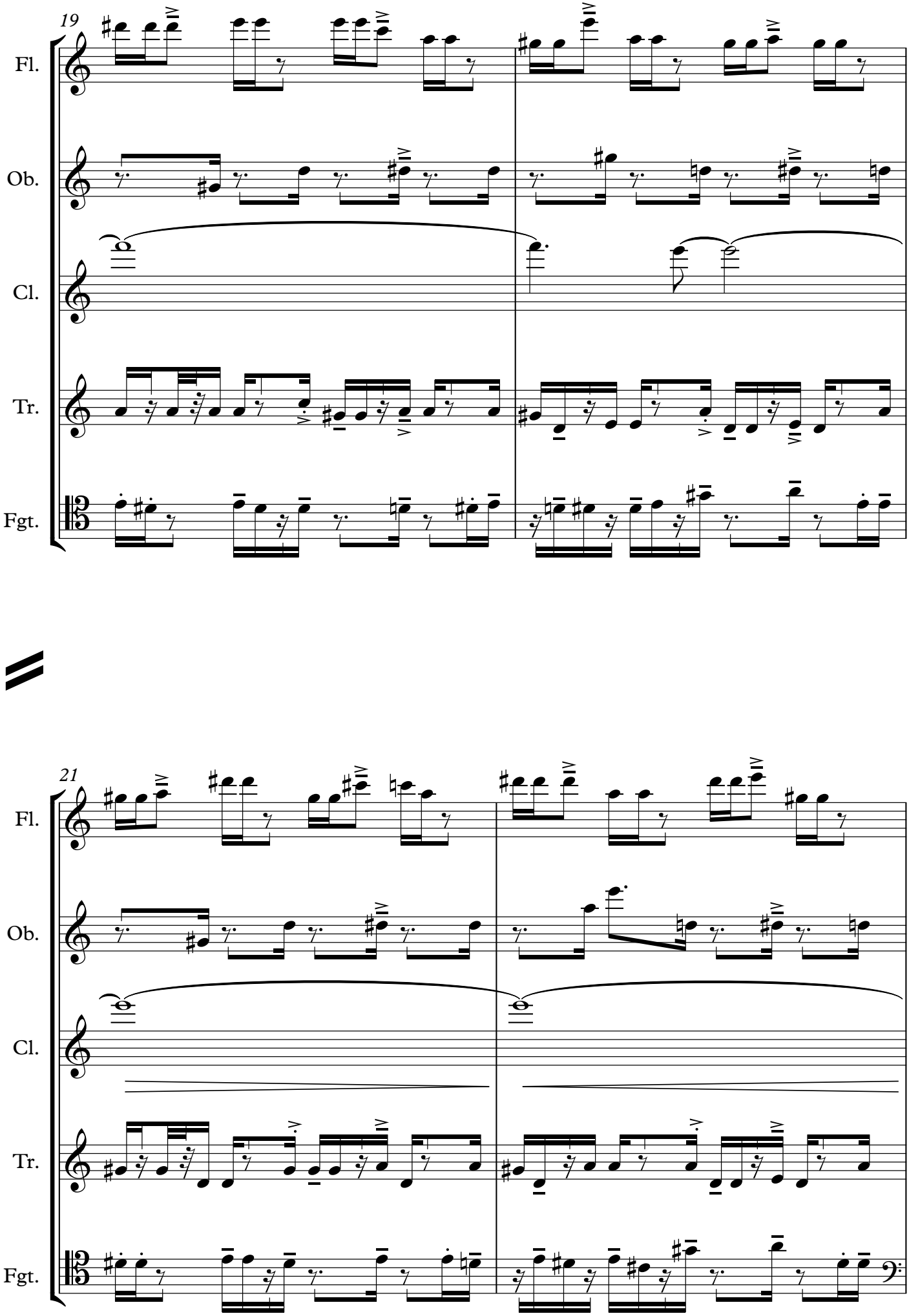

9
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
10
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

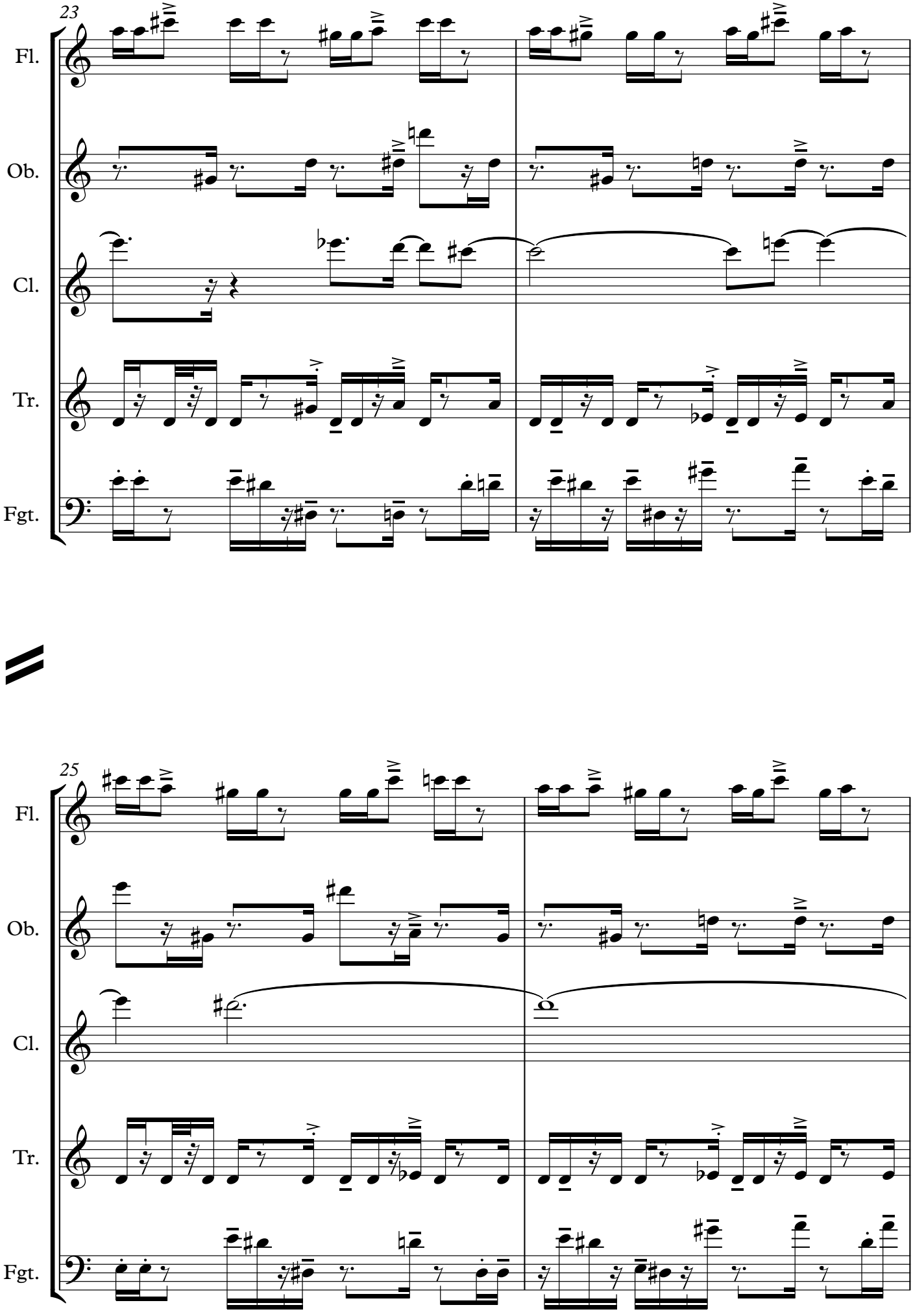

11
Fl.
p
crescendo
Ob.
Cl.
Tr.
p (possibile)
crescendo
Fgt.
12
Fl.
Ob.
f
decres. poco a poco
Cl.
Tr.
Fgt.
f
decres. poco a poco

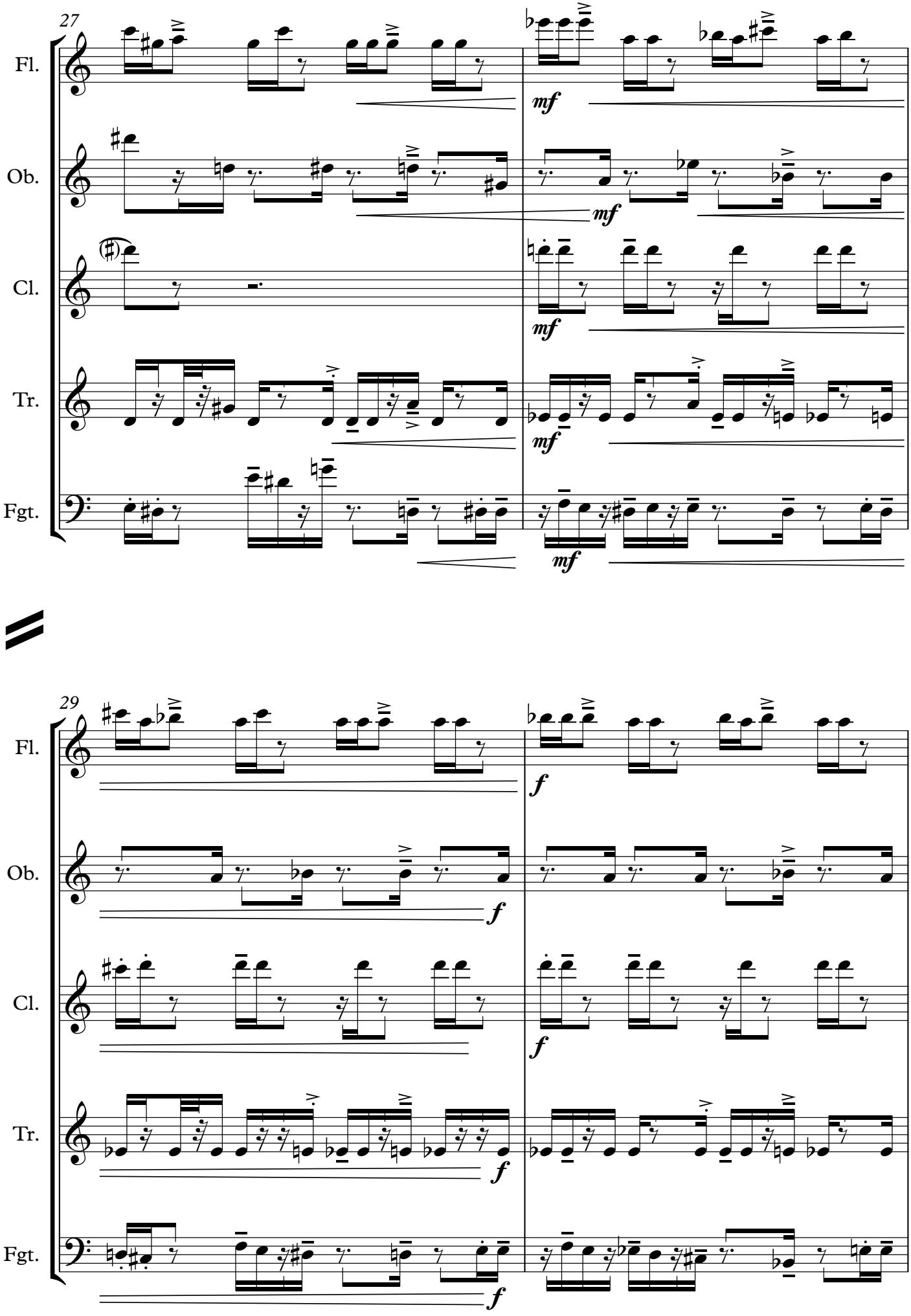

13
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
14
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
f
f

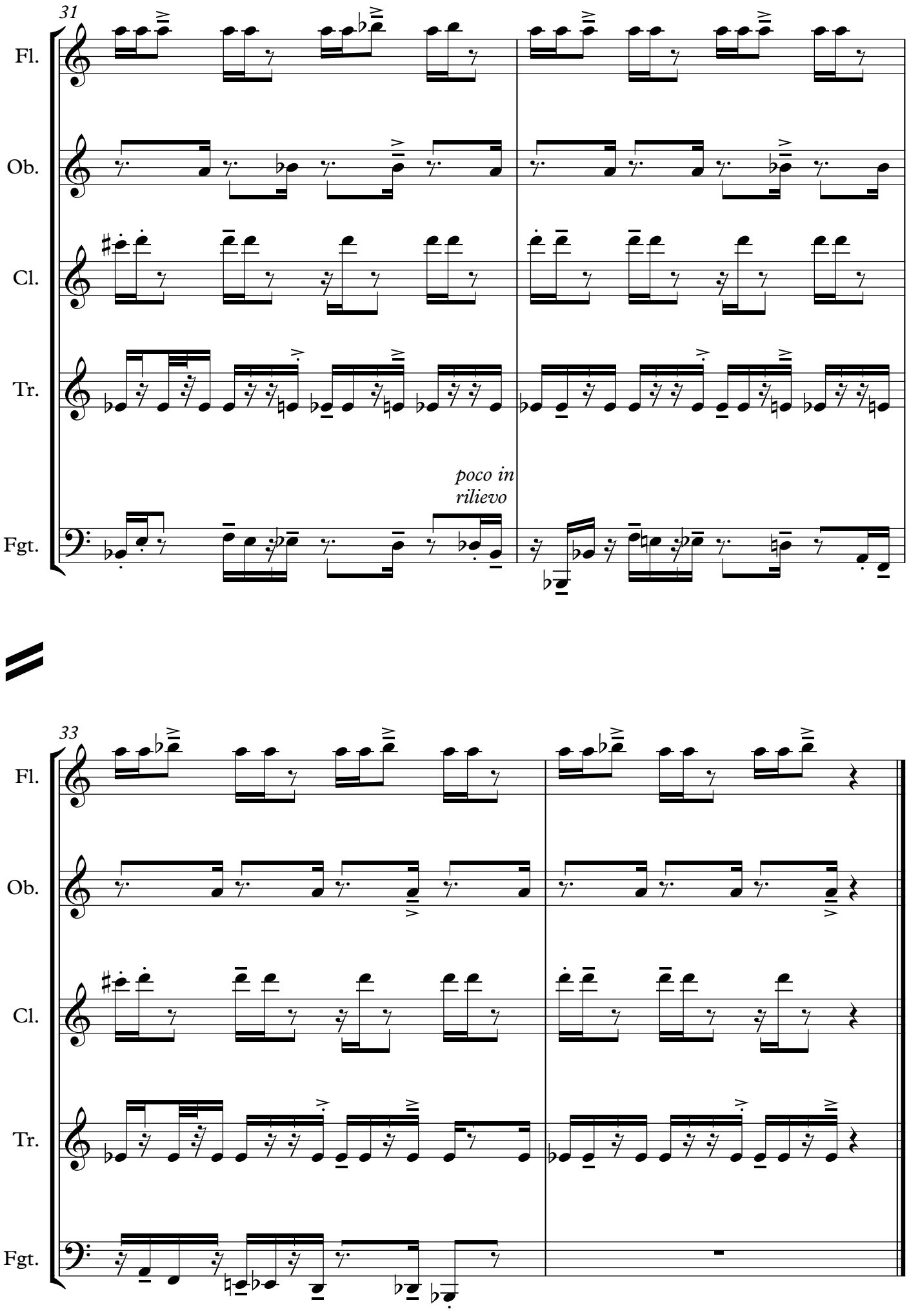

15
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
16
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mp


17
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
18
Fl.
Ob.
solo
Cl.
f
Tr.
Fgt.


19
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
21
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

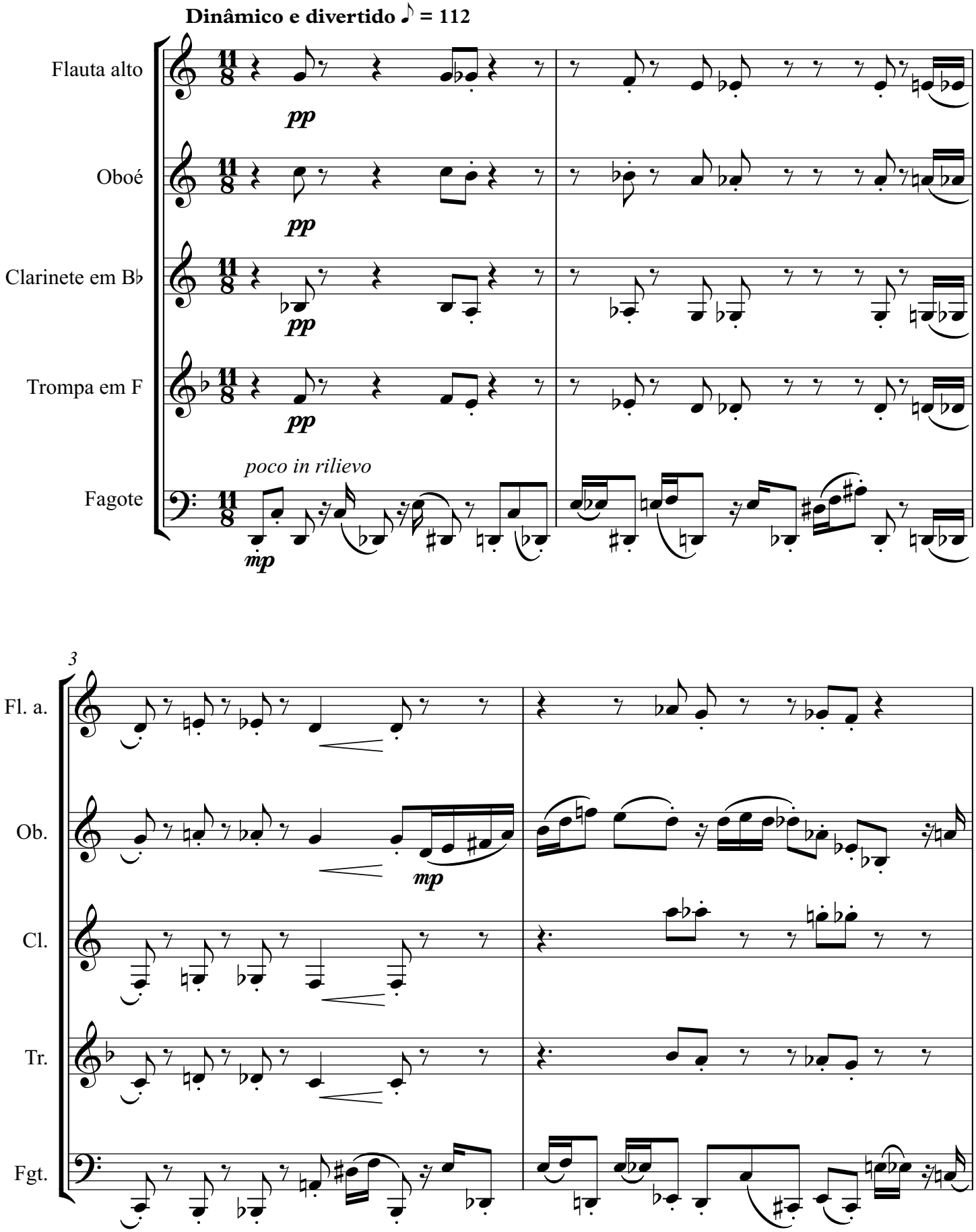

23
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
25
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

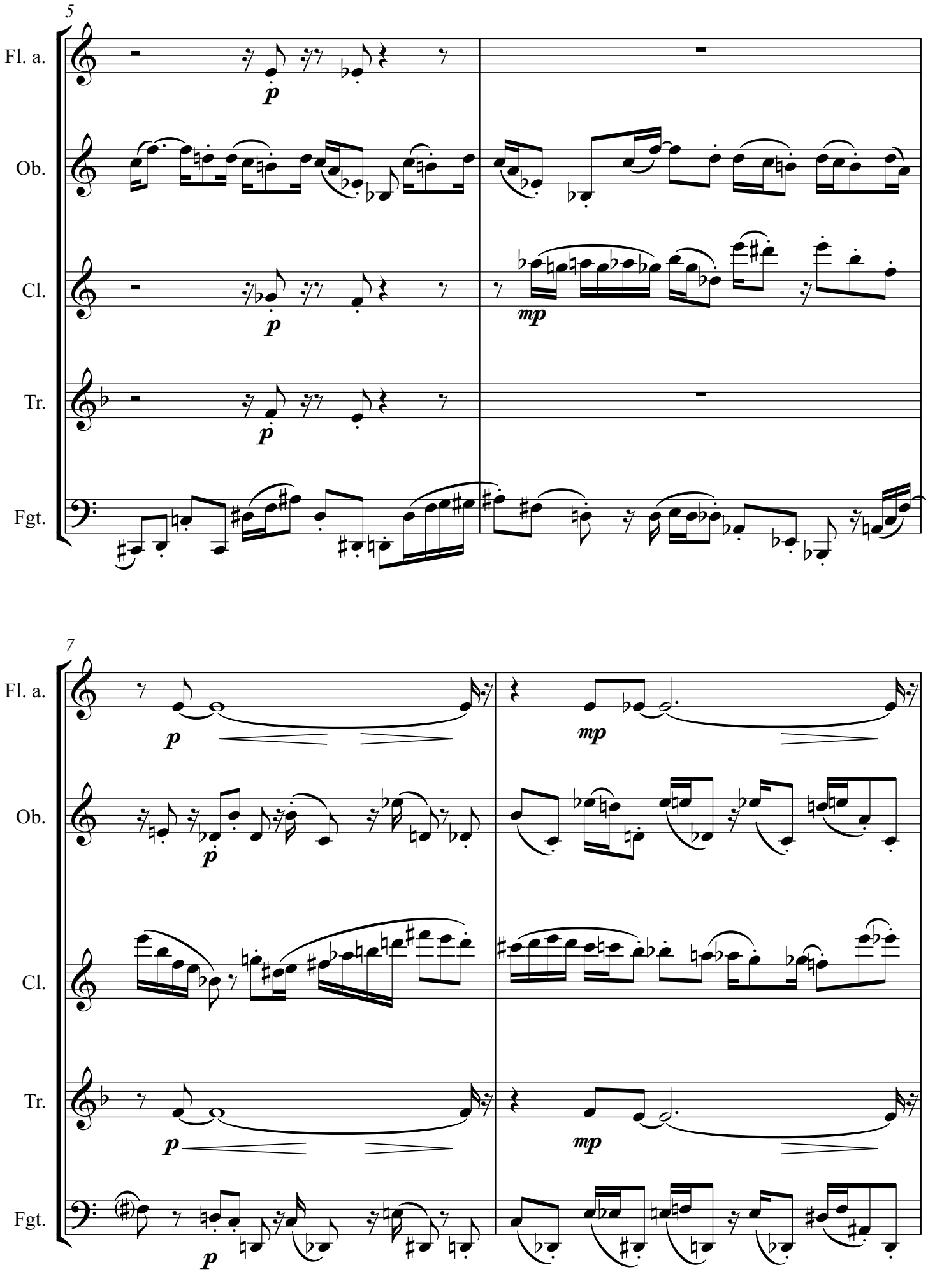

27
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mf
29
f

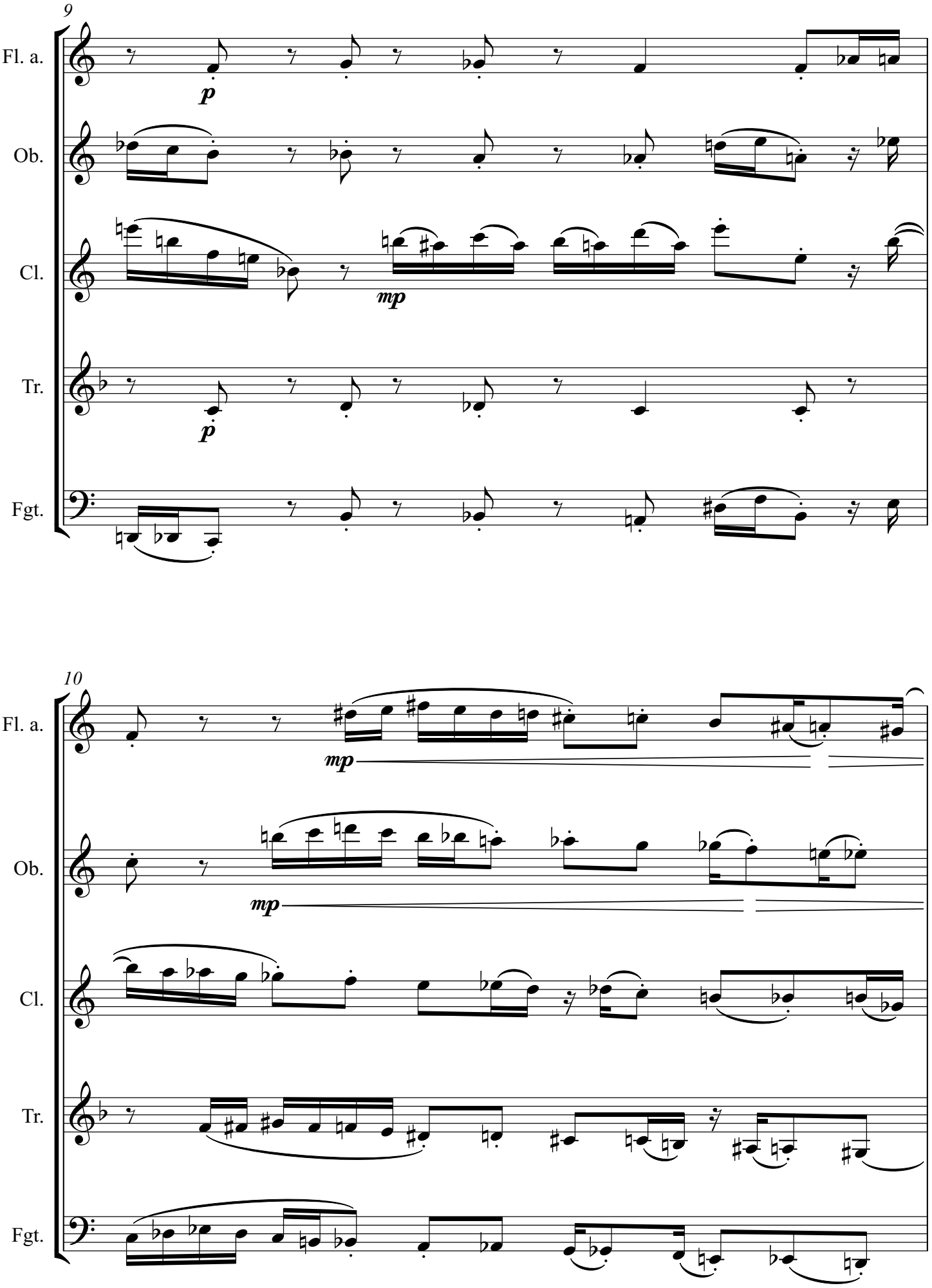

31
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
poco in
rilievo
Fgt.
33
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

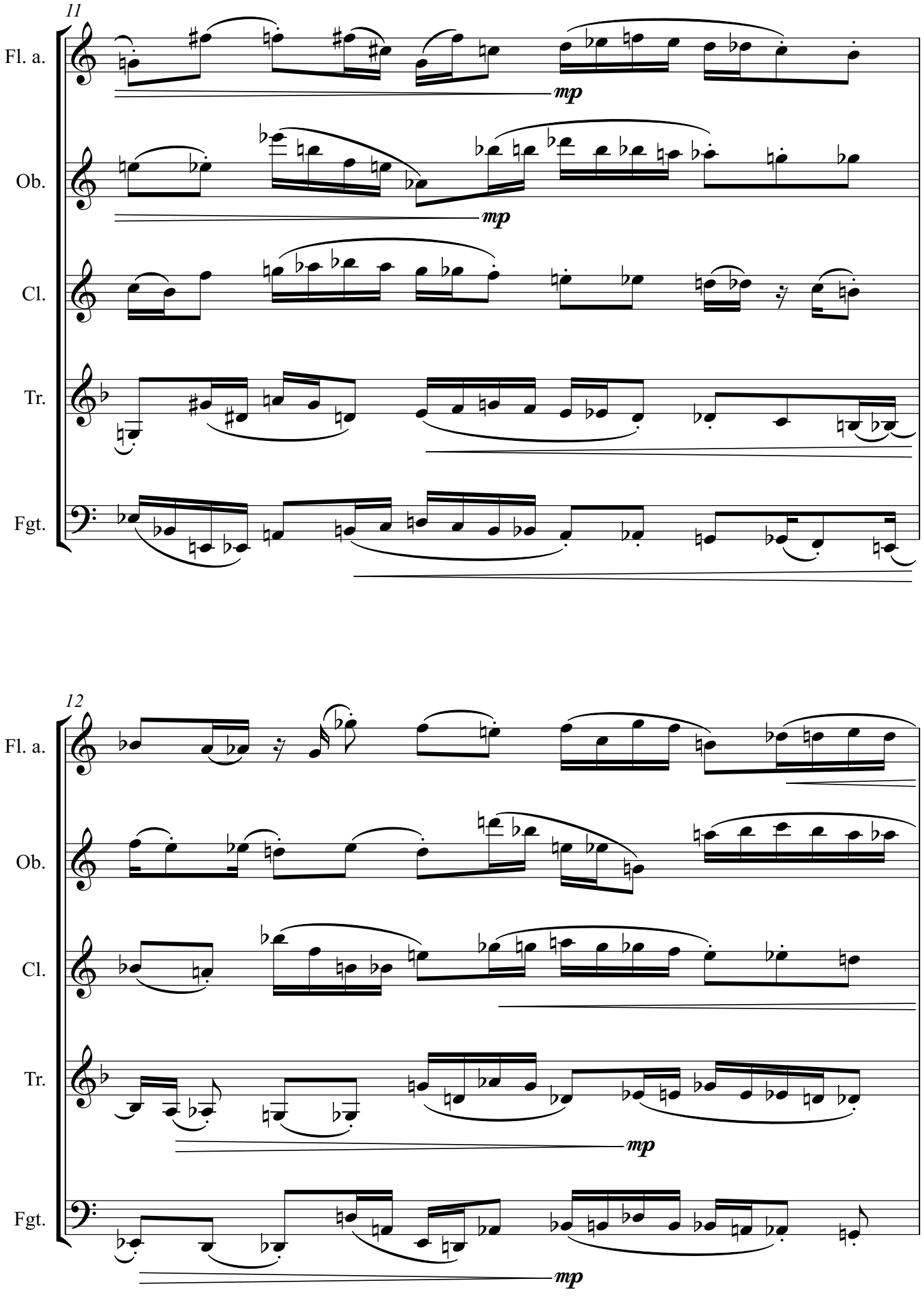
VII

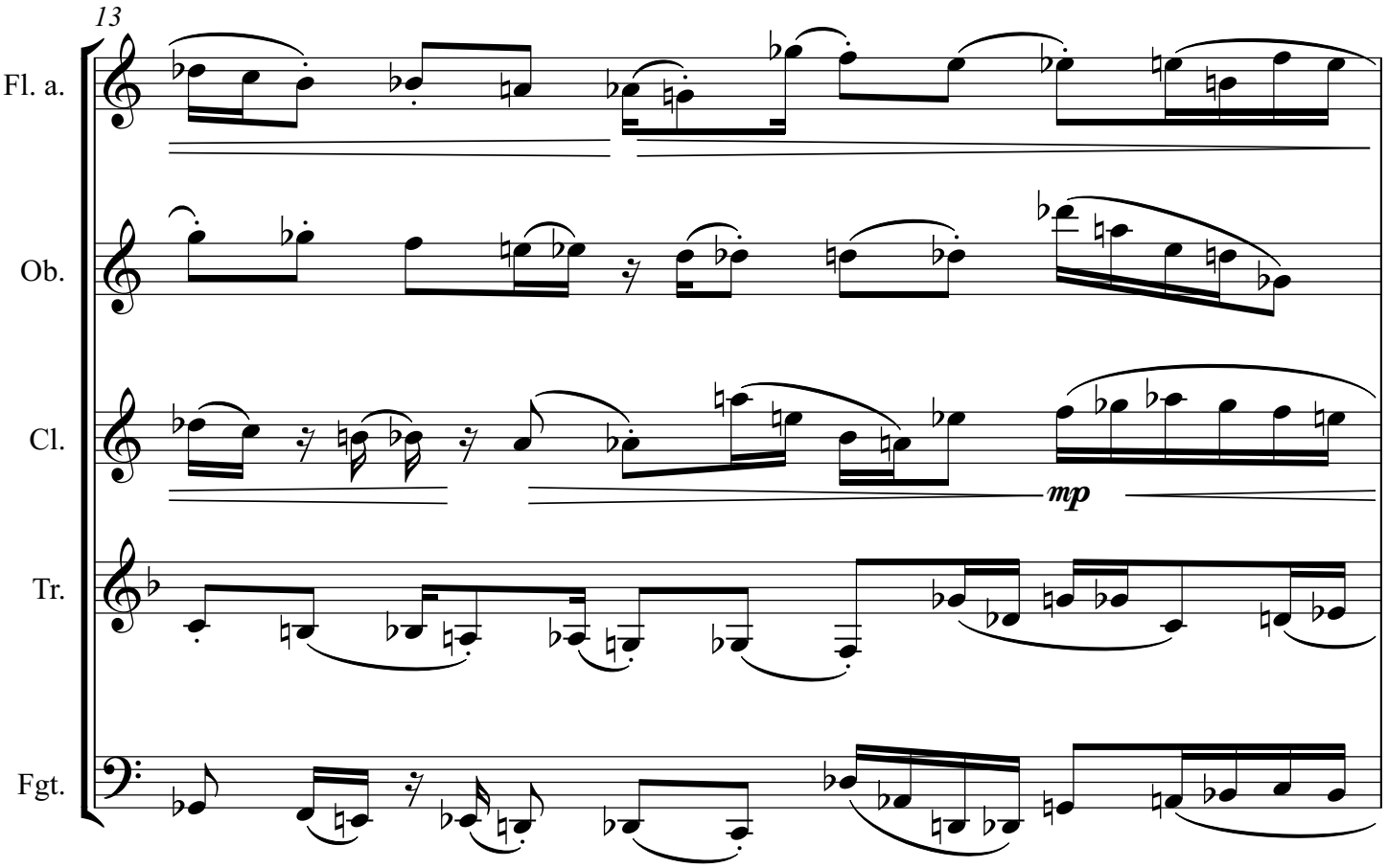
Pedro Reis Amaral

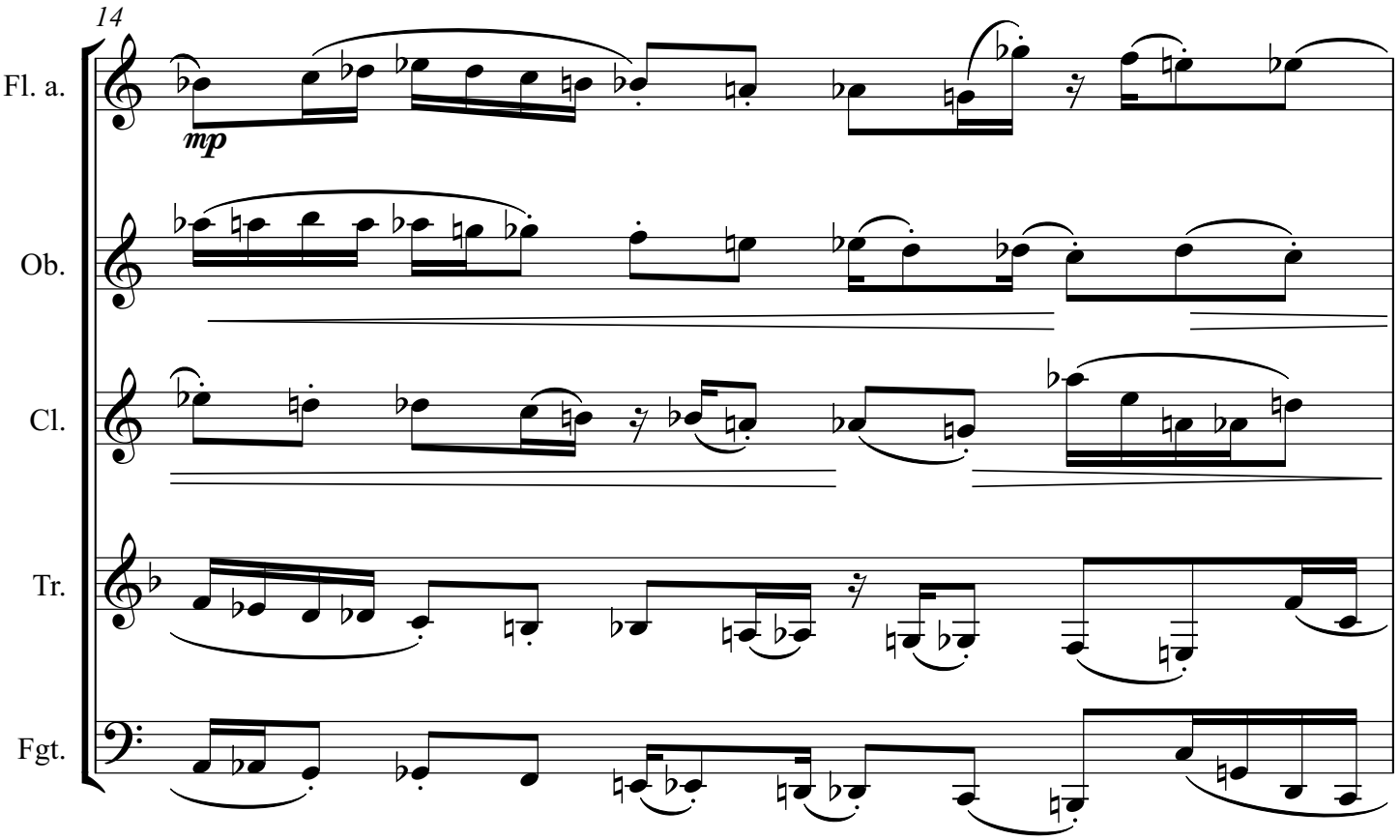


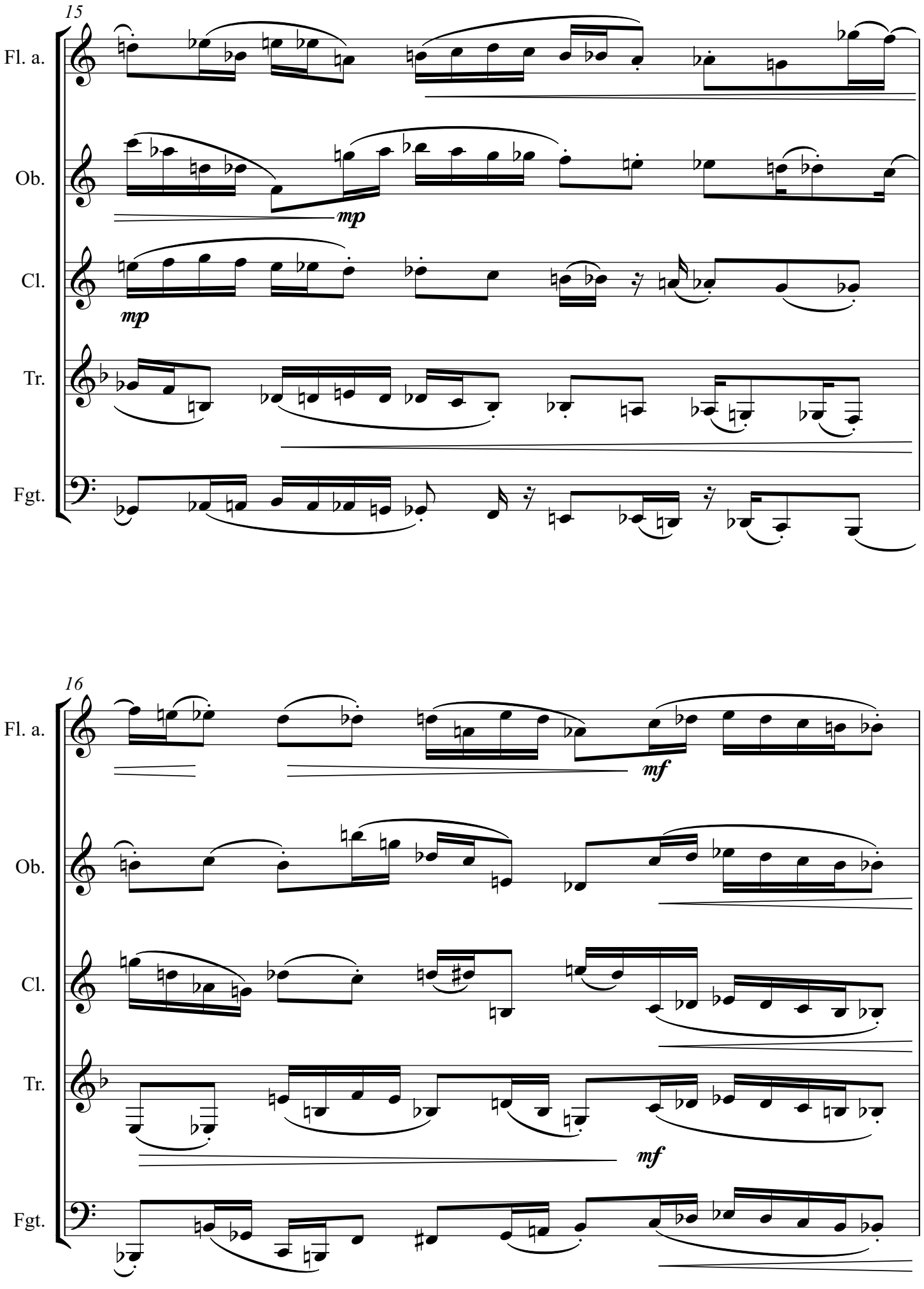

5
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
p
mp
7
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
p
mp

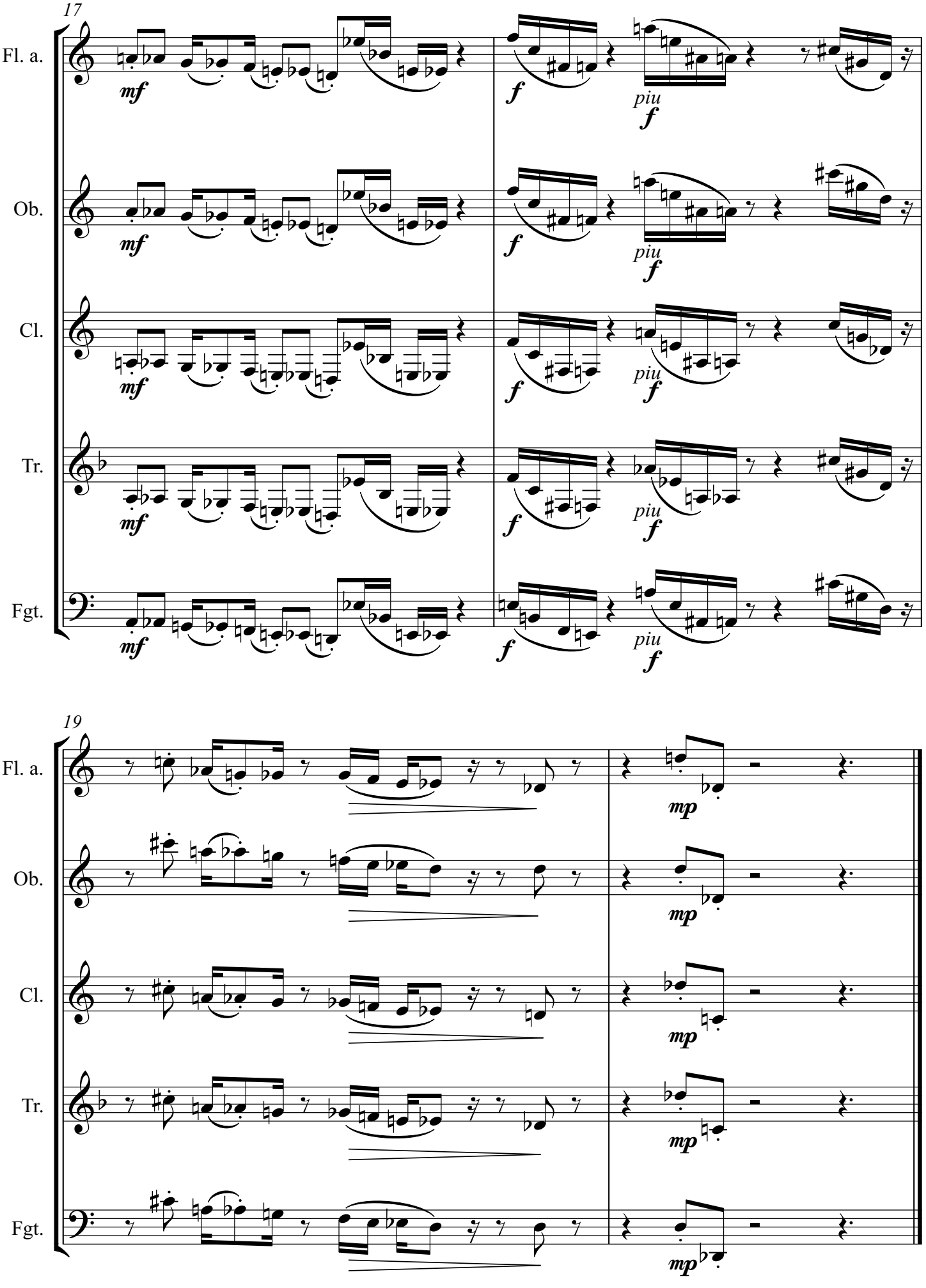

9
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
p
mp
p
10
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mp


11
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mp
12
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mp


13
Fl. a.
Ob.
Cl.
mp
Tr.
Fgt.


14
Fl. a.
mp
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.

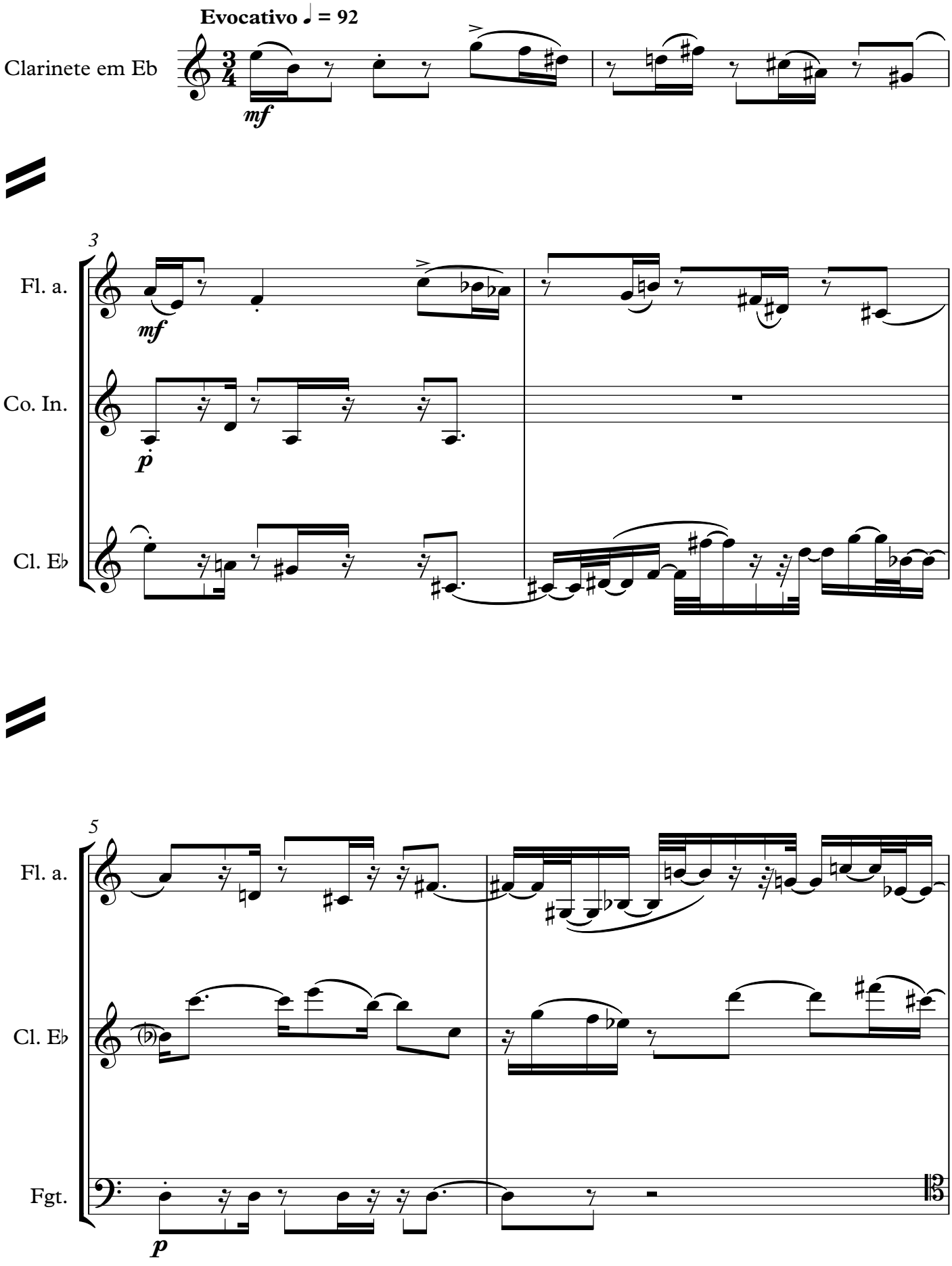

15
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mp
mp
16
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mf
mf

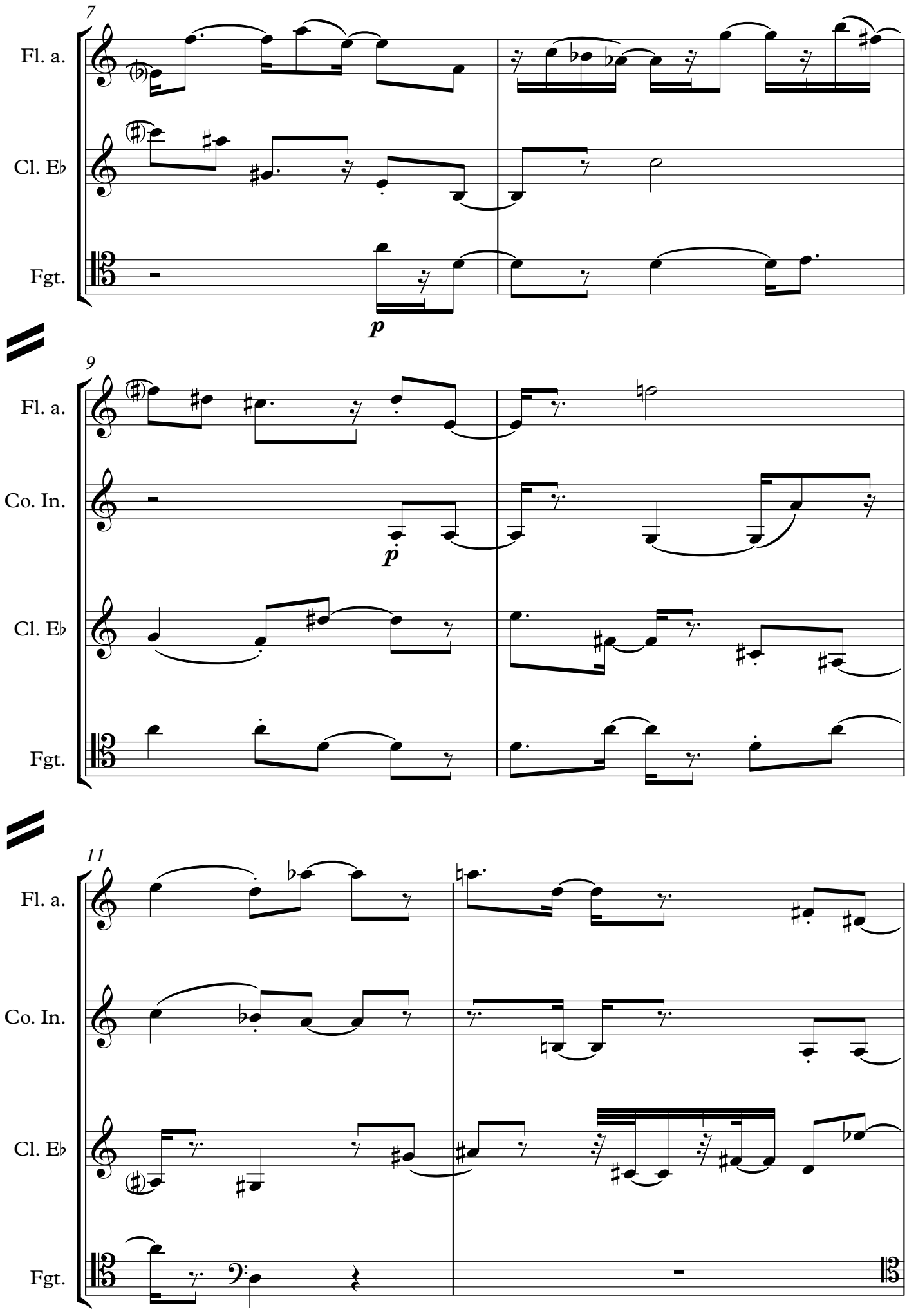

17
Fl. a.
Ob.
Cl.
Tr.
Fgt.
mf
f
piu
f
19
mp

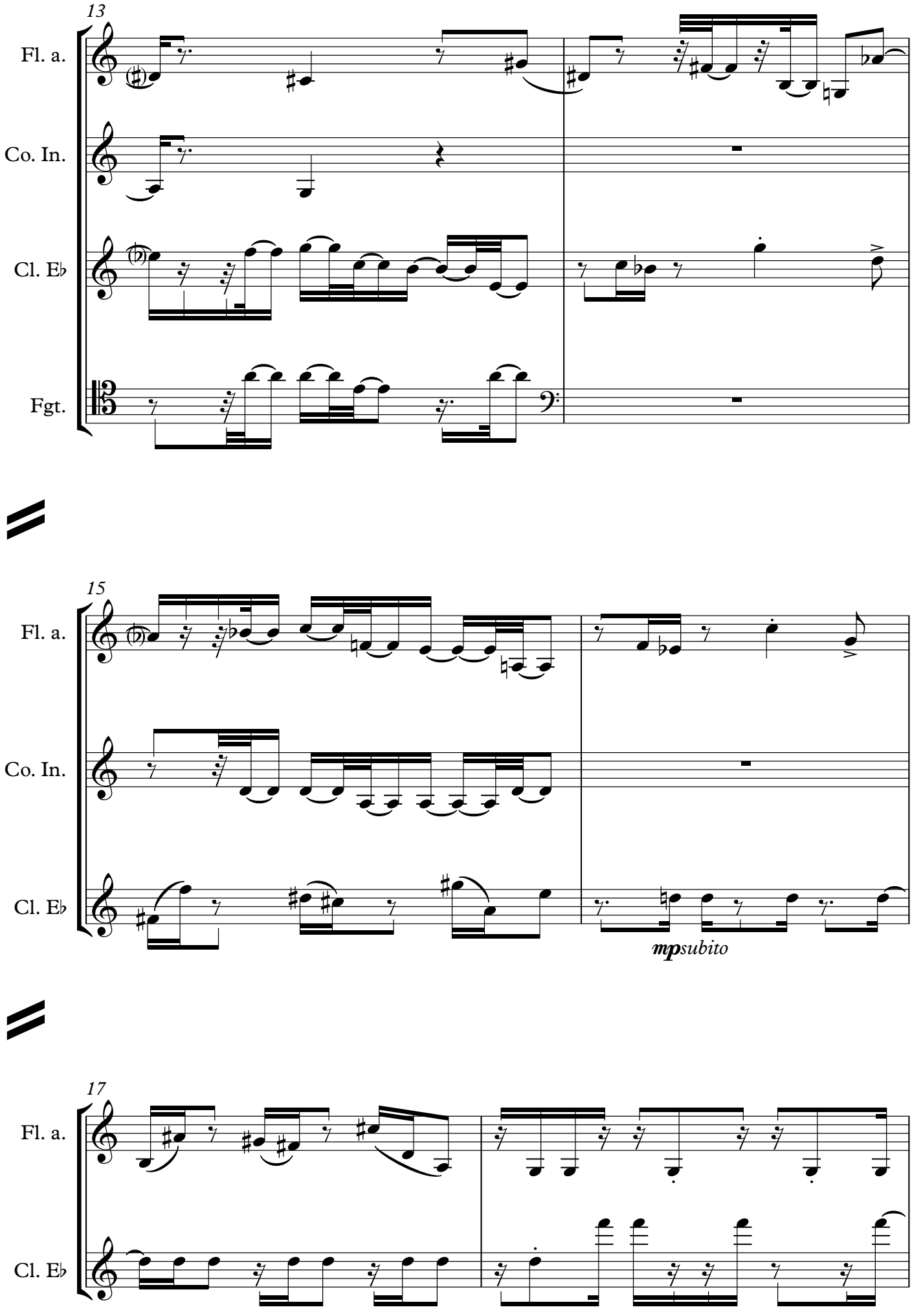
Dedicado a André Brasil

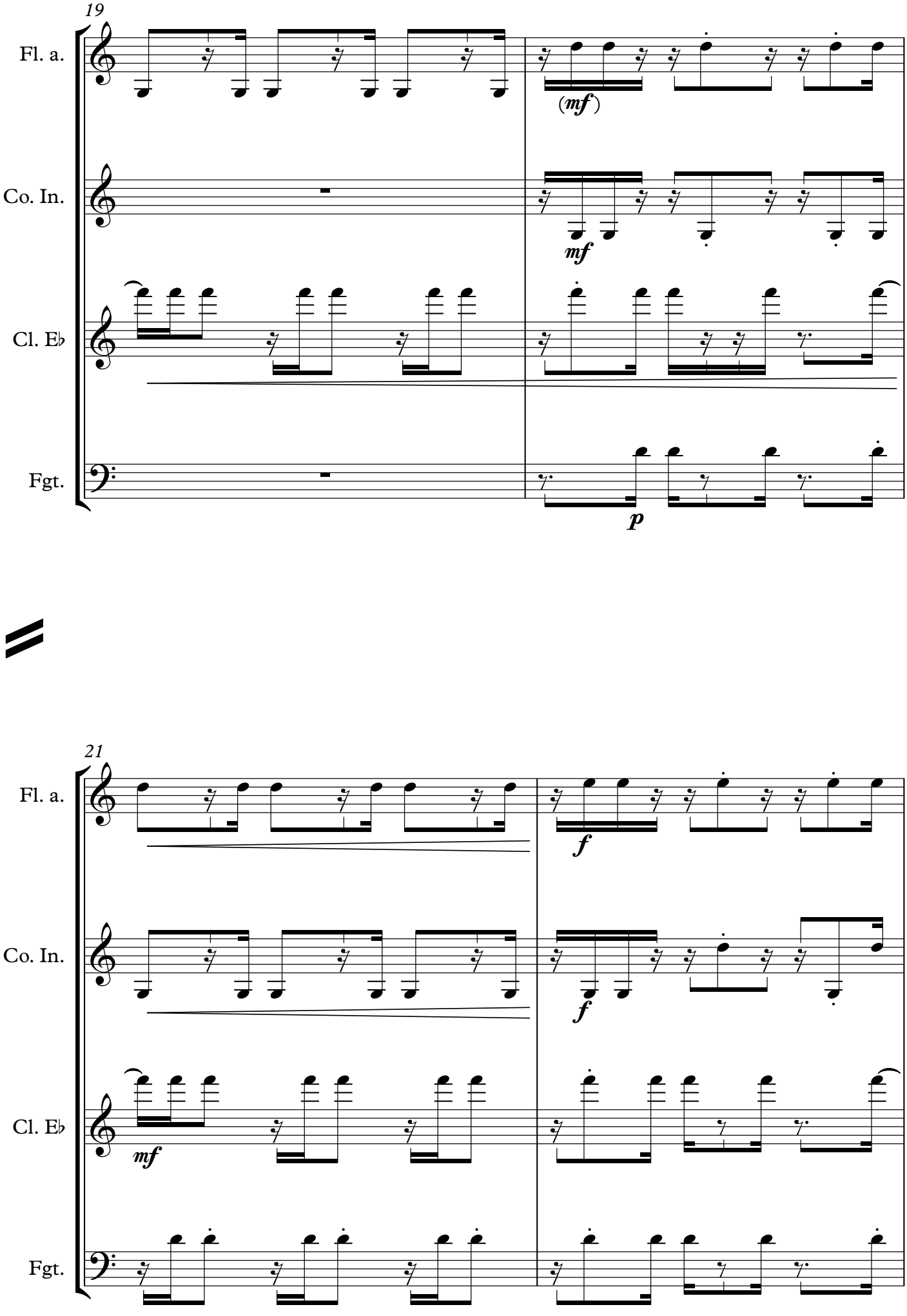
VIII

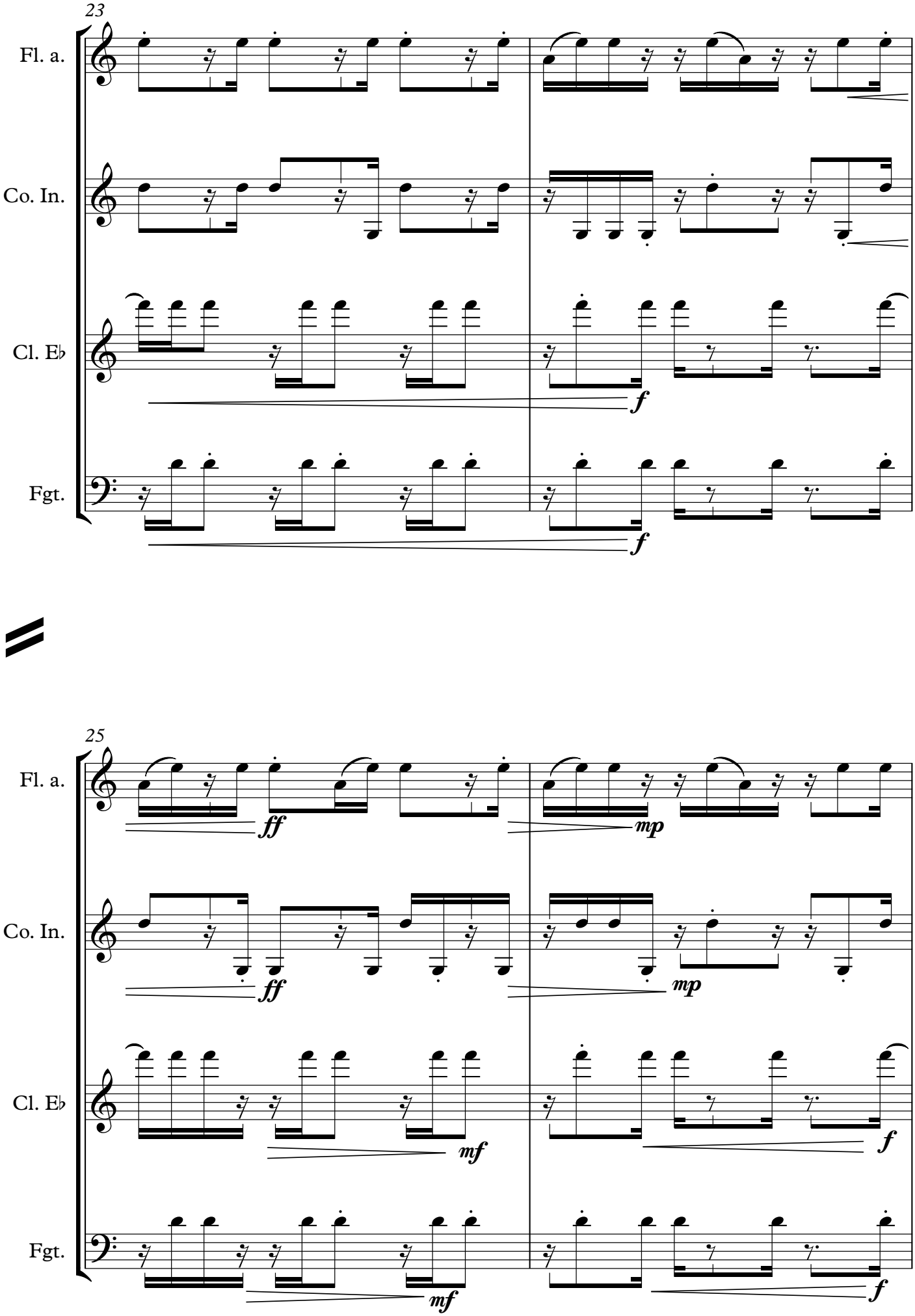
Pedro Reis Amaral

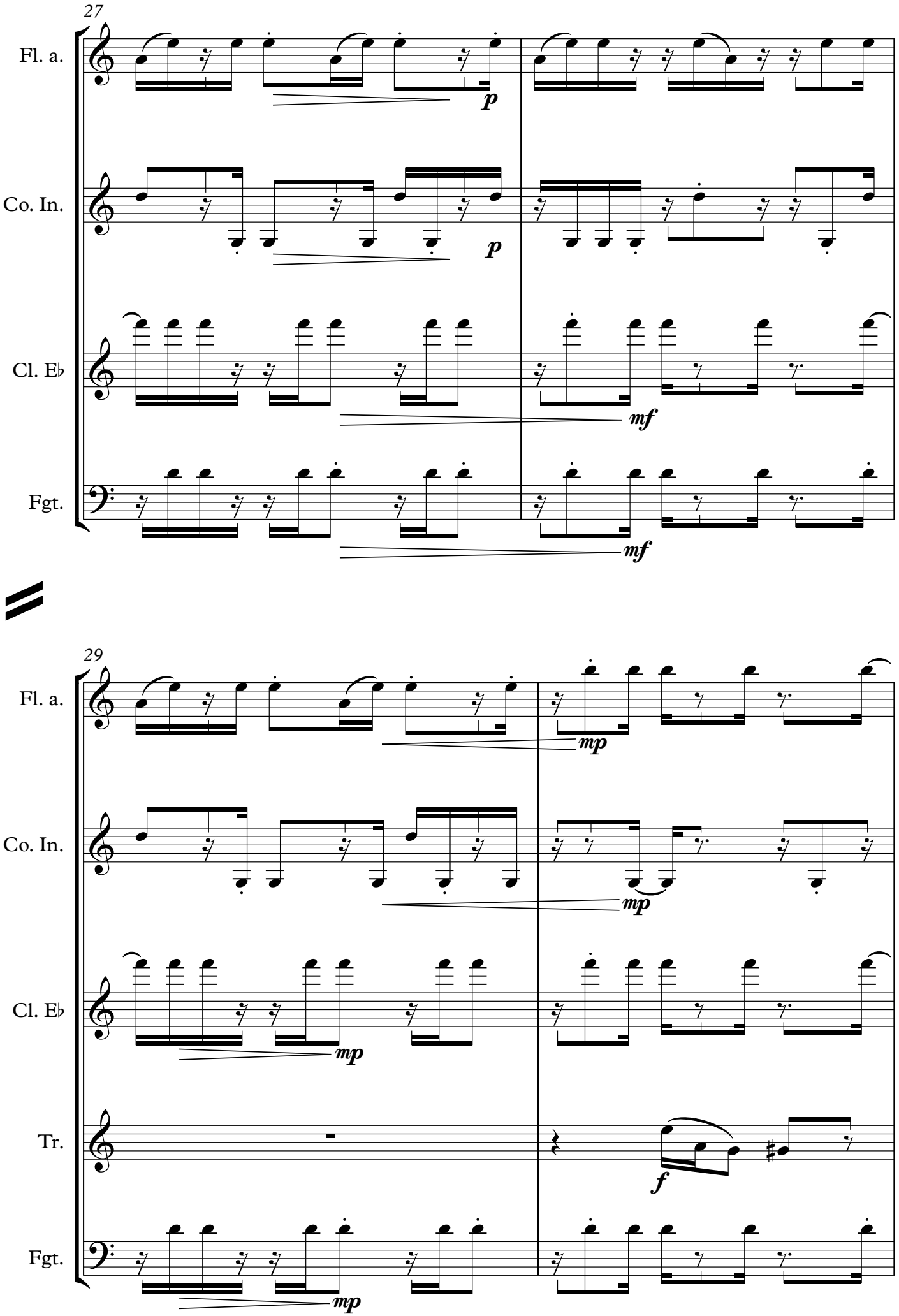


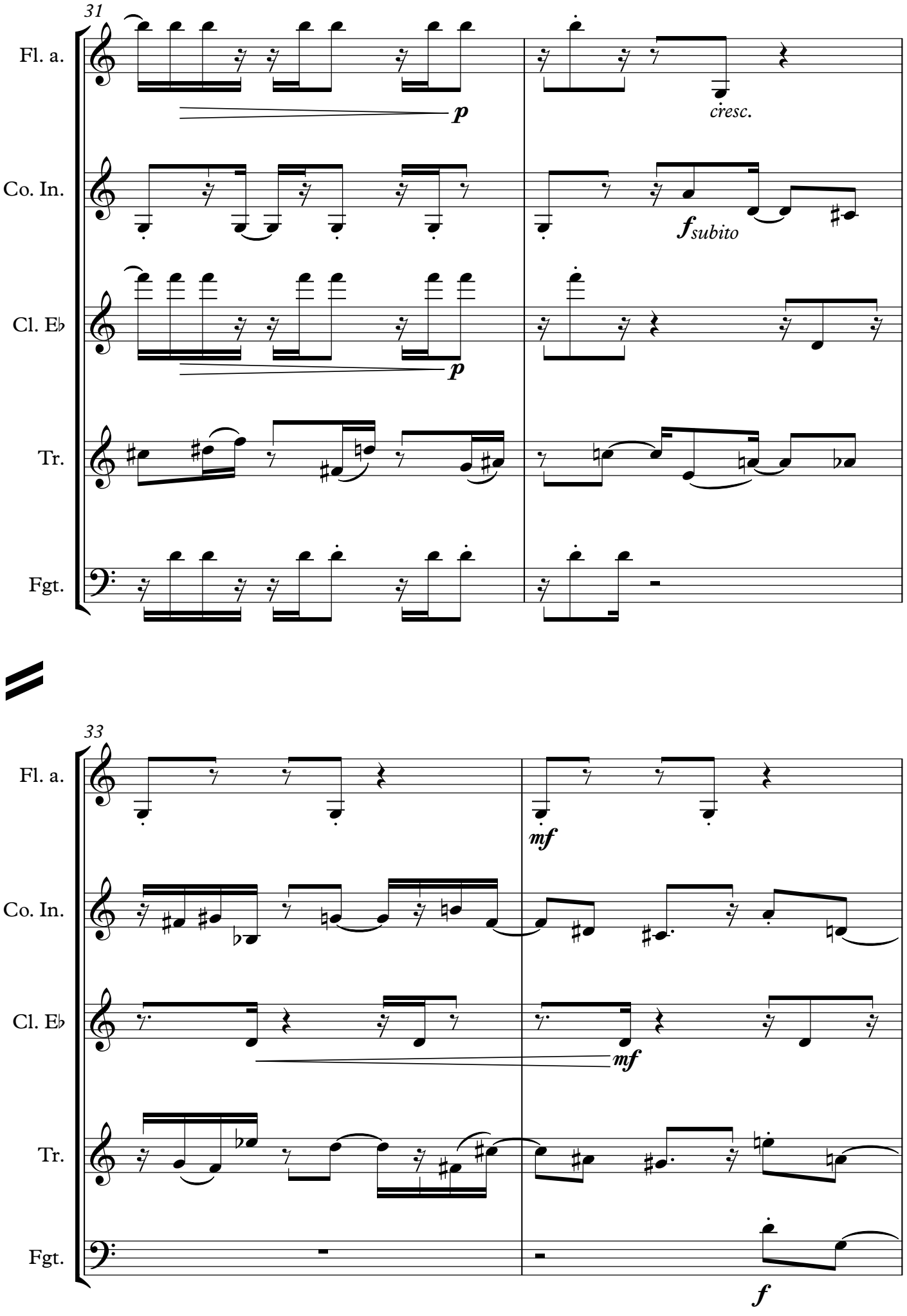

7
Fl. a.
Cl. E♭
Fgt.
p
9
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
p
11
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.

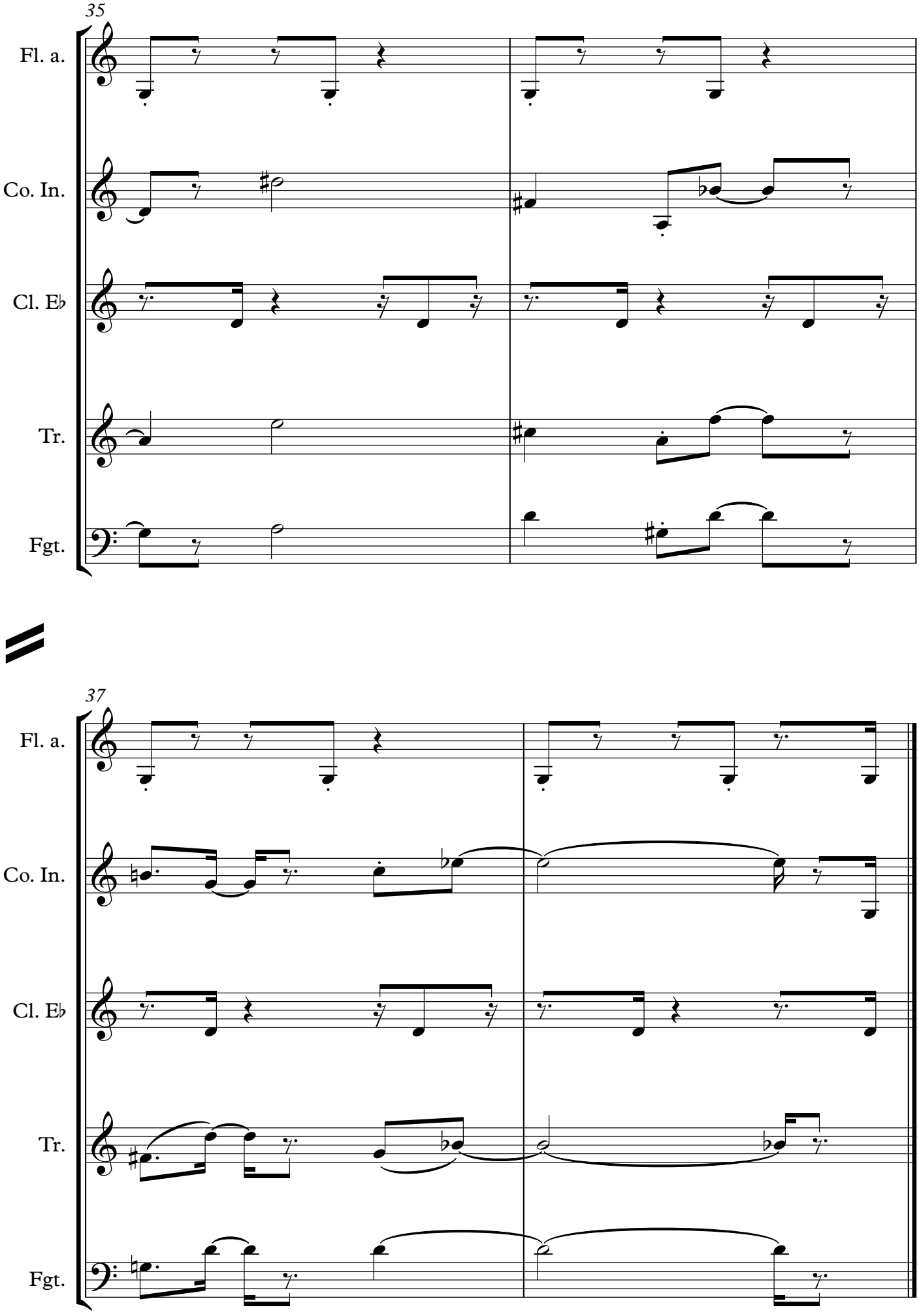

13
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
15
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
mpsubito
17
Fl. a.
Cl. E♭


19
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
(mf)
mf
p
21
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
f
f
mf


23
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
f
f
25
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
ff
mp
ff
mp
mf
f
mf
f


27
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Fgt.
p
p
mf
mf
29
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Tr.
Fgt.
mp
mp
mp
f
mp

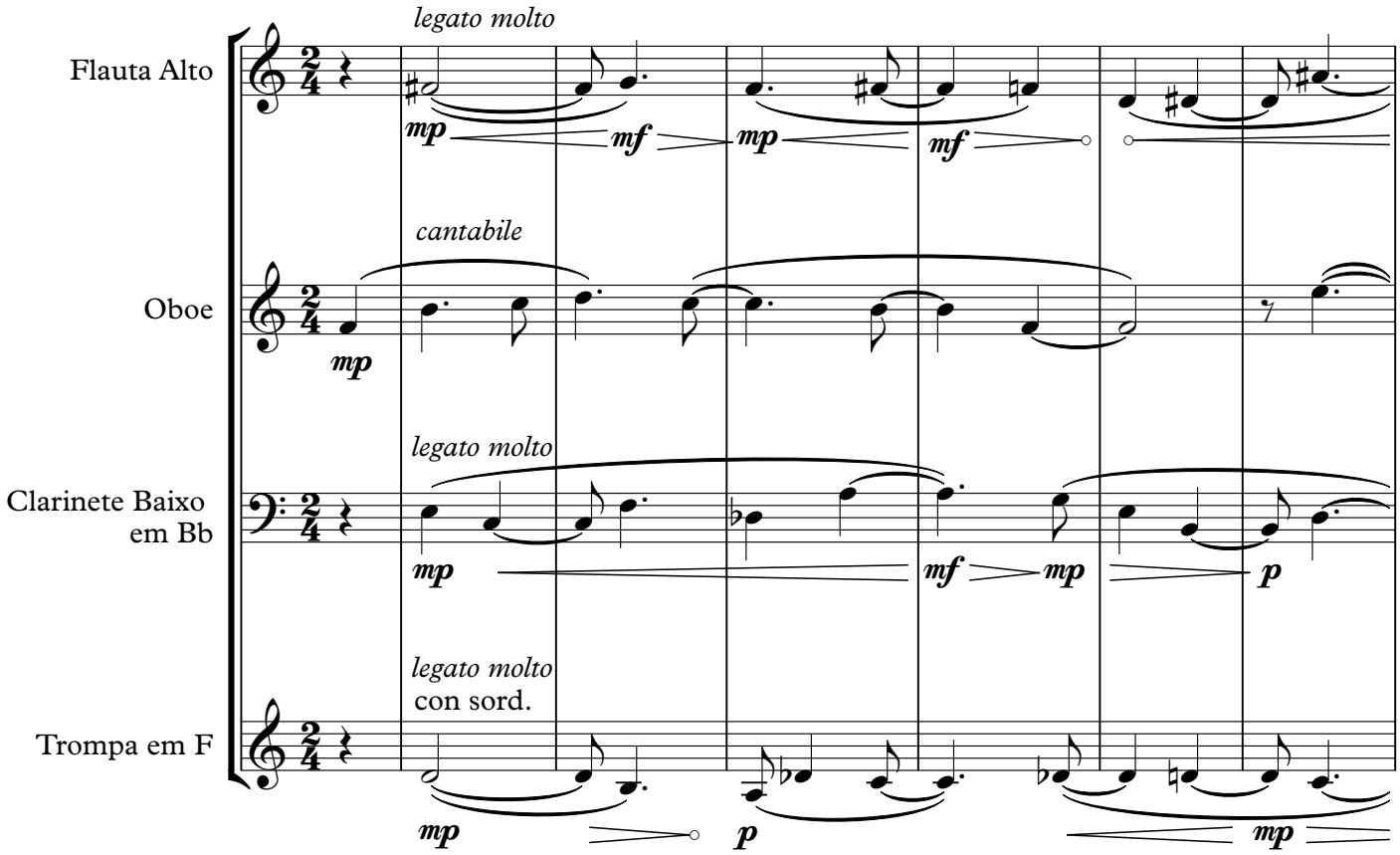

31
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Tr.
Fgt.
p
cresc.
f subito
p
33
mf
mf
f

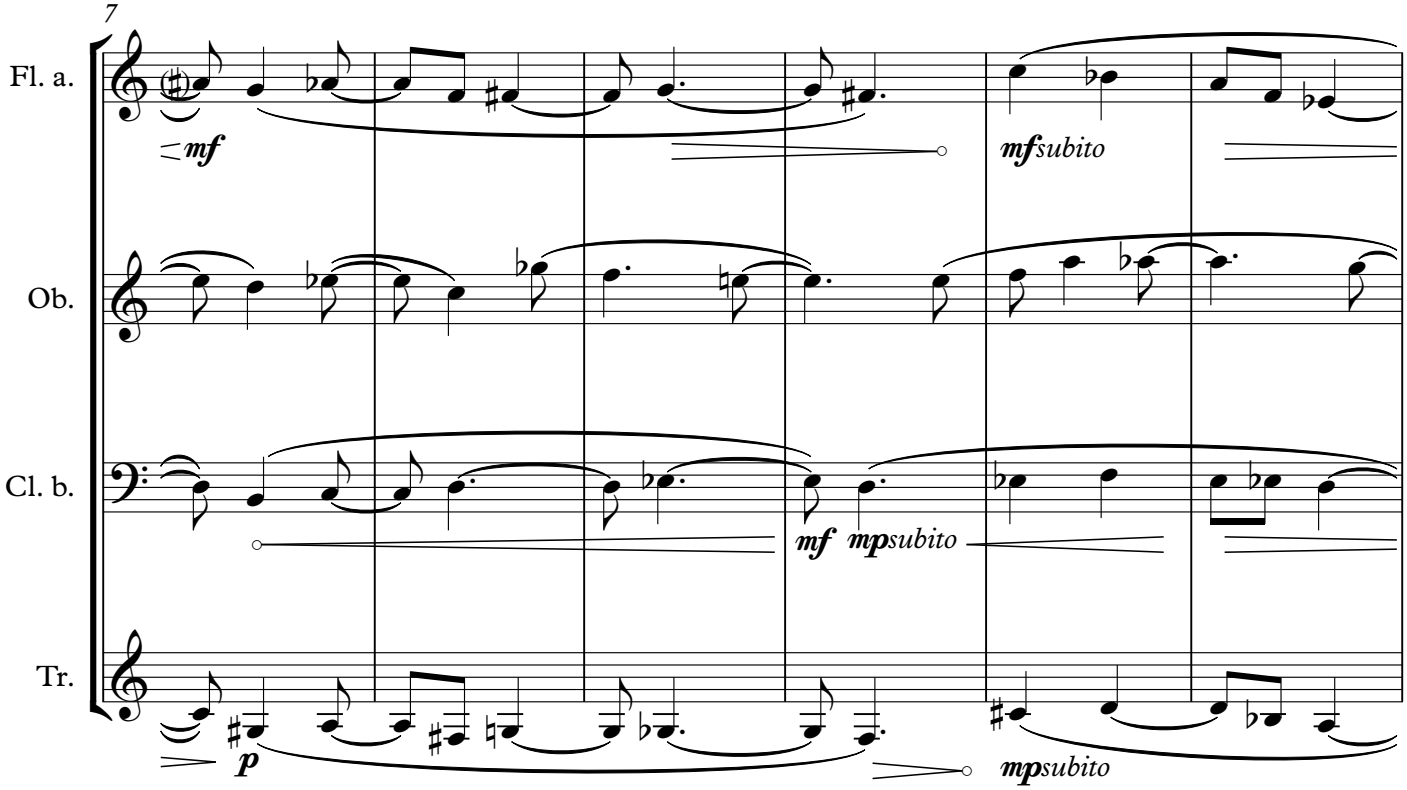

35
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Tr.
Fgt.
37
Fl. a.
Co. In.
Cl. E♭
Tr.
Fgt.

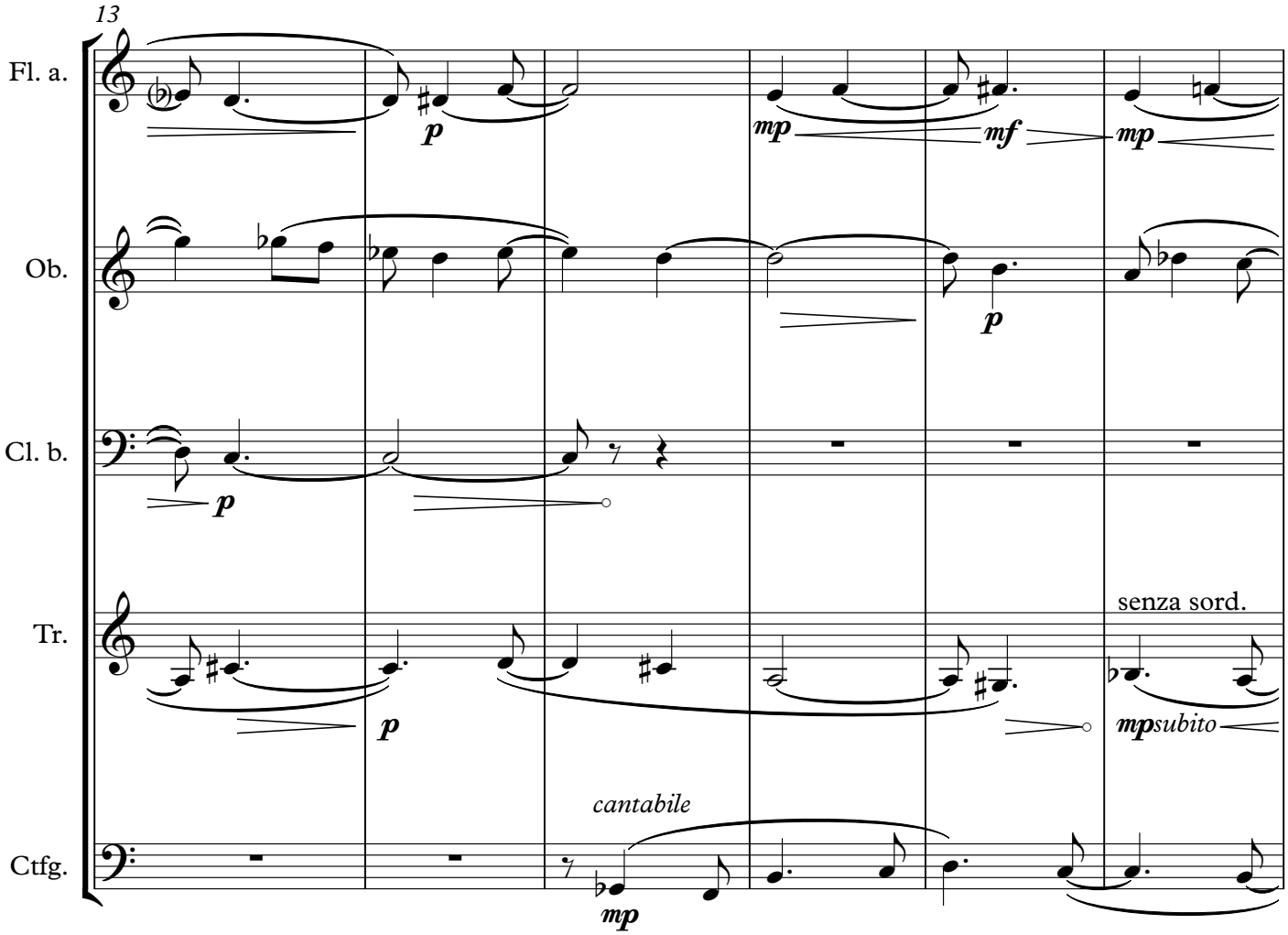
IX

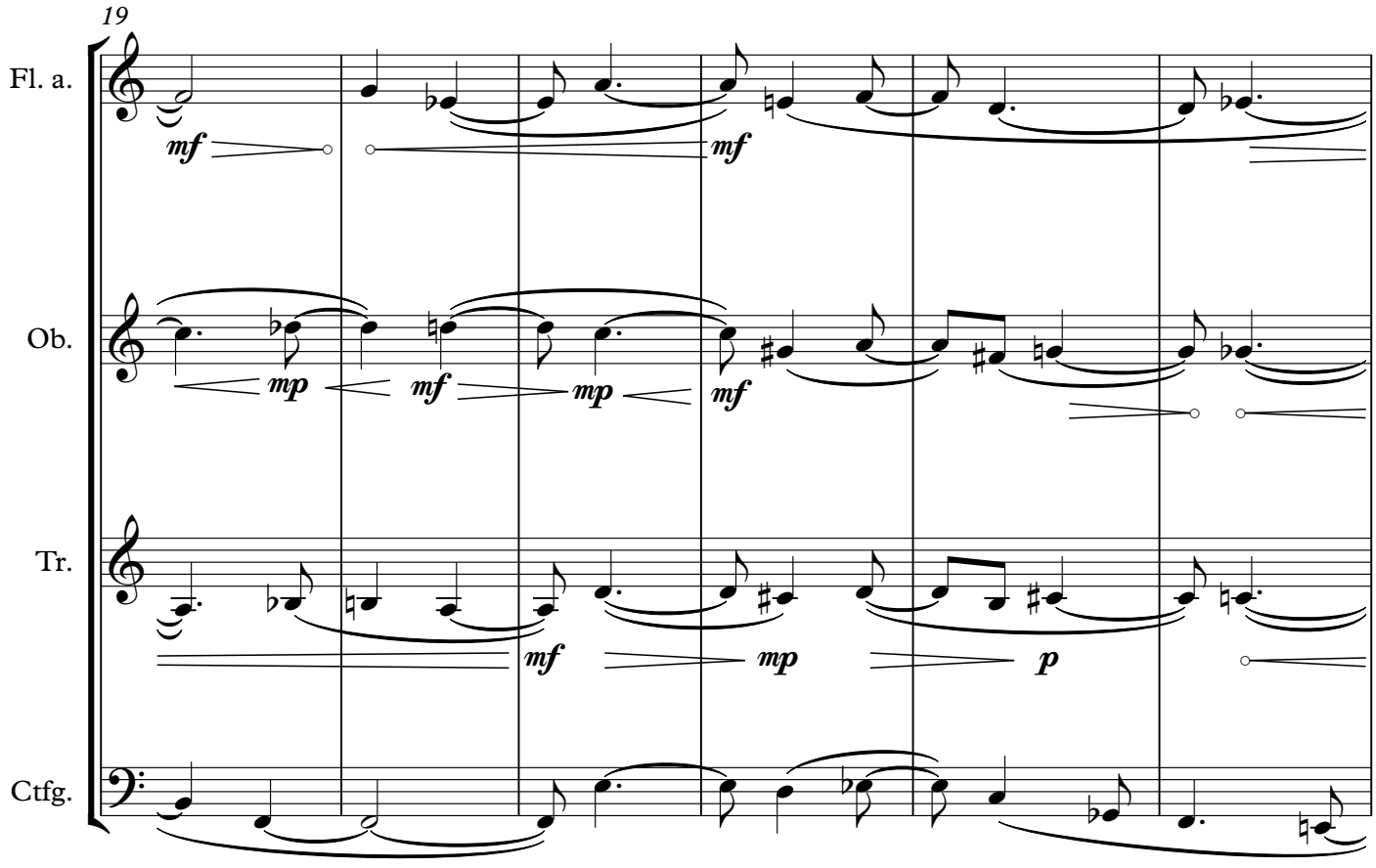
Misterioso ♩ = 42

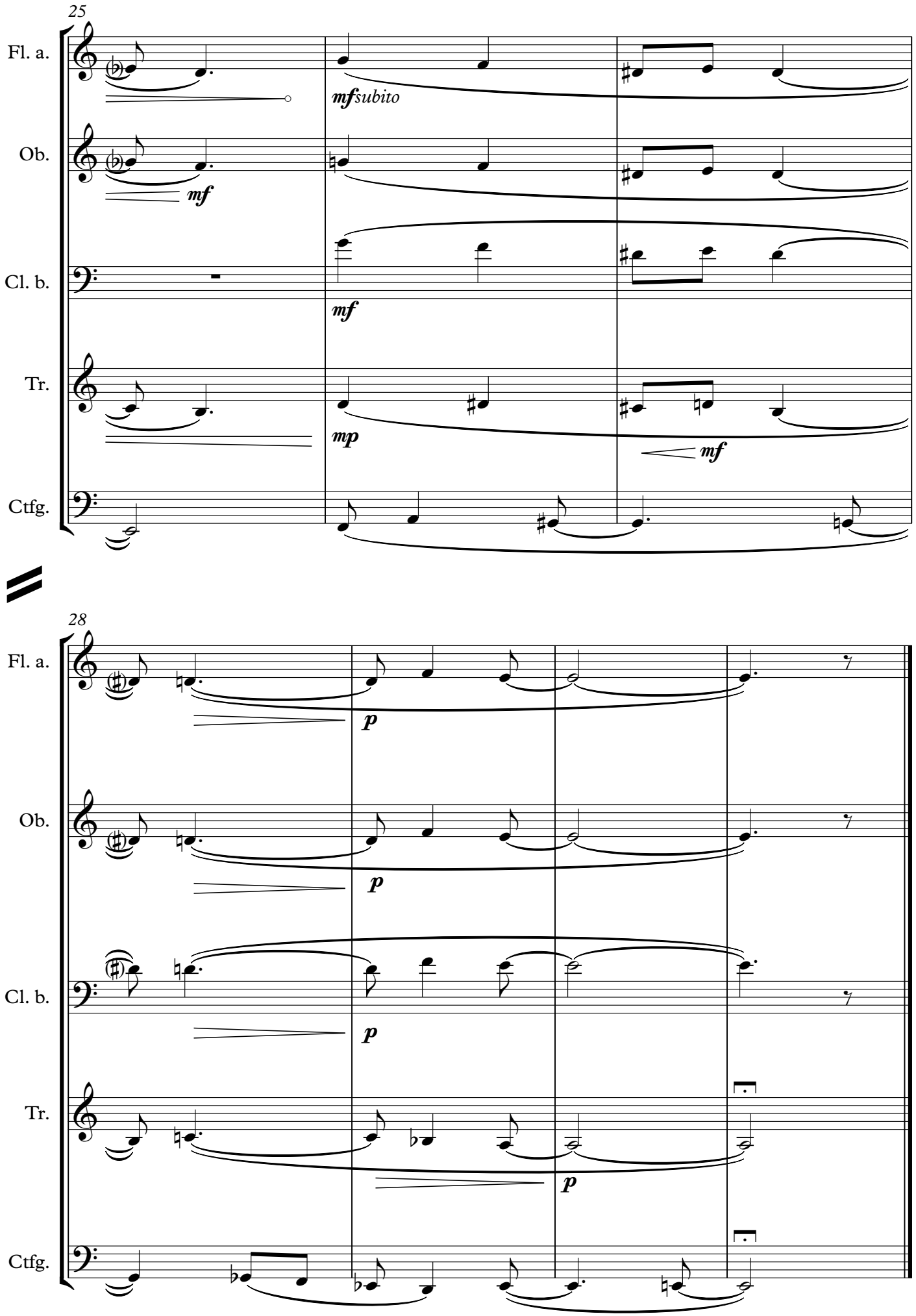
Pedro Reis Amaral






13
Fl. a.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Ctfg.
senza sord.
cantabile


19
Fl. a.
Ob.
Tr.
Ctfg.

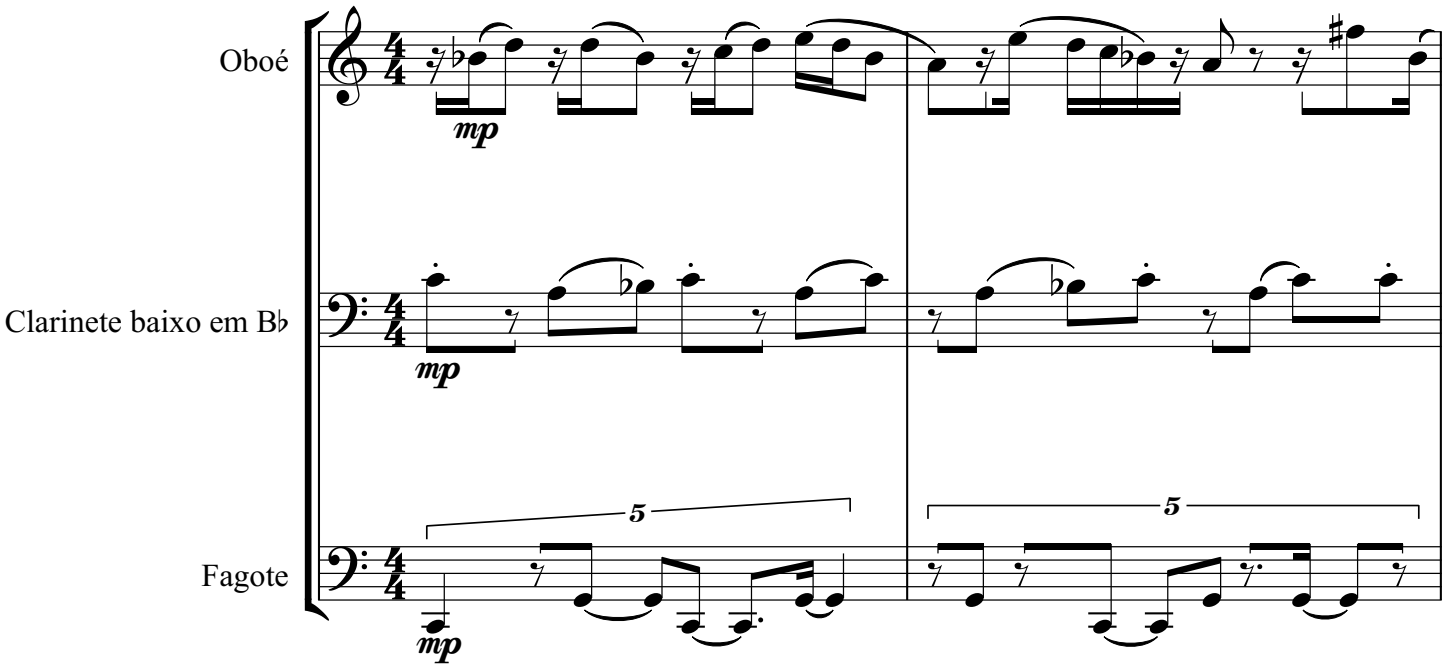

25
Fl. a.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Ctfg.
mf subito
mf
mf
mp
mf
28
Fl. a.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Ctfg.
p
p
p
p

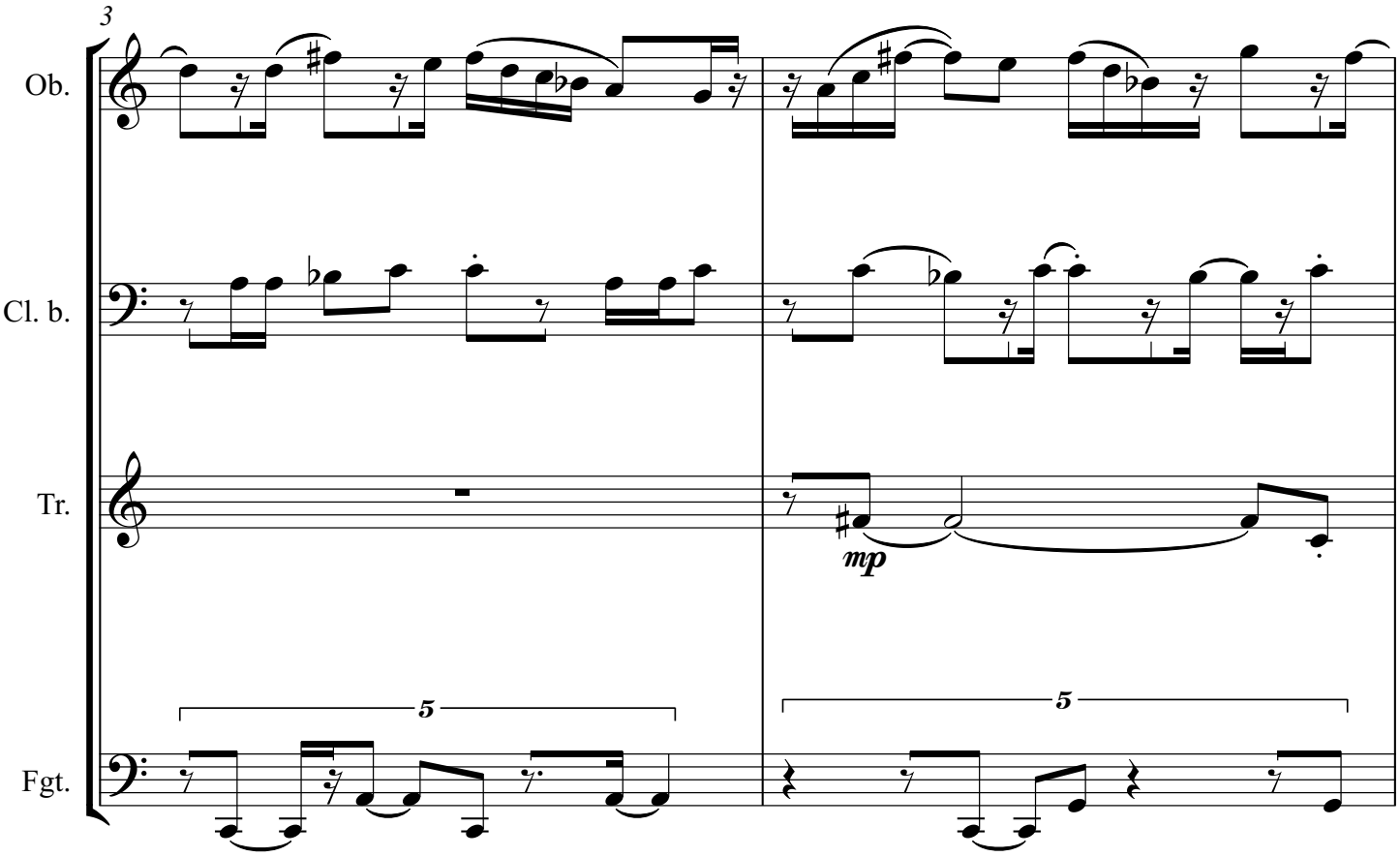
Homenagem a Luiz Gonzaga

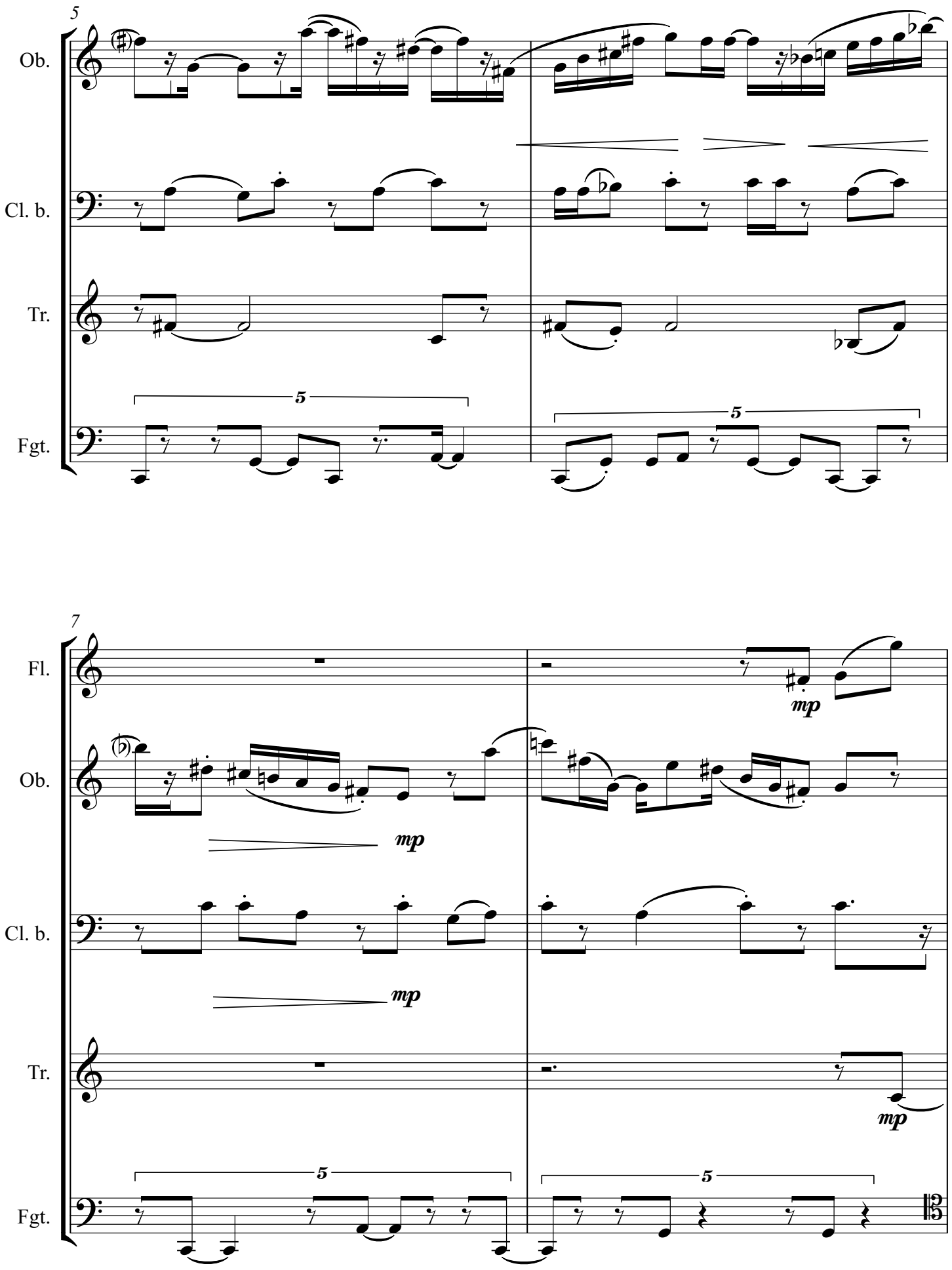
X

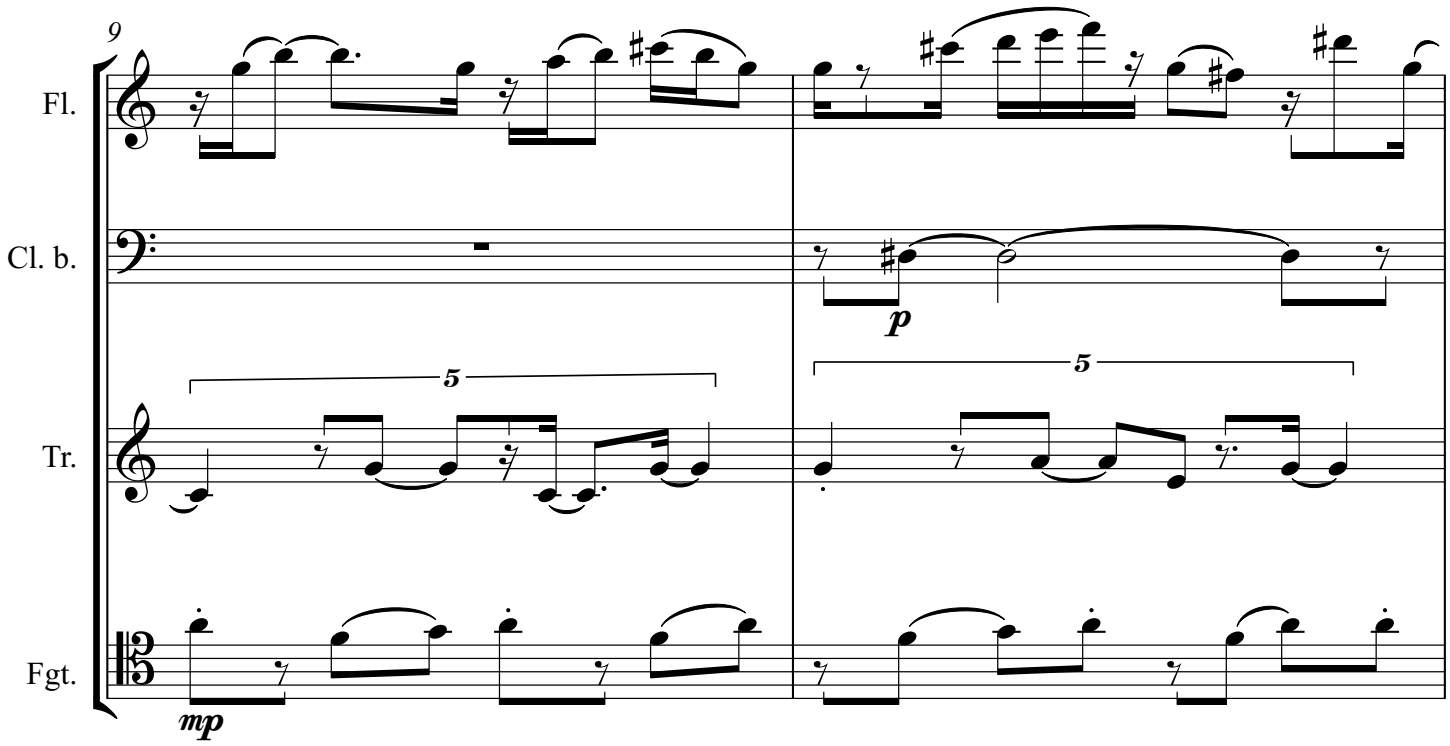
Pedro Reis Amaral

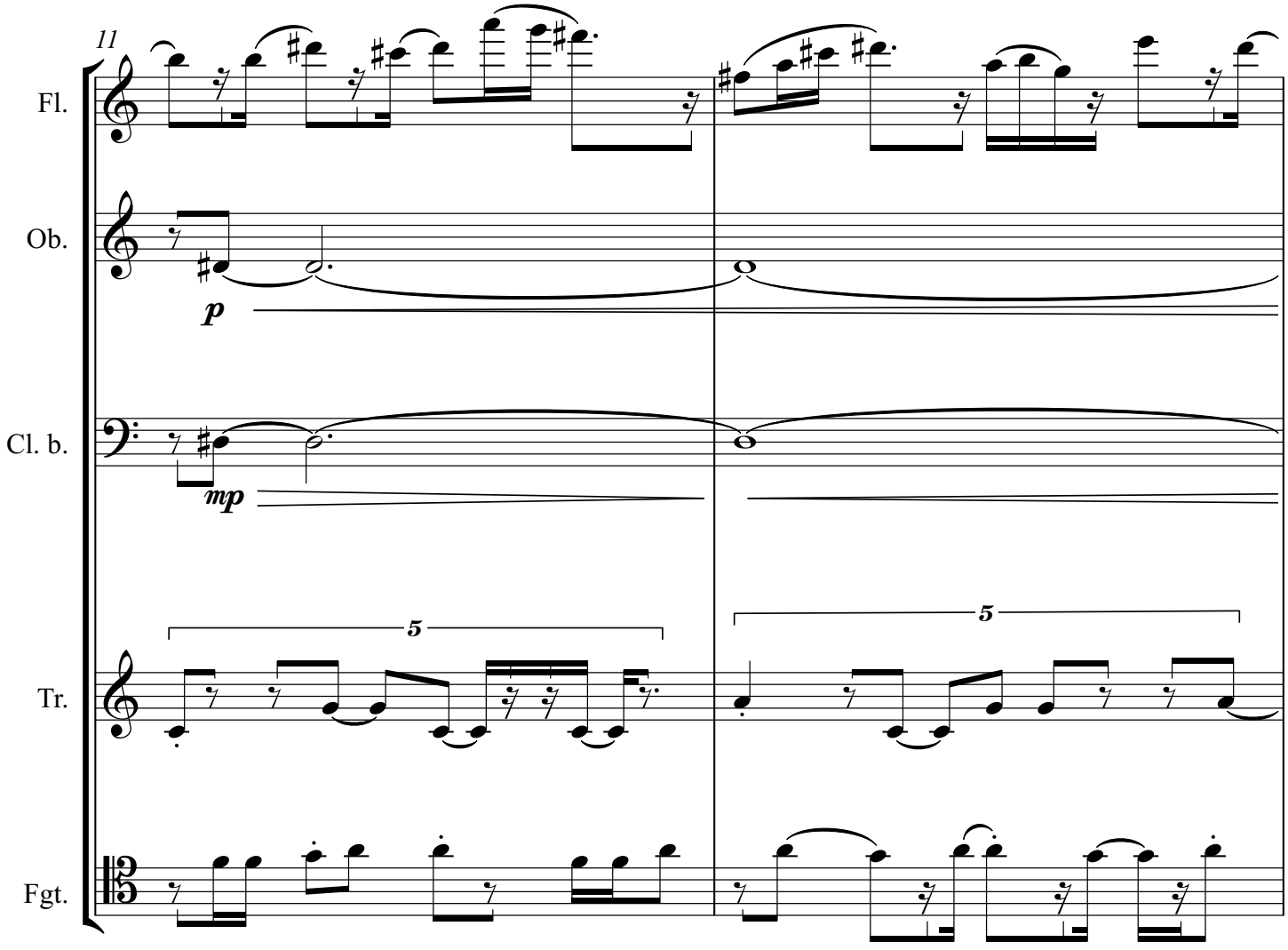
Com sotaque de xote ♩ = 92

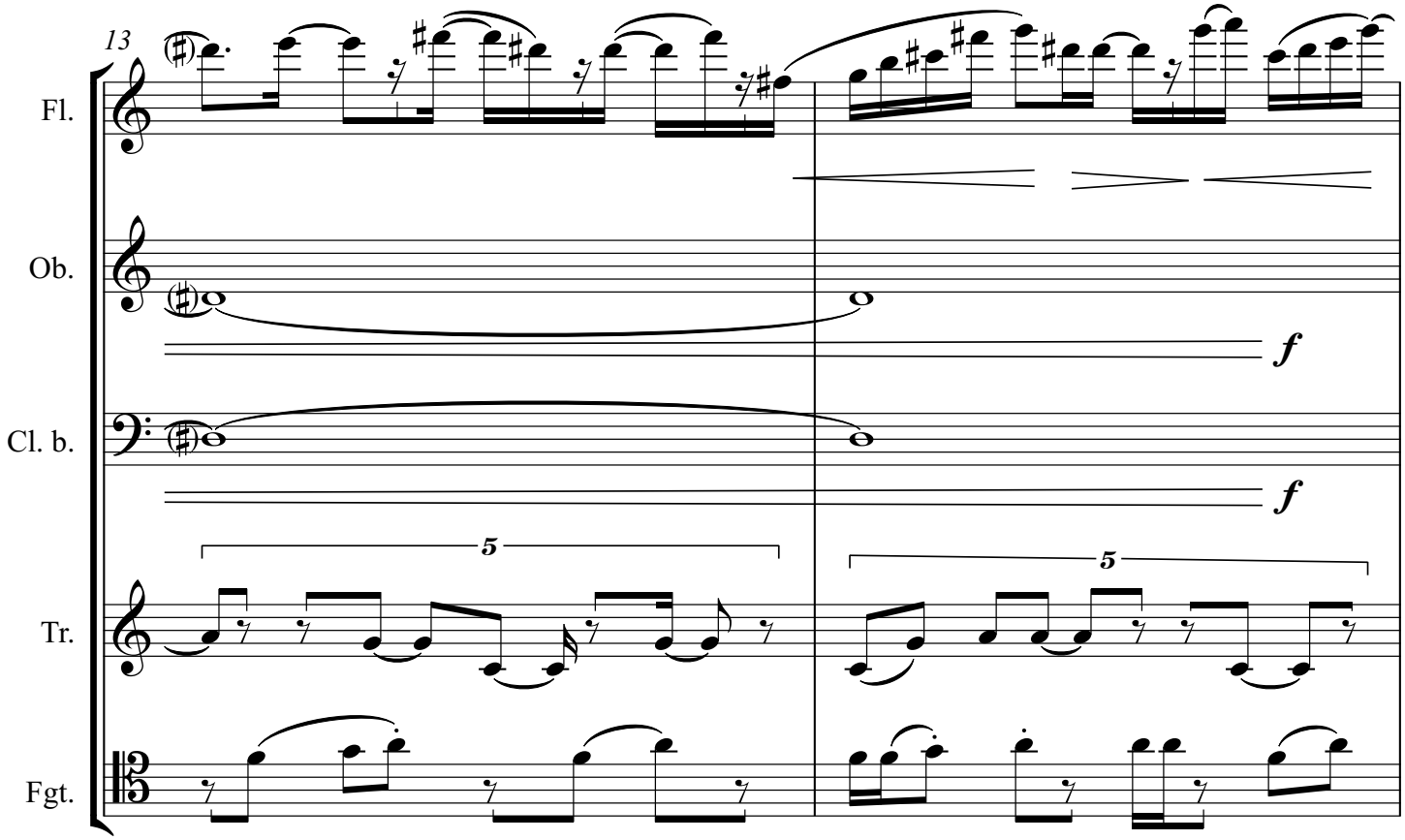


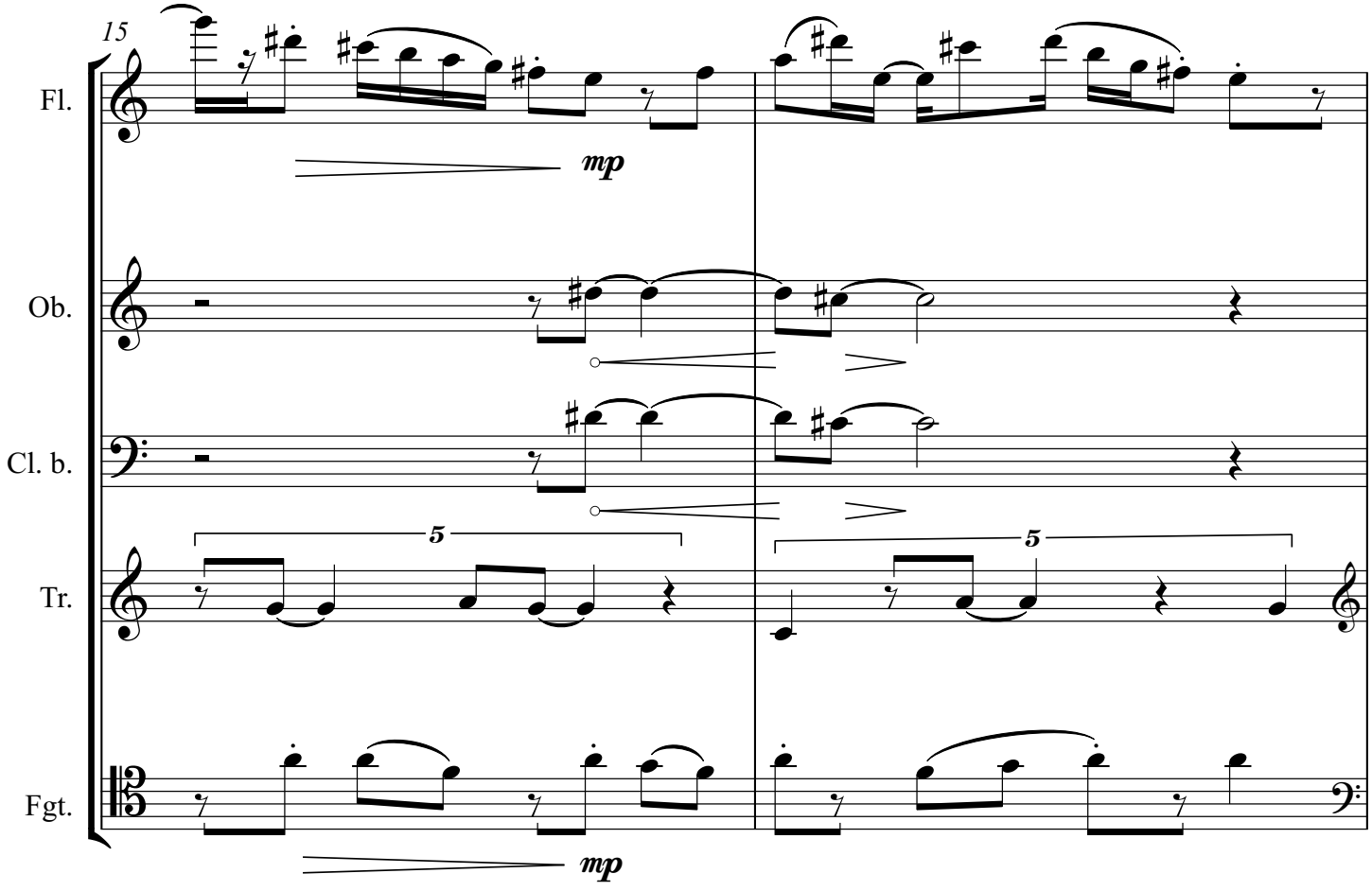


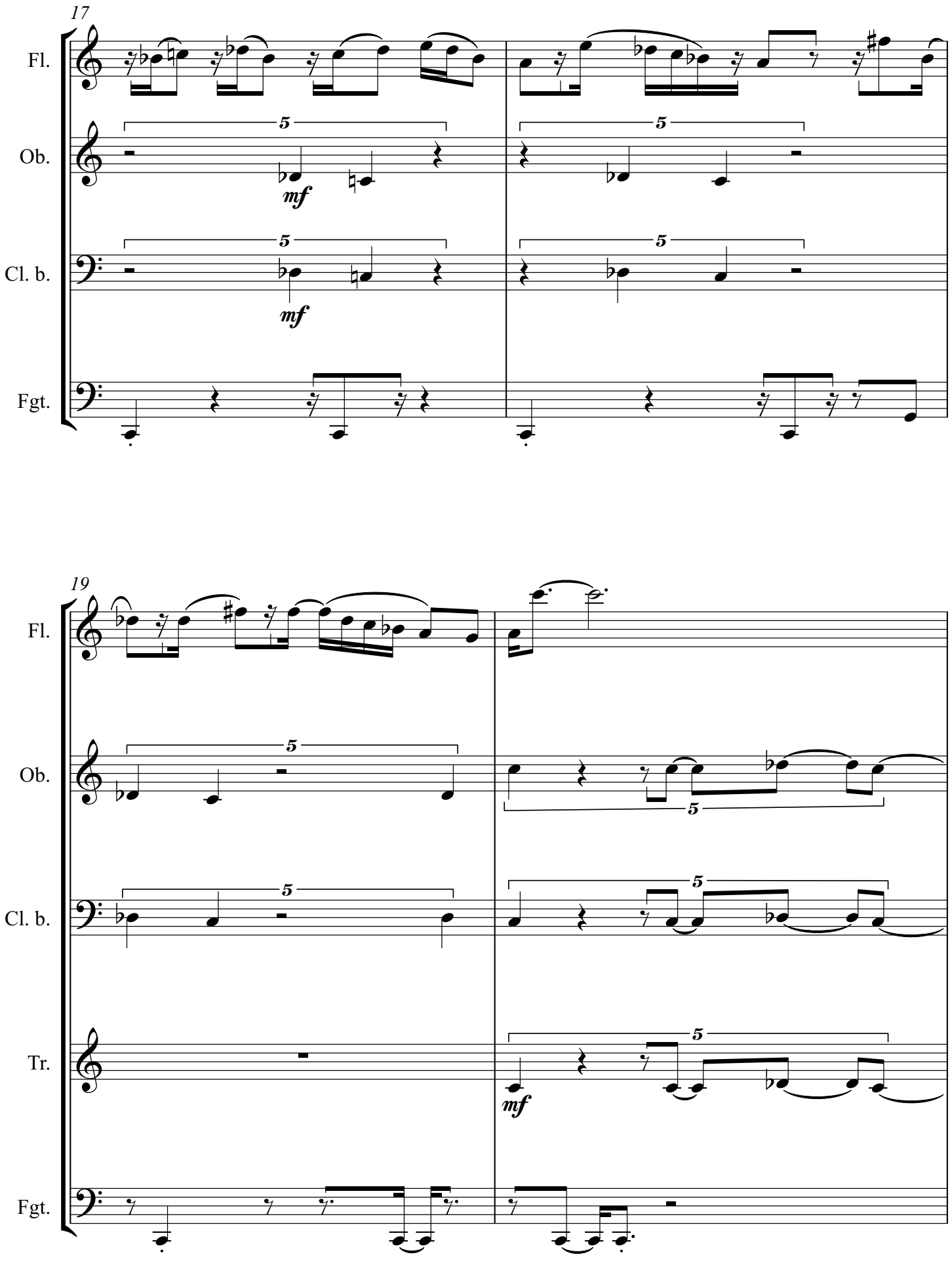

5
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
5
5
7
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
mp
mp
mp
mp
5
5

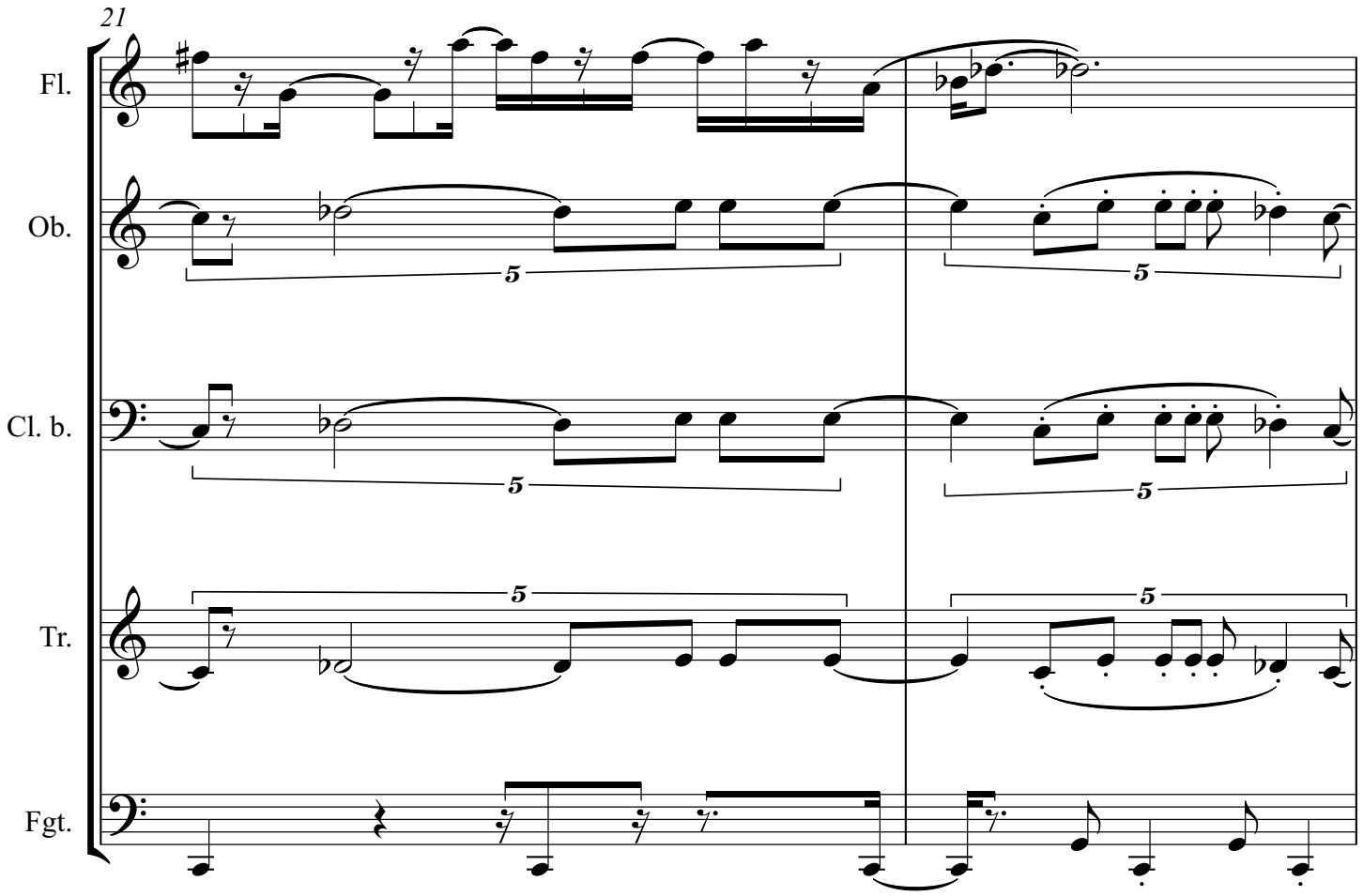

9
Fl.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
p
mp
5
5

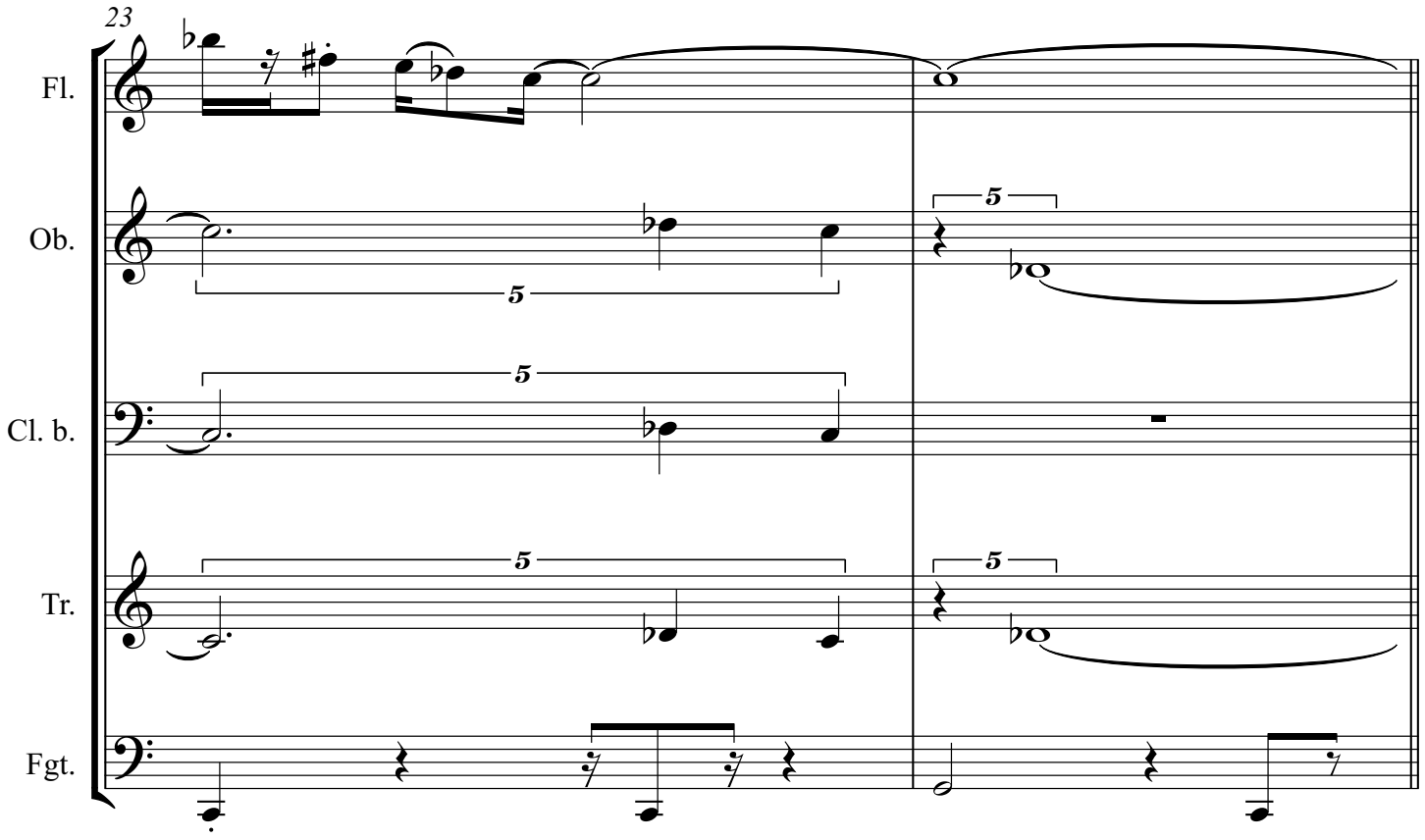

11
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
p
mp
5
5

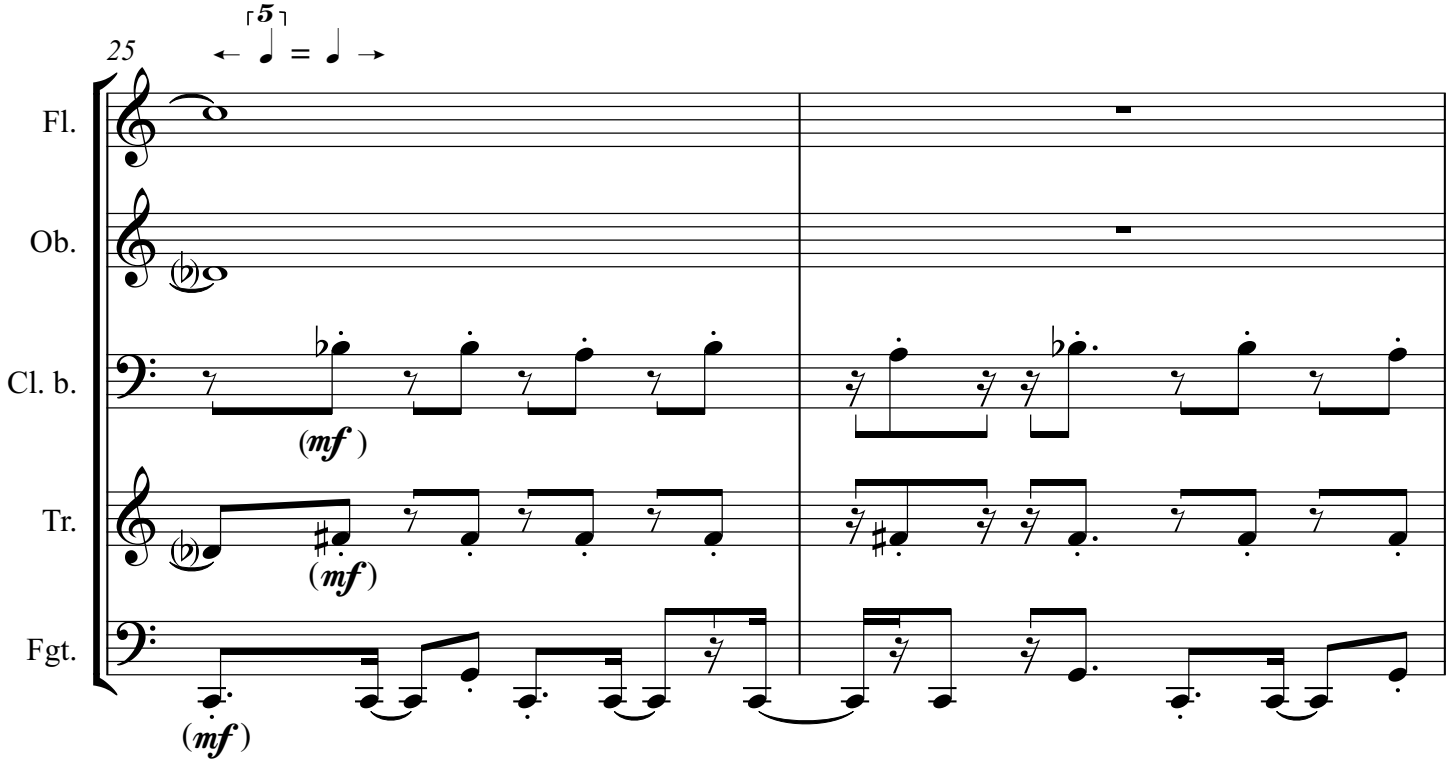

13
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
f
f
5
5

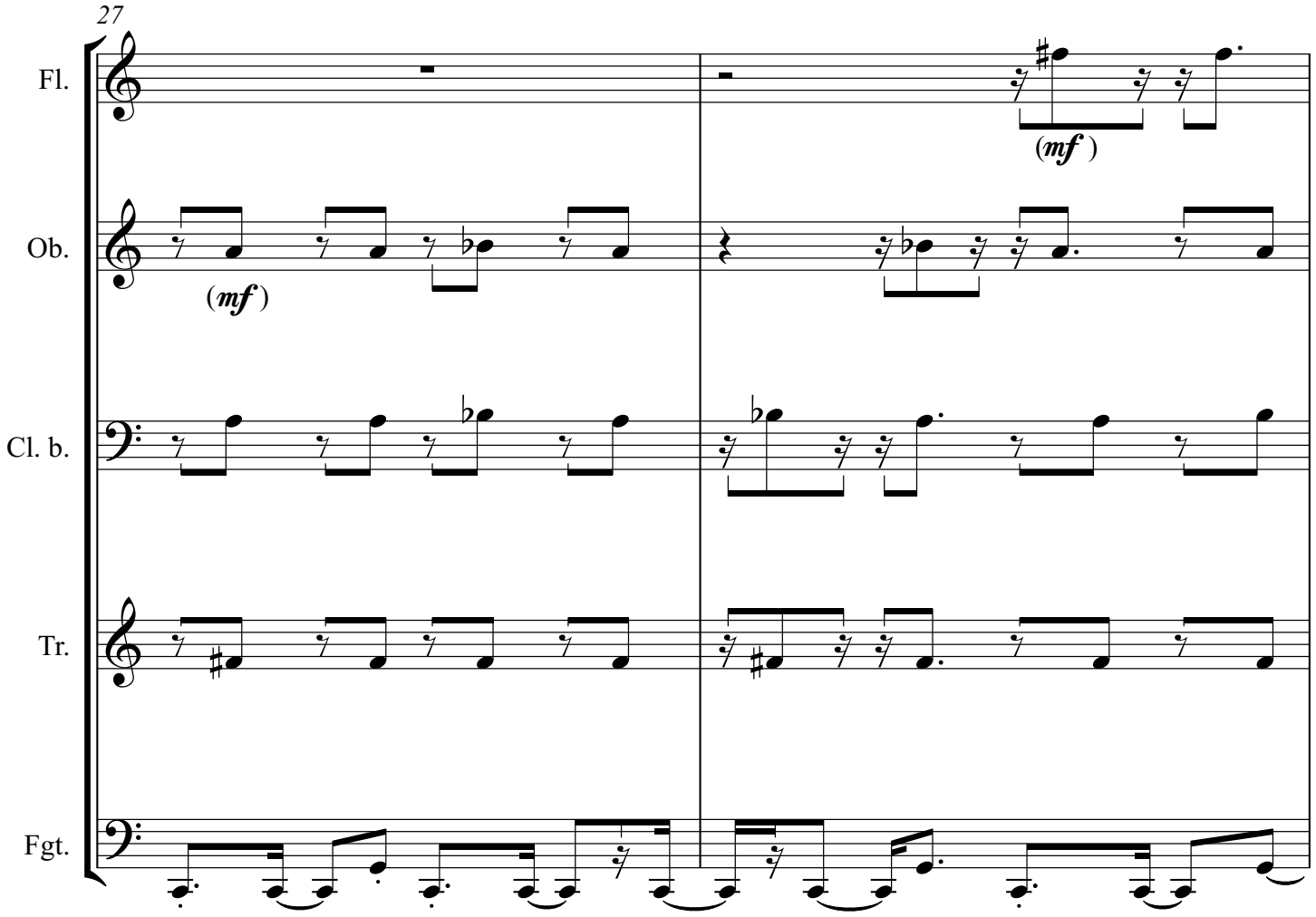

15
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
mp
mp
5
5

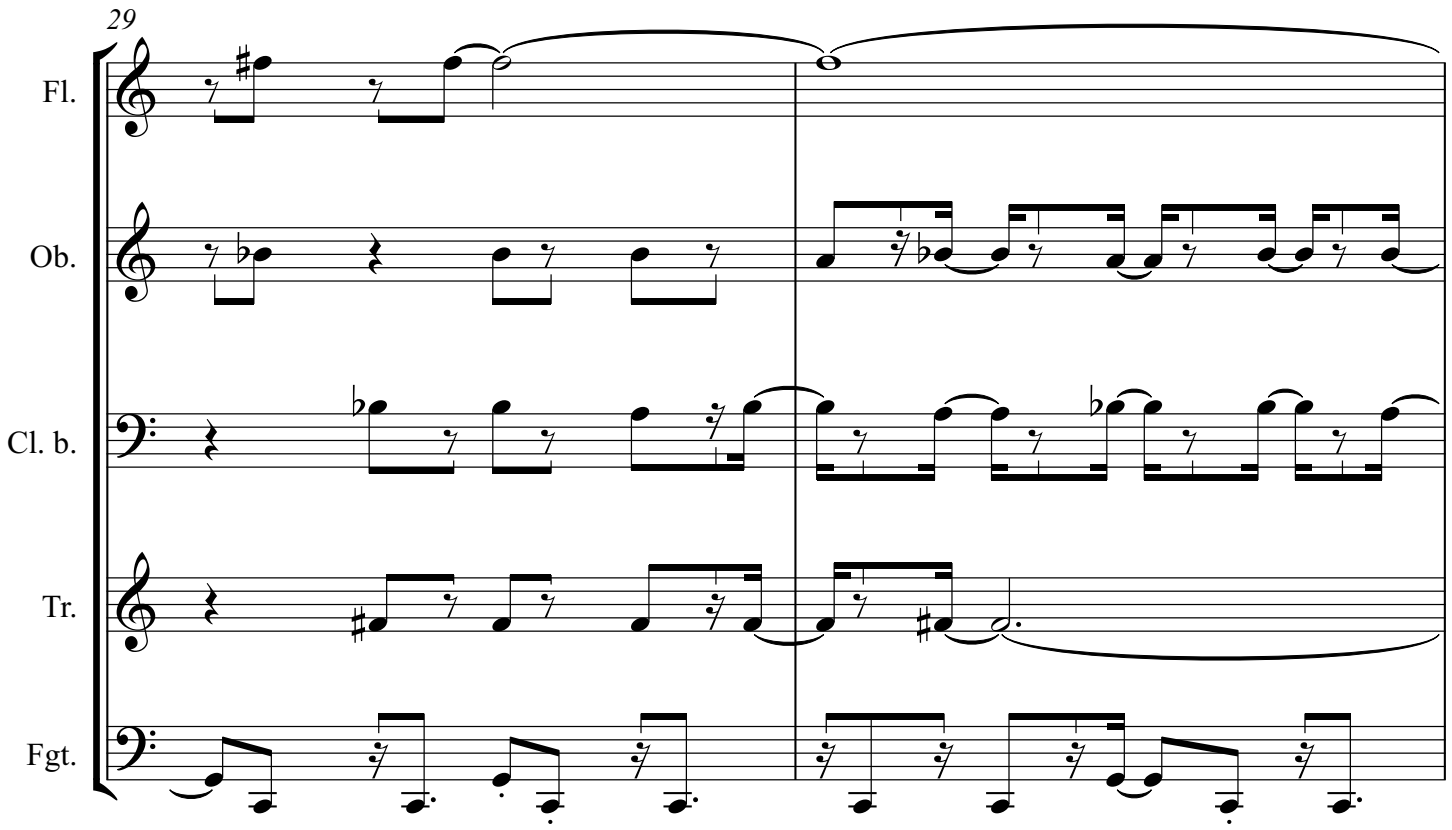

17
Fl.
Ob.
Cl. b.
Fgt.
5
mf
19
Tr.

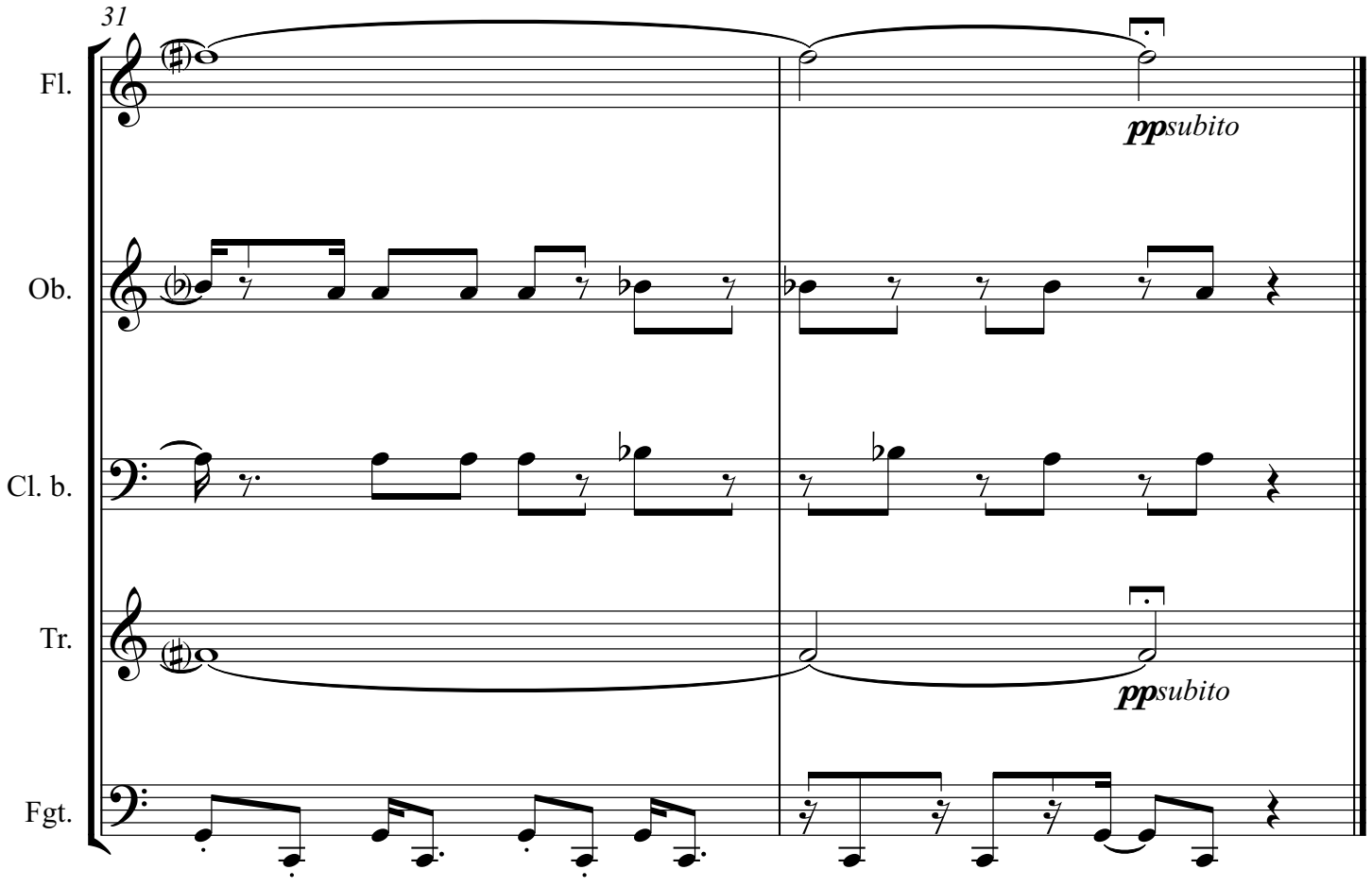

21
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
5
5
5
5
5
5


23
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
5
5
5
5
5


25
5
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
(mf)
(mf)
(mf)


27
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
(mf)
(mf)


29
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.


31
Fl.
Ob.
Cl. b.
Tr.
Fgt.
ppsubito
ppsubito

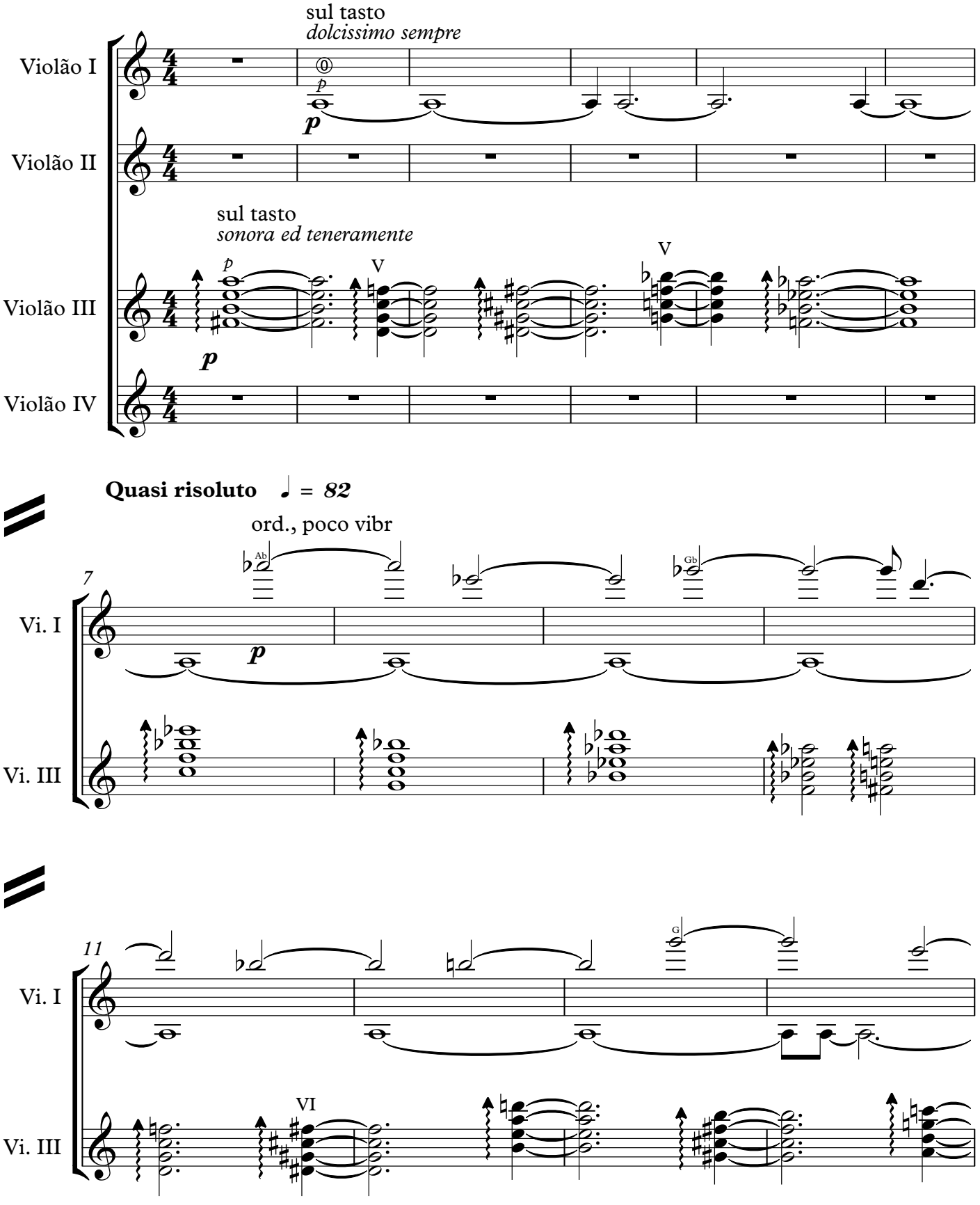
Trajetória Para 4 Violões

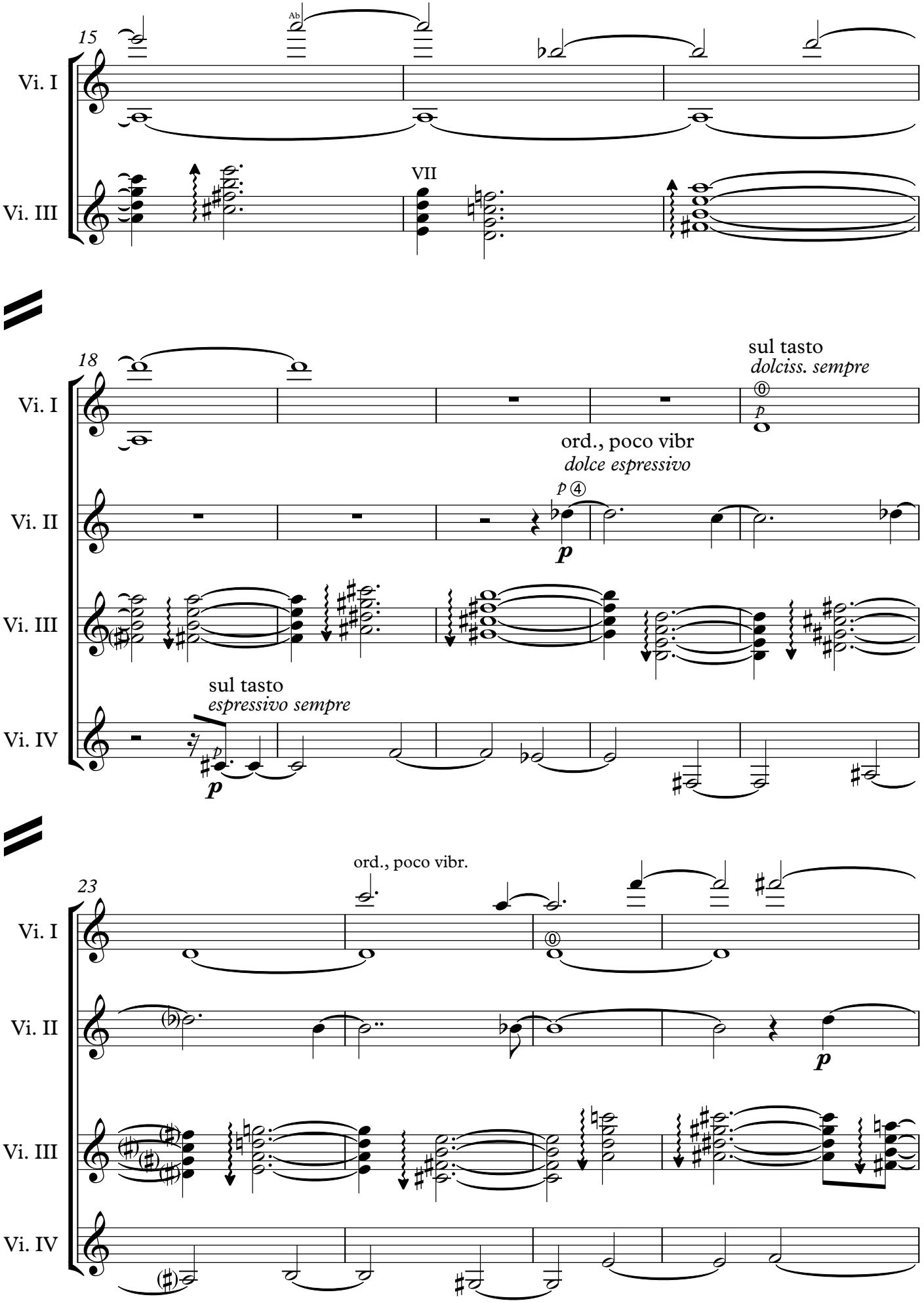
(2019)

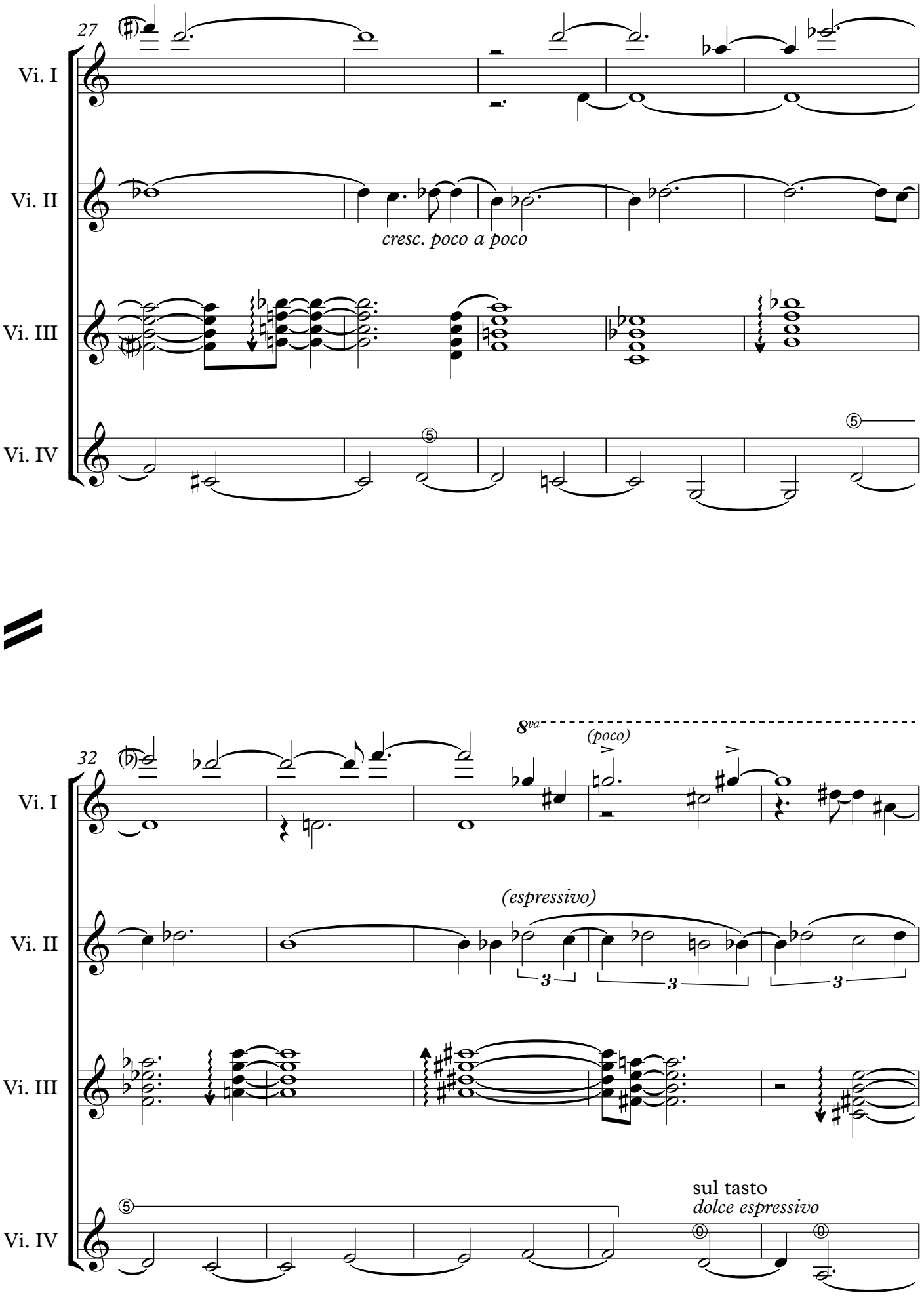
Trajetória para 4 Violões

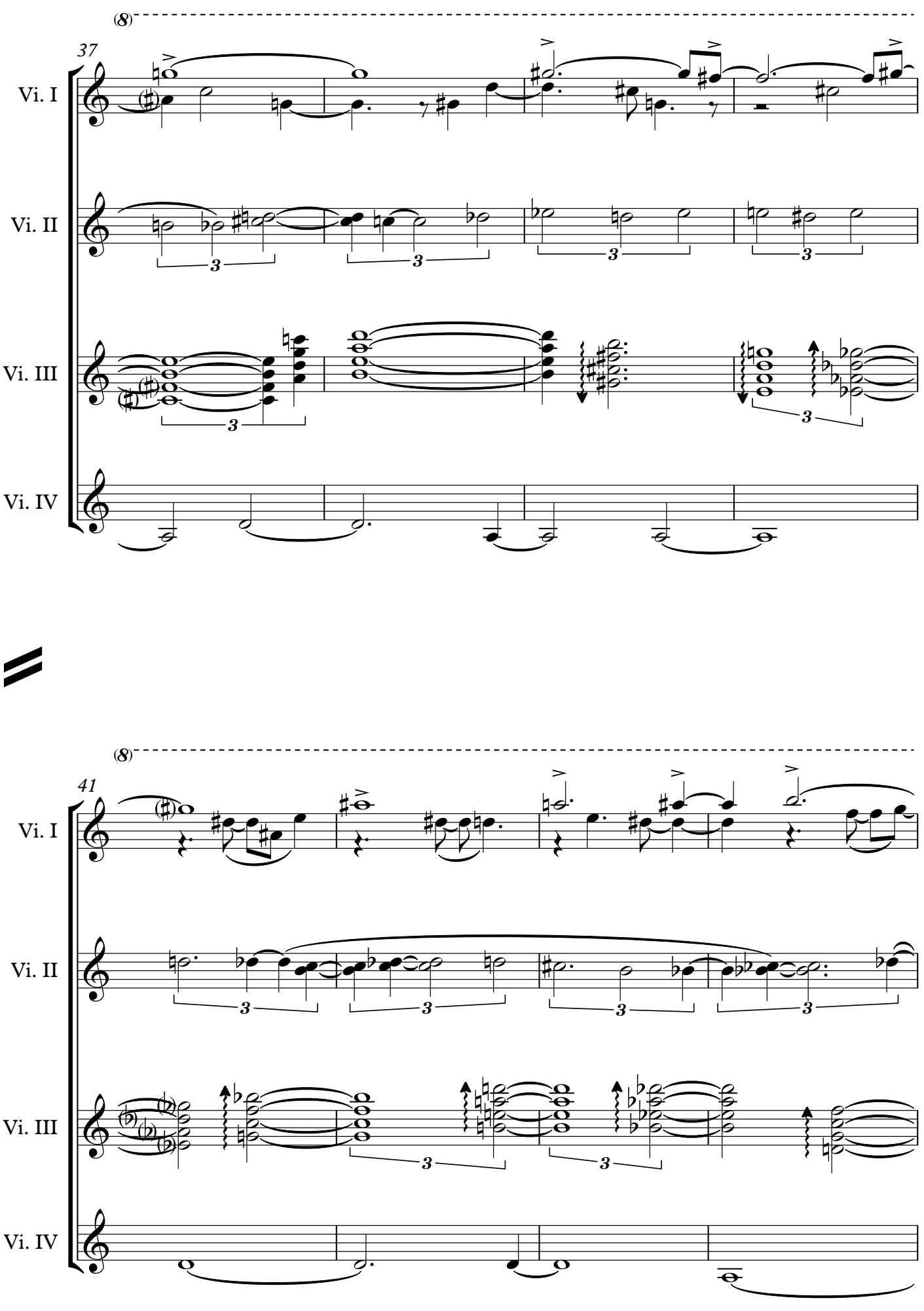
Teneramente
lasciar vibrare senza tempo, ma non troppo lento

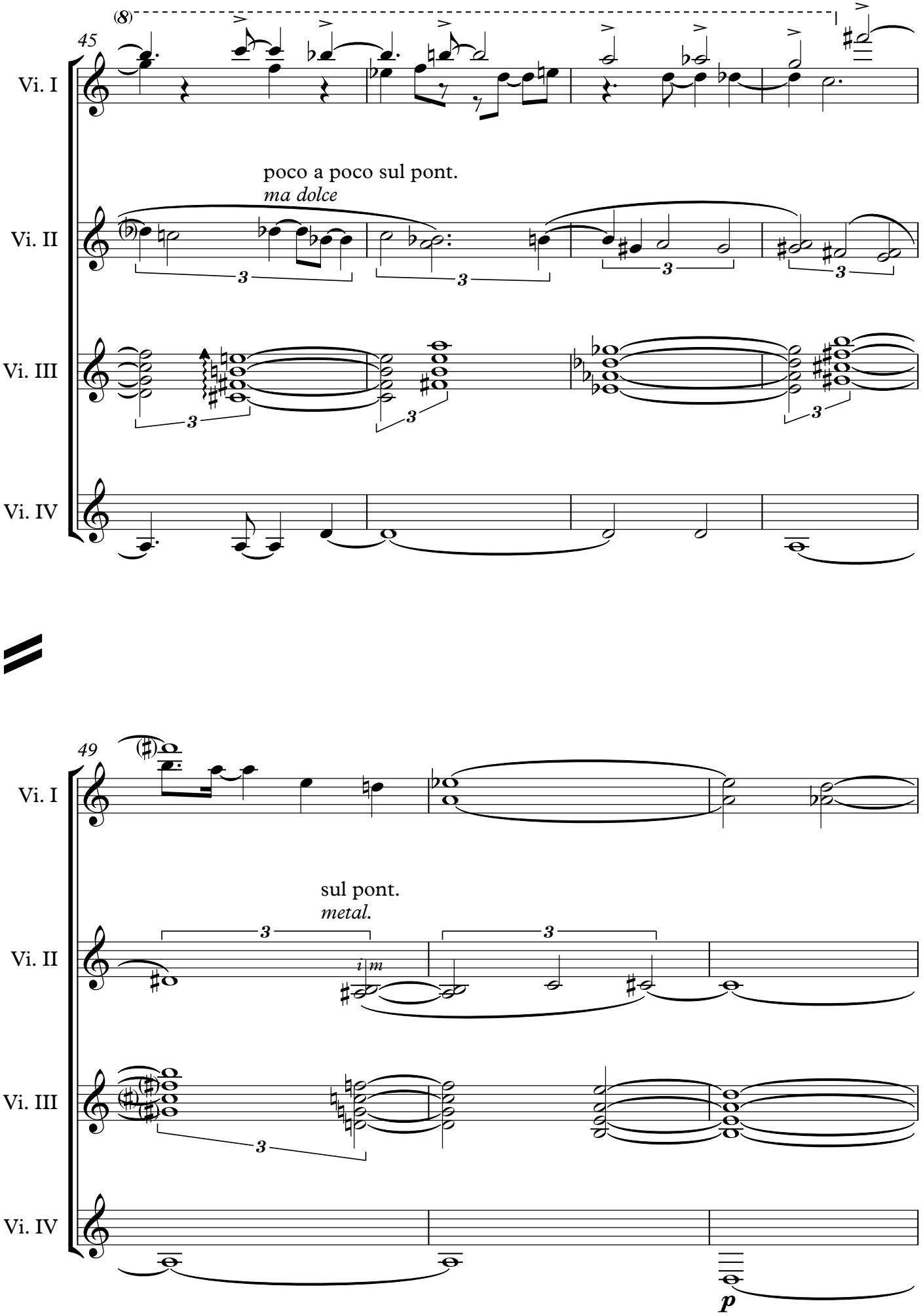
Pedro Reis Amaral

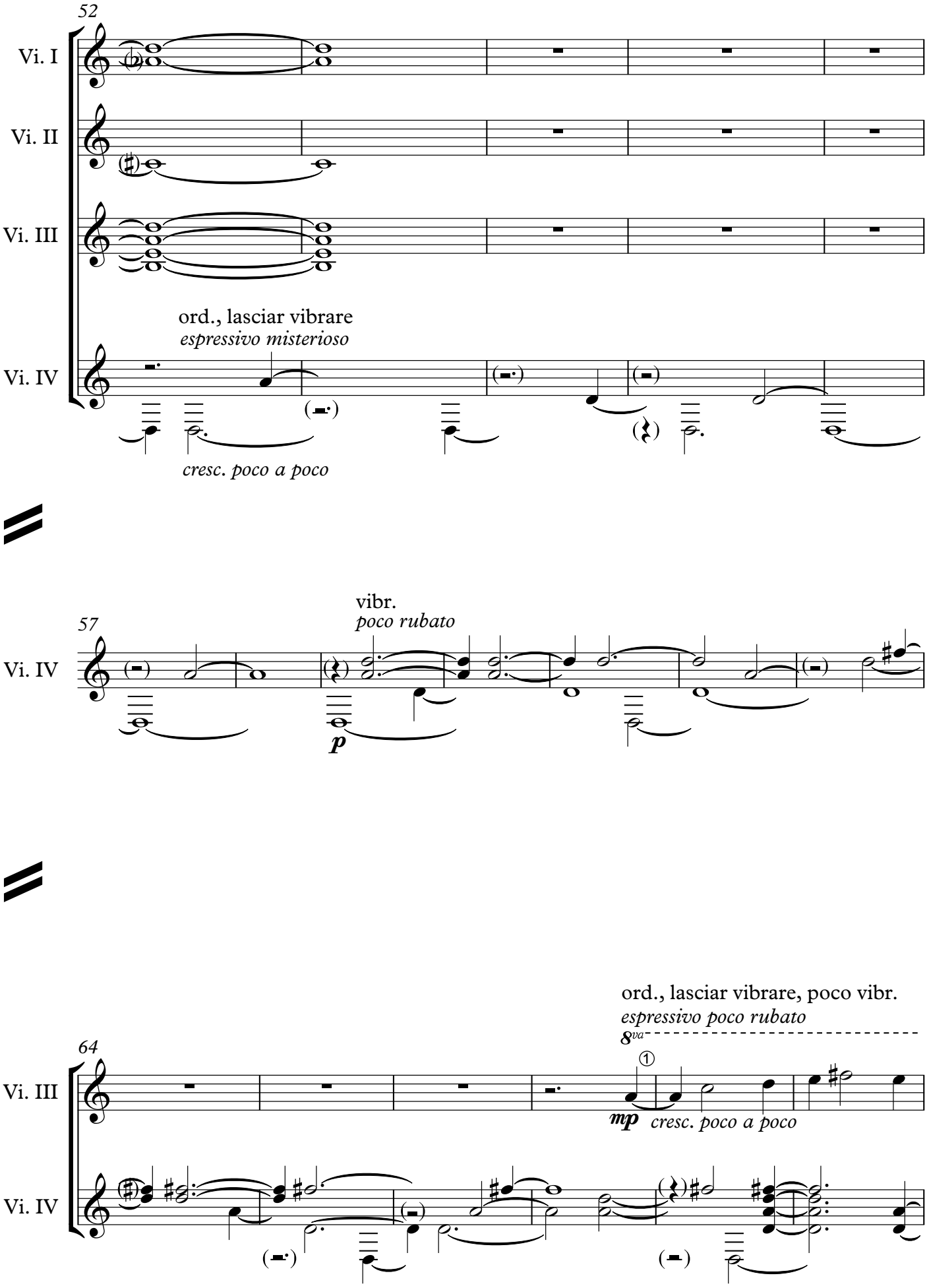


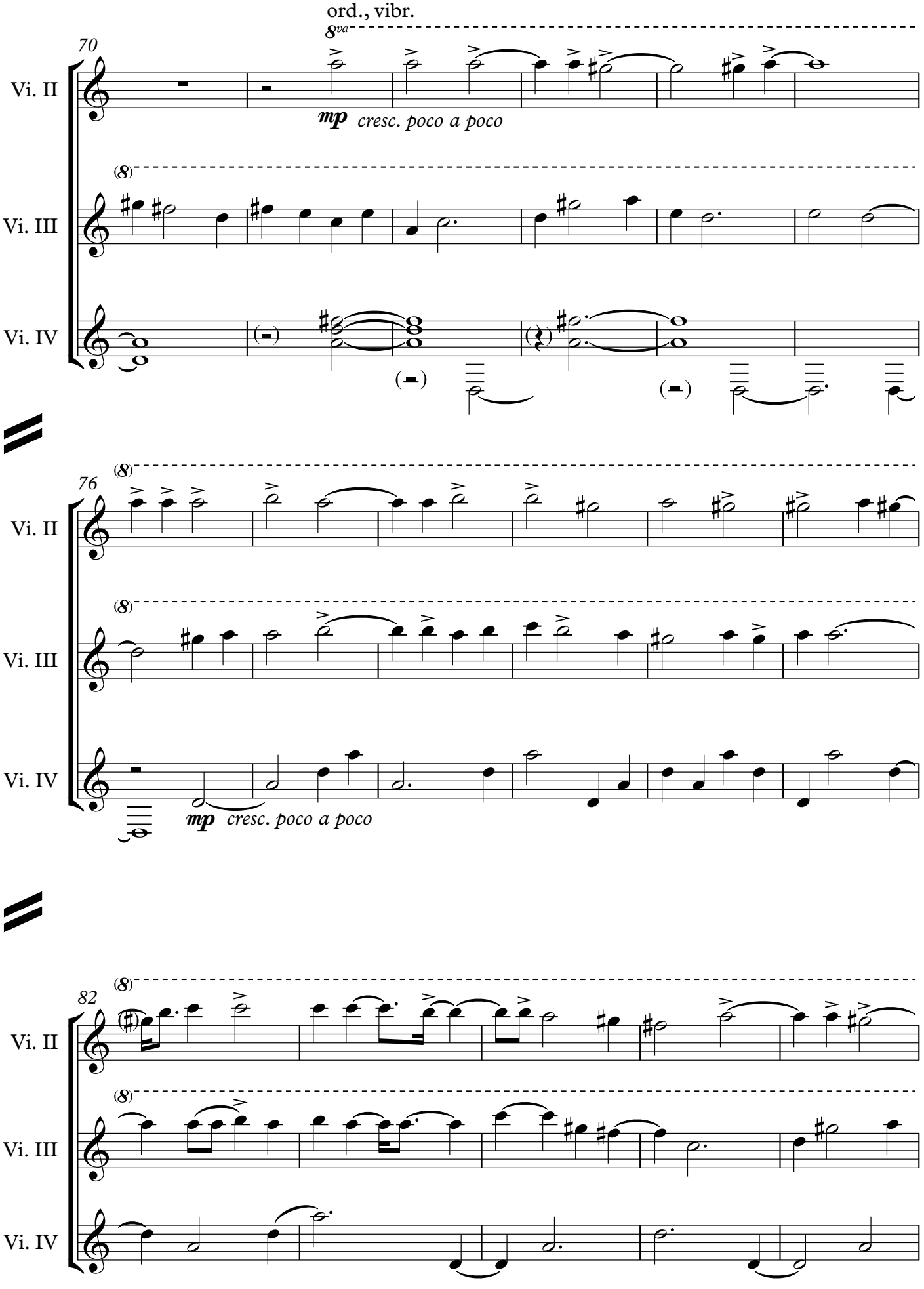

15
Ab
Vi. I
VII
Vi. III
18
sul tasto
dolciss. sempre
Vi. I
ord., poco vibr
dolce espressivo
Vi. II
Vi. III
sul tasto
espressivo sempre
Vi. IV
23
ord., poco vibr.
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV

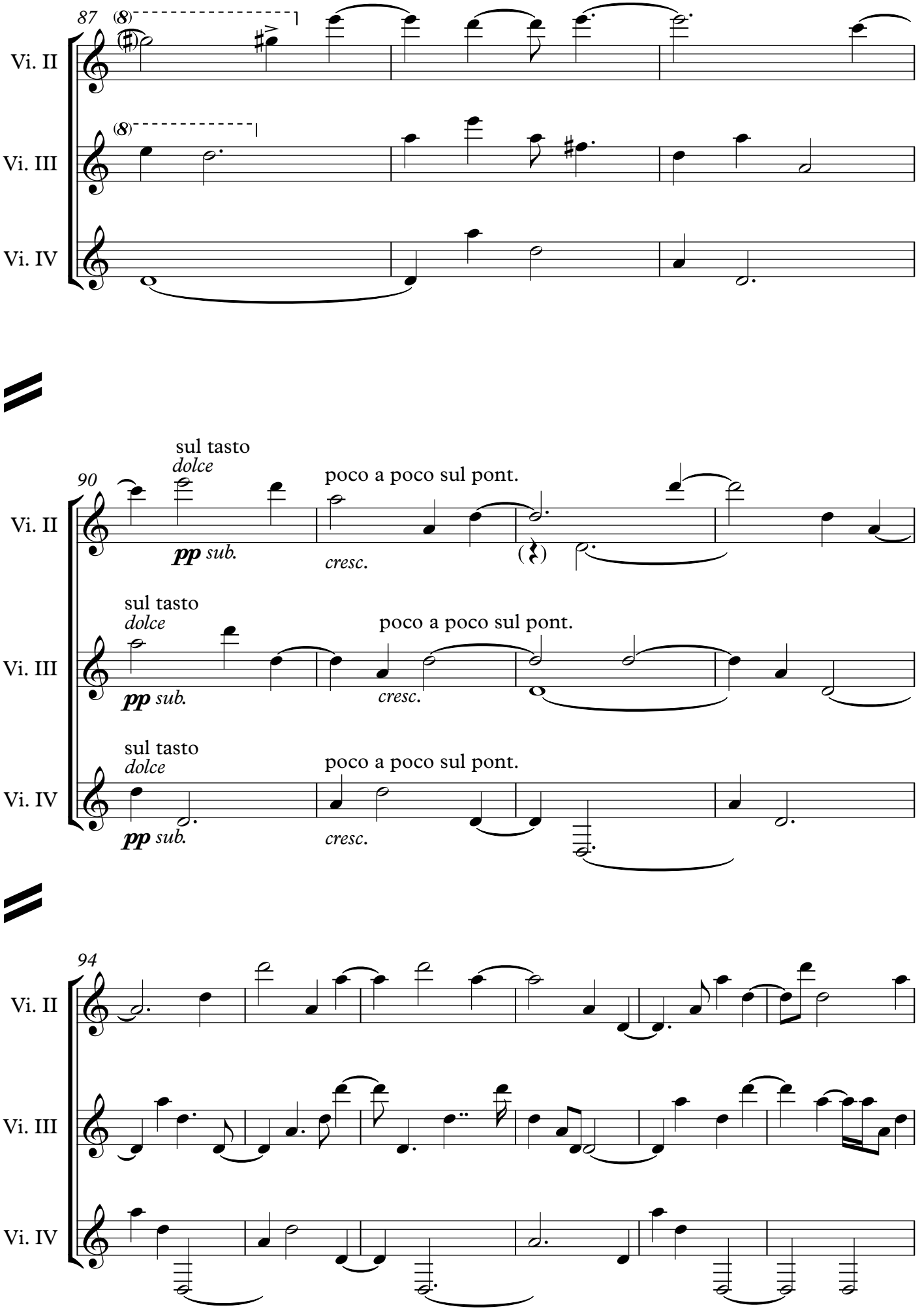

27
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
cresc. poco a poco
32
8va
(poco)
(espressivo)
sul tasto
dolce espressivo

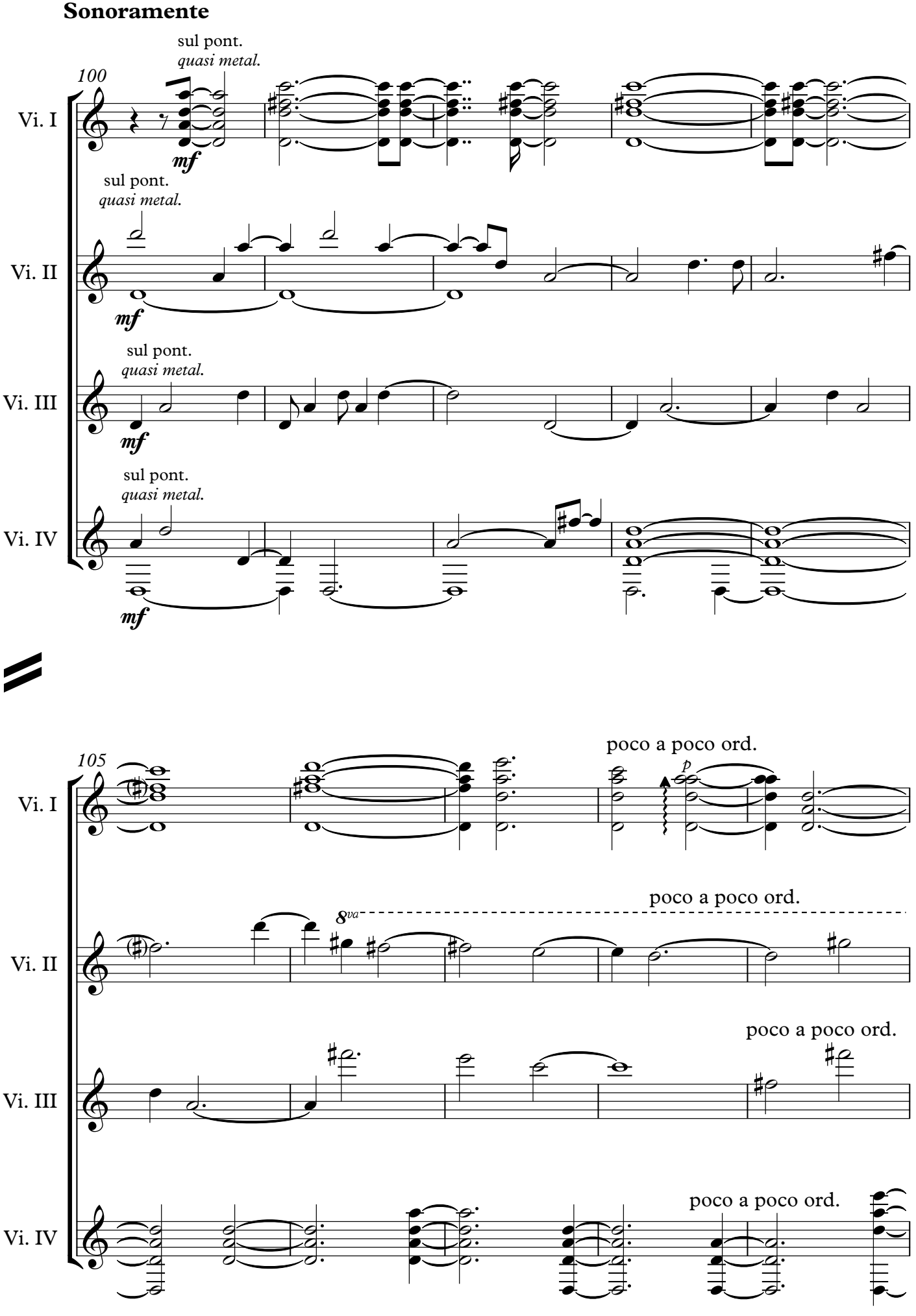

(8)
37
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
(8)
41
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV

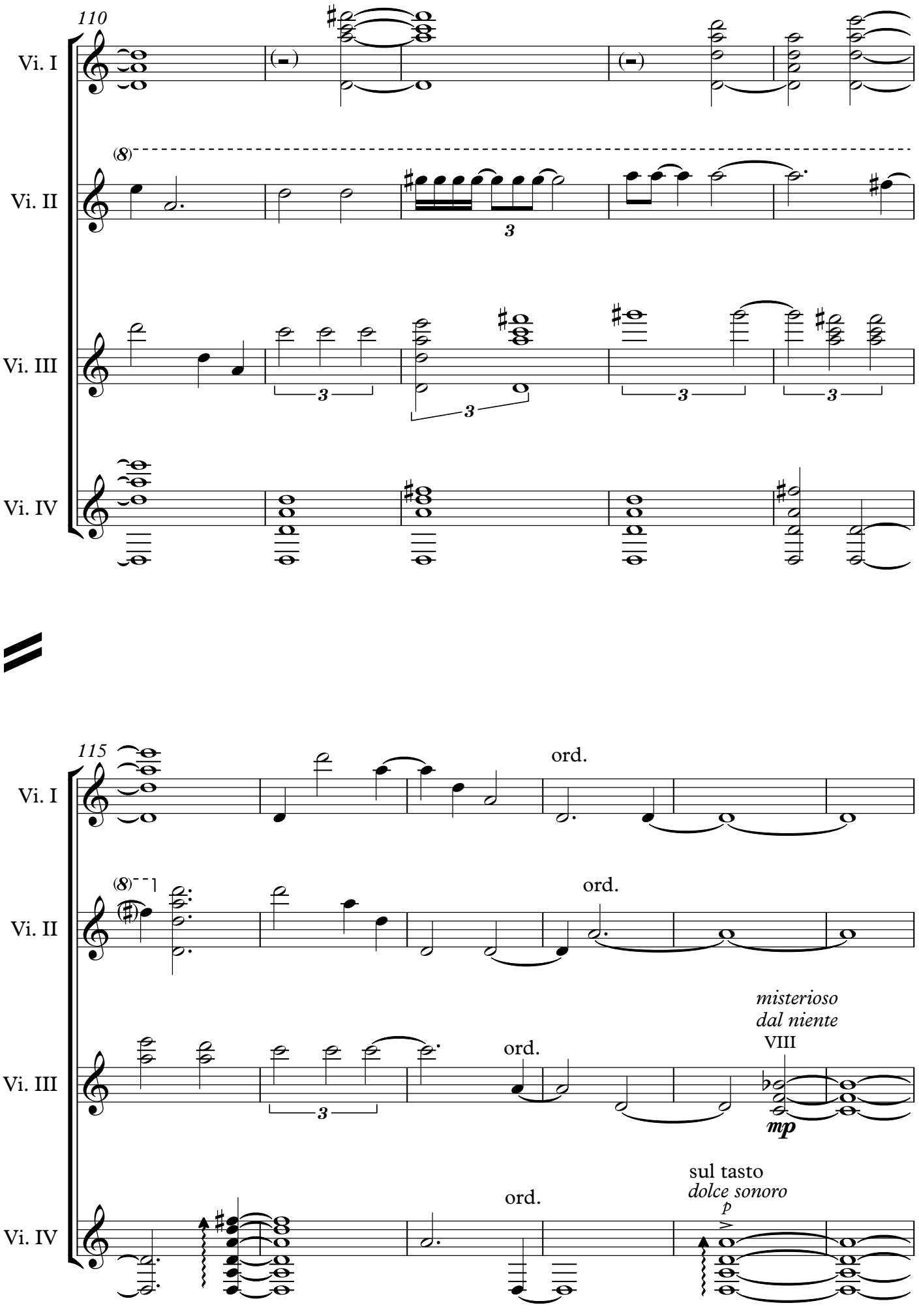

45
(8)
Vi. I
poco a poco sul pont.
ma dolce
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
49
Vi. I
sul pont.
metal.
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
p

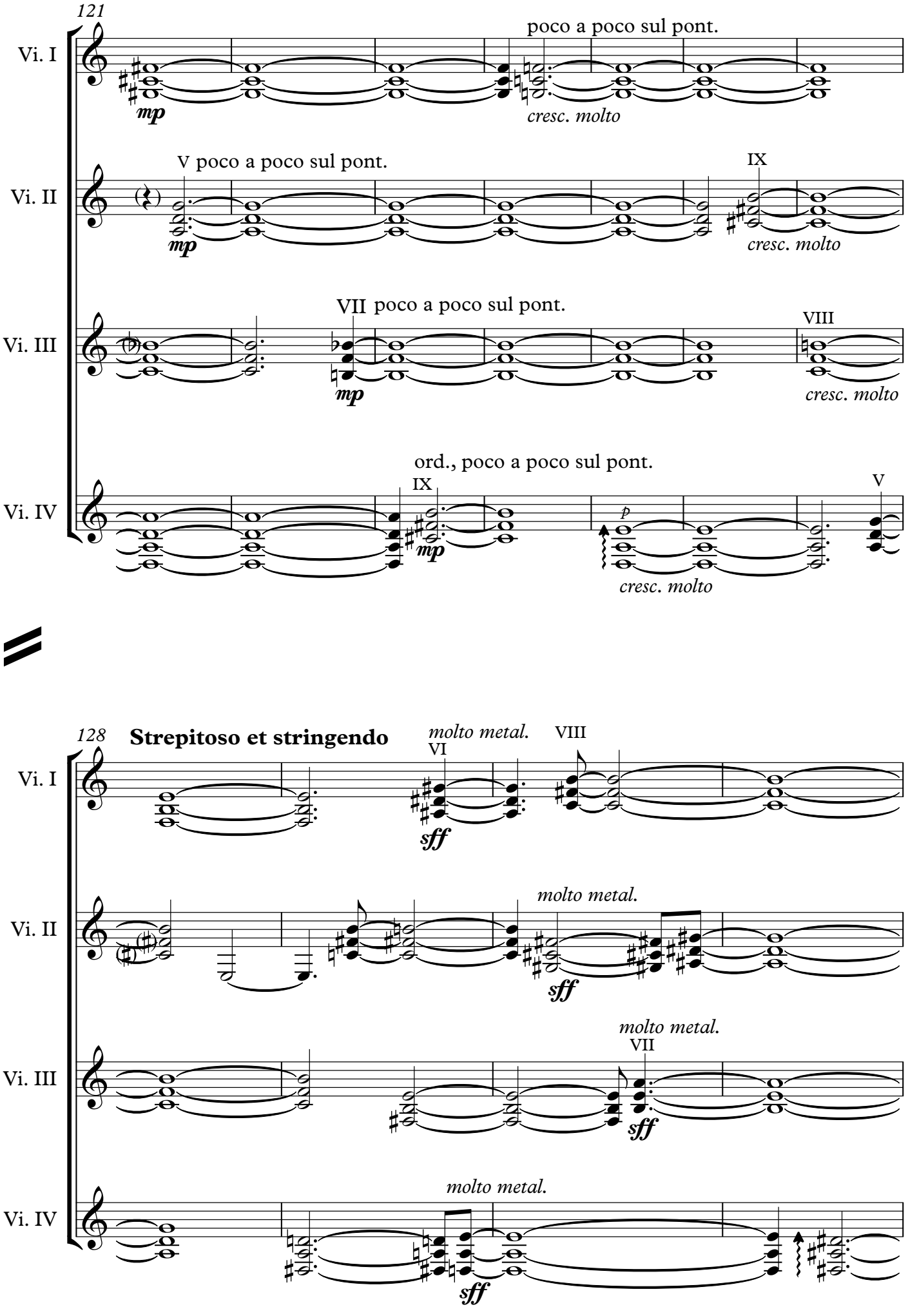

52
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
ord., lasciar vibrare
espressivo misterioso
cresc. poco a poco
57
vibr.
poco rubato
p
64
ord., lasciar vibrare, poco vibr.
espressivo poco rubato
8va
mp
cresc. poco a poco

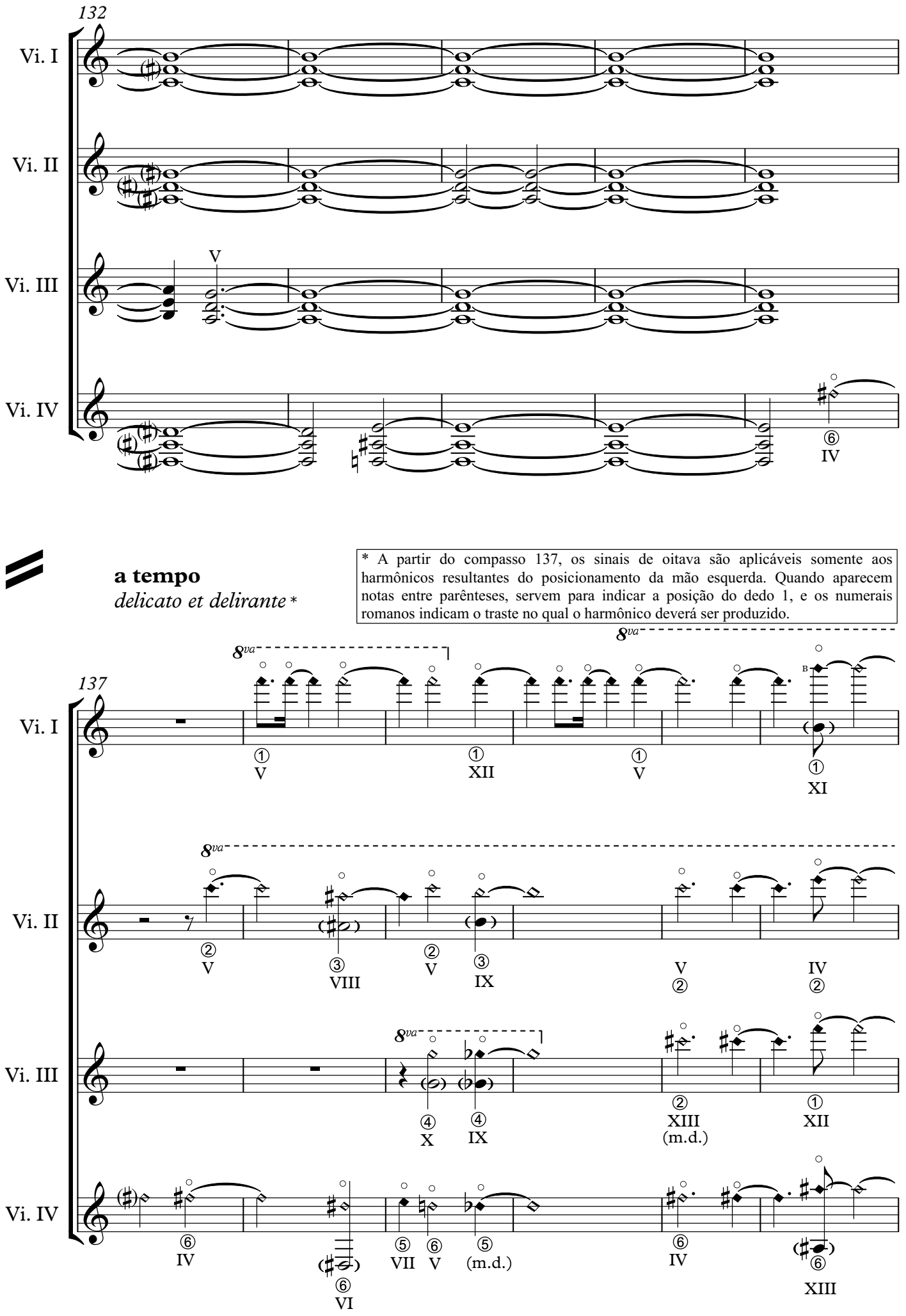

ord., vibr.
70
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
8va
mp cresc. poco a poco
76
mp cresc. poco a poco
82

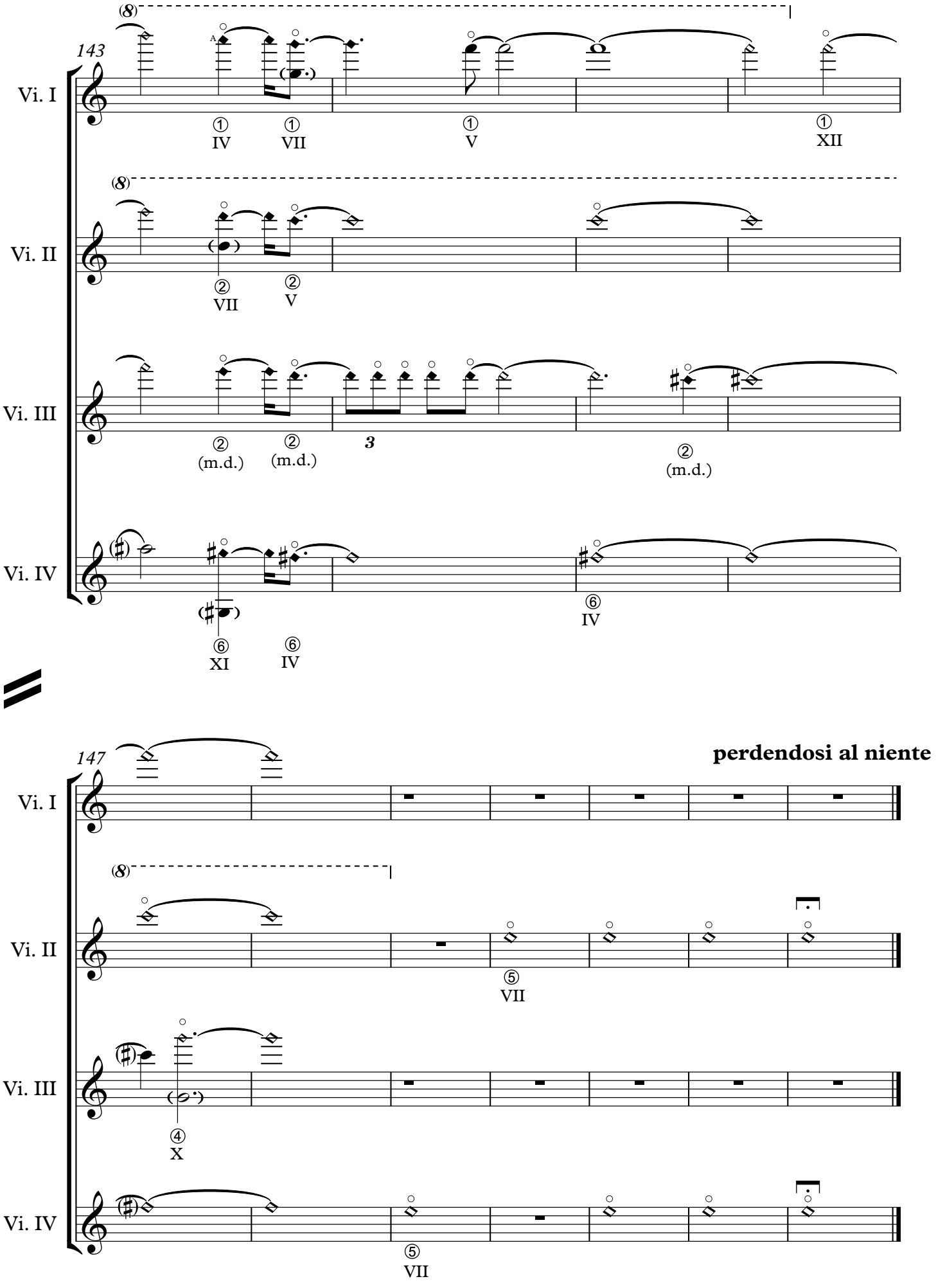

87
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
90
sul tasto
dolce
pp sub.
poco a poco sul pont.
cresc.
94


Sonoramente
100
Vi. I
sul pont.
quasi metal.
mf
Vi. II
sul pont.
quasi metal.
mf
Vi. III
sul pont.
quasi metal.
mf
Vi. IV
sul pont.
quasi metal.
mf
105
Vi. I
poco a poco ord.
p
Vi. II
8va
poco a poco ord.
Vi. III
poco a poco ord.
Vi. IV
poco a poco ord.


110
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
(8)
3
115
ord.
misterioso
dal niente
VIII
mp
sul tasto
dolce sonoro
p


121
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
poco a poco sul pont.
mp
cresc. molto
V poco a poco sul pont.
IX
VII poco a poco sul pont.
VIII
ord., poco a poco sul pont.
p
128
Strepitoso et stringendo
molto metal.
VI
sff
VIII
VII


132
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
V
⑥
IV
a tempo
delicato et delirante *
* A partir do compasso 137, os sinais de oitava são aplicáveis somente aos harmônicos resultantes do posicionamento da mão esquerda. Quando aparecem notas entre parênteses, servem para indicar a posição do dedo 1, e os numerais romanos indicam o traste no qual o harmônico deverá ser produzido.
137
8va
① V
① XII
① V
① XI
② V
③ VIII
② V
③ IX
V ②
IV ②
④ X
④ IX
② XIII (m.d.)
① XII
⑥ IV
⑥ VI
⑤ VII
⑥ V
⑤ (m.d.)
⑥ IV
⑥ XIII


143
Vi. I
Vi. II
Vi. III
Vi. IV
(8)
① IV
① VII
① V
① XII
② VII
② V
② (m.d.)
② (m.d.)
3
② (m.d.)
⑥ XI
⑥ IV
⑥ IV
147
perdendosi al niente
⑤ VII
④ X
⑤ VII

3 Solos de Piano para Fernando Mattos

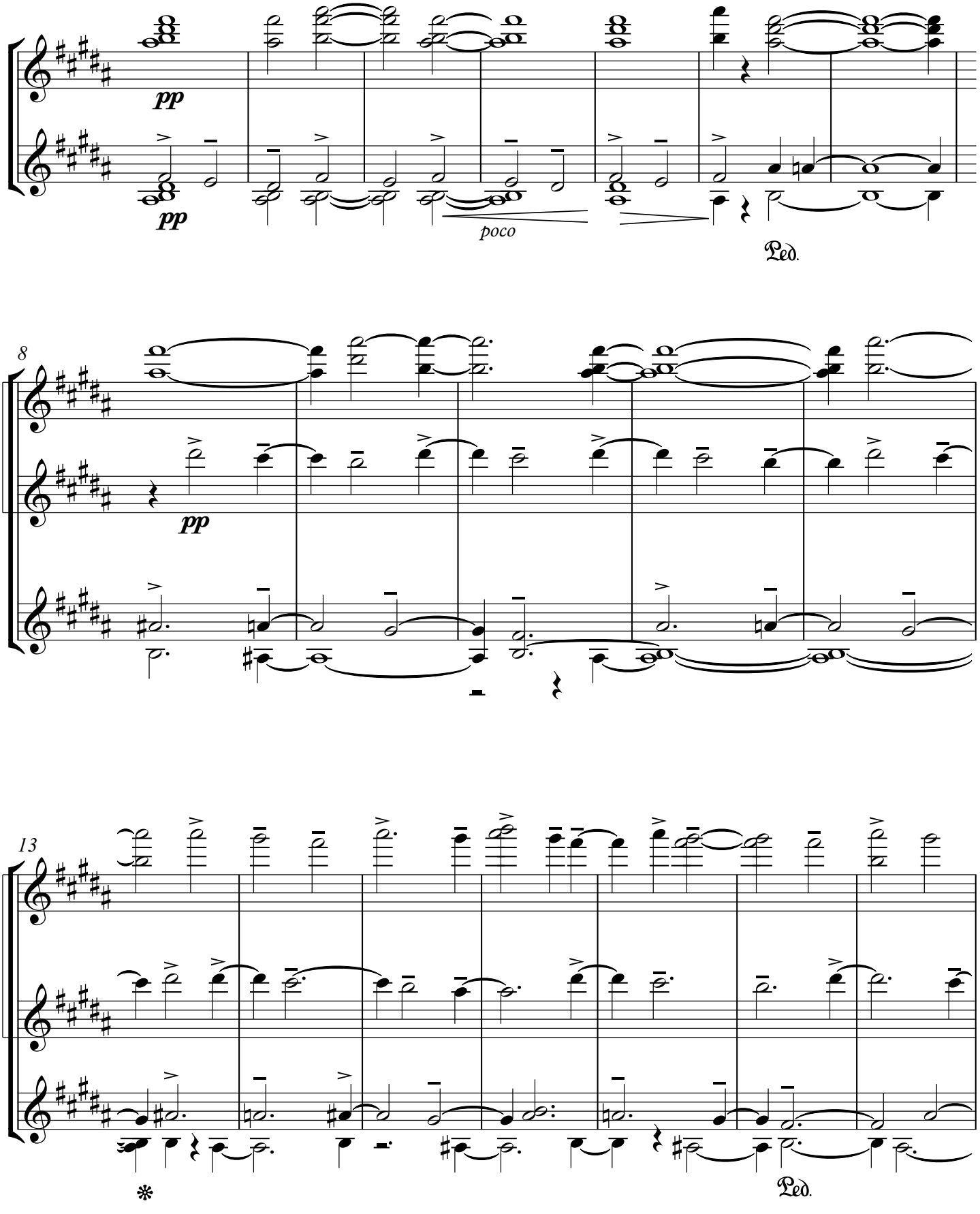
(2019)

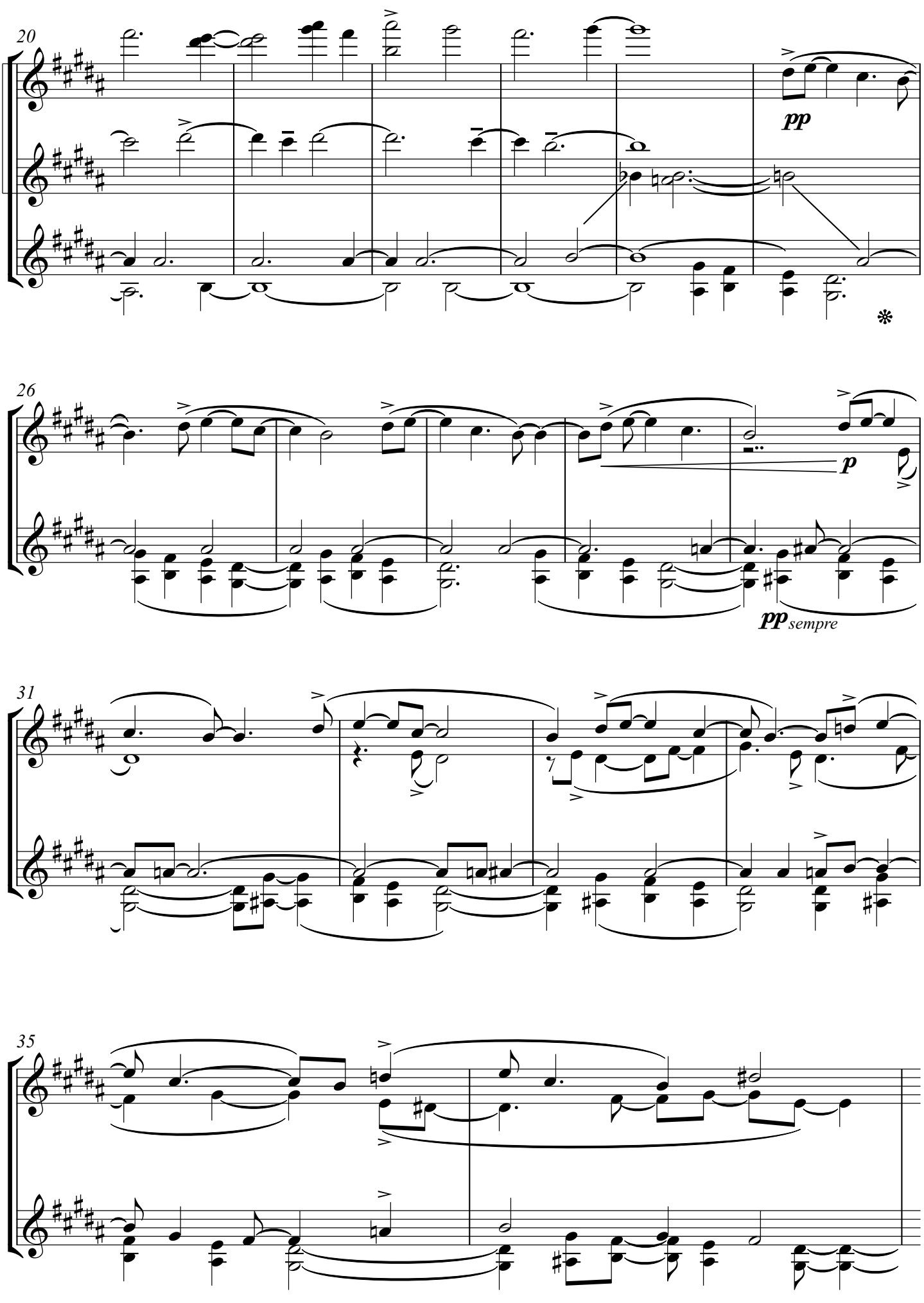
à memória de Fernando Lewis de Mattos, com admiração

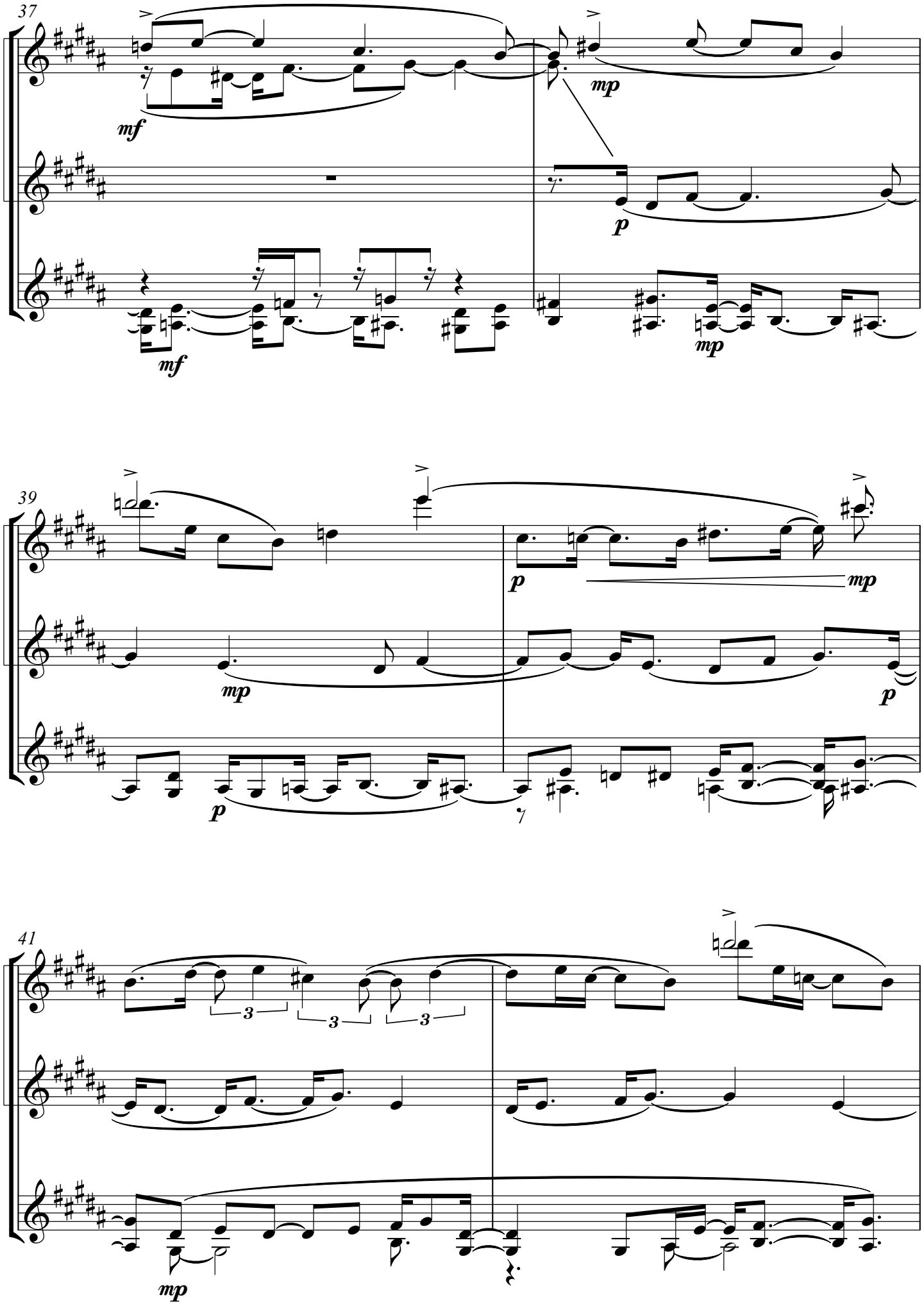
Foi Fernando quem me disse

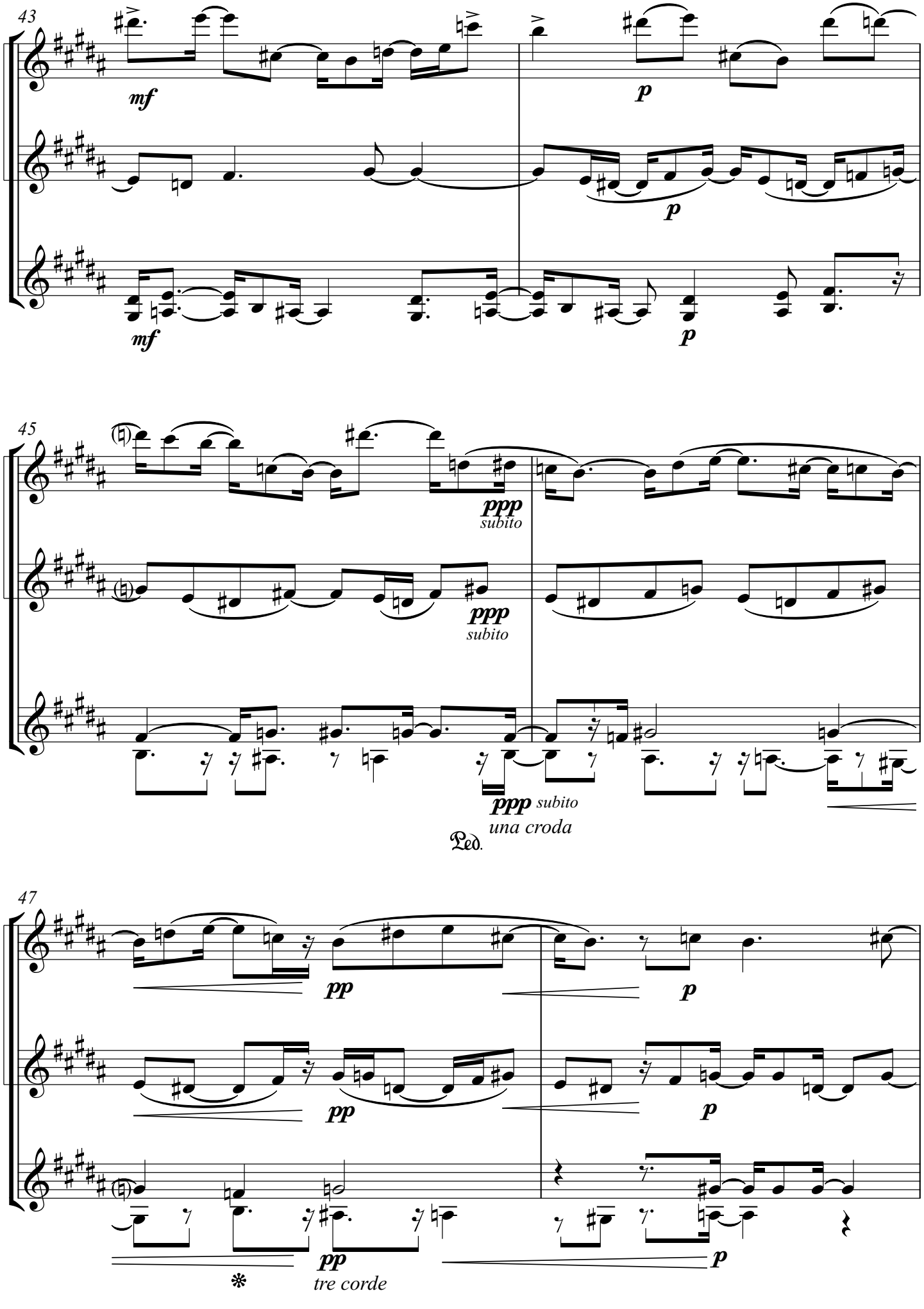
Pedro Reis Amaral

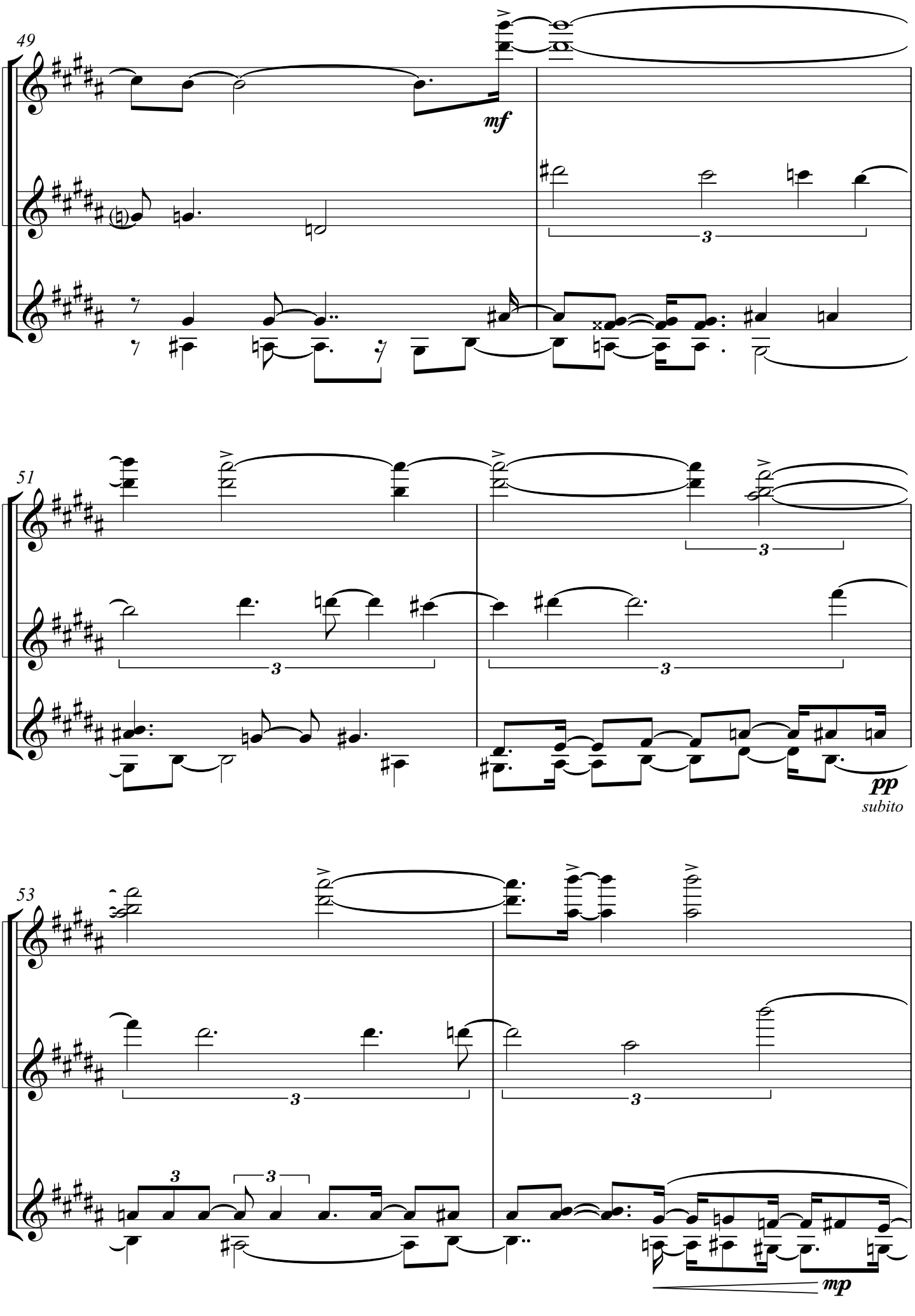
Andante tenero et espress. molto ♩ **= 62**

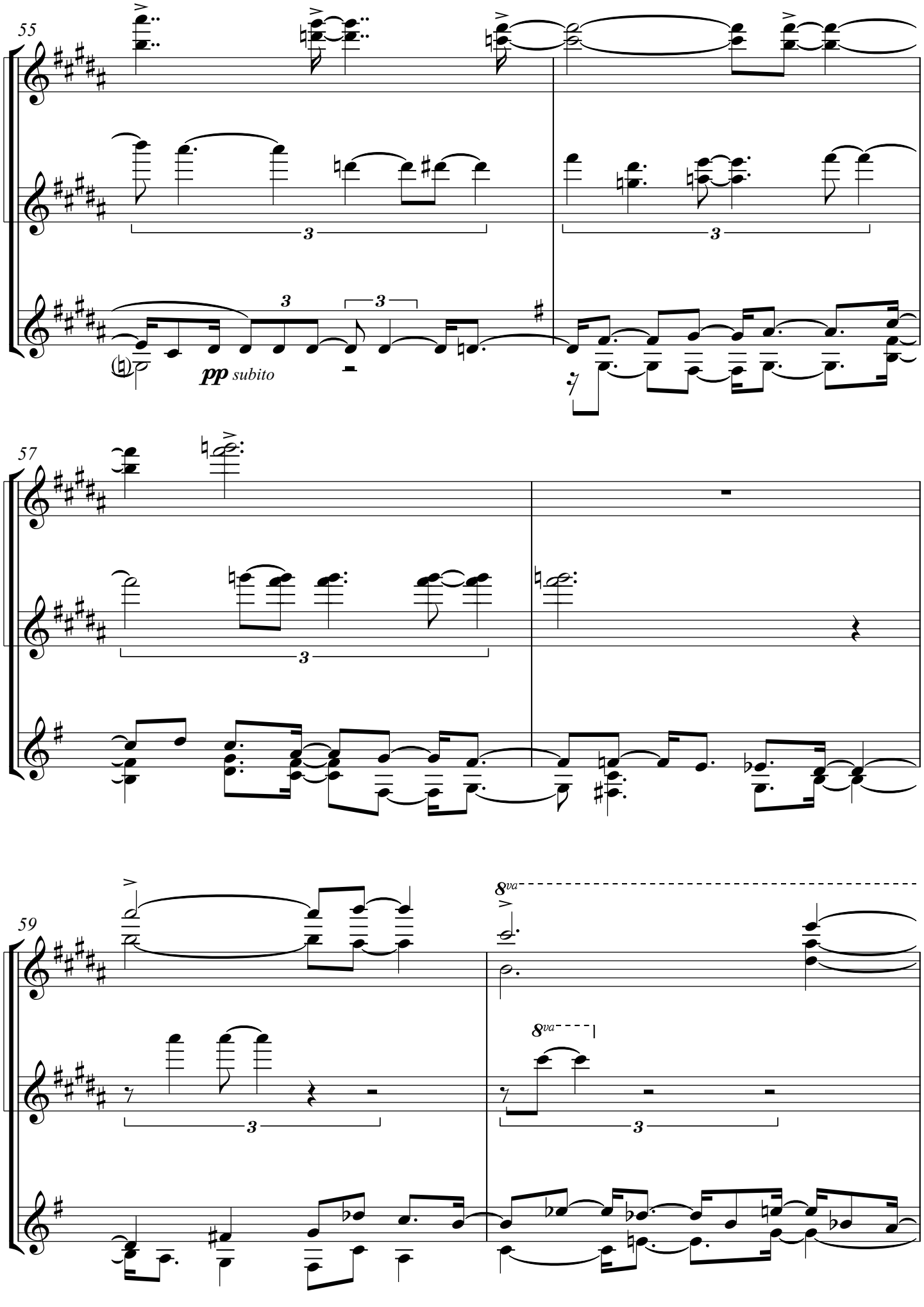


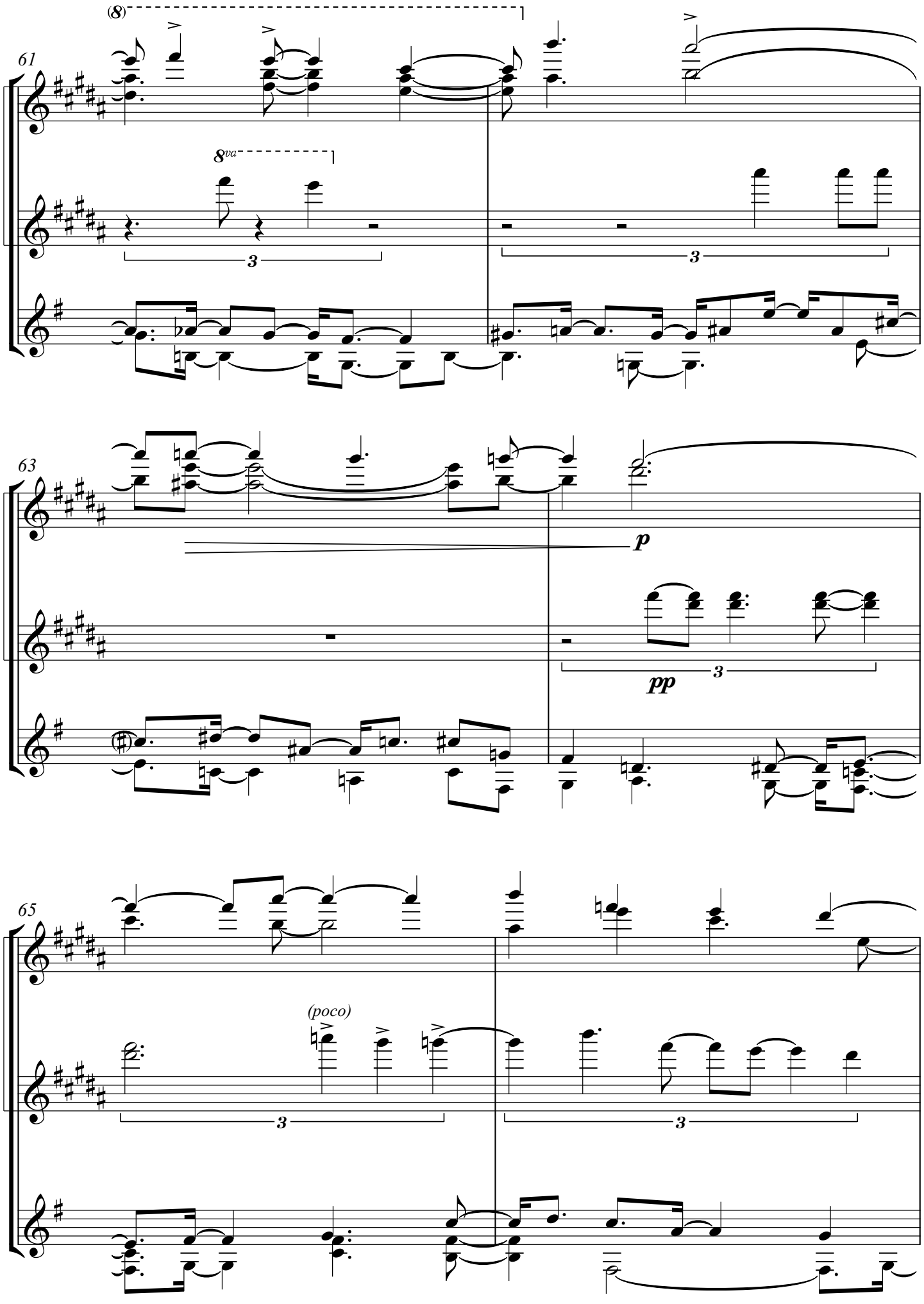

20
pp
26
p
pp sempre
31
35

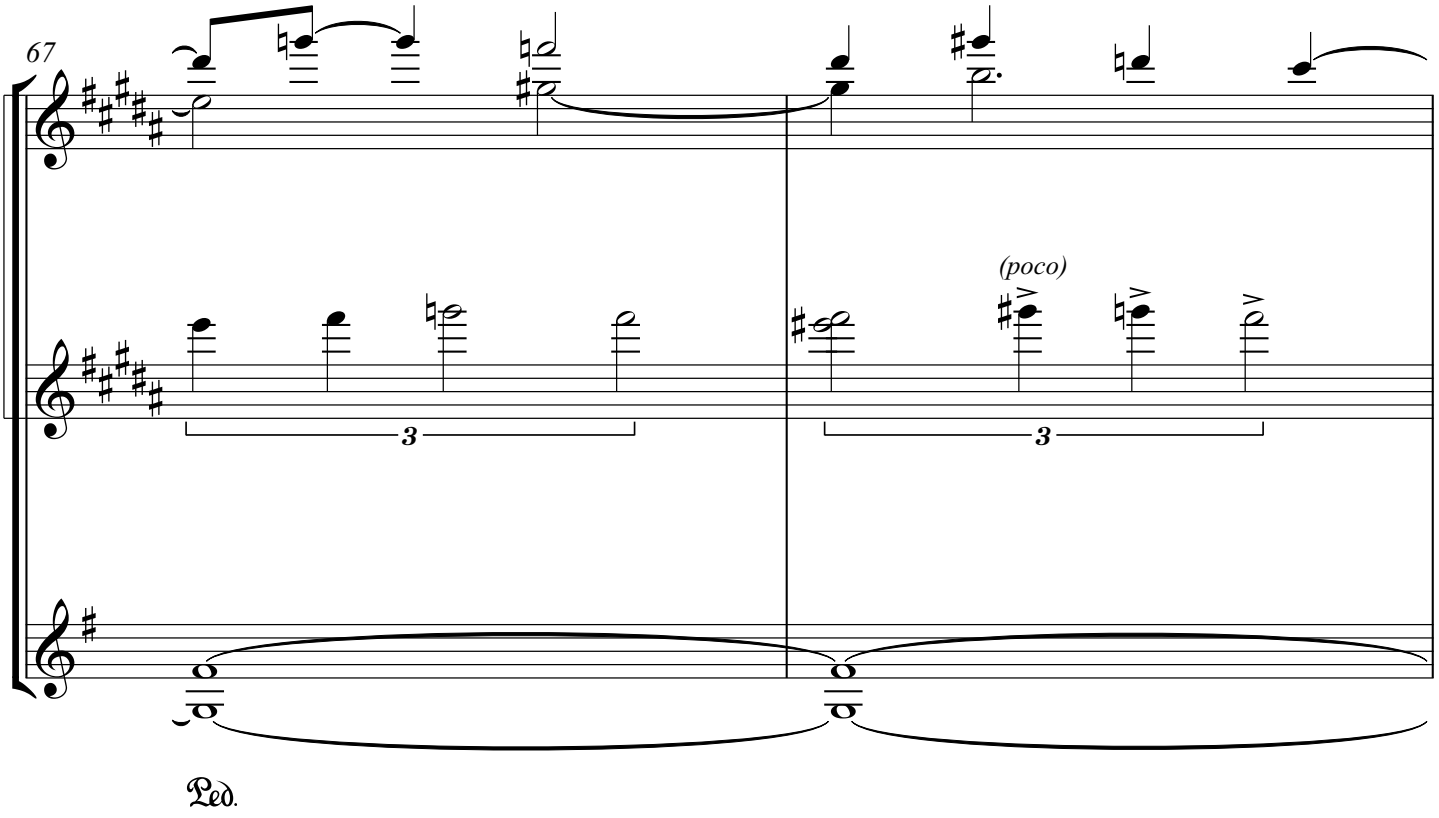

37
mf
mp
p
mf
mp
39
p
mp
mp
p
p
41
3
3
3
mp

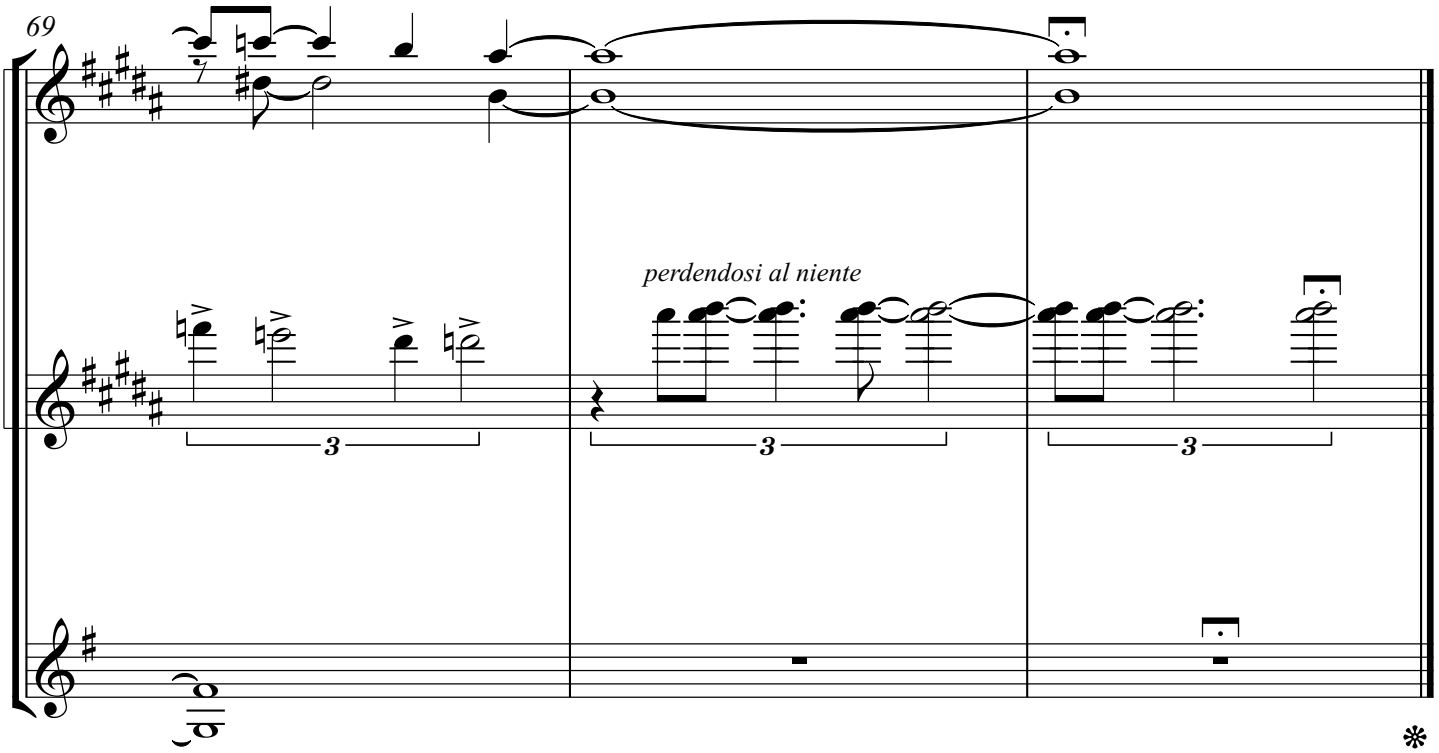

43
mf
p
mf
p
45
ppp
subito
ppp
subito
ppp
subito
una croda
Ped.
47
pp
p
pp
p
pp
tre corde
p


49
mf
51
pp
subito
53
mp


55
pp subito
57
59
8va
8va


61
(8)
8va
3
3
63
p
pp
3
65
(poco)
3
3


67
(poco)
3
3
Ped.

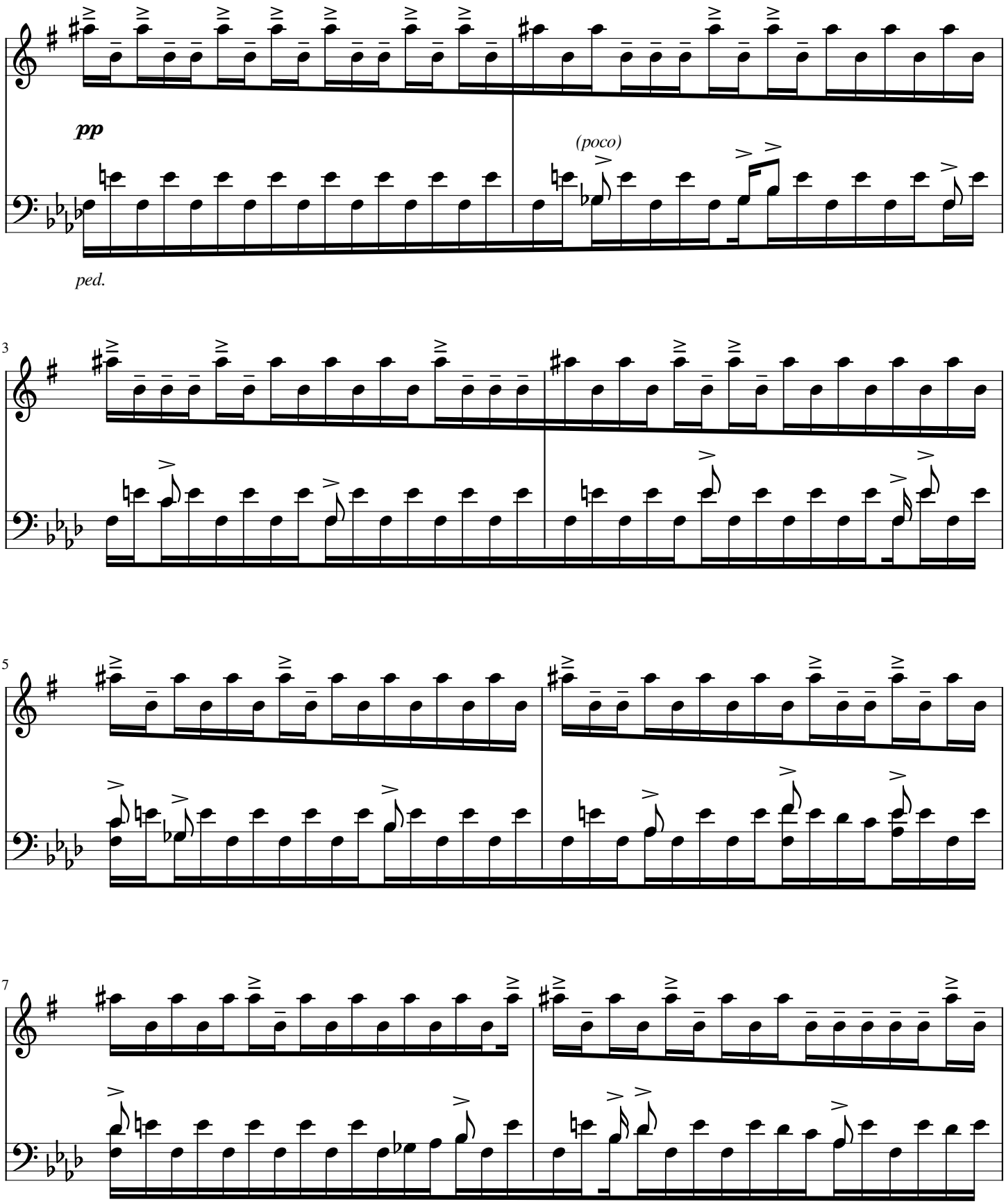

69
perdendosi al niente
3
3
3
*

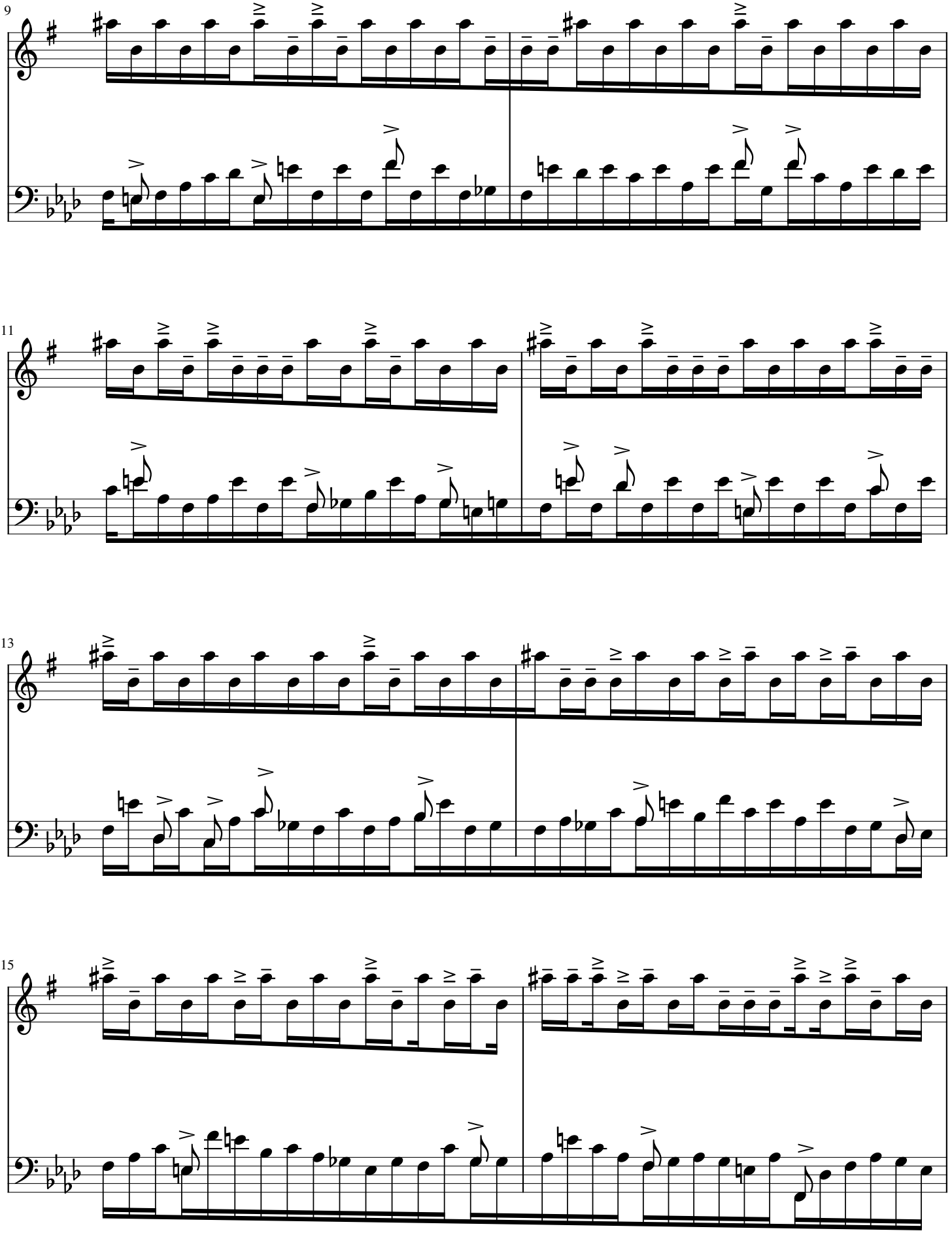
à memória de Fernando Mattos, com carinho

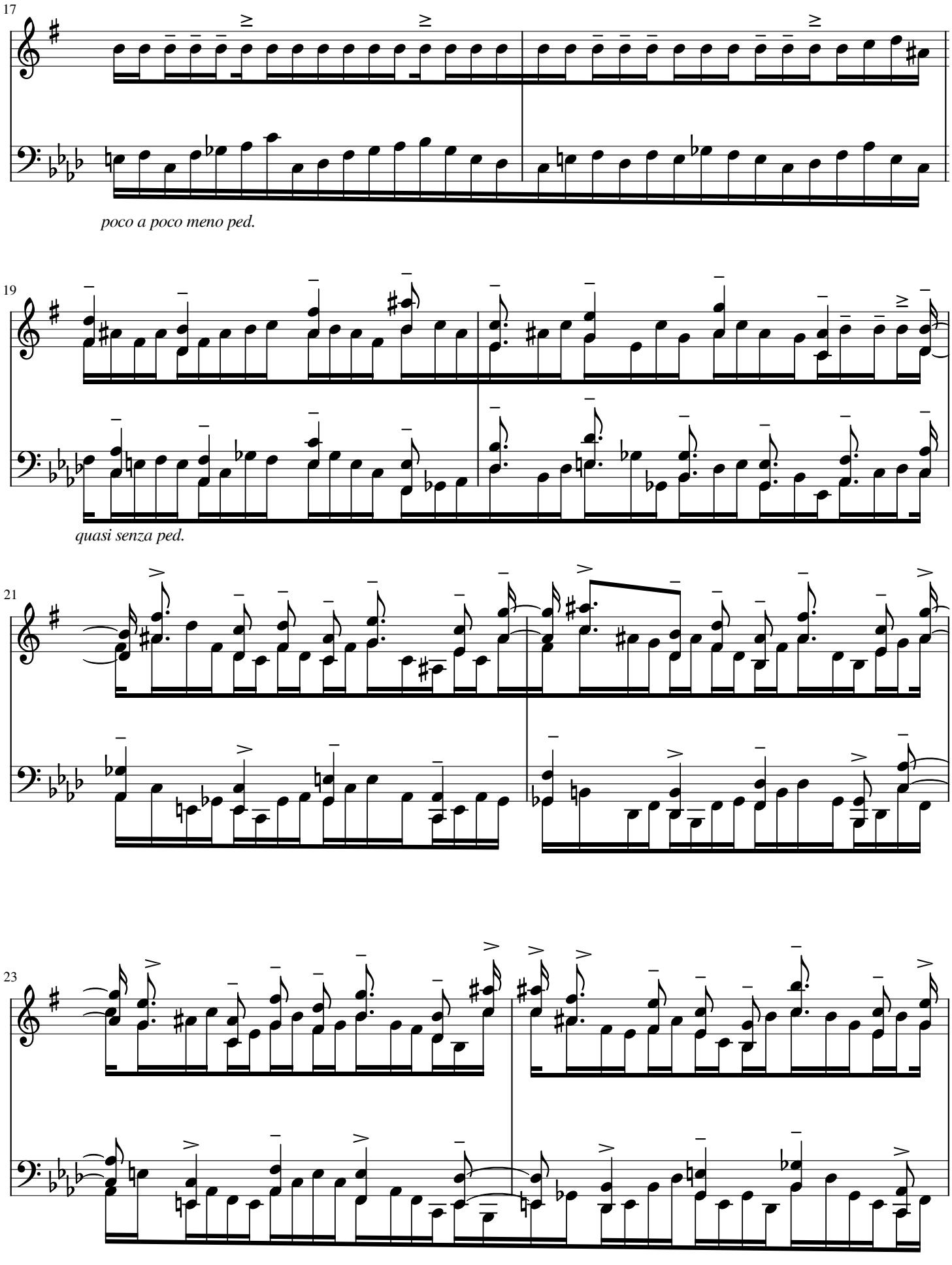
Fernando nunca parou

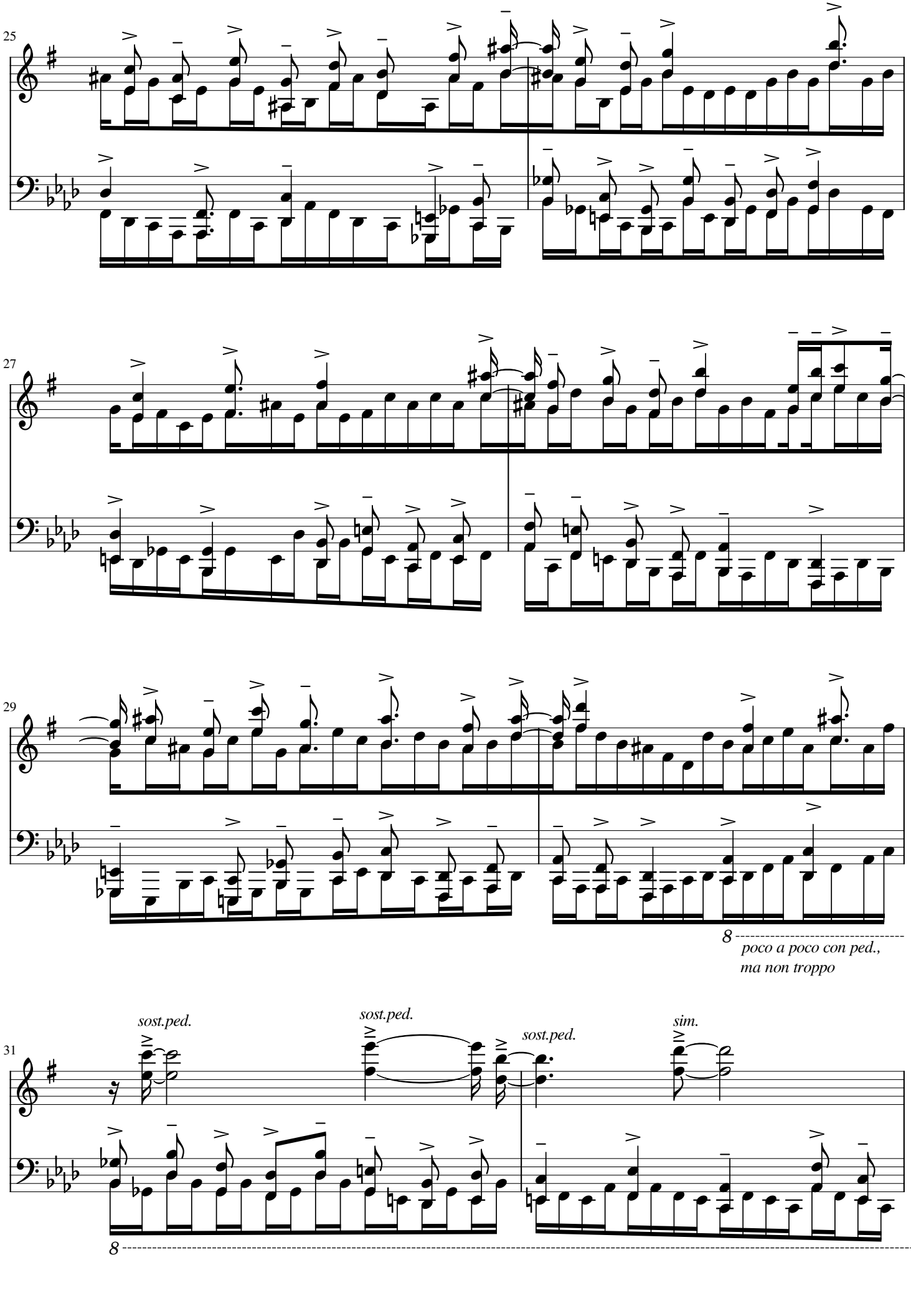
Pedro Reis Amaral

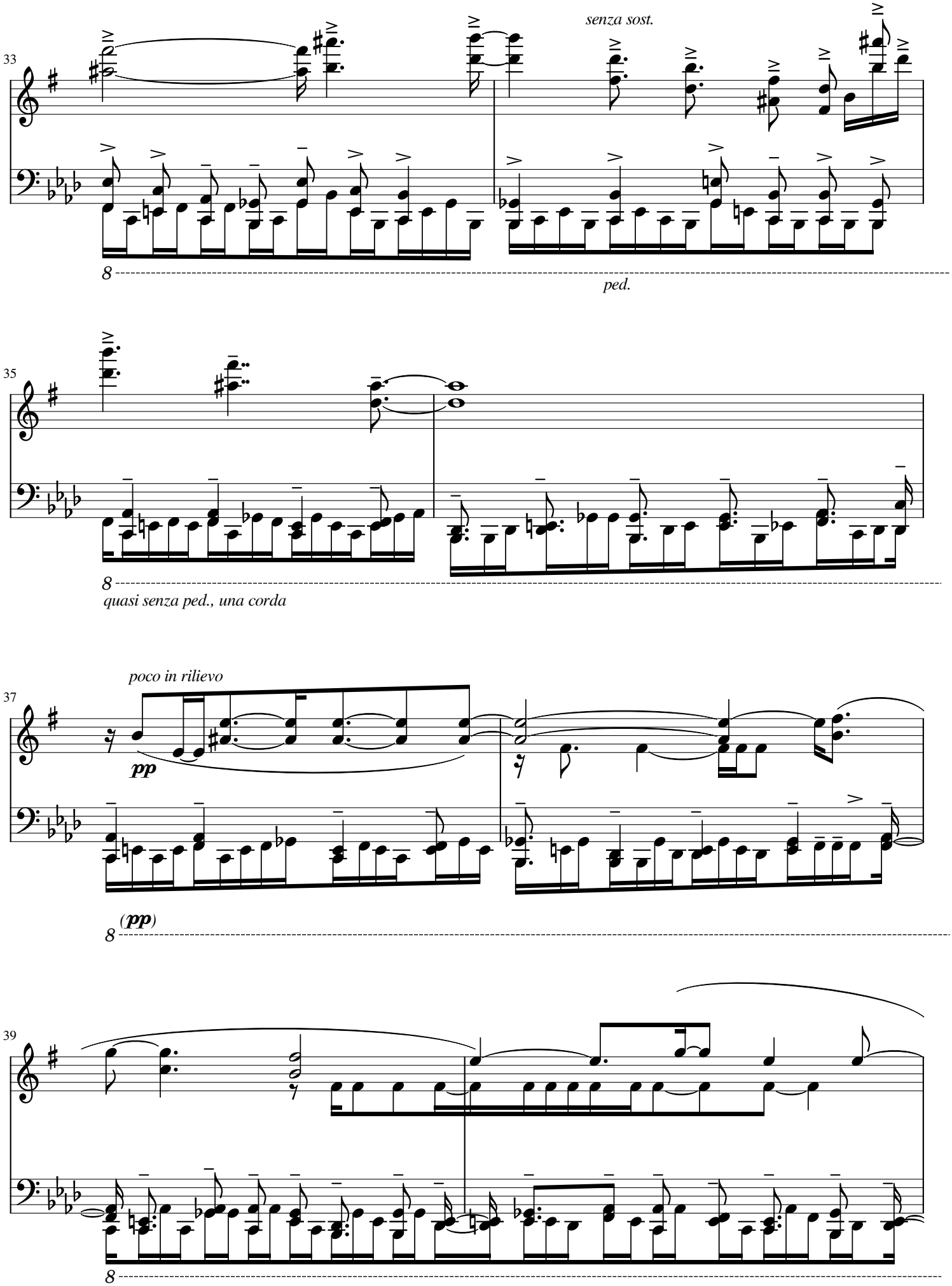
Agitato ma teneramente ♩= 94 (♪ = 376)

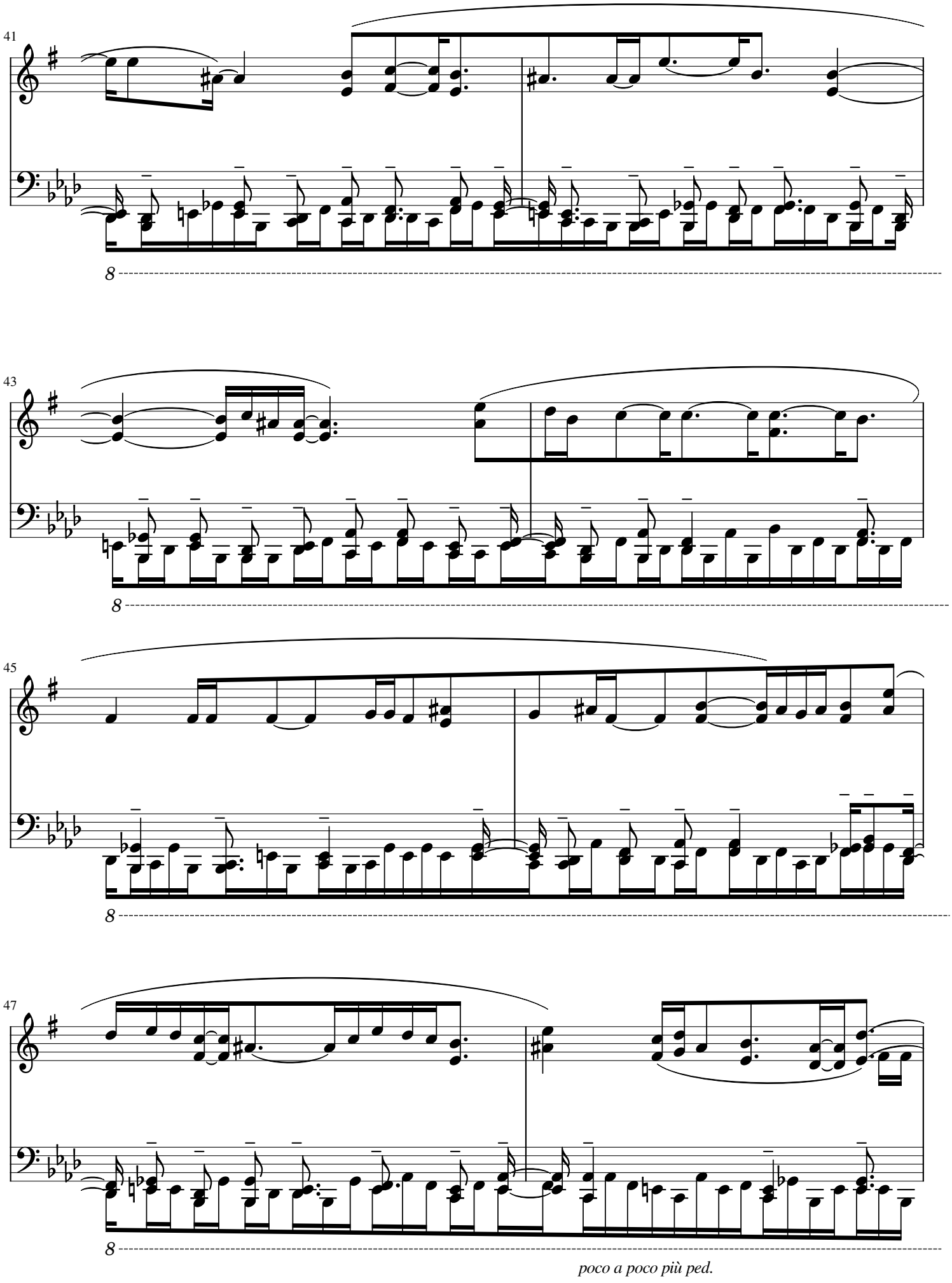


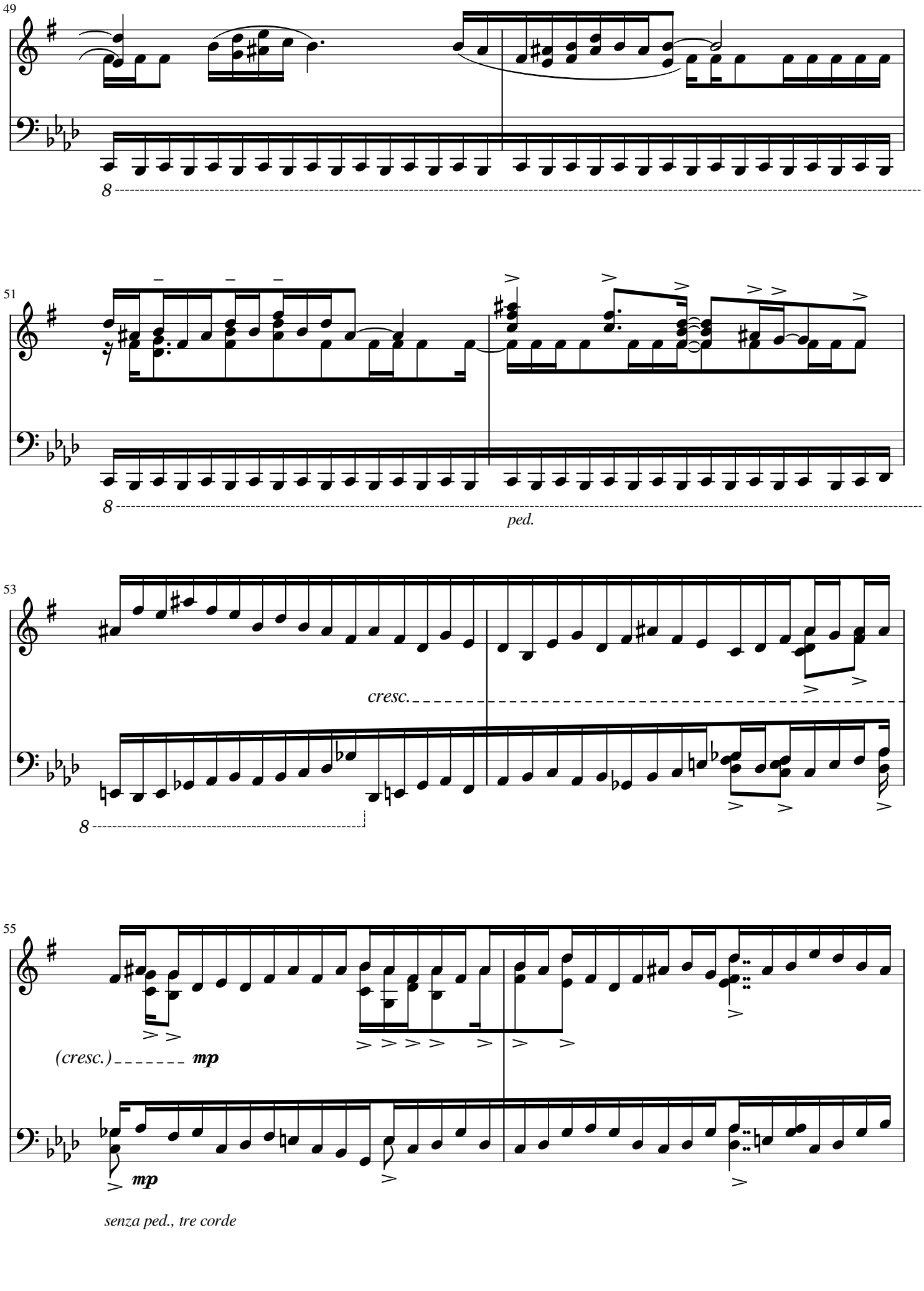


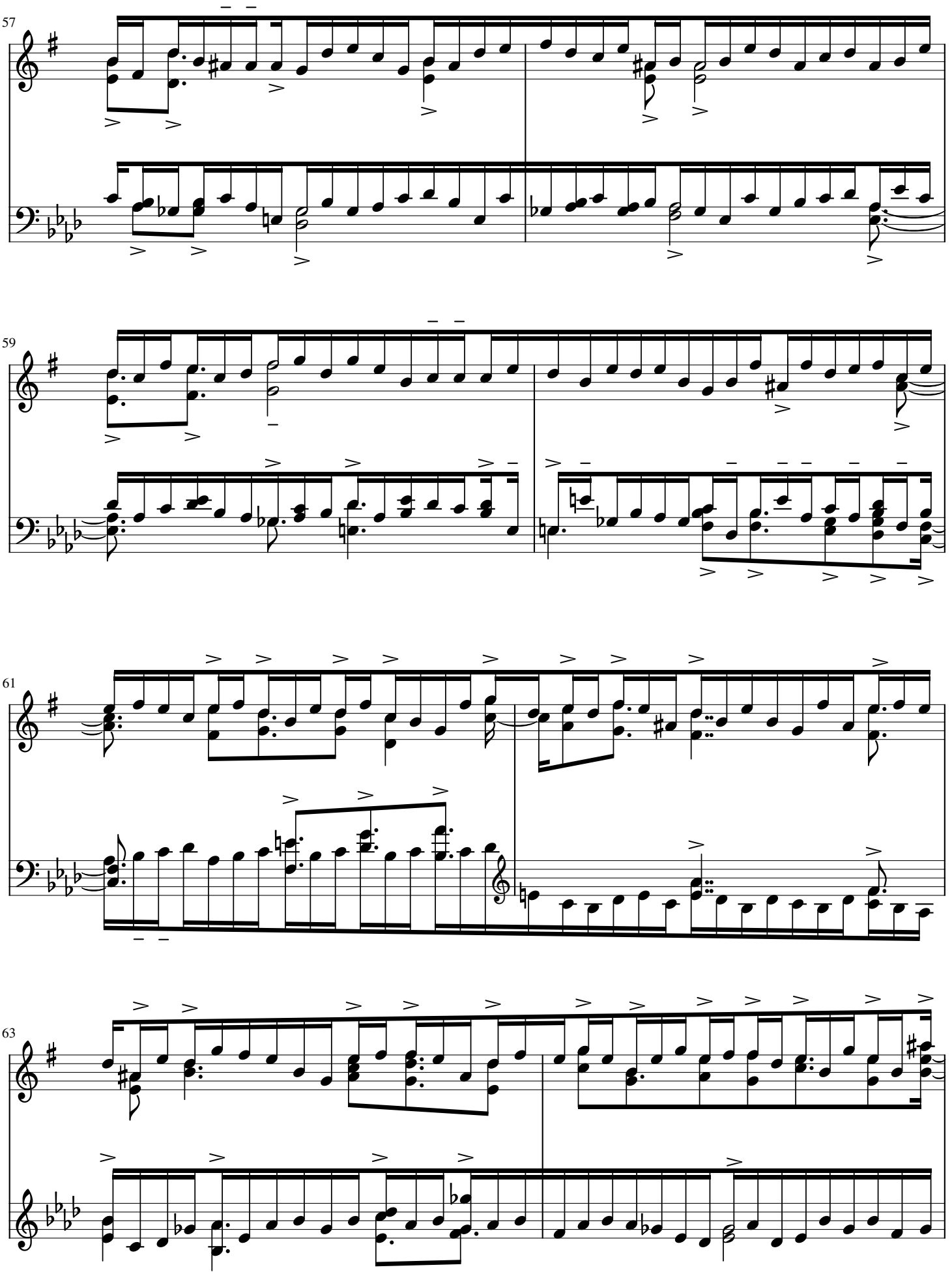

17
poco a poco meno ped.
19
quasi senza ped.
21
23

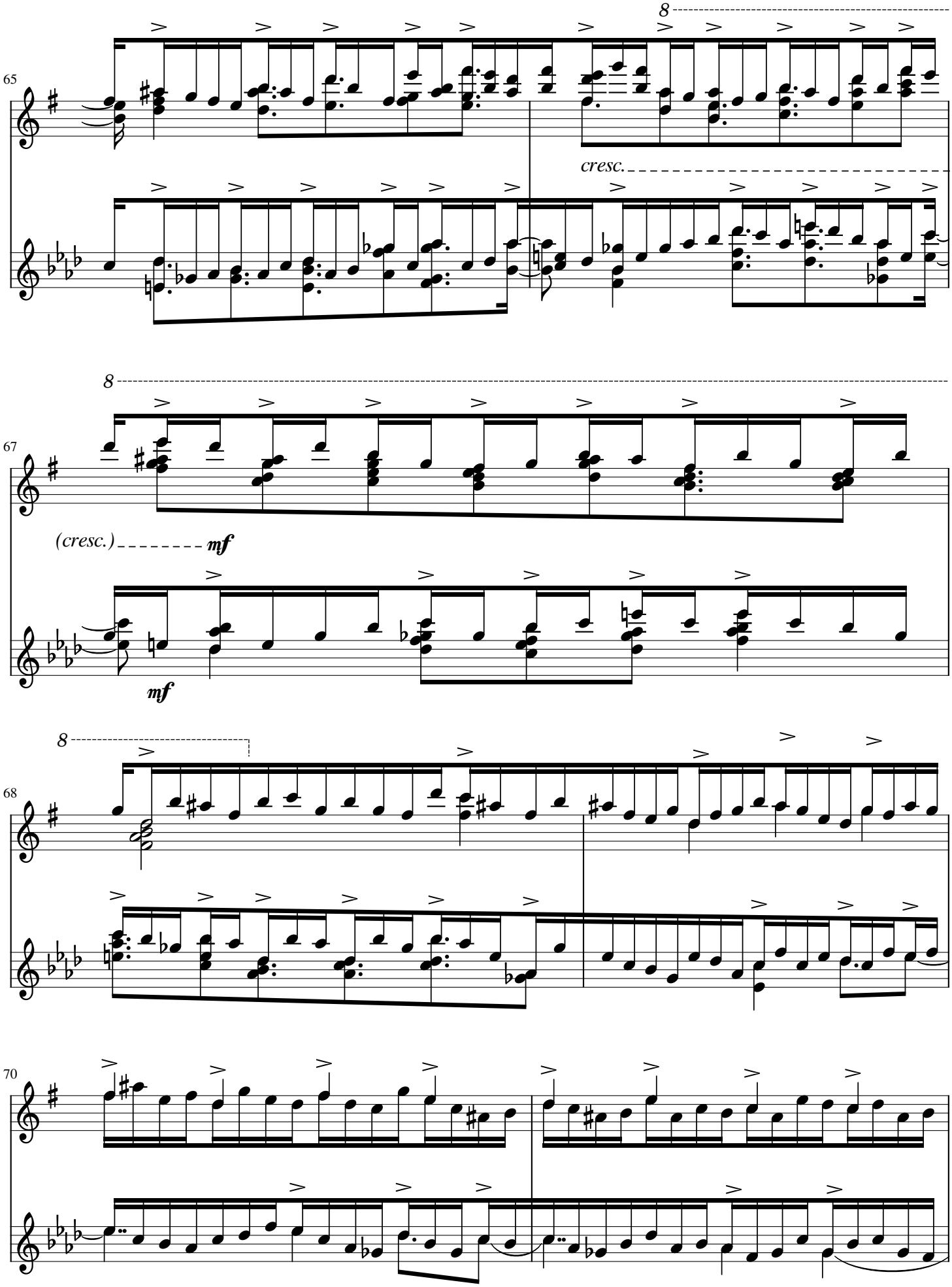

25
27
29
8
poco a poco con ped.,
ma non troppo
31
sost.ped.
sost.ped.
sost.ped.
sim.
8

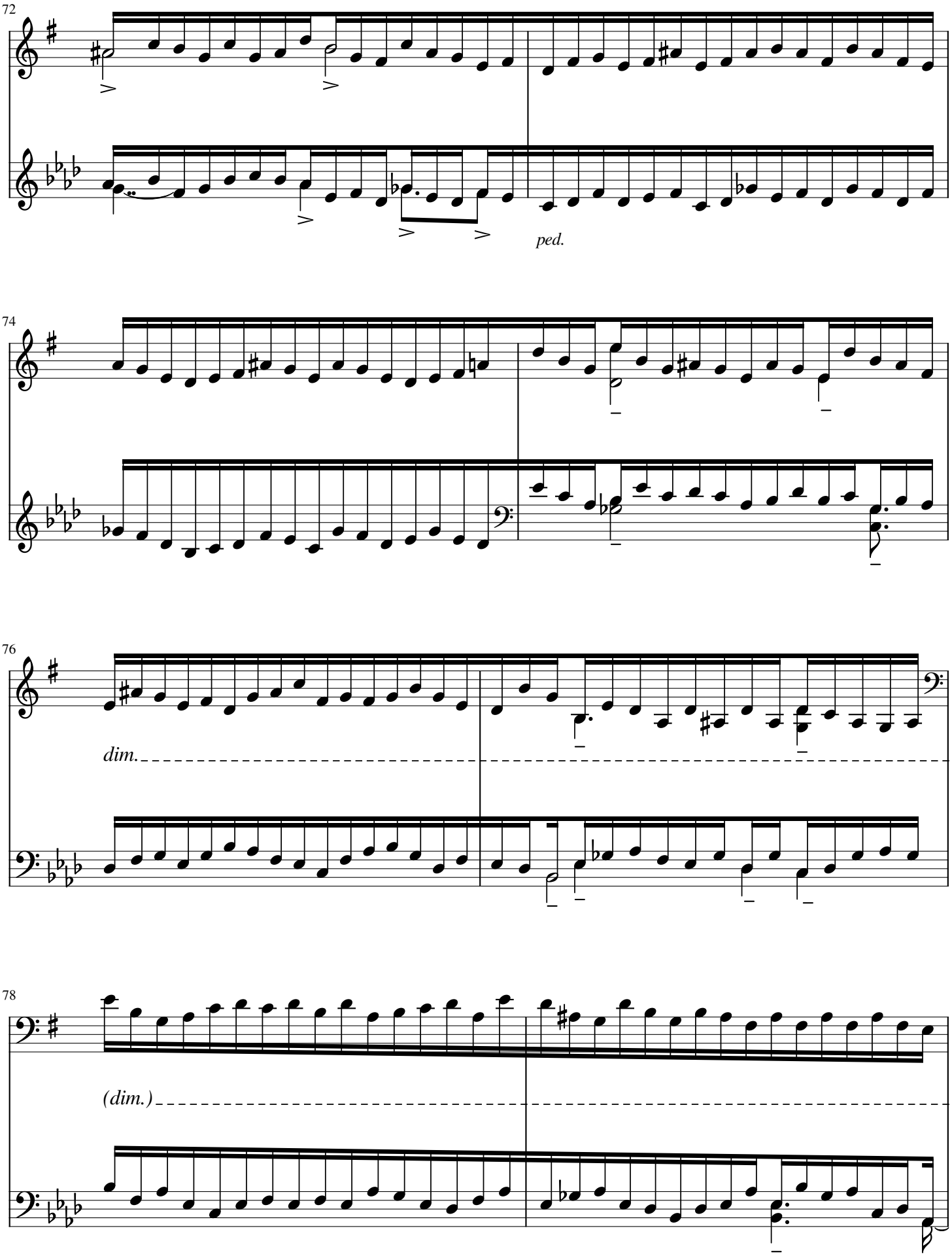

33
senza sost.
8
ped.
35
8
quasi senza ped., una corda
37
poco in rilievo
pp
8
(pp)
39
8

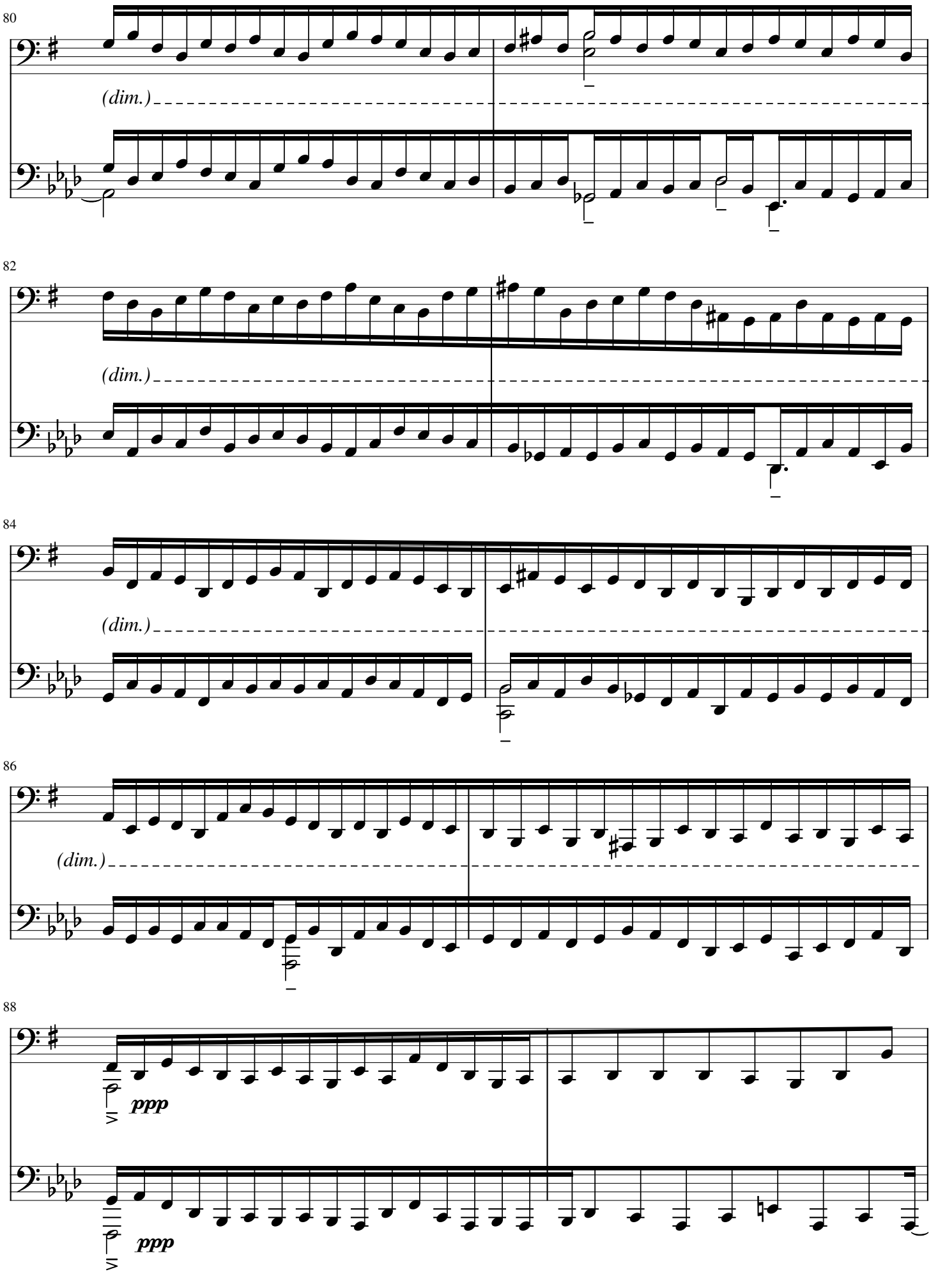

41
8
43
8
45
8
47
8
poco a poco più ped.

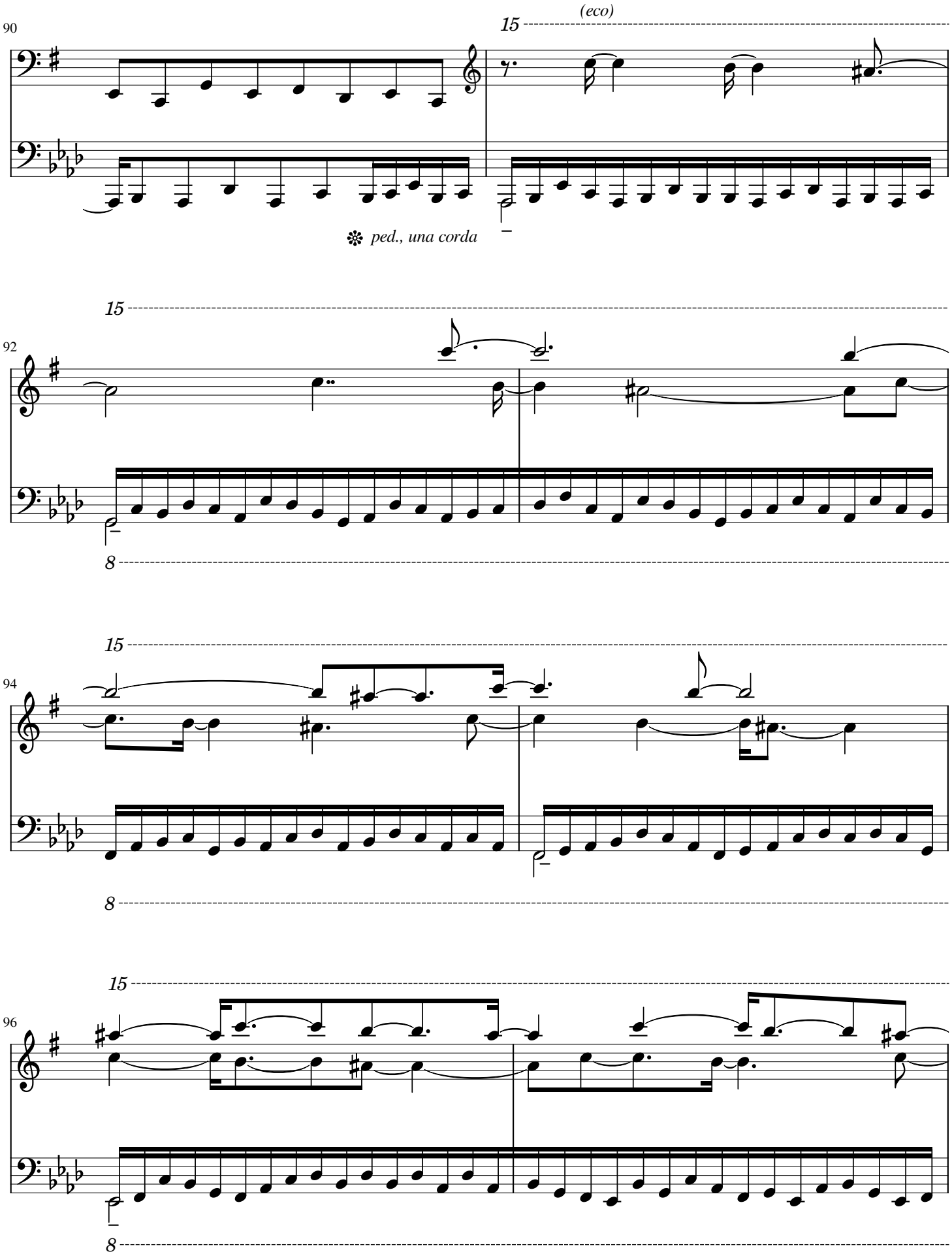

49
8
51
8
ped.
53
cresc.
8
55
(cresc.)
mp
mp
senza ped., tre corde

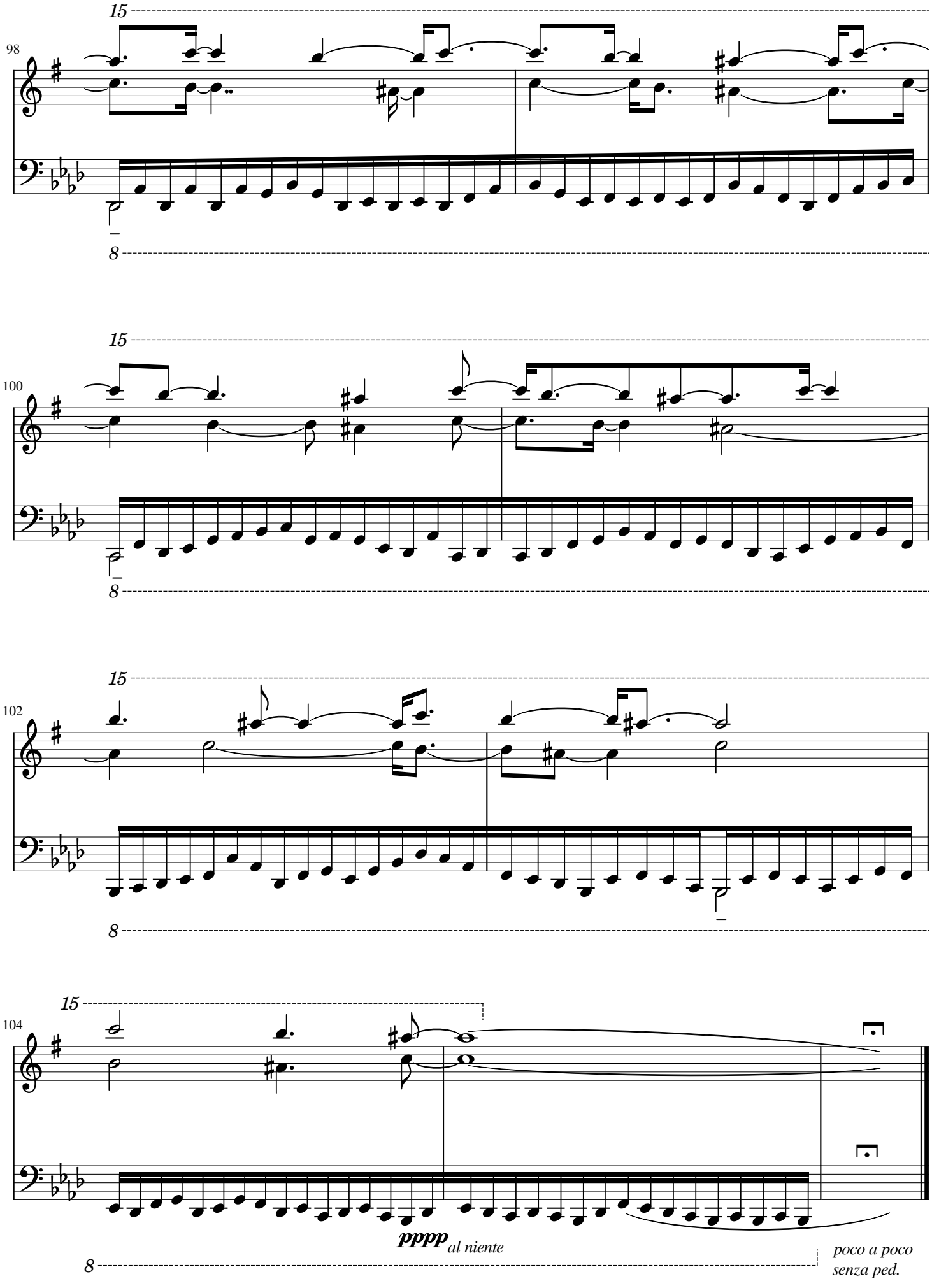

57
59
61
63


8
65
cresc.
8
67
(cresc.)
mf
mf
8
68
70


72
ped.
74
76
dim.
78
(dim.)


80
(dim.)
82
(dim.)
84
(dim.)
86
(dim.)
88
ppp
ppp


90
(eco)
15
ped., una corda
15
92
8
15
94
8
15
96
8


15
98
8
15
100
8
15
102
8
15
104
8
pppp al niente
poco a poco
senza ped.

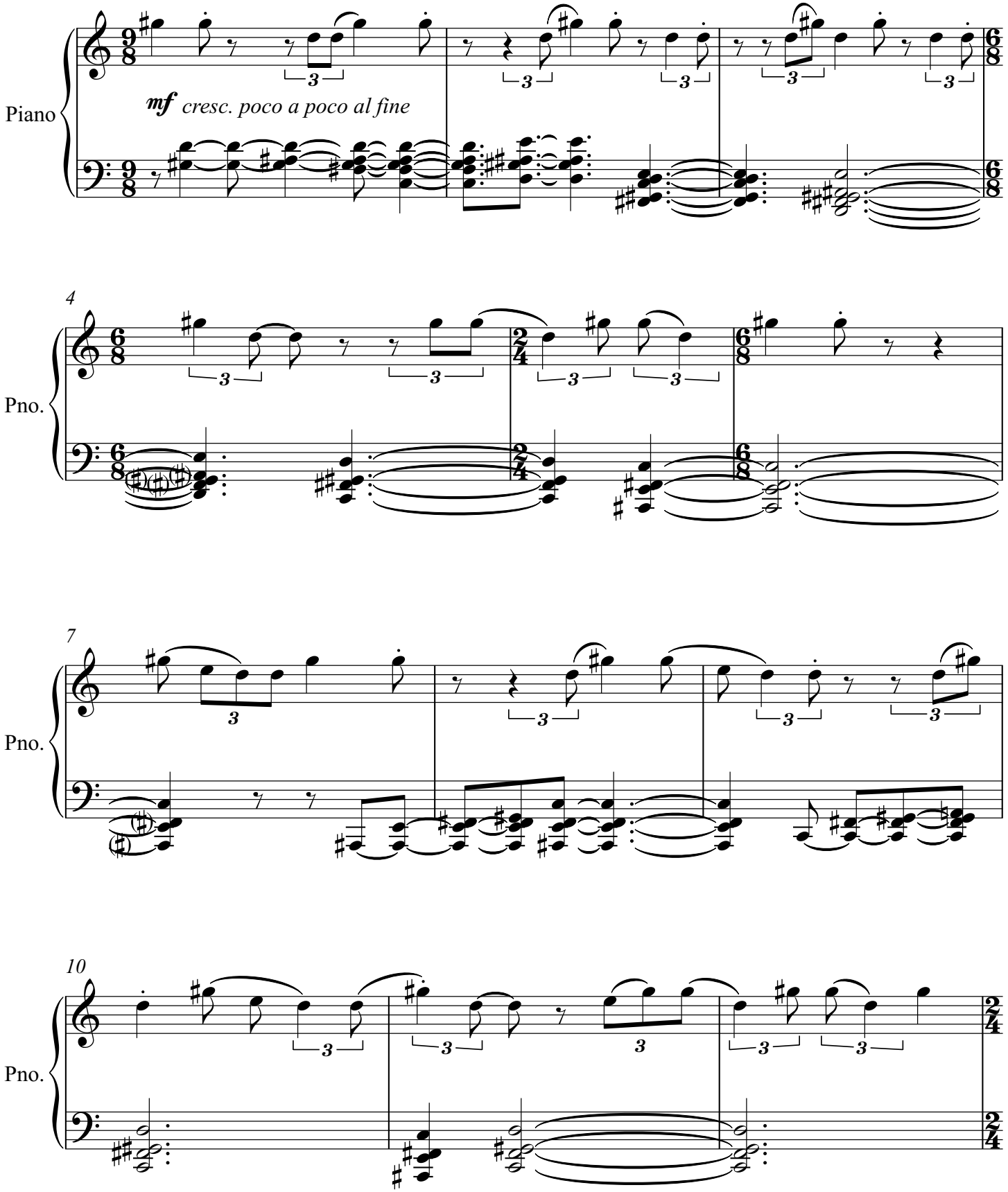
à memória de Fernando Mattos, com gratidão

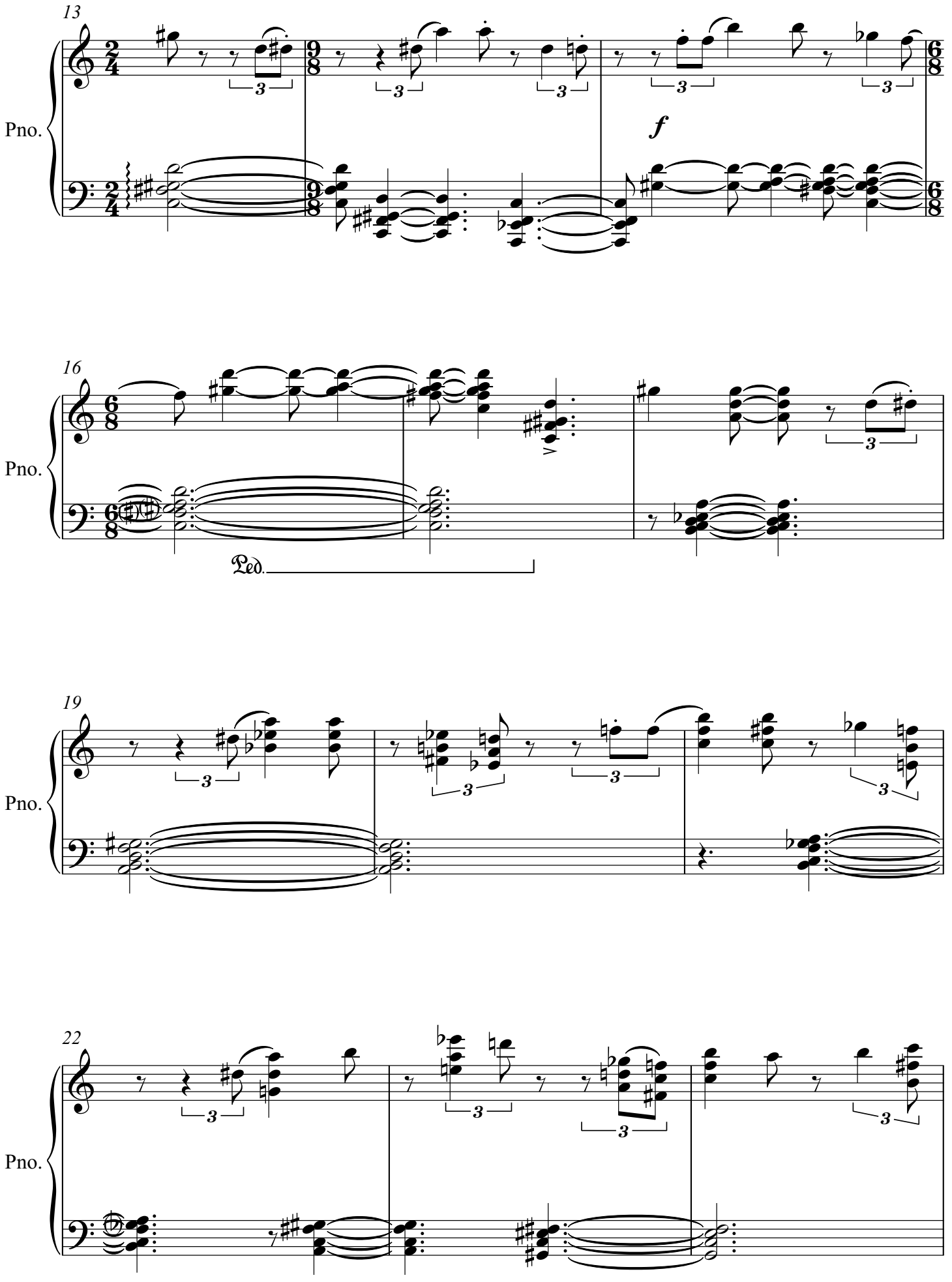
Tambores para um cortejo abrupto

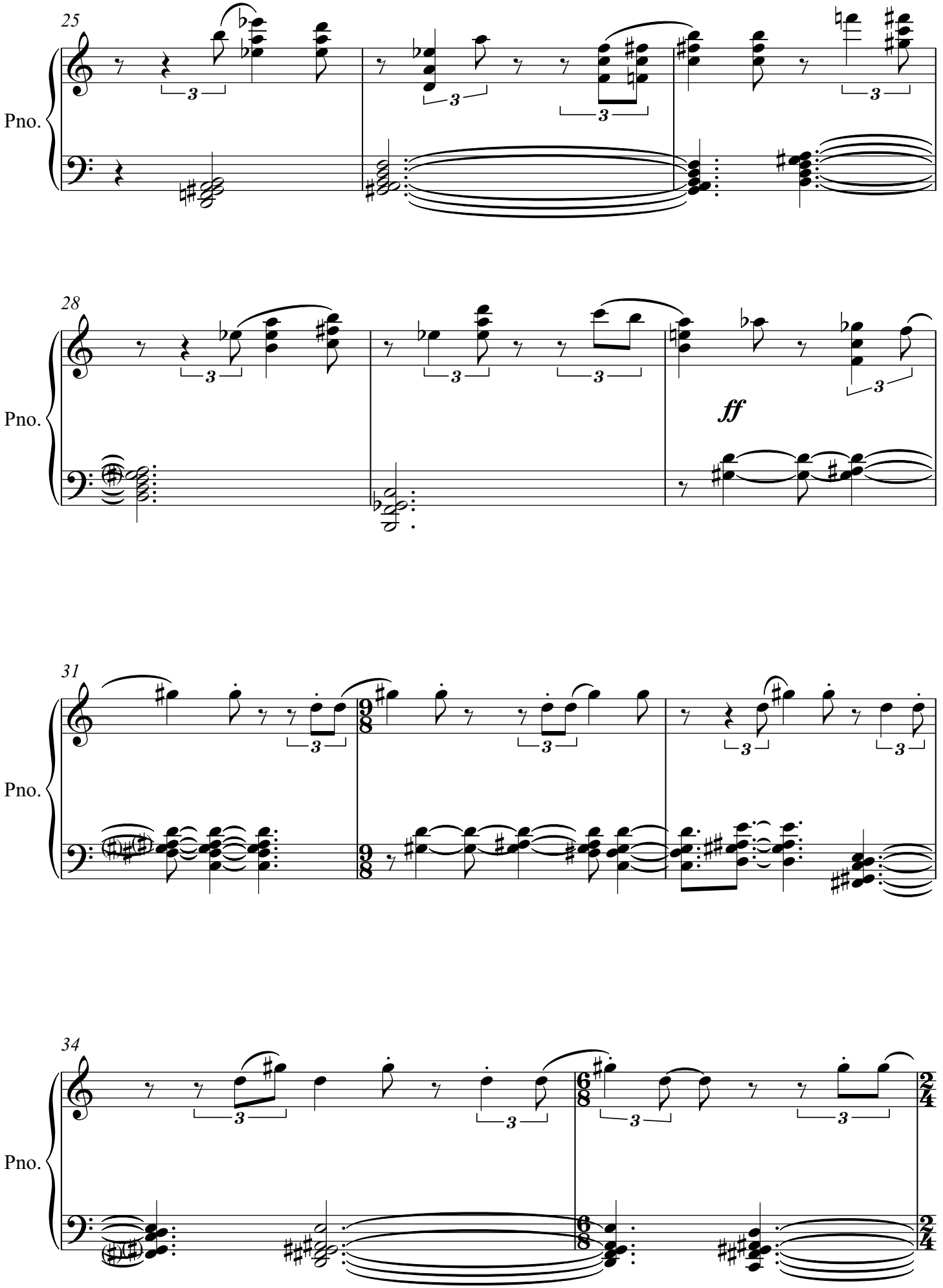
Risoluto energico e poco pesante (♩. = 82)

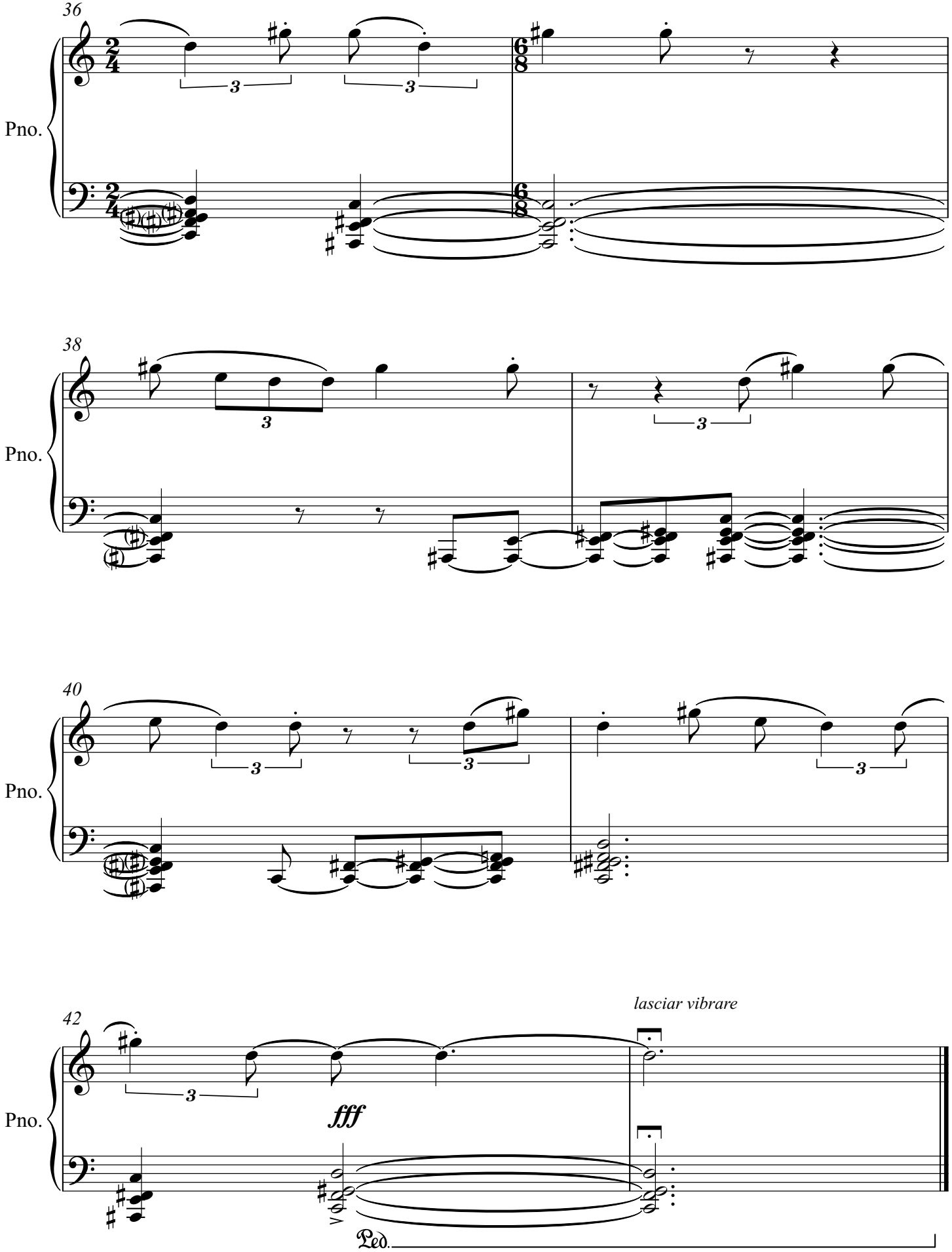
Pedro Reis Amaral

espressivo molto, religioso




13
Pno.
f
16
Pno.
Ped.
19
Pno.
22
Pno.


25
Pno.
28
Pno.
ff
31
Pno.
34
Pno.


36
Pno.
38
Pno.
40
Pno.
42
Pno.
lasciar vibrare
fff
Ped.