

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

Danilo Freitas Valadão

**GESTO COMO DIRETRIZ COMPOSICIONAL:
A INSPIRAÇÃO TÁTIL-VISUAL COMO PILAR PARA A IMAGINAÇÃO SONORA**

Porto Alegre
2024

Danilo Freitas Valadão

**GESTO COMO DIRETRIZ COMPOSICIONAL:
A INSPIRAÇÃO TÁTIL-VISUAL COMO PILAR PARA A IMAGINAÇÃO SONORA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Composição.

Orientador:
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha

Porto Alegre
2024

CIP - Catalogação na Publicação

Valadão, Danilo
Gesto como Diretriz Composicional: a Inspiração
Tátil-visual como Pilar para a Imaginação Sonora /
Danilo Valadão. -- 2024.
301 f.
Orientador: Antônio Carlos Borges-Cunha.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Gesto. 2. Composição. 3. Movimento. I.
Borges-Cunha, Antônio Carlos, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGMUS
Rua Prof. Annes Dias, 112 - Bairro Centro - CEP 90020090 - Porto Alegre - RS - www.ufrgs.br
15º Andar

ATA 07/2024 DEFESA DE TESE DE DOUTORADO Nº 143

Aos trinta dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às catorze horas, reuniu-se de forma remota, em sessão pública, a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, Centro Histórico - Porto Alegre, para a defesa pública da Tese de Doutorado de **Danilo Freitas Valadão**, intitulada "Gesto como diretriz composicional: a inspiração tátil-visual como pilar para a imaginação sonora", apresentada como um dos requisitos ao título de Doutor em Música, Área de Concentração - Composição. A Tese de Doutorado foi orientada pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha (PPGMUS/UFRGS), que presidiu a sessão. A sessão foi transmitida ao vivo pela plataforma Mconf.<https://mconf.ufrgs.br/webconf/00006390>. Após concluída a defesa, nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva (UFBA), conceito aprovado, Prof.^a Dr.^a Roseane Yampolschi (UFPR), conceito aprovado, e Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (PPGMUS/UFRGS), conceito aprovado. Dessa forma, e de acordo com o Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi o candidato aprovado no exame e apresentação da Tese a que se submeteu. Os pareceres dos examinadores seguem anexos a esta ata. O candidato terá, a partir desta data, o prazo de trinta dias corridos para entregar a versão final de sua Tese de Doutorado à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final da Tese por essa Comissão requisito indispensável para a obtenção do Título. O Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, na condição de presidente, agradeceu aos professores que integraram a Banca Examinadora a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão. E, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada pelos integrantes da Banca Examinadora, será assinada digitalmente.

Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva (UFBA),

Prof.^a Dr.^a Roseane Yampolschi (UFPR),

Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (PPGMUS/UFRGS),

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha (PPGMUS/UFRGS), Presidente.



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO CARLOS BORGES CUNHA, PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR**, em 30/07/2024, às 17:12, conforme art. 7º, I, da Portaria nº 6954 de 11 de setembro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **CELSO GIANNETTI LOUREIRO CHAVES, PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR**, em 30/07/2024, às 17:33, conforme art. 7º, I, da Portaria nº 6954 de 11 de setembro de 2015.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.ufrgs.br/sei/verifica.php> informando o código verificador **5904468** e o código CRC **CCB62923**.

Agradecimentos

Começo agradecendo e dedicando este trabalho a Deus e minha família por todo o apoio ao longo de tantos anos. Pelos ensinamentos, exemplos de carinho e por ser um porto seguro, deixar reservado para mim um lugar para o qual eu sempre podia voltar e recarregar as energias.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha, que, com sua abordagem humana, recuperou-me o ânimo pela composição, guiou-me para que eu encontrasse o melhor caminho para realização do Doutorado e quem levo como um grande exemplo de postura didática em sala. Um agradecimento especial a Prof. Dr. Wellington Gomes, professor da graduação com quem mais me identifiquei a ponto de sua obra fazer parte da tese.

Sinto-me felizado em poder somar pessoas queridas em duas cidades tão expressivas como Salvador e Porto Alegre. Agradeço, às pessoas queridas de Salvador, os bons momentos que contribuíram para minha construção social, personalidade e contato com a alegria ao longo de mais de duas décadas vivendo na cidade: Érika Zantedeschi, Bruna Zantedeschi, Vinícius Luz, Romeran Ribeiro, Luíza Garcia, Laís Garcia, Marcos Garcia, Doralice Garcia, Leonardo Neiva, Caio Neiva, Paulo Sérgio Jr, Caio Nunes, Mikhail Barreto, Alexandre Raymond, Rodrigo Passos, Lucas Nery, Menahem Farias, Nathalia Martins, Daniela Baumgarten, Natália Gualberto, Paulo Mateus, Camila Fernandes, e, num alocamento especial, Vanessa Bocchi (São Paulo). Agradeço a Bárbara Pontes (Juazeiro) e Aglei, com quem tenho o prazer de compartilhar coautoria de canções especiais. Um agradecimento especial ao grande amigo Natanael Ourives, inspiração de trabalho e postura acadêmica, parceiro de produção e de conversas intensas e reflexivas.

Agradeço às pessoas queridas de Porto Alegre, que num momento delicado de adaptação e mudança de vida, me fizeram sentir-me querido, facilitando a construção de um sentimento de pertencimento: Jessica Delabari, Lisiane Martinelli, Raquel Faria, Felipe (Pepe) Martinez, Guilherme Martinez, Roni Martinez, Fernanda Tussi, Cris Schell, Rafael Sarmiento, Ângela Corrêa, Ângela Dargen, Cristiana Amaral, Thiago Costa, Marcelo Costa, Camila Eleutério, Vanessa Cardoso e Natália Galvão. Um abraço especial a Caio Facó, outro grande parceiro que foi um dos responsáveis da minha ida a Porto Alegre, através do incentivo e auxílio no preparo para o ingresso no Doutorado.

A todos os grupos de amigos, agradeço especialmente por suavizarem o impacto da pandemia, que tanto atrapalhou e atrasou este trabalho.

O Flamenco, como parte muito importante da minha vida, inspirou parte deste trabalho. Também tenho o prazer de compartilhar esse contexto com pessoas queridas Tina Leiro, Margareth Lusquiños e Flora Bacelar em Salvador, e Pedro Barboza, Gustavo Rosa, Ale Palma e Andrea Franco em Porto Alegre.

Agradeço a Lúcia Soldera e Priscilla Sobral por dividirem o trabalho de revisão da tese.

Por fim, agradeço à CAPES, pelo financiamento da pesquisa, sem a qual eu não teria a possibilidade de realizá-la. Que haja cada vez mais investimento em pesquisa no nosso país e valorização da ciência.

Resumo

O presente trabalho apresenta uma pesquisa voltada à temática de gesto e música como ferramenta de pensamento e prática da composição musical. O Capítulo 1 consiste na revisão bibliográfica, dividido em duas seções: a primeira seção reúne textos sobre gestualidade e música numa abordagem musicológica, cujos principais autores são Hatten (1994, 2004 e 2018), Ferneyhough (1995), Nogueira (2006), Yampolschi (2014) e Bériachvili (2020); enquanto a segunda seção trata de ideias aplicadas diretamente na criação das unidades estruturantes, que, combinadas entre si, revelam estratégias criativas que também podem ser percebidas como gestos, cujos principais autores são Smalley (1997), Boulez (2012) e Gomes (2020). O Capítulo 2 consiste na elaboração de categorias de comportamento sonoro separados em dois critérios básicos associáveis à movimentação física: a direcionalidade e a estabilidade. Com as categorias elaboradas, são expostos exemplos do portfólio de composições, demonstrando a aplicação do pensamento composicional. O Capítulo 3 apresenta análises de obras de Wellington Gomes e Pierre Boulez. Passagens de peças de Wellington Gomes são analisadas a fim de demonstrar a sua poética criativa, inspirada por imagens e movimento, decorrente da reiteração de determinadas estratégias composicionais. *Notation I* para orquestra de Pierre Boulez é analisada a fim de explorar os processos de orquestração e expansão realizados pelo compositor a partir da miniatura para piano, a versão original. Por fim, o Capítulo 4 discute as estratégias composicionais de diversas passagens encontradas nas peças do portfólio de composição de acordo com o tema da pesquisa.

Abstract

The present work presents research focused on the theme of gesture and music as a tool for musical creativity. Chapter 1 consists of a literature review, divided into two sections: the first section brings together texts that speak in a general way about gestures and music in a musicological approach, whose main works are those of Hatten (1994, 2004 and 2018), Ferneyhough (1995), Nogueira (2006), Yampolschi (2014) and Bériachvili (2020); while the second section deals with ideas applied directly in the creation of structuring units, which, combined with each other, reveal creative strategies that can also be perceived as gestures, whose main works are those of Smalley (1997), Boulez (2012) and Gomes (2020). Chapter 2 consists of the elaboration of categories of sound behavior separated into two basic criteria associated with physical movement: directionality and stability. With the elaborated categories, examples taken from the portfolio of compositions are exposed, demonstrating the application of musical creativity. Chapter 3 consists of analysis of pieces composed by Wellington Gomes and Pierre Boulez. Passages of Gomes's pieces are analyzed to demonstrate his creative poetics, inspired by images and movement, resulting from the reiteration of certain strategies. *Notation I* for orchestra by Pierre Boulez, is analyzed so it can be demonstrated the process of orchestration and expansion based on the piano miniature, the original version. Finally, Chapter 4 discusses the compositional strategies of passages of the portfolio's pieces.

Lista de figuras

Figura 1 – Seis primeiros compassos de <i>Um Estudo Composicional</i> (2013).....	14
Figura 2 – Tipologia espectral (SMALLEY, 1986, p. 65).....	34
Figura 3 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 12 a 14.....	40
Figura 4 – <i>Policromo</i> . Compassos 13 a 15.....	41
Figura 5 – Esquema de conceitos de gesto.....	44
Figura 6 – Exemplos de vertiginosidades no portfólio.....	53
Figura 7 – Unidades simultâneas de sucessão de notas.....	54
Figura 8 – Complexo de gestos de três linhas superpostas em polirritmia.....	54
Figura 9 – Estrutura cantábil: melodia e contracanto em <i>Dança Caótica n. 6</i>	55
Figura 10 – Seis primeiros compassos de <i>Nix</i>	55
Figura 11 – <i>Toccalise</i> . Compassos 42 a 45. Progressão de corais.....	56
Figura 12 – <i>Dança Caótica n. 6</i> . Compassos 152 a 156.....	57
Figura 13 – <i>Canção Recôndita</i> . Compassos 12 e 13.....	58
Figura 14 – Terceiro Movimento do <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Compassos 131 a 134.....	59
Figura 15 – Exemplo de movimentação estática nas bordaduras, trinado e bordadura com glissando em <i>Canção Recôndita</i>	62
Figura 16 – Exemplo de movimentação estática nas bordaduras e trêmolos em <i>Canção Recôndita</i>	62
Figura 17 – Compassos 70 e 71. Exemplos de movimentação estática nas cordas em <i>Canção Recôndita</i>	63
Figura 18 – Exemplo de movimentação estática em <i>Dança Caótica n. 6</i>	63
Figura 19 – <i>Accelerando</i> rítmico em <i>Toccalise</i>	64
Figura 20 – Exemplo de rasgueado em <i>Toccalise</i>	64
Figura 21 – <i>Alabalaxé</i> . Exemplos de vertiginosidades em alta velocidade.....	69
Figura 22 – <i>Tambores, Ondas e Frevo</i> . Primeiros compassos.....	69
Figura 23 – <i>Poema Abstrato</i> . Compassos 7 a 10.....	69
Figura 24 – <i>Acordes de Ébano</i> . Compasso 10.....	70
Figura 25 – <i>Modos Imagísticos</i> . Primeiros compassos.....	70
Figura 26 – <i>Acordes de Ébano</i> . Compassos 7 e 8.....	71
Figura 27 – <i>Fantasia</i> . Compassos 2 e 3.....	71
Figura 28 – <i>Revoada de Memórias</i> . Compassos 5 e 6.....	72
Figura 29 – <i>Geometrias Flutuantes</i> . Compasso 285.....	72
Figura 30 – <i>Revoada de Memórias</i>	73
Figura 31 – <i>Fantasia</i> . Compassos 34 a 37.....	74
Figura 32 – <i>Retalhos</i> . Compassos 29 e 28.....	74
Figura 33 – <i>Retalhos</i> . Compassos 59 a 62.....	75
Figura 34 – <i>Embriões Metálicos</i> . Compassos 35 a 39.....	75
Figura 35 – <i>Rondando</i>	75
Figura 36 – <i>Rondando</i>	76
Figura 37 – <i>Fantasia</i> . <i>Cadenza</i> do violoncelo.....	76
Figura 38 – <i>Retalhos</i> . Acima, compassos 28 a 30. Abaixo, compassos 36 a 43.....	77
Figura 39 – <i>Alabalaxé</i> . Compassos 51 e 52.....	77
Figura 40 – <i>Alabalaxé</i> . Compassos 137 e 138.....	78
Figura 41 – <i>Embriões Metálicos</i> . Materiais vertiginosos.....	78

Figura 42 – <i>Retalhos</i> . Compassos 64 a 68.....	79
Figura 43 – <i>Revoada de Memórias</i> . Compassos 28 a 34.....	79
Figura 44 – <i>Geometrias Flutuantes</i> . Compassos 174 a 183.....	79
Figura 45 – <i>Alabalaxé</i> . Compassos 7 a 9.....	80
Figura 46 – <i>Acordes de Ébano</i> . Compassos 4 e 5.....	81
Figura 47 – <i>Alabalaxé</i> . Compassos 104 a 107.....	81
Figura 48 – <i>Revoada de Memórias</i> . Compassos 17 a 23.....	82
Figura 49 – <i>Embriões Metálicos</i> . Compassos 30 a 32.....	82
Figura 50 – <i>Retalhos</i> . Compassos 70 a 72.....	83
Figura 51 – <i>Modos imagísticos</i> . Compassos 92 a 97.....	84
Figura 52 – <i>Geometrias Flutuantes</i> . Compassos 61 a 65.....	84
Figura 53 – <i>Alabalaxé</i> . Compassos 65 a 71.....	86
Figura 54 – <i>Retalhos</i> . Compassos 19 a 26.....	86
Figura 55 – <i>Embriões Metálicos</i> . a: compasso 2; b: compassos 8 e 9, c: compassos 16 a 18.....	87
Figura 56 – <i>Geometrias Flutuantes</i> . Compassos 121 a 124.....	87
Figura 57 – Manuscrito do planejamento de orquestração da <i>Notation I</i> e parte da <i>Notation II</i>	90
Figura 58 – <i>Toccata-samba</i> . Dois primeiros compassos.....	92
Figura 59 – <i>Notation</i> para piano. Compasso 1.....	93
Figura 60 – <i>Notation I</i> , versão original para piano. Compassos 1, 2 e 3 em cima e 12 em baixo	94
Figura 61 – <i>Notation I</i> , versão original, para piano. Compassos 4, 5 e 6.....	95
Figura 62 – <i>Notation I</i> , versão original, para piano. Compasso 7.....	95
Figura 63 – <i>Notation I</i> , versão original, para piano. Compasso 8.....	96
Figura 64 – <i>Notation I</i> , versão original, para piano.....	96
Figura 65 – Os principais materiais de <i>Notation pour Orchestre I</i> , tomados como eventos-referência.....	98
Figura 66 – <i>Notation I</i> para orquestra. compassos 8 a 11.....	100
Figura 67 – <i>Notation I</i> para orquestra. compassos 8 a 11.....	101
Figura 68 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compasso 11.....	102
Figura 69 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro movimento, compasso 76.....	103
Figura 70 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 13 a 16.....	104
Figura 71 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compasso 15, 16 e 17.....	105
Figura 72 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 17 a 21. Seção de cordas.....	106
Figura 73 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 17 a 21. Seção da família da clarineta.....	106
Figura 74 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 23 a 28.....	107
Figura 75 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 23 a 26.....	108
Figura 76 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 29 a 32. Seção das madeiras.....	109
Figura 77 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 29 a 33. Seção das cordas.....	110
Figura 78 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 34 a 38.....	111
Figura 79 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 34 e 35.....	112
Figura 80 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 a 38. Seção dos metais.....	113
Figura 81 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 e 37. Seção das madeiras.....	113
Figura 82 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 34 a 37. Seção de percussão.....	114
Figura 83 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 a 38. Combinação de gestos nas cordas.....	115
Figura 84 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36. Violinos I.....	116
Figura 85 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 e 37. Violinos II.....	116
Figura 86 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 e 37. Violas.....	117

Figura 87 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 e 37. Cordas graves.....	118
Figura 88 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 36 a 38.....	119
Figura 89 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 52 a 56.....	121
Figura 90 – <i>Notation I</i> para orquestra. Compassos 55 e 56.....	121
Figura 91 – Transcrição da melodia de <i>Wave</i>	122
Figura 92 – Primeiros compassos de <i>Des Choses Éphémères</i> (2018).....	123
Figura 93 – Segunda seção de <i>Des Choses Éphémères</i>	124
Figura 94 – Sujeito da <i>Fuga</i> em Dó menor do <i>Cravo Bem-Temperado</i> na tonalidade original.....	125
Figura 95 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento.....	128
Figura 96 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 75 a 78.....	128
Figura 97 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 84 a 88.....	129
Figura 98 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Terceiro Movimento. Compassos 13 a 21.....	129
Figura 99 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 103 e 104.....	129
Figura 100 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 106 e 107.....	129
Figura 101 – <i>Canção Recôndita</i> . Compassos 12 a 16.....	130
Figura 102 – <i>Canção Recôndita</i> . Compasso 10.....	130
Figura 103 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compasso 61.....	131
Figura 104 – <i>Canção Recôndita</i> . Compassos 17 a 21 e primeiro tempo do 22.....	131
Figura 105 – <i>Canção Recôndita</i> . Compassos 44 a 47.....	132
Figura 106 – <i>Canção Recôndita</i> . Compassos 40 e 42.....	132
Figura 107 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 99 a 101.....	134
Figura 108 – <i>Canção Recôndita</i> . Compasso 11.....	134
Figura 109 – <i>Canção Recôndita</i> . Compasso 7.....	134
Figura 110 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 75 a 81.....	137
Figura 111 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Terceiro Movimento. Compassos 116 a 125.....	139
Figura 112 – <i>Dança Caótica n. 6</i> . Compassos 108 a 119.....	141
Figura 113 – <i>Dança Caótica n. 6</i> . Compassos 168 a 179.....	142
Figura 114 – <i>Canção Recôndita</i> . Compasso 10.....	143
Figura 115 – <i>Canção Recôndita</i> . Compasso 2.....	143
Figura 116 – <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> . Primeiro Movimento. Compassos 108 a 111.....	145
Figura 117 – <i>Dança Caótica n. 6</i> . Compassos 89 a 94.....	147
Figura 118 – <i>Dança Caótica n. 6</i> . Compassos 58 a 68.....	149

Lista de Tabela

Tabela 1.....	60
----------------------	-----------

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Revisão Bibliográfica	21
1.1. Estudos sobre gesto e música.....	22
1.1.1. A Teoria do Gesto de Hatten.....	22
1.1.2. Ferneyhough: gesto e significado.....	24
1.1.3. A corporeidade da escuta: um diálogo entre Nogueira e Yampolschi.	27
1.1.4. Bériachvili e a associação com artes plásticas: Impressão Espacial do Gesto Musical (<i>Spatial Imprint of Musical Gesture</i>).	29
1.2. Gesto e manipulação sonora	31
1.2.1. A visão sobre gesto em música e a espectromorfologia de Smalley.....	32
1.2.2. Gesto em Wellington Gomes	35
1.2.3. Possível aplicação de metáfora de movimento em Boulez	38
1.3. Síntese.....	43
Capítulo 2 – Sugestões teóricas	46
2.1. Gesto e a inspiração tátil-visual	47
2.2. A qualificação de passagens musicais sob a ótica do movimento.....	51
2.2.1. Direcionalidade	52
2.2.2. Estabilidade	60
2.3. Síntese sobre gesto e terminologia analítica	64
Capítulo 3 – Estudos de caso.....	66
3.1. A linguagem imagética de Wellington Gomes	66
3.1.1. Comentários gerais acerca das peças: compartilhamento de diretrizes.....	67
3.1.2. Categorização de materiais numa abordagem paradigmática.	68
3.1.3. Comentário final.....	88
3.2 Transformação Gestual: conceituação através da análise de <i>Notation I</i> de Boulez.....	89
3.2.2. A intertextualidade de <i>Notations I</i> para piano e para orquestra e terminologias para a teorização da <i>Transformação Gestual</i>	93
3.2.3 Primeiras experiências com a <i>Transformação Gestual</i>	122
Capítulo 4. Portfólio	126
4.1. Estruturas, estratégias e a inspiração tátil-visual comuns às peças.....	127
Considerações finais	150
Referências	157
ANEXO - Portfólio de Composição.....	160

Introdução

Este trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado acerca das possibilidades de utilização do conceito de gesto para a geração de material criativo e estruturação musical: as estruturas sonoras emulam ações físicas. A potencialidade de associações entre uma passagem musical e experiências envolvendo o movimento físico motiva o trabalho criativo que intenciona projetar, no ouvinte, efeitos psicológicos e emocionais específicos. No momento das associações, são despertadas lembranças adquiridas através da experiência da interação do corpo em movimento com o ambiente, bem como pela captação sensorial (principalmente tátil e visual) de eventos de natureza similar (gestos corporais, objetos em movimento, entre outros). Por conseguinte, tal processo poderá ajudar compositores a traçarem estratégias composicionais. Então, o que pensar quando se aplica o termo “gesto” no contexto musical?

Escuto o termo no contexto musical desde que entrei na graduação. Por vezes um conceito nebuloso, professores se referiam a passagens musicais como “gesto” quando queriam expor algum tipo de estratégia local, como o alcance de determinado registro após uma sucessão de sons, ou como uma estrutura análoga a uma frase sem caráter melodioso. Através da pesquisa, compreendi melhor a razão destes exemplos, bem como conheci outras aplicações do conceito de gesto e propus meu próprio enfoque. Logo, fez parte da pesquisa o estudo do(s) conceito(s) de gesto na literatura acadêmica musical. As principais áreas de pesquisa nas quais as referências se concentram são: a) Música e Cognição: investigação do desenvolvimento da cognição através da interação do corpo com o meio ambiente para a produção de significado; e b) Música e Semiótica: investigação dos sons como signos, unidades codificáveis que representem imagens, ideias, eventos.

A metodologia de pesquisa consistiu, basicamente, em revisão bibliográfica, buscando me inteirar das várias vertentes de estudo e, assim, propor uma definição de gesto musical. Para atingir os objetivos da pesquisa, elaborei conceituações voltadas à evocação de movimentos físicos pelos sons, que permitiu análises experimentais das peças escolhidas como estudo de caso, bem como a descrição analítica do portfólio autoral. A etapa de revisão bibliográfica foi sucedida de análises de peças importantes e influentes para a meu processo composicional concomitantemente à produção de um portfólio autoral. Então, meu pensamento composicional ligado à inspiração tátil-visual e projeção de gestos físicos foi desenvolvido à luz dos escritos sobre gesto, e as diversas semânticas despertadas pelo termo, e música.

Após o estudo de diferentes correntes teóricas sobre música e gesto, constatei que os conceitos de movimento e gesto são compreendidos como fontes de semântica enunciativa para

a descrição de passagens musicais, visão esta justificada por aprofundamento neurocientífico e especulativo da relação entre música e apreciação. Valéria Bonafé (2011) expõe que o estudo do gesto passa por algumas abordagens. “Aqueles que se fixam sobre a relação entre gesto e movimento corporal – gesto do intérprete sobre o instrumento, ação física –, diretamente ligadas a aspectos da técnica instrumental” (BONAFÉ, 2014, p. 48), o que Delalande (1988 in GUERTIN, 2012) classifica como gestos efetivos. Ainda sobre gesto e movimento corporal, Delalande também conceitua os gestos de acompanhamento, quando o instrumentista se movimenta de maneira expressiva durante a execução. Bonafé também indica as abordagens “que se ocupam em aproximar as noções de gesto e de signo – gesto enquanto elemento de significação, que está em lugar de algo” (BONAFÉ, 2014, p.48), o que Delalande chama de gestos figurativos (*figuré*), que Hatten (1994, 2006, 2018) aborda de maneira aprofundada ao desenvolver uma teoria do gesto aplicada a Beethoven e a outros compositores germânicos, a fim de gerar um conceito de significado intrínseco às obras, através do reconhecimento de traços culturais e historicamente estabelecidos. Outras abordagens indicadas por Bonafé são as “que compreendem por gesto as marcas características de um determinado período, estilo ou autor– gesto como entidade publicamente identificada, como personagem historicamente reconhecido” (BONAFÉ, 2014, p.48), ideia aprofundada, de maneira crítica, por Ferneyhough (1995). Hatten aborda esse conceito com sua teoria de tropos.

Ao traçar o histórico do estudo do gesto na academia e da presença do conceito (ou conceitos) nas análises e comentários constantes em artigos, livros e ensaios, durante o século XX, verifica-se que seu amadurecimento e a busca pela unidade de pensamento tiveram início nos anos 80. Sullivan (1984) aborda o conceito da significação, tendo como perspectiva o modo como o ouvinte pode se valer da familiaridade com aspectos de outro meio que não o aural para dar sentido à estrutura sonora que forma a música. Ele explicita que o gesto em música nasce de um meio híbrido, uma conexão entre o meio do movimento e o auditivo, que possibilita associações. Sullivan é um dos principais pioneiros na estruturação do estudo do gesto. Como expressa Yampolschi, “[t]alvez a maior contribuição de Sullivan para a compreensão da noção de gesto musical tenha sido a de objetivar o seu estudo” (YAMPOLSCHI, 2009). Anteriormente, não havia muitos estudos visando explicar as motivações para o uso do termo, do conceito. Sullivan desenvolveu um estudo na tentativa significativa de justificar a terminologia, uma preocupação que inaugurou o amadurecimento do conceito de gesto, ao invés do uso indiscriminado e difuso que ocorria. O próprio Sullivan divulga exemplos de uso do termo sem unidade semântica, os quais demonstram a maneira difusa como era utilizado. O

trabalho de Sullivan possibilitou diversas reflexões sobre o que significa pensar o gesto no contexto musical.

Dois marcos históricos de desenvolvimento do estudo do gesto foram averiguados: o primeiro abrange os anos de 1984 a 2004, com maior contribuição de autores internacionais, mas com participação de alguns autores brasileiros; o segundo, a partir de 2004, no qual há trabalhos importantes como o “Music and Gesture” (GRITTEN e KING, 2006) e uma disseminação grande do assunto na produção brasileira. No período entre 1984 e 2004, destacam-se: Sullivan (1984), Ferneyhough (livro de 1995, mas os textos referenciados aqui são de 1983 e 1985), Lidov (1987), Delalande (1988), Cadoz (1988), Wishart (1995), Iazzeta, Smalley (1997), Ferraz (1998), Aldrovandi (2000) e Hatten (2004), os quais contribuíram significativamente para a reflexão acerca da relação entre gesto e música. Participantes do estágio primário de estudo de gesto e música, eles exploraram a capacidade imaginativa, as associações entre contextos ditados por diferentes sentidos. Defendo que esse estágio primário chegou ao ápice com o trabalho de Hatten (2004), no qual as alegações deixam de integrar um universo especulativo, ou mesmo satisfatoriamente discursivo, e adquirem fundamentos pertinentes às ciências naturais, justificando a ligação entre o corpo (principalmente o movimento corpóreo) e a percepção musical. Já na produção recente de trabalhos que estudam gesto e música, com foco no cenário de pesquisa brasileiro, os principais trabalhos são as pesquisas de Zampronha (2005), Dignart (2007), Steuernagel (2008), Barbosa (2008), Yampolschi (2009 e 2014), Castellani (2010), Bertissolo (2013) e Bonafé (2014). Nesses estudos, observei metodologias de revisão de pesquisas e detectei importantes trabalhos para a área. Fiz o mapeamento dos autores mais citados, a fim de descobrir preferências e comparar a relevância de cada autor. Deparei-me, então, com polos de produção acadêmica de diferentes diretrizes, sendo os principais as universidades federais do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná.

O grupo de pesquisa associado ao PPG do Rio de Janeiro é coordenado por Marcos Nogueira e adota a diretriz de cognição, da qual Hatten é uma das principais referências, junto com outros pesquisadores como Johnson, Lakoff (1983). Estes não focam necessariamente o gesto, mas desenvolveram investigações na área mais ampla de música e movimento. Bertissolo faz parte dessa diretriz, tendo a coorientação de Nogueira. Em São Paulo, Silvio Ferraz é a maior autoridade a tratar de gesto. Ele orientou os trabalhos de Bonafé e Castellani e tem Ferneyhough como sua maior referência conceitual. No Paraná, Roseane Yampolschi é grande autoridade em gesto, com foco predominante na relação entre gesto e música. Ela adota como

referências, entre outros, Sullivan, Wishart, Smalley. Ela orientou o trabalho de Steuernagel, havendo coincidência de referências com o trabalho de Dignart.

Meu interesse pelo tema – gesto para composição – vem desde os tempos de graduação, tendo sido inspirado pelo Prof. Dr. Wellington Gomes, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, meu professor à época. Gomes (2002) analisa a imprevisibilidade presente nas peças do Grupo de Compositores da Bahia, formado por alunos de seminários de música que originariam a Escola de Música da UFBA, e por Ernst Widmer, professor de composição à época. Gomes ressalta duas tendências estilísticas que uma música pode apresentar na contemporaneidade: “tendência evolutiva e tendência experimental” (GOMES, 2002, p. 2). Devido à escolha do repertório, fica evidente a predileção pela estética experimental, havendo ainda a afirmação que, na tendência evolutiva, “as atitudes são consideradas mais conservadoras, enquanto que aqui [no livro], citaremos apenas a [tendência experimental]” (GOMES, 2002, p. 2). O destaque da sonoridade experimental, supostamente representante da música contemporânea, estava presente, também, em suas aulas. Segundo Gomes, a escrita baseada em gesto poderia traduzir efetivamente a estética da contemporaneidade, afirmação que impactou minhas inquietudes composicionais. Primeiro, porque eu me importava com a ideia de continuidade de uma suposta linearidade temporal da herança eurocêntrica. Aceitava, de maneira inconsciente, o paradigma europeu imposto pela academia à época e entendia que as rupturas estéticas do século XX eram momentos de extrema importância para a formação do pensamento musical atual. Segundo, porque houve uma crescente relação aprazível com as estruturas que reconhecia como escrita gestual, algo que me interessava replicar à minha maneira e, assim cumprir o dever histórico idealizado e a satisfação criativa.

O que, de início, eu reconhecia como parte de uma escrita gestual possuía forte conexão com o ritmo aliado a uma exploração melódica da amplitude harmônica¹, que transparecia uma geometria da partitura. Entendia que o conceito de gesto deveria possuir uma relação quase exclusiva com a inspiração tátil-visual do fenômeno corpóreo, sobretudo na atitude criativa. Das primeiras experiências conscientes do uso dessa inspiração para a geração de material composicional, destaco a peça *Um Estudo Composicional*, estreada em Tessalônica, na Grécia, no ano de 2014, pelo grupo dissonArt. Minha impressão inicial acerca de gesto aplicado à composição pode ser percebida nos primeiros compassos reproduzidos na Figura 1: o glissando

¹ Por amplitude harmônica, entende-se a disposição cromática de alturas da mais grave à mais aguda. ‘Registro’ não satisfaz completamente o que busco expressar, uma vez que timbre e registro possuem uma relação intrínseca nas tomadas de decisão do ato criativo. A amplitude harmônica diz respeito ao espaço musical a ser explorado com maior ou menor velocidade, parcimônia.

descendente em harmônico artificial no violino; o glissando de harmônicos naturais no *cello*; o *jet whistle* na flauta; o cromatismo em notas curtas e rápidas no clarinete e no violino; a sequência de notas arpejadas (ou em saltos) no *cello* e no baixo; a sucessão de notas seguindo a série harmônica de Dó no piano até atingir um ponto culminante no trêmolo de salto entre *clusters*.

Figura 1 – Seis primeiros compassos de *Um Estudo Composicional* (2013). Os elementos apresentam exploração direcional para gerar associação com movimentos bruscos.

Todos esses materiais possuem características em comum: determinada brevidade estrutural, alta atividade rítmica, exploração melódica da amplitude harmônica descomedida. Elegi essas unidades estruturantes como uma aplicação do conceito de gesto porque, à época, fazia uma associação com movimentos corpóreos, principalmente movimentos bruscos. São estruturas inspiradas pelo contexto físico e encontradas em passagens musicais de obras do século XX, nas quais eu observava o caráter gestual², a projeção mental de um espaço físico que configura a atribuição de sentido às estruturas sonoras. A própria escrita da partitura ajuda na identificação de uma geometria, bem como foram desenvolvidas novas formas de escrita para passagens onde o gesto é mais importante que a identificação das notas executadas. Acerca disto, sabe-se que a apreciação musical, para além da experiência sensorial, pode passar pelo domínio imaginativo, com associações espontâneas tanto no momento da escuta como por leitura ou geração de partitura. Jorge Sad, em seu artigo “Som, gesto, interação musical” (2011) expõe duas correntes: uma que relaciona o gesto corporal durante a performance e o conceito de gesto como movimento do som, independente de execução. É difícil dissociar-se da imagem

² Lendo “Musical gesture and phenomenology of musical space in 20th-century avant-garde music” de Georges Bériachvili, encontrei uma citação de Adorno elucidando um conceito referenciado como “pseudomorfismo da pintura em música” (ADORNO, 1973, p. 191 *apud* BÉRIACHVILI, 2020, p. 59). Junto ao que é discutido no artigo, percebo como esse conceito correlaciona-se com o que busco mostrar, por conta da impressão sensorial da visão inspirando a imaginação musical, tanto apreciativa quanto criativa.

e concebermos gesto, movimento em algo que não enxergamos e sim ouvimos. Entretanto, segundo Sad, o gesto não pode ser reduzido ao movimento do músico ou do público, pois certas figuras musicais resultantes da escrita são chamadas de gesto. Como demonstrarei nesta pesquisa, as características descritas formam a identidade sonora de materiais de diversas peças de Wellington Gomes.

Interpretei, posteriormente, a noção de gesto para além das características rítmicas de maior movimentação para uma visão geral do gesto como uma construção estrutural formada por elementos conectados em uma continuidade, como uma analogia ao conceito de frase da harmonia funcional. Gesto é, também, uma alternativa para descrever estruturas musicais que não correspondem à linguagem analítica pertinente ao repertório dos séculos XVIII e XIX. Através de reflexões e estudos primários da literatura acadêmica sobre gesto musical, produzi um artigo, publicado no Congresso da ANPPOM de 2017, no qual proponho conceitos próprios para uma análise alternativa da peça *Embriões Metálicos* de Wellington Gomes. Ali defino gesto como “uma movimentação sonora [...] à qual foi dada uma direcionalidade para a construção do discurso musical” (VALADÃO, 2017). A movimentação sonora a que me refiro é a variação dos parâmetros do som que gera um contexto de progressão do tempo. A progressão temporal tem por consequência a possibilidade de direcionalidade, uma mudança entre estados acústicos justapostos, formados pelos elementos musicais. O modo pelo qual um compositor decide ordenar as estruturas sonoras gera determinados afetos e estágios apreciativos que conferem identidade à peça. Em consequência, para os fins do trabalho de 2017, gesto seria o resultado da propulsão de direcionalidade(s) que delinea(m) a progressão musical, desde os menores elementos musicais até os grandes esquemas formados por estruturas sonoras maiores.

No artigo (VALADÃO, 2017), meu intuito foi descrever estratégias composicionais sob a perspectiva do comportamento rítmico dos elementos musicais, algo primordial, à época, para a analogia de movimentação gestual do contexto físico. Para a descrição de estratégias, propus características inerentes ao comportamento dos elementos então denominados de “recursos gestuais”, baseando-me na noção de gestualidade conforme minhas convicções à época. Através dos recursos gestuais, os elementos atingiriam um nível satisfatório de movimentação metafórica, confirmando a inspiração tátil-visual pertinente a determinadas estratégias encontradas na peça. São quatro os recursos gestuais.

a) Vertiginosidade

‘Vertiginosidade’ foi o termo escolhido após uma observação de Moguilansky (2014) acerca das acicaturas da obra *Dérive* de Boulez. É a característica ligada à direção, na

qual a variação de altura e exploração do registro do instrumento gera uma movimentação sonora virtuosística. O termo remete à trajetória de visualização vertical, como subida ou queda. Serve também para suscitar a ideia do predomínio de uma direção – ascendente ou descendente – dada a um material ou a parte dele, a qual explora a amplitude harmônica em graus conjuntos ou em saltos. A principal ideia desse destaque é indicar uma associação de movimentação possivelmente mais óbvia, como vista nos elementos de *Um Estudo Composicional*.

b) Ataques ou entradas sucessivas

Ataques ou entradas sucessivas em diferentes instrumentos formam um ritmo resultante que, aliado à variação de alturas, pode reforçar a analogia de movimento. A estratégia trazida por este recurso é a criação, pouco a pouco, de blocos sonoros e a criação de sonoridades como pequenos pontos sonoros (*staccato*, *pizzicato*) se, após o ataque, não houver sustento da nota.

c) Variação de dinâmica

A variação de dinâmica, através de acentos, fortepiano, crescendo e decrescendo, serve para reforçar a expressividade direcional de uma passagem que possui progressão natural. Entretanto, no artigo, meu interesse era discutir a direcionalidade conferida a uma nota, a um acorde ou a um grupo de notas em comportamento estático, de duração longa. Argumentei que, na sustentação de notas sem mudança de altura, é a variação de dinâmica que gera o gesto, pois o aumento ou a diminuição do volume do som atribui intencionalidade a um evento musical estático, que não projetaria nenhuma ideia de movimentação e sim da falta dela.

d) Elisão

Esse termo foi emprestado da linguística. Significa uma modificação que se manifesta quando, na fala, o fim de uma palavra se conecta à palavra subsequente, combinando vogais entre si ou determinadas consoantes com vogais. Por conseguinte, a elisão em música ocorreria quando um gesto se inicia assim que outro termina, criando um fluxo que constrói a narrativa musical.

Esses recursos foram adotados para que eu pudesse expor as principais referências nas ideias contidas em *Embriões Metálicos* e em outras peças de Wellington Gomes. Não é interesse da tese expor as estratégias como apresentadas no artigo, porém algumas delas exerceram influências em meu estilo composicional. Portanto, uma adaptação do trabalho realizado no artigo fará parte da descrição analítica das peças que compõem o portfólio do doutorado.

Através de estudos mais aprofundados, percebi que o conceito de gesto não é exclusivo do tátil-visual, possuindo forte desenvolvimento semântico relacionado à semiótica. O termo gesto integra também o vocabulário cotidiano traduzindo um ato simbólico, ampliando a

semântica para o trabalho de analogia às realidades do contexto musical. Gesto em música não seriam, portanto, apenas os elementos musicais ou a forma como sequências de estruturas sonoras encadeiam-se isolados, sem ‘gatilhos’ semânticos associados a outros contextos comunicativos. O resultado perceptivo sensorial da apreciação de uma organização sonora está sujeito não somente à identificação de unidades estruturais: existe um forte apelo à memória, à experiência individual de cada ouvinte, ao subjetivo.

Gesto é um fenômeno que transmite uma ideia. Ele possui potencial comunicativo, seja em seu sentido original, no domínio físico – movimentos corporais pertencentes a uma forma de linguagem –, seja aplicado a conceitos abstratos de ações – como a entrega de um presente referida como um gesto de carinho. O potencial comunicativo de estruturas musicais permite a associação ao conceito de gesto amplificado. A relação entre gesto e música passa diretamente pela relação do corpo com o mundo, com a capacidade de dar sentido a fenômenos naturais e sociais. O significado de uma passagem musical e sua conexão com o desenvolvimento da peça não se relaciona com a audição como se fosse um sentido isolado. A pesquisa demonstrou que a capacidade cognitiva de gerar significado tem participação de todos os sentidos disponíveis ao ser humano. Os sentidos, as vivências sociais, a relação entre corpo e movimento contribuem de maneira significativa para a inteligibilidade e para a compreensão e a construção da relação com o ambiente e os pares. Nogueira (2006) explica que “ao entendermos a forma musical recuperamos um “conteúdo” mental – temos um entendimento do entendimento.” (NOGUEIRA, 2006, p.1). Destarte, o tema desta pesquisa centra-se na concepção cognitiva de assimilação e de atribuição de significado às coerências sonoras estruturais, através da experiência corpórea com o movimento. O principal produto de meu doutorado em composição, o portfólio, terá sua análise descritiva voltada à temática de associação tátil-visual voltado à natureza das unidades estruturantes e às estratégias de ordenamento de unidades.

O termo gesto implica referencialidade e representatividade. Percebe-se o esforço para efetuar a conexão entre sua semântica comum e sua aplicação à música. Os gestos pertencem ao domínio físico, mais proeminentemente ao tátil e ao visual. São deslocamentos corpóreos consequentes da realização de um evento ou surgidos para sua efetivação. Gestos físicos podem ser percebidos como reflexos ou entendidos como comunicação intencional. Gestos reforçam uma ideia proferida pela fala ou podem ser a própria linguagem, com a formulação de frases, o alfabeto. Entretanto questiona-se: o que é o gesto quando relacionado à música? Instrumentos precisam de gestos para emitirem som, instrumentistas exibem movimentações voluntárias ou involuntárias para reforçar a si ou ao público a expressividade de determinada passagem musical. Há, no entanto, outra aplicação do conceito de gesto que não remete à percepção física

da movimentação de um ser, ela pertence ao domínio imaginativo, no qual gesto funciona como um catalisador de significados.

Através da experiência corpórea, pode-se evocar a imagem de um gesto associando-o a uma passagem musical de acordo com o comportamento da sucessão de sons. Na Física, este fenômeno é explicado como variações de frequência através do aumento ou diminuição de hertz. Na música, é possível simplesmente referi-lo como uma passagem musical, consistindo no deslocamento ascendente ou descendente, que atribui características concretas de um objeto a um evento abstrato. Recorre-se a analogias para explicar ou entender determinado evento através da familiaridade com outro evento, traduzindo a significação cognitiva através do meio aural de um contexto linguístico-comunicativo. Roseane Yampolschi dedicou um trabalho (2014) ao estudo de como a experiência corporal influencia a percepção do mundo e, principalmente, da música. Segundo a autora, “o corpo humano é indissociável das formas de comunicação social e dos exercícios de poder que o configuram” (YAMPOLLSCHI, 2014, p.68). De modo semelhante, partindo das ideias que relacionam as vivências corporais com as capacidades e entendimento cognitivo, minha pesquisa ancorou-se nos trabalhos de alguns autores como Mark Sullivan, Denis Smalley e Trevor Wishart, os quais tomaram a relação das propriedades físicas de espaço, objeto, corpo como fonte de inspiração para associações que implicam a construção do entendimento das sequências de sons como estruturas reconhecíveis.

Sullivan (1984) explica que “gesto é um meio híbrido. São necessários dois meios para produzir um gesto” (SULLIVAN, 1984, p.21-22). Ele visa assim justificar a utilização do conceito, ressaltando a natureza composta por dois contextos que se associam para que aquele de entendimento mais familiar ou concreto (os movimentos que se veem) ajude na compreensão do outro menos familiar ou mais abstrato (a música que se ouve). Trevor Wishart realça que gesto é uma articulação do *continuum* (WISHART, 1996, p. 17). Ele estabelece que gesto é uma treliça tridimensional que recorre a parâmetros como altura, timbre e duração para criar uma rede de interações. O conceito de treliça corresponde a uma crítica à música que firma sua base na notação musical, pois os parâmetros tridimensionalizados criam a ilusão de que a composição sonora se resume apenas a eles, existem, no entanto, outras nuances que acabam sendo perdidas, algo que a música eletrônica é capaz de ressaltar. Steuernagel (2015) comenta a importância da preocupação com o conceito de enunciado proposto por Wishart (1996). O autor expressa a ideia de que o gesto é “uma unidade de relações musicais que são reconhecíveis como uma espécie de ‘unidade de intenção’”. Por sua vez, Denis Smalley desenvolve a chamada espectromorfologia – “abordagem dos materiais sonoros e estruturas musicais que se concentra no espectro das alturas disponíveis e na sua formação ao longo do tempo” (SMALLEY, 1986

trad. GRAS e ARAGÃO, 2021, p. 2) – e estabelece uma teoria que envolve metáforas na conexão entre música e espaço.

Este exercício de analogia, ao mesmo tempo que satisfaz uma necessidade comunicativa, pode também produzir ruídos ou lacunas acerca daquilo que o evento alvo da atenção realmente significa. Há ‘perversão’ do sentido do evento referido, pois, para realmente entendê-lo, não se precisa de uma tradução verbal e sim vivenciá-lo tal qual é concebido, em seu meio natural. No entanto, a associação através de contextos familiares não apenas ajuda a comunicação, como também pode ser uma forma de a cognição trabalhar a construção de significado das estruturas musicais. Essa capacidade é uma possibilidade de inspiração compositiva da qual os compositores podem se valer. Há certa engenhosidade em um processo que toma por inspiração fatores não musicais como construção imaginativa. Salvaguardadas as proporções e a coesão estruturalmente sonoras no contexto intramusical da peça, as inspirações extramusicais geram outro nível de coesão criativa. Neste sentido, Sullivan (1984) desenvolve seu argumento acerca de como ouvintes podem perceber música através de correlações com o movimento sem que haja intencionalidade, quer do compositor quer do próprio ouvinte. Essa perspectiva de percepção abre espaço para que compositores se antecipem a este fenômeno em potencial e compreendam que sua ação prescritiva resulta em um evento sonoro que desperta uma sensação provocada por alguma imagem ou vivência anteriormente experimentada pelo ouvinte. Já Hatten adicionou elementos da neurociência para explicar a atribuição de significado a passagens musicais, bem como a natureza das metáforas ou associações.

Grande parte dos autores estudados abordam gesto e música como uma livre associação imaginativa, sob o ponto de vista do discurso, uma construção semântica baseada na comunicação. Hatten (2004) estabeleceu uma engenhosa justificativa para essa propriedade imaginativa. Segundo ele, os sentidos possuem uma inter-relação por ele denominada intermodalidade, na qual as informações captadas, processadas e geradoras de significado por cada sentido podem possuir representatividade ou equiparação. Assim, a interpretação dada pela identificação de estruturas dependentes da duração de notas, seus agrupamentos verticais e horizontais e o conseqüente despertar de afetos adquire, no âmbito instintivo, um significado gerado não somente pela relação com o meio pelo qual se expressa o objeto da apreciação (no caso da música, o aural), mas também pelas contribuições dos outros sentidos, que, durante a vida de um indivíduo, constroem um ‘repertório semântico’³, um banco de dados de informações sensoriais e cognitivas que são acessados quando se interpretam contextos sociais,

³ Termo de minha preferência para referenciar o conjunto específico e individual de eventos e conceitos que compõem a memória de alguém de acordo com suas experiências.

físicos. Esta pesquisa toma por base investigações que tratam da relação intrínseca da apreensão da realidade através da intercomunicação dos sentidos aplicada à música, quer de autores que aprofundaram essa questão, como Hatten, quer de outros que escreveram sobre a ligação entre música e objetos de outros sentidos através de conceitos como metáfora, geometria, linguística. Através desse embasamento, a obtenção de resultados subdivide-se em duas atividades: a) revisão crítica da literatura sobre o assunto de acordo com os graus de entrelaçamento (existência ou falta de citação do trabalho alheio); b) elaboração de observações acerca da influência da natureza do comportamento de elementos musicais na apreciação; e c) sugestões de terminologia, de acordo com o grau desejado de síntese impulsionada por esses novos tratamentos conceituais, justificados por sua ausência na literatura acadêmica.

Capítulo 1 – Revisão Bibliográfica

Neste capítulo, abordarei, em duas seções diferentes, os estudos acerca de gesto e música mais relevantes encontrados na literatura acadêmica. A primeira seção reúne textos que falam de maneira geral sobre gestualidade e música numa abordagem musicológica, enquanto a segunda seção trata de ideias aplicadas diretamente na criação das unidades estruturantes, que, combinadas entre si, revelam estratégias criativas que também podem ser percebidas como gestos. Autores como Delalande, Sullivan e Wishart já foram contemplados satisfatoriamente na introdução e sua contribuição já foi bastante explorada em outros trabalhos que assinalei de modo que nesta exposição foram destacados os trabalhos de Hatten, Nogueira, Yampolschi e Bériachvili na primeira parte e Gomes, Boulez (dois dos compositores analisados) e Smalley na segunda parte. Hatten comenta sobre teoria do gesto da seguinte forma:

“Uma teoria do gesto musical deve começar com uma compreensão do gesto humano antes de sua manifestação em obras musicais sofisticadas. Defino gesto humano [...] como qualquer formação energética através do tempo que pode ser interpretada como significativa. Por significativo, quero dizer que, para algum intérprete, um gesto transmitirá informações relativas ao afeto, modalidade e/ou significado comunicativo. Minha definição é inclusiva em dois sentidos adicionais: um gesto pode ser criado ou interpretado em qualquer meio [*medium*] ou canal [*channel*], e pode implicar qualquer percepção sensorial, ação motora, ou sua combinação. Note que esta definição abrange [...] a “tradução” da formação energética através do tempo em sons humanamente produzidos ou interpretados, variando desde curvas de entonação da linguagem, para a canção, música instrumental e [...] a representação do gesto sonoro em notação. Qualquer formação energética através do tempo, se real ou implícita, e se intencional ou involuntário, pode ser considerado como um gesto, se pode ser interpretado como significativa de alguma forma.” (HATTEN, 2006 in GRITTEN e KING, 2006, p. 1)

A partir desta definição, podemos implicar às estruturas sonoras as mesmas características de potencial comunicativo, avaliando-as como gestos. O conceito de gesto pode referir-se a uma ação, um ato simbólico. Com esta premissa, podemos entender que o movimento do corpo é um dos exemplos de fenômenos associáveis à interpretação de determinada estrutura musical. Um gesto (signo, unidade musical) representando um gesto (referência, movimento do corpo) realizado por gestos físicos (os gesto efetivos de Delalande).

1.1. Estudos sobre gesto e música

1.1.1. A Teoria do Gesto de Hatten

Hatten faz uma abordagem cognitiva, embasando-se em estudos neurocientíficos para explicar a relação entre os impulsos sensoriais e a geração de significado pela cognição. Hatten expõe sua argumentação, averiguando como, em uma análise semiótica, essa conexão afeta a apreciação musical junto à cultura do sujeito apreciador. Em seu livro mais recente (2018), ele apresenta a noção de ‘agenciamento virtual’, que significa a possibilidade de atribuição de ações humanas e físicas aos sons

O significado é um atributo da cognição que passa pelo processo ontológico de apreensão da realidade pela observação do ambiente. O processo gera, portanto, construções de contextos compostos pelos diferentes elementos de cada ambiente experimentado por um indivíduo, nos primeiros anos de vida: o lar, a rua. Como demonstra Hatten (2004), este é um fenômeno que, como um exemplo primitivo, também pode ser observado nos animais: através de um sensor de percepção motora, as modificações do ambiente moldam as reações a novas informações de maneira instintiva. Hatten afirma que:

Nossas percepções e ações são afinadas umas com as outras por meio de um sistema sensorio-motor integrado que nos permite (1) perceber – auditivamente, visualmente e pelo tato, paladar e olfato; (2) mover-se para melhorar a percepção e orientar a interpretação – deslocando o olho ou o corpo, os dedos ou a língua para obter mais perspectiva e recebendo feedback dos próprios estados do corpo; (3) manipular objetos – usando as mãos para interpretar e moldar, desmontar e montar, destruir e criar; (4) articular todas as partes do corpo para comunicar atitude, emoção, desejo, poder e informações de todos os tipos — movendo os músculos faciais, consciente ou inconscientemente, ou assumindo posturas corporais; e articular os sons, ritmos e curvas entoacionais da linguagem; (5) mover-se para interagir com o ambiente — perseguindo, fugindo, capturando, lutando, plantando, colhendo — e muito mais. Para funcionar em conjunto com tanta facilidade, o sistema sensorio-motor integrado requer uma representação quase imediata que corresponda à dinâmica de cada elemento do ambiente vivenciado, e que possa fornecer um “ajuste” apropriado para cada tarefa de sobrevivência exigida do organismo (HATTEN, 2004, p. 97-98. Trad. minha)⁴.

⁴ *Our perceptions and actions are finely tuned to each other by means of an integrated sensorimotor system that enables us to (1) perceive—aurally, visually, and by touch, taste, and smell; (2) move to enhance perception and guide interpretation— shifting the eye or body, fingers or tongue to gain further perspective, and receiving feedback from the body’s own states; (3) manipulate objects—using the hands to both interpret and shape, take apart and assemble, destroy and create; (4) articulate all parts of the body to communicate attitude, emotion, desire, power, and information of all kinds—wittingly or unwittingly moving facial muscles, or assuming bodily postures; and articulating the sounds, rhythms, and intonational curves of language; (5) move to interact with the environment—chasing, fleeing, catching, fighting, planting, harvesting—and so much else. In order to work together so smoothly, the integrated sensorimotor system requires a near-immediate representation that*

Em um animal, quando vista ou escutada alguma atividade suspeita fora do comum, o estado de alerta é alcançado se o ambiente já foi experienciado e interpretado como seguro, como confortável. O estado de alerta leva a processos de interpretação para a posterior tomada de decisão (fugir, confrontar). Nos seres humanos, as informações (padrões e novidades) captadas pelos sentidos vão se transformando em conhecimento, mesmo antes do desenvolvimento da comunicação. Os sentidos são canais comunicativos para a apreensão da realidade.

Hatten chama a atenção para duas instâncias da percepção biológica diante de um evento que modifica o ambiente: o imediato ou imagístico (“*immediate or imagistic*” p. 101) – o momento instantâneo de reconhecimento de um fenômeno, criatura ou objeto (Hatten comenta que é uma percepção crucial para o reconhecimento de faces e expressões emocionais – p. 101) – e o sequencial ou temporal, o desenrolar do comportamento do objeto de análise ao longo do tempo. Percebe-se, pois, que esta relação entre o entendimento, o desenvolvimento cognitivo e o movimento corpóreo justifica a capacidade associativa entre fenômenos distintos, quais sejam, música e gestos físicos. Através do estudo mais intrínseco sobre o desenvolvimento cognitivo, Hatten explica como, segundo sua visão, uma peça possui uma narrativa implícita, influenciada pela experiência de vida de cada ouvinte e sua relação com traços culturais estabelecidos musicalmente, familiaridade com o repertório, associações táteis-visuais, entre outros eventos. Aquilo que outrora constituiu apenas informações sensoriais, em uma fase avançada de desenvolvimento cognitivo transforma-se em conceitos. Este fenômeno afeta o modo de comunicação, a interpretação de contextos sociais e, por conseguinte, como se aprecia a música.

Em seu último livro, como exemplo de análise, Hatten (2018, p. 263 – 265) expõe um experimento para demonstrar as diferentes potencialidades de integração das coerências estruturais percebidas com as peculiaridades de significação cultural que determinadas construções melódicas e harmônicas podem instituir. O experimento hipotético traz o exemplo de três ouvintes, com diferentes níveis de experiência no estudo de música (ocidental), reagindo à escuta do segundo movimento da *Sonata n.8* de Beethoven, a *Pathétique*. O primeiro ouvinte possui sua apreciação moldada pelos níveis mais básicos do comportamento sonoro, com sua experiência mais voltada a perceber a estrutura e a se apegar aos afetos que o desenvolvimento musical lhe oferece. O segundo ouvinte é descrito como musicalmente treinado, ultrapassando

corresponds to the dynamics of each element of the experienced environment, and that can provide an appropriate “fit” for each survival task required of the organism (HATTEN, 2004, p. 97-98).

percepções básicas de variação dos parâmetros musicais. Ele é capaz de perceber as tópicas⁵ despertadas: o estilo de hino produz uma projeção de espiritualidade; a variação das forças harmônicas que moldam o aspecto formal; os episódios de transição e desenvolvimento, gerando uma trama de tensão e relaxamento, culminando na interpretação de conflito e reconciliação no aspecto religioso. O terceiro ouvinte, mais experiente que os anteriores, conduz o grau de interpretação a níveis mais profundos de tópicas e obras posteriores. Hatten comenta que este ouvinte reconhece o tema como replicado no terceiro movimento da Nona Sinfonia; o movimento cadencial, com a sétima no baixo passado do primeiro ao segundo compasso com o salto da melodia para a tônica, carrega uma semântica de esperança, reforçada pelo arpejo ascendente no terceiro compasso, visto que o gesto em questão é associado a fanfarras e à projeção de heroísmo (Hatten 2018, p. 263 – 265).

Entre as diversas ramificações na utilização do conceito de gesto para se entender música, elejo como principal meio de análise e geração de material, em meu processo criativo, as associações físico-metafóricas. Uma passagem musical pode evocar uma relação imagética, uma inspiração tátil-visual. Segundo minha pesquisa, as associações feitas entre as estruturas musicais e, por exemplo, figuras, imagens, eventos naturais, contextos sociais advêm da interação entre os sentidos, denominada, por alguns autores, intermodalidade. Hatten (2004), principal referência desta pesquisa, adota esse e outros conceitos, como integração perceptiva (*perceptual integration*), identidade gestáltica (*Gestalt identity*), agenciamento inferido (*implied agency*), para gerar uma Teoria do Gesto e explicar como uma peça possui uma narrativa implícita, influenciada pela experiência de vida de cada ouvinte e sua relação com traços culturais estabelecidos musicalmente, com a familiaridade com o repertório, com associações táteis-visuais.

1.1.2. Ferneyhough: gesto e significado

Ferneyhough explica que “gesto *significa*, em sua maior parte, em virtude da referência a hierarquias específicas de convenção simbólica – ou artificialmente estabelecidas ou, mais basicamente ainda, aquelas derivadas, por meio de abstração e analogia, de espécies de comportamento corporal” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 26. Grifo do autor, trad. minha)⁶.

⁵ Traço estilístico.

⁶ “*gesture means, for the most part, by virtue of reference to specific hierarchies of symbolic convention - either artificially established ones or, more basically still, those deriving, by means of abstraction and analogy, from species of bodily comportment*” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 26).

A crescente ênfase colocada no poder direto do gesto musical tenta nos convencer de que a energia retórica interna que se diz gerar é suficiente para suplantar qualquer função formativa secundária que as qualidades constituintes de um “continuum formal” poderiam estar em posição de contribuir. Esta é uma doutrina altamente perigosa, quanto mais não seja porque qualquer tentativa de desvendar ainda mais claramente o significado imediato e holístico de uma unidade gestual leva, quase inevitavelmente, à sua suposição de autossuficiência efetiva e encapsulamento formalmente passivo em um contexto doravante amplamente contingente. (FERNEYHOUGH, 1995, p. 22. Trad. minha)⁷

Hatten apresenta um reforço à ideia holística do gesto, compreendendo os parâmetros sonoros e favorecendo a identificação de tópicos. O gesto é um aparato poderoso no desenvolvimento musical, abarcando diversas intencionalidades, gerando identidade e unidade em uma peça. Ferneyhough é avesso à ideia de que determinados gestos são mais suscetíveis a despertar determinada emoção e possuem resistência a outras. Os elementos não aparecem simplesmente, eles emergem imbuídos de história (FERNEYHOUGH, 1995, p. 25)⁸.

Grande parte da música recente depende fortemente de variantes de um repertório bastante limitado de tipos gestuais calculados para energizar as faculdades receptivas e interpretativas do ouvinte de uma forma culturalmente bastante específica. É especialmente perturbador que essa espécie de semântico “pavloviano” tenha conseguido ganhar tanto terreno às custas de visões mais sutis e muito mais flexíveis da estratégia expressiva [...] (FERNEYHOUGH, 1995, p. 23. Trad. minha)⁹

Ferneyhough conclui que “mônadas denotacionais expressivas negam seu próprio poder interno potencial, evocando-o no próprio ato de significação.”¹⁰ (FERNEYHOUGH, 1995, p. 23). Elenco que, apesar da crítica de Ferneyhough à naturalidade com a qual um gesto pode despertar um arquétipo semiótico, sua reflexão é importante para o estabelecimento desta qualidade de signo. Ele primeiro demonstra o fenômeno para mostrar-se contra um desleixo, em minha interpretação de seu pensamento, de compositores em apoiarem-se nestas marcas históricas.

⁷ *The increasing emphasis placed upon the direct power of the musical gesture attempts to convince us that the internal rhetorical energy which it is said to generate is sufficient to supplant any secondary formative function which the constituent qualities of a 'formal continuum' might otherwise have been in a position to contribute. This is a highly perilous doctrine, if only because any attempt to underline still more clearly the immediate, holistic significance of a gestural unit leads almost inevitably, to its assumption of effective self-sufficiency and formally passive encapsulation in a henceforth largely contingent context.* (FERNEYHOUGH, 1995, p. 22)

⁸ *Elements do not simply appear, they emerge imbued with history* (FERNEYHOUGH, 1995, p. 25)

⁹ *“Much recent music relies heavily on variants of a rather limited repertoire of gestural types calculated to energize the receptive and interpretational faculties of the listener in a culturally quite specific fashion. It is especially disturbing that this species of 'Pavlovian' semanticism has succeeded in gaining so much ground at the expense of subtler and vastly more flexible views of expressive strategy [...]”* (FERNEYHOUGH, 1995, p. 23)

¹⁰ *“expressive denotational monads negate their own potential internal power by evoking it in the act of signification itself.”* (FERNEYHOUGH, 1995, p. 23)

A capacidade de gerar associação a determinadas emoções por parte de uma unidade estrutural específica é uma característica da música e de qualquer tipo de fenômeno ‘significável’ ou ‘codificável’. Signo é um objeto presente que referencia um objeto ausente. As figuras e as palavras escritas são signos porque o objeto desenhado e a voz de quem escreveu não estão em contato com o receptor da mensagem. As palavras faladas também são signos, pois representam abstrações mentais resultantes da formação do sentido da comunicação, da interpretação do mundo. Os sons musicais, em um contexto expressivo e artístico que exprime estratégias de construção de intencionalidades, podem ser signos. Através de associação prévia, os sons musicais podem ser signos para abstrações mentais de entendimento do mundo ou conceitos comunicativos tanto quanto as palavras. Para isso, é necessário, porém, aprender aquele conceito associado ao som. Entretanto, a inteligibilidade comunicativa não é um objetivo primordial da música, mas o reconhecimento da coerência estrutural. Devido a esse fenômeno, Zampronha sugere a substituição do termo significado por significação. “O termo ‘significação’ parece ser uma alternativa para expressar o processo de transformar uma sequência de sons na música em algo inteligível, sem qualquer referência à linguagem verbal” (ZAMPRONHA, 2005).

Por ser uma organização estrutural reconhecível como unidade, uma sequência sonora possui atribuição de associação a um conceito. Hatten descreve esse fenômeno como tópicos, traços estilísticos que se constituem através da cultura, da repetição, da construção de um modelo, suas realizações guardam identidade própria, mas reproduzem critérios em comum, aprofundando a interpretação analítica de uma peça. Ferneyhough e Hatten enxergam o gesto como um signo. Hatten assume essa premissa para que se possa ou interpretar ou criar determinadas passagens musicais através da associação de tópicos. Ferneyhough acredita que é possível aproveitar-se dessa característica significativa da música para fugir de associações evidentes com o passado e buscar a construção de uma música na qual o ouvinte, o compositor e o instrumentista agem em simbiose para a geração de novos sentidos. Ele explica que “o ouvinte precisa abandonar a velha ficção de estar *fora* ou *acima* da obra” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 426) e participar em uma grande convenção de expressividades.

Ferneyhough acredita que a melhor opção para a criatividade é afastar-se do aspecto histórico despertado pelo gesto. Ele explicita: “É, portanto, imperativo que a ideologia do gesto holístico seja preterida em favor de um tipo de padronização que leve mais em conta o potencial

transformador e energético dos subcomponentes dos quais o gesto é composto.”¹¹ (FERNEYHOUGH, p. 26).

Através da revisão bibliográfica, não apenas averigui o que se discutia na área sobre o conceito de gesto e suas diversas aplicações em música, mas também construí um pensamento que, agora cientificamente embasado, satisfizesse as explicações de como e por que construo uma passagem musical. Essa reflexão levou-se a questionar os tipos de análise mais apropriados para a realização da expressividade artística buscada com a produção de uma obra. A tentativa do estabelecimento de meio alternativo de análise, iniciada em Valadão (2017), decorreu da necessidade de uma análise que explicitasse decisões criativas que ultrapassam o desenvolvimento temático, oriundo da época, tido como ‘prática comum’. No aprofundamento filosófico, Ferneyhough sugere um conceito de *figura* como uma abordagem alternativa a um material musical outrora visto como gesto, só que despido de gatilhos semânticos. Não é do interesse deste trabalho o aproveitamento do conceito, utilizando outra abordagem teórica para qualificar o material musical, seja na análise dos estudos de caso ou na exposição dos procedimentos criativos do portfólio. Para um aprofundamento no conceito, indico o livro de Ferneyhough (1993).

1.1.3. A corporeidade da escuta: um diálogo entre Nogueira e Yampolschi.

Ao refletir sobre o papel da memória do corpo, o entendimento de fenômenos cuja percepção advém dos sentidos e da apreciação musical, aludo a Nogueira, o qual explica: “ao entendermos a forma musical recuperamos um ‘conteúdo’ mental – temos um entendimento do entendimento.” (NOGUEIRA, 2006, p.1). O “conteúdo mental”, citado por Nogueira, é desenvolvido pela cognição, através conexão do corpo com o ambiente. Com o corpo, aprende-se a gerar sentido e construir ontologicamente o relacionamento com o ambiente físico, com o contexto social. Desta forma, aprendemos a reconhecer as informações sensoriais uma vez captadas, como afirma Clarke: ouvir um som e reconhecê-lo é compreender seu significado perceptivo e, então, agir de acordo com as informações recebidas (CLARKE, 2005, p.7 *apud* YAMPOLSKI, 2014, p. 69). Os estímulos do meio ambiente são estruturas gradualmente investigadas, ao passo que nos familiarizamos com o espaço vivido. Logo, o reconhecimento de estruturas musicais é derivado da atividade da familiarização com o ambiente, o que reforça

¹¹ *It is thus imperative that the ideology of the holistic gesture be dethroned in favor of a type of patterning which takes greater account of the transformative and energetic potential of the subcomponents of which the gesture is composed.*

o contato com o ambiente como maior fonte das associações entre som musical e um movimento experimentado. Como afirma Nogueira:

Música é uma construção mental e a mente é inerentemente *incorporada*. O sentido é sempre uma questão de entendimento. *Entendimento* é algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem da nossa *experiência* e que a estruturam. A constituição do objeto musical origina-se de nossas capacidades imaginativas – tais como *esquematisações e projeções metafóricas*. (NOGUEIRA, 2007. Grifos do autor)

Aprecia-se e cria-se através de um conjunto sensorial, através do entendimento proporcionado pelos sentidos. Hatten (2004, p. 100) destaca a intermodalidade entre os sentidos – capacidade da cognição de associar percepções de diferentes sentidos do corpo – integração que transfere informações de um sentido a outro. Por exemplo, o domínio aural recebe, pela integração dos sentidos, influência dos domínios tátil e visual, pois a formação cognitiva advém dos estímulos do meio ambiente. É algo primariamente oriundo da percepção do movimento, que depois se reflete no entendimento de conceitos e de fenômenos físicos e sociais.

O entendimento da experiência impulsiona as capacidades imaginativas de gerar representação, permitindo a abordagem semiótica sobre o tipo de interpretação que se pode atribuir às passagens musicais. Ao considerar as unidades musicais como signos, percebe-se que não apenas as experiências corporais geram associações espontâneas, mas que também existe uma atividade intelectual de atribuição de significado, seja ela do analista ou do compositor. A abordagem semiótica pode se afastar das atribuições físicas primárias da geração de entendimento através da relação com o corpo, uma vez que o foco na atividade racional apresenta, em primeiro plano, a perspectiva abstrativa. Esta perspectiva satisfaz a descrição de elementos musicais codificados na partitura como gestos, como signos representantes de algum outro fenômeno físico ou até social.

O experimento de Hatten (2018, p. 263 – 265) deixa, em segundo plano, os efeitos mais concretos da natureza sensorial do desenvolvimento cognitivo. Ele utiliza o procedimento como justificativa da capacidade associativa para, posteriormente, realizar diversas atribuições culturais. Apenas o primeiro ouvinte, tido como inexperiente, foca os afetos de uma experiência estética. A abstração mental, a contextualização de conceitos são etapas avançadas da construção cognitiva, antes constituída de percepções sensoriais. Isso, entretanto, não significa necessariamente que existe, entre as perspectivas, um modo mais adequado de apreciação. Hatten busca aprofundamento analítico que relaciona marcas culturais imbuídas em determinadas estruturas musicais. Contudo, em outros tipos de criatividade, verifica-se que a

relação sensorial e as projeções do corpo são menos dispensáveis (como comentado por Bériachvili).

Quando Nogueira diz que a mente é inerentemente incorporada, pode-se focar a natureza sensorial da apreciação, entendendo que a execução musical não proverá apenas signos a serem decodificados intelectualmente em uma análise consciente, mas também uma experiência estética que confere atribuições táteis-visuais à apreciação aural como se todo o corpo ‘escutasse’. Yampolschi (2014), citando Pink (2009), ressalta essa peculiaridade:

Nós poderíamos abstrair, isolar ou racionalizar o conhecer por meio de um conhecimento que abarca o corpo e a consciência de seus sentidos em descrição escrita através de molduras teóricas. No entanto, nós permanecemos seres corpóreos que interagem com seus ambientes, que podem abarcar camadas discursivas, camadas de sentidos, de materiais e camadas sociais. (PINK, 2009, p. 41, *apud* YAMPOLSKI, 2014, p. 70)

Logo, a escuta musical pode se organizar através de esquematizações de representação de movimento, um conhecimento que o corpo “armazenou” ao longo das vivências das pessoas. Nota-se a sugestão de manutenção da consciência da relação com o corpo, percebem-se as implicações da atividade apreciativa não apenas como procedimento racionalizado, mas também sentido pelo corpo, quase como uma sinestesia ou, pelo menos, como uma atividade holística, cujo efeito é percebido pelos sentidos em conjunto. Conclui-se, pois, que “o gesto é [...] o elemento estruturante fundamental da forma musical; energia organizada em uma trajetória temporal orientada, consubstancial à experiência temporal consciente, e sem a qual o indivíduo não poderia gerar sentido” (IMBERTY, 2013, p. 31 *apud* YAMPOLSKI, 2014, p. 71).

1.1.4. Bériachvili e a associação com artes plásticas: Impressão Espacial do Gesto Musical (*Spatial Imprint of Musical Gesture*).

A concepção espacial do gesto musical constitui uma transposição do fenômeno artístico visual, onde o movimento do pincel de um pintor e o gesto capturado através da cor, da luminosidade ou da composição global de uma peça só podem ser expressos de forma estática, “congelada”. O observador apreende estes gestos imóveis e recupera sua dimensão temporal e dinâmica por meio da imaginação. Assim, a construção mental de um espaço no qual a música se desdobra pode igualmente incorporar manifestações sutis do gesto. Daí surge a noção de concepção espacial do gesto na música. Dentre suas nuances, o que mais me fascina,

particularmente pelo meu apego ao elemento visual, é a ênfase na corporeidade e na gestualidade conferida às estruturas sonoras. Segundo Bériachvili, essa corporeidade facilita a compreensão de uma ampla gama do repertório de vanguarda, permitindo-nos visualizar os sons como se fossem pinturas.

Bériachvili elenca cinco pontos principais para o entendimento de sua teoria. São eles:

1. Espaço quase geométrico: uma representação mental da música, baseada na visão espacial analítica de seus elementos (sons, camadas, figuras, formas etc.).
2. Espaço como substância sonora: associação do som com cor, luz, material, propriedades físicas das substâncias etc.
3. Espaço energético: uma representação quase espacial de forças (ou “energias”) atuando dentro do processo musical, por exemplo, atração tonal e gravidade.
4. Espaço temporal em larga escala: uma representação sintética de toda uma composição ou seus grandes segmentos.
5. Espaço físico, quando representa um elemento musical significativo, como ocorre frequentemente na música eletroacústica, ou em certas peças instrumentais, como *Gruppen* de Stockhausen ou *Terretektorh* de Xenakis. (BÉRIACHVILI, 2020, p. 57).¹²

A concepção espacial como ferramenta para compreensão das estruturas musicais entrelaça-se com as projeções mentais abordadas por Nogueira. Bériachvili aborda a interseção entre geometria, som, energia e tempo como elementos que se fundem na mente, tornando-se pilares na interpretação das estruturas sonoras. Hatten descreve este fenômeno como um pilar da cognição musical, propondo que o gesto seja visto como uma ação carregada de significado semântico inerente às sequências musicais, fomentando uma narrativa. Seu estudo incide sobre o repertório da música ocidental anterior ao século XX.¹³, enquanto Bériachvili foca nas obras do século XX, destacando a fisicalidade como vetor de significado em passagens que rompem com a métrica convencional.

Bériachvili (2020) observa que a fragmentação dos sistemas tonal e métrico, iniciada na segunda metade do século XIX, conduziu progressivamente à dissolução da linearidade temporal (BÉRIACHVILI, 2020, p. 60). Ele argumenta que essa fragmentação não diz respeito somente à “lógica” da gramática musical e aos princípios formais, mas também à percepção do

¹² “1. *Quasi-geometric space: a mental representation of music, based on the analytical spatial vision of its elements (sounds, layers, figures, shapes, etc.).*

2. *Space as sound substance: an association of sound with color, light, material, physical properties of substances, etc.* 3.

Energetic space: a quasi-spatial representation of forces (or “energies”) acting within the musical process, for example, tonal attraction and gravity.

4. *Large-scale temporal space: a synthetic representation of an entire composition or its large segments.*

5. *Physical space, when it represents a significant musical element, as occurs often in electroacoustic music, or in certain instrumental pieces such as Stockhausen’s Gruppen or Xenakis’s Terretektorh. Note that these five aspects are not on the same level nor do they form a hierarchy”.* (BÉRIACHVILI, 2020, p. 57)

¹³ Também enxergo qualquer estilo musical como alvo desta abordagem, desde que haja convenções entre as estruturas e seu uso como código.

gesto musical, que se desvincula de sua linearidade e imediatismo comunicativo (BÉRIACHVILI, 2020, p. 61). Esse imediatismo, frequentemente associado às estruturas regulares do repertório tradicional, pode ecoar nas reflexões de Ferneyhough. No entanto, ao contrário de Ferneyhough, para quem a fisicalidade não se manifesta explicitamente no conceito de gesto, Bériachvili coloca a fisicalidade e a noção de espaço imaginário no centro de sua teoria. Portanto, Bériachvili advoga por uma abordagem focada no espaço como chave para decifrar a nova estética na música de vanguarda, argumentando que a habilidade de visualizar mentalmente imagens desempenha um papel crucial na apreensão profunda do conteúdo embutido na música. “A representação quase espacial mental da música tornou-se condição indispensável para perceber, de maneira mais contundente do que na maioria das obras tonais complexas, o significado incorporado da música” (BÉRIACHVILI, 2020, p. 61). Assim, a dimensão gestual deve incorporar a visualização espacial, reconhecendo que a experiência corporal e o movimento ocorrem em um espaço definido. Conforme apontado por Bériachvili, Utz observa que:

alguns compositores, como Stockhausen, em sua primeira fase no uso da técnica serial, e posteriormente Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough e Gérard Grisey, desde suas escrituras orientadas por parâmetros de construção da gestalt e baseadas em movimentos gestuais do “performer”, contribuíram para “emancipar” os seus ouvintes, do ponto de vista da escuta musical, da perspectiva centralizadora e estruturalmente fechada da percepção tonal. (UTZ, 2012 *apud* YAMPOLSCHI, 2014)

Bériachvili descreve a reação de um ouvinte ao escutar uma peça do repertório de vanguarda: “Para mim isso não é música! Isso é arte plástica... com sons. Como se eu pudesse vê-los...” (BÉRIACHVILI, 2020, p. 61). Ele também menciona que, em um contexto pedagógico e com base em sua experiência, “destacar o fenômeno do espaço musical como núcleo da percepção estética é, em geral, um método muito eficiente de familiarizar os alunos com obras de compositores de vanguarda.” (BÉRIACHVILI, 2020, p.61).

1.2. Gesto e manipulação sonora

Nesta seção, busco apresentar reflexões pertinentes sobre uma abordagem mais detalhada na descrição de estruturas sonoras específicas e a maneira pela qual podemos estruturar o discurso musical incorporando conceitos de movimento, fisicalidade, força atrativa, dentre outros elementos. Trata-se de um avanço rumo à reflexão sobre os procedimentos criativos.

1.2.1. A visão sobre gesto em música e a espectromorfologia de Smalley

Dennis Smalley, renomado autor e compositor de música eletroacústica, é frequentemente citado por seu trabalho sobre música e espaço. Este aborda não apenas a organização do uso do espaço físico, mas também a concepção de um espaço mental, explorando o gesto como uma manifestação de fisicalidade, similarmente às ideias de Bériachvili. Suas análises sobre o gesto destacam a conexão entre estruturas musicais e corporeidade. Segundo Smalley, a música apresenta três graus de *gestural surrogacy*¹⁴ e um nível remoto, que representam a proximidade entre o som percebido e o som instrumental ou vocal, ou seja, gerado por um gesto físico¹⁵. Este conceito fundamenta reflexões sobre a apreciação musical em geral, com ênfase particular nas composições acusmáticas, isto é, aquelas que são integralmente geradas por meios eletrônicos, sem a manipulação de sons instrumentais gravados.

A primeira ordem refere-se ao gesto que gera o som antes de sua transformação em música, no momento em que o potencial musical de um som começa a ser explorado. Smalley esclarece que essa primeira ordem pode estar relacionada a sons gravados inicialmente sem a finalidade de se converterem em música. Como exemplos, podemos considerar a captação sonora de percussão em objetos de madeira ou metal. Smalley salienta que, na ausência de uma ligação perceptível entre o som ouvido e sua fonte geradora, não se enquadra mais na primeira ordem de referencialidade gestual, podendo, porém, pertencer à terceira. Este é o ponto onde ele introduz o conceito de conexão com a origem do som. Já a segunda ordem de referencialidade gestual relaciona-se ao gesto instrumental, identificável por uma execução performática característica. Na música acusmática, esse nível se manifesta por meio da gravação reconhecível de uma execução instrumental ou pela emulação de timbres via sintetizadores. A terceira ordem, por sua vez, refere-se aos sons cujo gesto produtor é apenas imaginado pelo ouvinte. “A natureza espectromofológica [do som] nos deixa incertos acerca da realidade [de sua] fonte, da causa ou ambos” (SMALLEY, 1997, p. 112). Smalley exemplifica com a noção de espectromorfologia ressonante, que pode evocar a sensação de ter sido gerada por algum tipo de ação gestual impactante. Além disso, ele introduz a noção de referencialidade remota (*remote surrogacy*), a qual se refere aos “vestígios gestuais”. Neste

¹⁴ *Surrogacy* é um termo usado quando alguém está realizando uma função por outra pessoa, a exemplo da barriga de aluguel, quando uma mulher está gestando uma criança por outra mulher. A forma que Smalley se refere a *gestural surrogacy*, podemos entender como “referencialidade gestual”, pois é como se o gesto físico estivesse sendo representado pela estrutura sonora, como se estivesse emprestando suas atribuições às estruturas sonoras.

¹⁵ Smalley chama o gesto que produz a voz como *utterance* ou “enunciado”. Em algumas traduções do termo, autores também se referem a ele como “gesto vocal”.

caso, a origem do som é incerta, não havendo, portanto, uma conexão direta com a fonte sonora. Smalley conclui, portanto, que embora a música acusmática possa estabelecer referências a fontes sonoras tangíveis, seu aspecto mais provocativo emerge quando se engaja com as ambiguidades associadas à terceira ordem de referencialidade e além.

Reconhecendo a conexão significativa entre gestos físicos e música, especialmente aqueles que Delalande denomina como gestos efetivos, Smalley igualmente aborda o que Delalande identifica como gestos mentais. Ele estabelece uma relação entre a fisicalidade do movimento e a gestualidade imaginativa que se manifesta imbuída dentro de uma estrutura musical. Ele afirma que:

“A noção de gesto como princípio formador diz respeito a um impulso de avanço temporal, afastando-se de um objetivo em direção ao próximo objetivo na estrutura – a energia do movimento expressa através da mudança espectral e morfológica. A música gestual, então, é regida por um sentido de movimento para frente, de linearidade, de narratividade. A trajetória energia-movimento do gesto não é, portanto, apenas a história de um evento individual, mas também pode ser abordada da psicologia do tempo. Se os gestos são fracos, se se tornam demasiado esticados no tempo, ou se se tornam demasiado lentos evoluindo, perdemos a fisicalidade humana”. (SMALLEY, 1997, p. 113).¹⁶

Para Smalley, a perda de fisicalidade em um gesto direciona nossa atenção aos detalhes intrínsecos da passagem musical. Assim, cruzamos uma fronteira nebulosa da escala humana para a escala do ambiente (SMALLEY, 1997, p.113). Smalley expande sua análise ao diferenciar entre contextos “carregados por gesto” (*gesture-carried*) e “carregados por textura” (*texture-carried*). O primeiro remete ao material sonoro caracterizado por um certo virtuosismo e densidade de ataques, onde o resultado auditivo evoca uma fisicalidade palpável. O contexto “carregado por textura”, por outro lado, se define pela escassez de ataques e onde qualquer variação de altura tem um impacto significativo na percepção auditiva. Portanto, a essência da fruição musical reside na interação dinâmica entre gesto e textura, alternando o foco entre eles.

Além disso, Smalley é o proponente da teoria da Espectromorfologia, que propõe a análise do som tanto em sua qualidade espectral - seja como nota, ruído ou um estado intermediário - quanto em sua qualidade morfológica, que se refere à evolução do som no tempo. Seu foco recai majoritariamente sobre o repertório eletroacústico, aplicando conceitos como o “vínculo com a fonte”, que se refere à capacidade de identificar (ou não) as ações físicas

¹⁶ *The notion of gesture as a forming principle is concerned with propelling time forwards moving away from one goal towards the next goal in the structure – the energy of motion expressed through spectral and morphological change. Gestural music, then, is governed by a sense of forward motion, of linearity, of narrativity. The energy-motion trajectory of gesture is therefore not only the history of an individual event but can also be approach to the psychology of time. If gestures are weak, if they become too stretched out in time, or if they become too slowly evolving, we lose the human physicality* (SMALLEY, 1997, p. 113).

que originam um som, como uma faceta crucial na apreciação musical.

A espectromorfologia pode ser vista como uma alternativa à classificação dos objetos sonoros proposta por Schaeffer. Como afirma Oliveira e Coelho de Souza (2013), “[c]om um projeto ambicioso de reformulação e “simplificação” da tipomorfologia de Pierre Schaeffer, Dennis Smalley propôs em 1986 a espectromorfologia”. Smalley adota um sistema classificatório de categorias sonoras baseado nas teorias de Schaeffer, abordagem que também aplico nos resultados da minha pesquisa como parte do processo composicional. Conforme discutido anteriormente, Smalley utiliza uma tipologia do espectro sonoro, estabelecendo uma taxonomia na qual o espectro funciona como um *continuum*: a nota musical e o ruído situam-se nos extremos, enquanto o nó (ou nódulo) representa o som intermediário. Na Figura 2, podemos contemplar uma sistematização dessa classificação:

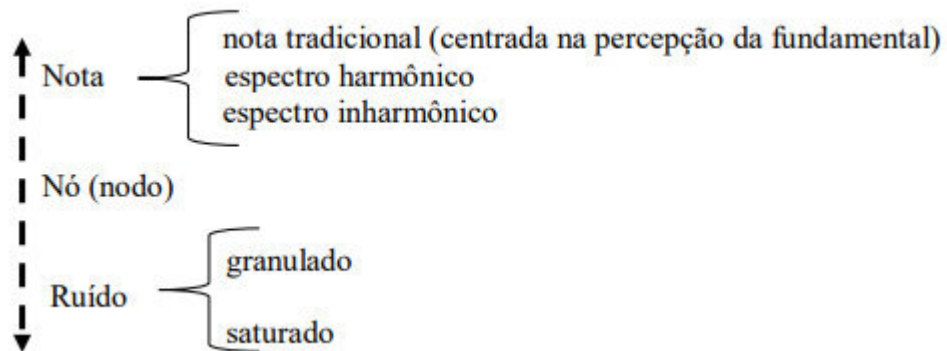


Figura 2 – Tipologia espectral (SMALLEY, 1986, p. 65), retirado de Oliveira e Coelho de Souza (2013).

A nota musical caracteriza-se por uma altura definida, com um espectro harmônico relacionado aos sons musicais de instrumentos de sopro, cordas e voz, e um espectro inarmônico associado, por exemplo, ao som de sinos. No outro extremo do espectro, encontramos o ruído que não possui altura definida e se divide entre ruído granulado, como o som do mar, do vento, interferência estática (SMALLEY, 1997, p. 120), comumente conhecido como ruído branco; e o ruído saturado, similar ao granulado, porém mais intenso, resultante de uma “compressão espectral” (SMALLEY, 1997, p. 120).¹⁷ O nó, situado em uma posição intermediária, apresenta uma textura sonora mais complexa que uma única nota, sem uma definição clara, composto por alguns espectros harmônicos.

Além de abordar a tipologia do espectro harmônico, Smalley destaca os arquétipos morfológicos, analisando o comportamento do som ao longo do tempo. Para descrever o desenvolvimento de uma estrutura musical, Smalley introduz o conceito de expectativa

¹⁷ “spectral compression”.

espectromorfológica¹⁸, estruturada nas fases de *onset* (início), *continuant* (continuação) e *termination* (término). A partir dessas fases, ele identifica os arquétipos morfológicos: ataque, ataque-decaimento e continuação gradual. O ataque caracteriza-se pelo surgimento súbito do som, que é imediatamente seguido pelo silêncio; trata-se de um impulso enérgico e breve, sem continuidade (SMALLEY, 1997, p. 113). Essencialmente, essa categoria compreende apenas a fase de início (*onset*), e é marcada pela ausência de sustentação sonora posterior, (SMALLEY, 1997, p. 113). Por outro lado, o arquétipo ataque-decaimento é definido por uma breve ressonância que sucede o ataque inicial, mas sem prolongamento suficiente para caracterizar uma sustentação plena. Segundo Smalley, este arquétipo envolve as fases de início (*onset*) e término (*termination*), com uma sutil indicação de continuidade (*continuant*), de modo que “o gesto inicial é capaz de impulsionar a espectromorfologia, e após esse momento inicial, não há mais intervenções até que o som se desvaneça” (SMALLEY, 1997, p. 113). Exemplos deste arquétipo são pizzicato ou um sino. Por fim, o arquétipo de continuação gradual engloba os sons sustentados e as três etapas estão presentes. A etapa de *onset* começa gradualmente, a etapa de *termination* termina gradualmente e entre elas, há um som sustentado (SMALLEY, 1997, p. 113).

Smalley aborda uma diversidade de aspectos sonoros, indo desde a inspiração em Schaeffer até a incorporação de elementos de fisicalidade. Seu meticuloso método de classificação e reflexão sobre os sons não apenas facilita o raciocínio composicional como também motiva a adoção de abordagens semelhantes. Esse estudo enriquece significativamente as discussões que apresento no Capítulo 2, onde integro diversas de suas ideias, especialmente a prática de qualificar os sons e suas estruturas, servindo como base para uma análise mais aprofundada das técnicas composicionais empregadas.

1.2.2. Gesto em Wellington Gomes

A inspiração tátil-visual manifesta-se na obra de Wellington Gomes através da peculiaridade da estruturação rítmica e melódica dos elementos sonoros, nos quais a sensação de movimentação revela-se no decorrer da sucessão de eventos estruturantes no tempo, bem como em gestos curtos, nos quais se percebem agitações rítmicas. Tanto uma ‘trajetória percorrida’ pela música na macroestrutura quanto o comportamento de pequenos materiais podem ser interpretados como gestos. Gomes (2020) define gesto como “um fenômeno ou

¹⁸ “Spectromorphological expectation” (SMALLEY, 1997, p. 112).

design sonoro que se projeta por meio de uma articulação de elementos estruturantes revelando assim uma autossuficiência sonoro-expressiva” (GOMES, 2020, p. 68). Ao expor os termos fenômeno, *design* e autossuficiência sonoro-expressiva, Gomes elucida a semântica que considera a condição psicológica ao experienciar um evento natural em um contexto artístico como ancorada no reconhecimento de unidades, estruturas a serem sequenciadas para gerar direcionalidade, continuidade, intencionalidades expressivas. Em diálogo com Smalley, a fala de Gomes pode relacionar as fases de *onset*, *continuant* e *termination* como os componentes de um gesto musical.

O estilo musical e as palavras de Gomes, sobretudo *design*, levantam a suspeita de que a associação imagética faz parte de seu discurso musical, não somente por aquilo expresso em sua escritura musical, mas também pela forma como descreve suas impressões acerca do fenômeno musical. É possível fazer a correlação com Hatten, quando este fala em molde energético através do tempo (HATTEN, 2004, p. 2). Molde (*shape* no original, também pode ser traduzido como forma) relaciona-se com *design* no que diz respeito ao uso em contextos de imagens, de objetos tangíveis. A autossuficiência sonoro-expressiva demonstra a preocupação do compositor em definir que o gesto não existe apenas como algo a ser desmembrado sem critério, mas que há uma estrutura com identidade, com início, desenvolvimento e fim, sem a qual a interpretação sobre a intenção expressiva do compositor não seria completa.

Em um comentário acerca de dois gestos sucessivos no segundo movimento da *Quinta Sinfonia*, de Gustav Mahler (compassos 56 a 73), Gomes mostra que dois gestos possuem relação mútua de continuidade, gerando um impulso sonoro em direção a uma meta. Claramente, como refere Sullivan, Gomes faz uso de reflexões do meio físico ou do movimento para externar suas impressões, partindo de seu próprio pensamento composicional. Ele comenta que:

O que se ouve é uma massa sonora se deslocando em forma de dois impulsos gestuais sob o efeito desse contexto de expressividade exuberante e apressado. E esse contexto ainda é assinalado com os termos “movido” e “muito movido”, nos dois gestos respectivamente, tudo isso contribuindo de maneira grandiosa para a finalização de toda poética estrutural anterior, construída por esse genial compositor. A garantia de estarmos falando sobre a gestualização na ideia musical e, conseqüentemente, falando sobre a criação da música, reside na tentativa de observarmos a organicidade da estrutura sonora no conjunto de elementos, ou de procedimentos, que por sua vez possa evidenciar uma certa autonomia e fisionomia do resultado artístico. (GOMES, 2020, p. 79)

Ao comentar sobre *O Mar*, de Dorival Caymmi, Gomes fala de um propósito artístico que está além das estruturas formadas pelos sons. Existe uma poética que expressa não somente a

articulação dos sons em organizações dotadas de intencionalidade, mas também um fator externo, uma inspiração vinda da projeção da imagem das ondas do mar. “Acredito que esse propósito esteja fundamentado e inspirado no “gesto musical”” (GOMES, 2020, p.79). Podemos observar, aqui, como a ideia do som como representação cinética de Imberty está presente na analogia de uma determinada estrutura sonora e seu comportamento com o movimento gerado pelas ondas do mar, bem como a ideia da impressão gestual teorizada por Bériachvili.

A exploração melódica da amplitude harmônica, que oferece exemplos contundentes para elucidar a metáfora da gestualidade musical, pode ser justificada pela influência das ideias de busca por uma sonoridade moderna, da qual pode fazer parte a decisão de evitar a melodicidade. Gomes destaca o “distanciamento da rigurosidade gestual fraseológica” defendendo um “outro discurso fraseológico formal” através do uso da orquestração (GOMES, 2020, p. 131). A maneira como os gestos são sequenciados apresenta estratégias peculiares, compartilhadas pelas peças. Nas peças, elucido como principais características: comportamentos sonoros, que suscitam movimento, e suas reiterações em diferentes materiais e ambientes sonoros, permitindo categorizações; posicionamento e sequenciamento estratégico de determinados materiais para conferir diferentes relações de continuidade. Quando Bériachvili (2020) apresenta sua ideia de que a música do século XX possui um apelo visual, é desta distância do rigor estrutural do período pré-século XX que se está fazendo referência. É possível aplicar metáforas físicas às obras anteriores ao período da vanguarda musical. Gomes, analisando o motivo da *Quinta Sinfonia* de Beethoven comenta: “não há nenhuma complexidade maior para ouvirmos esse fenômeno como gestos, apenas atentar como se processam a direção e movimentação do corpo sonoro” (GOMES, 2020, p. 73). Entretanto, como o próprio Gomes assinala em diálogo com Bériachvili, uma forma consciente de composição ancorada no imagético pode se relacionar com a fuga do rigor métrico da frase.

Referente à organização dos materiais no tempo, destaco que o uso da fórmula de compasso serve apenas como orientação para a execução em grupo, uma vez que a métrica não é claramente percebida. O uso extenso de células rítmicas que evitam a clareza métrica da fórmula de compasso é recorrente na obra de Wellington Gomes como uma forma de dialogar com um dos aspectos rítmicos da sonoridade dos séculos XX e XXI, que, diferente do contexto de outros períodos, chega a evidenciar saturação no uso da métrica irregular. O ordenamento de gestos segue estratégias para guiar a escuta na sensação de continuidade temporal. Em peças de estética dos séculos XVIII e XIX, a estruturação da música ocorre por meio do sequenciamento de motivos, frases, períodos e seções delimitados estrategicamente por modos

de resolução ou suspensão da harmonia funcional, diferentemente, na obra de Gomes, percebe-se o sequenciamento de gestos por justaposição, ocorrendo com elementos de comportamento similar ou não, com diferentes graus de exploração do registro do conjunto instrumental. É comum haver simultaneidade de notas no final de um gesto e no começo de outro, fazendo com que a narrativa de movimentação siga a linearidade, por vezes com diversidade de timbres, tenham os gestos comportamento similar ou não.

Ao finalizar esta reflexão, como revisão do que foi abordado no presente capítulo, cito Gomes quando explica o entendimento da diretriz aqui discutida e as implicações no domínio pedagógico:

O gestual-orquestral como discurso formal na música atonal, [...] dentro de uma perspectiva de descompromisso com essas estruturas fraseológicas tradicionais do tonalismo. Por meio das obras de Anton Webern e Lindembergue Cardoso, pudemos observar o gesto ou conjunto de gestos orquestrais como parte fundamental na construção formal das obras exemplificadas. **Acredito ser esse um tipo de abordagem analítica eficiente para um grande repertório de obras compostas com base em contextos na forma de “plásticas sonoras”**, que é o caso, por exemplo, de várias obras de György Ligeti, Krzysztof Penderecki, [...]. Acredito também que esse tipo de abordagem possa estimular estudos de composição e orquestração, remontando uma atitude orquestral que ultrapassou fronteiras geográficas e prosseguiu na rota do tempo em variados contextos musicais de obras compostas no século XX. (GOMES, 2020, p. 131. Grifo meu)

1.2.3. Possível aplicação de metáfora de movimento em Boulez

A obra escolhida para análise no Capítulo 2 é *Notations I* para orquestra sinfônica. A relação entre a peça orquestral e a original para piano é o principal norteador da análise, pois o procedimento de modelagem adotado por Boulez deriva um material musical que possui implicações de associação com movimentação física. Alguns escritos reunidos do próprio Boulez e de outros autores que analisam sua obra auxiliam na construção desta noção. Gonçalves (2007), em sua dissertação, esquematizou parte do processo composicional de Boulez para analisar *Anthemes* e *Anthemes 2*. Relacionando conceitos de Boulez e Messiaen, Gonçalves elaborou uma descrição que sumariza o estilo de Boulez também encontrado em *Notations* para orquestra, entre outras obras. Os conceitos abordados são ‘anacruse – acento – desinência’ de Messiaen (correlato a *onset*, *continuant* e *termination* de Smalley) e ‘satélite – nota polar – satélite’ de Boulez (*onset* e *continuant* estariam comprimidos no conceito de satélite). Diz Gonçalves:

Para a análise da expansão do gesto melódico nas partituras de violino de Orignel e de *Anthèmes*, usamos o conceito «anacrouse-accent-désinece» de Messiaen, tendo presente a ideia da “aura centro – satélite” descrita por Boulez, na medida em que

considerámos estes dois conceitos interdependentes. Por um lado, Messiaen descreve o gesto melódico em termos “funcionais” e Boulez dá-nos a ideia de centro e satélite. O centro refere-se à estrutura primitiva e o satélite à ornamentação dessa estrutura. À medida que o compositor vai realizando a expansão do material musical, os elementos com o papel de satélite/ornamentação vão adquirindo nova força estrutural tornando-se, por ventura [sic], elementos centrais.” (GONÇALVES, 2007, P. 71).

Valendo-me da relação entre conceitos realizada por Gonçalves, percebo que diversos materiais, nas obras de Boulez, possuem determinada hierarquia estrutural. Existem notas mais longas precedidas de gestos ágeis, seja em um conjunto de células rítmicas de valor curto, como semicolcheias e fusas, seja como escrita em acicaturas. Boulez chama as notas longas de nota polar e o conjunto de notas curtas de carácter ornamental de satélite. Tenho este tipo de estruturação como a inspiração para o conceito de pareamento dinâmico-estático, no qual o elemento dinâmico funciona como a anacruse de Messiaen ou as notas satélites de Boulez. Na Figura 3, podemos ver os compassos 12, 13 e 14 na seção de cordas e harpas em *Notation I* para orquestra. Nessa passagem, percebem-se gestos de carácter anacrústico formados por elementos movimentados, conjuntos de notas ágeis, repousando em notas longas. Os gestos anacrústicos são, na versão orquestral, elementos acrescidos aos materiais correspondentes aos da versão original. As notas mais longas são as notas polares de Boulez ou os acentos de Messiaen, reiteraões quase restritas dos materiais da versão para piano, e os gestos anacrústicos são os satélites de Boulez ou anacruse de Messiaen.

The image shows a musical score for orchestra, measures 12 to 14. The score includes parts for Celesta (Cel.), three Harps (Hpe 1, 2, 3), Violins I and II (Viol. I, Viol. II div.), Alti (Altos div.), Violoncellos (Vc. div.), and Double Basses (Cb.). The score is annotated with red text and arrows. At the top right, a red box labeled 'satélites' encloses the harp and celesta parts in measure 14. A red arrow labeled 'Nota polar' points to a specific note in the harp part in measure 14. At the bottom, a red arrow labeled 'Nota polar' points to a note in the double bass part in measure 14. Another red arrow labeled 'satélites' points to a note in the double bass part in measure 13. The score includes performance instructions such as 'pp avec petite marquette', 'Cédez', 'Commencer un peu plus lentement et accélérer', and 'Légèrement plus vif'. The measure numbers 12, 13, and 14 are clearly marked.

Figura 3 – *Notation I* para orquestra. Compassos 12 a 14. Seção das cordas e harpas. Os sons simultâneos nas harpas e celesta do compasso 14 são correspondentes ao conceito de nota polar.

Esta estruturação rítmico-melódica favorece associações táteis-visuais. As estruturas que reproduzem o estilo parcimonioso de exploração melódica da amplitude harmônica, anterior à ruptura do século, também possuem caráter visual e podem possuir o recorte de um ponto principal, centrado em uma nota polar antecedida e/ou sucedida de notas que fazem as vezes de satélites. Entretanto, a maneira como Boulez realiza sua escrita estabelece um caráter muito mais ornamental aos satélites e um caráter de referência às notas longas. O caráter ornamental, devido à velocidade dos gestos, pode ser considerado um ponto-chave para associações mais evidentes com movimentos físicos, com a ideia de trajetória, com o que chamo de

vertiginosidade. Wellington Gomes evidencia escrita similar, claramente voltada ao estabelecimento de pequenas trajetórias, conjuntos de notas ágeis repousando em notas mais longas (ou ataques sucedidos de silêncios de duração mais longa). Na Figura 4, observamos os compassos 13 a 15 da obra *Policromo* para trompete e piano. É possível nela atribuir a classificação de satélites e nota polar à estrutura rítmica realizada pelo trompete, formada pelos elementos de acelerando rítmico, no compasso 14, como notas satélites e semibreve, no Fá sustenido do compasso 15, como nota polar. Neste trabalho, abordo as fases de movimento e repouso expressados por esta unidade como uma forma primordial de gesto e adoto o conceito de “pareamento dinâmico – estático”.

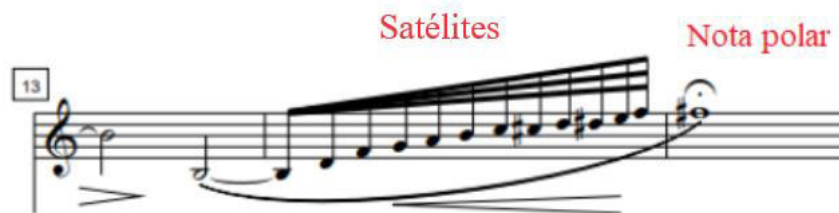


Figura 4 – *Policromo*. Compassos 13 a 15.

A classificação de notas polares e satélites não revela necessariamente um modelo preestabelecido como procedimento de criação, mas um papel dos sons no ato da escuta, o impacto causado por seu comportamento. O termo “polar” pode dizer respeito à força atrativa da nota longa, como um ímã que atrai o conjunto de notas satélites, sugerindo, também, uma trajetória percorrida a uma meta. O termo também pode sugerir um protagonismo da nota longa. Uma nota longa possui determinado protagonismo pela oportunidade de a escuta ter maior contato com ela, há maior exposição. O protagonismo na harmonia funcional ocorre pelas relações intervalares e por possíveis evidenciações através do comportamento rítmico. Em um contexto de harmonia dodecafônica ou com outros tipos de centralidade, como se observa em Boulez e Gomes, o papel do ritmo e o comportamento melódico definem essencialmente o protagonismo de cada som. Boulez escreve os satélites de modo que elas possuem caráter ornamental, que por si só não determina o protagonismo como definido por um procedimento prévio na criação musical. Entretanto, o próprio Boulez expressou valer-se de processos de modelagem para a geração de novas obras, repletas de materiais consequentes de processos de derivação, tanto no contexto intramusical como na relação entre obras.

Acerca dos processos de modelagem realizados por Boulez, Gubernikoff comenta: “Boulez nomeia os dois procedimentos que consideramos importantes para o entendimento das recomposições ‘liberdade descrição’ e ‘aura’” (GUBERNIKOFF, 2008, p. 37). O procedimento de modelagem é descrito pelo próprio Boulez da seguinte forma:

Eis um bloco sonoro, composto de um certo número de alturas, preparado por nós como material bruto; modelamo-lo, repartindo estas alturas segundo intervalos que, por comodidade, são, antes da utilização, dispostos verticalmente, e esta simultaneidade visual e apenas o sinal de uma não-direccionalidade ao mesmo tempo, porém, que ela indica claramente um campo harmônico eventual. (BOULEZ, 2012, p. 347)

Boulez complementa o pensamento com a conceituação de nota polar e satélites, de forma que a nota polar possua uma duração mais longa e os satélites uma duração mais curta (BOULEZ, 2012, p. 347). Os satélites formam o que ele chama de aura. Diz ele:

De facto, um som pode considerar-se como um centro em torno do qual há satélites disponíveis para o enriquecer, para lhe conferir uma importância que por si mesmo ele não pode ter: esta aura pode ser uma ornamentação linear, pode apresentar-se também sob a forma de um agregado vertical, vem enxertar-se no som a título momentâneo, sem fazer parte integrante da estrutura a que o som pertence. (BOULEZ, 2012, p.338)

Esse procedimento é observado em *Notations*. As alturas da versão para piano guiaram a análise da versão para orquestra. Ao encontrar as mesmas alturas, percebi o material sendo reiterado entre obras. Os materiais foram apresentados com as mesmas alturas, por vezes com dobramentos que expunham o material para piano de maneira estrita em uníssono, por vezes com dobramentos que geravam simultaneidades não encontradas na versão original, criando um conteúdo harmônico local que expande a sonoridade. Entre materiais, observa-se a inserção de materiais normalmente de caráter ornamental, anacrústico, compondo a aura. Sobre a expressividade desse procedimento, Boulez comenta:

Estou persuadido de que aquilo que rotulo de aura é um meio eficaz de lutar contra a inflexibilidade e a exiguidade de um sistema, mas penso que ela só pode ser uma força de apoio. Ela introduz a transgressão, ao mesmo tempo que carece de um quadro de ação definido para se manifestar, para o enriquecer com o seu poder expressivo de ênfase ou de contradição (BOULEZ, 2012, p. 339).

Conclui-se, pois, que o caráter ornamental atribuído aos satélites não se justifica apenas pelo impacto apreciativo, mas também como meio de estabelecer dinâmicas de hierarquia entre os materiais, de modo que as notas polares, sejam elas derivadas de uma modelagem ou da decisão

criativa do compositor, constituem uma base firme sobre a qual os satélites, ornamentais causam o efeito de abrilhantamento do contexto sonoro.

1.3. Síntese

Após abordar estudos que considero fundamentais para a elaboração do meu entendimento sobre a relação entre gesto e música, prossigo com a síntese desses diálogos. A seção inicial deste capítulo se dedicou a explorar como a percepção musical se articula com o movimento corporal, através dos variados sentidos sensoriais. Hatten e Ferneyhough propõem reflexões semióticas acerca do significado potencial de materiais musicais enquanto gestos simbólicos. Hatten sugere que as tópicas musicais oferecem chaves para uma análise mais rica do que a mera funcionalidade harmônica, permitindo a narrativa musical através da codificação sonora. As estruturas sonoras, diferentemente das palavras, não carregam inteligibilidade inerente, mas são capazes de transmitir conceitos abstratos.

Por sua vez, Ferneyhough incentiva a criação de novos códigos musicais, estimulando os compositores a se distanciar de estruturas convencionais e emoções previamente estabelecidas, para engajar os ouvintes em novas interpretações musicais. Suas composições, muitas vezes, encontram resistência devido à ausência de bases apreciativas consolidadas.

Estabeleço, então, um paralelo com Bériachvili, que propõe a experiência visual e espacial como fundamento para a apreciação das inovadoras formas musicais de Ferneyhough. Quando Hatten enfoca a intermodalidade, interpreto esse fenômeno como um catalisador de associações que permitem que o gesto, enquanto signo, evoque referências físicas, contribuindo para a construção do entendimento que Nogueira defende. Smalley, discorrendo sobre as estruturas impulsionadas por gestos, salienta a importância da visualidade dos movimentos físicos, tal como as conceituações de satélites por Boulez.

Assim, a corporeidade da música, enfatizada por Yampolschi, revela-se como um pilar na formação de um repertório de experiências sensoriais que enriquecem nossa cognição e conferem significado a estruturas familiares. As estruturas sonoras, embora capturadas primordialmente pela audição, não se limitam a este sentido para a construção de seu significado, podendo outras experiências sensoriais complementarem-nas através de associações de familiaridade.

A estrutura sonora da música, por ser abstrata, beneficia-se da concretude de experiências mediadas por outros sentidos corporais, como a visão e o tato, para uma compreensão mais aprofundada. Até mesmo estruturas sonoras com compreensão estabelecida podem evocar

associações com experiências de outros sentidos. Por exemplo, uma escala ascendente em uma composição barroca pode remeter à imagem de um movimento ascendente, seja de um objeto tangível ou de partes do corpo.

Na Figura 5, apresento um esquema das várias associações do termo gesto relacionado à música: desde o gesto produtor do som, denominado efetivo por Delalande, passando pelos gestos enquanto estrutura musical, chamados de figurados por Delalande (e referidos como signos por Ferneyhough e moldes energéticos por Hatten), até os gestos físicos, que são o foco de Bériachvili e inspiram as “plásticas sonoras” de Gomes, fundamentando a concepção de Smalley sobre o gesto musical, especialmente em contextos impulsionados por gestos. É importante salientar que os gestos físicos imaginativos podem tanto ser os gestos efetivos de um instrumentista quanto quaisquer outros movimentos, abrindo um leque amplo para interpretação.

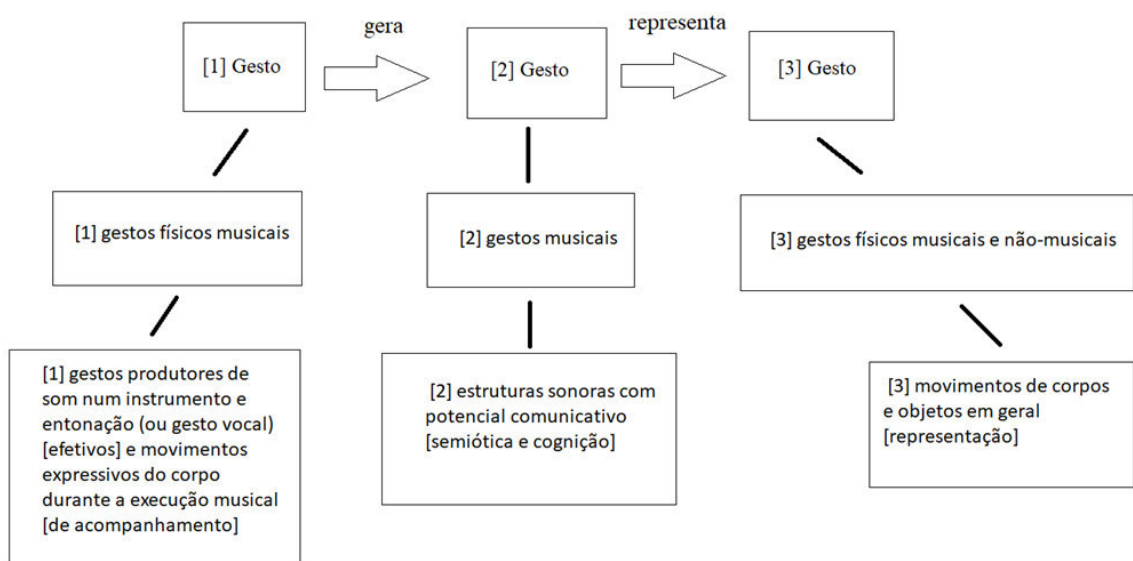


Figura 5 – Esquema de conceitos de gesto.

Mas, afinal, qual é a singularidade da minha voz no diálogo com as reflexões de outros autores? De que maneira consigo incorporar o conhecimento adquirido por meio da pesquisa à minha prática composicional?

No capítulo seguinte, valho-me de conceitos, terminologia e categorizações como ferramentas para embasar análises inovadoras. A maneira como optei por descrever e estruturar a exposição das características das passagens, das estratégias composicionais e das unidades sonoras das minhas obras e das selecionadas para análise reflete minha percepção sobre o processo de criação musical e as influências que recebo do repertório contemporâneo.

A compreensão da dinâmica dos elementos musicais e a forma como eles articulam gestos ao longo da progressão temporal estão ancoradas em diversos conceitos apresentados no Capítulo 1. Por exemplo, a espectromorfologia de Smalley, que propõe a análise da essência do espectro sonoro de um som ou conjunto de sons e sua transformação com o tempo, é correlacionada às noções de percepção imagística e sequencial que Hatten apresenta como fundamentos biológicos da apreciação musical. O que Smalley postula como uma abordagem intuitiva, Hatten corrobora com fundamentações biológicas. Assim, ao compreendermos a essência de um som ou estrutura sonora e suas trajetórias de evolução, podemos refletir sobre estratégias composicionais que definem nosso ponto de partida com as estruturas sonoras e o destino que almejamos para elas, direcionando os possíveis estados apreciativos do ouvinte: da agitação ao sossego; a ambiguidade no comportamento de estruturas simultâneas; o início (*onset*), a trajetória de uma estrutura inspirada em percursos imaginativos (*continuant*) até a conclusão (*termination*), dentre outras possibilidades.

No capítulo seguinte, proponho uma metodologia de classificação das estruturas musicais com base na associação com movimentos como uma ferramenta analítica e de suporte para as diversas estratégias de continuidade, que juntas formam o que denomino de narrativa de movimento. Essas classificações são ilustradas com exemplos retirados do meu próprio portfólio autoral.

Capítulo 2 – Sugestões teóricas

Viso responder à questão primordial da pesquisa: quais as contribuições pedagógicas e as implicações do uso do gesto na prática composicional? Para mim, é importante a abordagem pedagógica, pois uma de minhas principais motivações, na área acadêmica, é gerar um produto que auxilie compositores, em formação ou não, minimizando as dificuldades típicas da atividade criativa. Percebo que, na pós-graduação, há um ambiente dedicado à reflexão sobre o desenvolvimento de técnicas avançadas pertinentes à área habilitada pela pesquisa, sendo primordial, para avanços na contemporaneidade a interdisciplinaridade entre as subáreas. Minha motivação também resulta de meu próprio envolvimento com a composição e de minhas dificuldades criativas provenientes da falta de maior domínio do entendimento estético, sobretudo da música de influência das inovações do século XX. O gesto como um conceito para o planejamento musical pode auxiliar a imaginação do compositor, quando tomadas referências visuais pela descrição do comportamento rítmico de uma passagem. Pretendo abordar o efeito do contraste entre maior e menor densidade de ataques, como a exploração melódica da amplitude harmônica oferece um *design* criativo. Intentando essas diretrizes, o compositor pode se deparar com uma alternativa criativa, em que o efeito dos referidos contrastes, na apreciação do ouvinte, permite a segurança objetiva. Com o intuito de gerar ‘cenas musicais’ identificadas pela atividade rítmica, pode-se direcionar a tomada de decisão para os diferentes estados sonoros possíveis.

Em minha pesquisa, averigui que o uso da relação entre gesto e música para finalidades criativas foi tratado por diversos trabalhos que visaram entender como a cognição opera na atribuição de sentido ao contexto musical, o que se mostra de grande valia para se chegar a estratégias pedagógicas para criação de peças. Compreender como se pode avaliar a estruturação de uma peça, a fim de atingir um grau mínimo de efetividade, é o primeiro passo para o domínio consciente dos planos de tomadas de decisão referentes à atividade prescritiva do compositor. Só é possível avaliar, objetivamente, a percepção estrutural de uma obra entendendo a natureza da geração de significado às estruturas musicais e como elas se relacionam para construir o contexto geral da peça. Não se pode prever como um ouvinte irá se relacionar com os diversos aspectos culturais envolvidos na apreciação das passagens musicais, mas pode-se identificar o grau de conferência de inteligibilidade à dinâmica estrutural e assim gerar a intenção expressiva composicional.

É possível utilizar gesto na ideia de dar movimentação às passagens musicais através da configuração estrutural. Eleggem-se, assim, os materiais, que são posicionados em metas que

resultam em diversas direcionalidades locais, as quais podem ser conectadas, formando gestos cada vez maiores, em indução a uma escuta guiada pela causalidade.

2.1. Gesto e a inspiração tátil-visual

Como afirma Imberty, sons podem ser vistos como representações cinéticas (IMBERTY, 2013, p. 26). A capacidade da música de projetar uma trajetória imaginativa é uma das características do conceito de gesto. Nogueira faz uma reflexão acerca de como a justaposição de unidades estruturantes pode ensejar a associação com elementos da movimentação física. Diz ele:

som musical é ouvido como resposta ao seu predecessor, tanto quanto tende ao seu sucessor, continuando uma ação que faz sentido como um todo. Assim sendo, parece que parte do nosso entendimento musical depende da nossa habilidade para descrever coerente e convincentemente os objetos musicais enquanto objetos animados ocupantes de um espaço fenomênico temporalizado. (NOGUEIRA, 2006, p. 869)

Nogueira explica que a noção espacial, que suscita uma projeção mental de posicionamento, ajuda a compreender a capacidade cognitiva da intermodalidade: há, na mente, um mapeamento das experiências sensoriais que geram significado, conceitos abstratos de coerência ontológica que embasam a percepção dos diferentes sentidos em uma origem unificadora.

Ao se considerar um evento sonoro como um estado estável, uma unidade com identidade estrutural própria, o sequenciamento de eventos sonoros pode ser visto como a trajetória de pontos de partida e chegada, em um caminho percorrido rumo a uma meta. Menezes comenta a natureza da direcionalidade como a sucessão de um estado sonoro a outro. Ele afirma que:

uma obra pode ser direcional ou adirecional. Será direcional quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja num determinado aspecto sonoro, seja na combinação de alguns deles (...); será adirecional quando nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta desta obra seja estático, imóvel, fixo. (MENEZES, 2002, p.30)

São bastante intuitivas as estratégias que se preocupam com o cuidado para a transição satisfatória entre sequenciamentos de unidades estruturantes, ficando com determinados parâmetros e comportamentos a função de suavizar ou não as transições, construir pontes que remontem à passagem do tempo com diferentes graus de continuidade.

Dentre os parâmetros possíveis, a variação de intensidade, principalmente quando unidirecional (ou em um volume apenas crescente ou apenas decrescente), é o que melhor denota a percepção da direcionalidade. A variação de intensidade possui ampla capacidade de conferir sensação de trajetória a um material sonoro estático, como uma nota ou uma simultaneidade de notas com um ataque (ou até mais de um em baixa densidade) e um grande sustento. Em Valadão (2017), ressaltou a natureza sonora de materiais de alta densidade de ataques com uma variação de alturas que suscitam o deslocamento como vertiginosidades. É um tipo de material que trabalha no limiar de um comportamento mais discreto (exploração do virtuosismo em concertos de moldes tradicionais) à extrapolação (exemplos da Nova Complexidade), seja do ritmo ou da sequência de alturas.

Destacando essas duas observações quanto a parâmetros de direcionalidade, em minhas obras, para gerar unidades estruturantes cuja função é preparar a chegada de um novo evento ou de um grupo de eventos sonoros, normalmente utilizo: a) a variação de intensidade em sons relativamente estáticos (tonais – notas em execução tradicional – ou ruidosos – e.g.: *overpressure* em instrumentos de corda) ou de comportamento mais ambíguo (trinados e trêmulos); b) vertiginosidades de contorno unidirecional ou variado, associadas ou não à variação de intensidade.

Os materiais escolhidos revelam não apenas um comportamento figural mais extremo, seja pelo virtuosismo ou pela estaticidade, mas também uma melodicidade próxima da monodia tradicional. O diferencial está no uso de conjunto de intervalos que não apresentam a restrição diatônica. Hatten comenta que a melodia é a *gestalt* temporal prototípica para a música, escutada não como uma sucessão de eventos discretos, mas como algo que “se move através (*moved through*)” [do tempo ou do espaço, numa metáfora do meio físico] (HATTEN, 2004, p. 101), uma unidade que toma forma ao longo do tempo. Hatten não chega a definir melodia e nem a separar os materiais de comportamentos mais extremos ou mais parcimoniosos, considerando, porém, os exemplos musicais levados à análise, é possível dizer que o foco de Hatten é o material de comportamento mais parcimonioso, um conceito que enxergo para melodia. Aproveito esses tipos de materiais tanto como um evento estável, duradouro, com identidade, como para a direcionalidade entre eventos protagonistas. A música, por sua natureza diacrônica, possui um tipo de direcionalidade natural como um todo. Como comenta Nogueira, um fenômeno que necessita do sequenciamento de instantes para existir, ter identidade.

Uma diretriz que apresento em praticamente todas as peças do portfólio é o despertar de associações com movimento, gestos corporais, deslocamento. O despertar de maior associação

à movimentação para descrição da percepção das passagens musicais está presente na variação de densidade de ataques. Nogueira expõe que existem três fatores de movimento em um evento musical. O primeiro dá a ideia de análise diacrônica. São observadas as sucessões de eventos ao longo do tempo, em que o parâmetro mais profícuo à análise é a estrutura formal, seja da peça como um todo, seja o recorte de uma seção. O segundo fator de percepção de movimento é a variação qualitativa de materiais ou comportamentos. Ele pode ser exemplificado com os diferentes graus de movimentação e estaticidade apresentados pelos eventos sonoros. Percebe-se que a música ‘caminhou’, pois a variação afasta a inércia que a reiteração do mesmo comportamento pode gerar. O terceiro conceito é a observação direta da variação rítmica de um material, que transmite a sensação de um espaço harmônico que o material explora ou no qual ‘se movimenta’. É bastante importante para Nogueira a ideia de localização de um evento, ao qual se pode aplicar termos do domínio físico, tornando mais acessível o entendimento do evento à luz da reflexão acerca da movimentação. É possível dizer que um evento musical ‘sobe’ ou ‘desce’, sabendo que existe apenas uma variação de frequência com a qual se relaciona a metáfora. O cerne do entendimento de movimento em música é a busca ou a percepção da direcionalidade dada ao evento, que gera um significado a ele e, desde aí, as implicações metafóricas.

A capacidade imersiva da música causa uma interferência na percepção de passagem do tempo, fazendo com que o tempo musical possa ser referido como sendo relativamente diferente do tempo cronológico, tema abordado por Kramer (1988). Fenomenologicamente, isso leva a crer que a legitimidade perceptual da passagem do tempo precisa da identificação de variação. Conhecendo os efeitos causados na impressão de passagem do tempo, as estratégias composicionais podem voltar-se ao balanço entre estados apreciativos, induzidos pelo comportamento dos materiais. O balanço entre suspensão temporal e reforço de um fluxo contínuo pode ser o primeiro passo para a definição da macroforma. O contraste causado pela percepção de maior e menor dinamismo, devido à duração de notas, à densidade de ataques, ajuda no planejamento tanto de passagens maiores como de materiais curtos, motivos, fragmentos sonoros. Nesta pesquisa, desenvolvo uma categorização de estratégias ou materiais quanto ao comportamento gestual, abordando: comportamentos dinâmico e estático; alta e baixa densidade de ataques; maior e menor exploração melódica da amplitude harmônica; entre outros. O comportamento dinâmico será observado em materiais que apresentem fluxo ininterrupto de movimentação linear, bem como alta densidade de ataques. O comportamento estático será observado em unidades que ou são sons sustentados após um único ataque ou não apresentem variações significativas de alturas em diversos ataques.

Em diversas passagens do portfólio, o contraste entre os polos de dinamismo e de estaticidade constrói a narrativa de movimentação: os elementos dinâmicos funcionam como pequenas trajetórias aos pontos chegada, representados pelos elementos estáticos, nos quais o tempo fica ‘suspenso’ e só haverá a impressão de retorno à movimentação diante do surgimento de novo elemento. A dilatação temporal está presente onde os momentos de dinamismo possuem algum tipo de alteração ou de irregularidade rítmica. O efeito de dilatação temporal precisa ser percebido como uma distorção no fluxo rítmico. A densidade de ataques de frequência relevante é necessária para que se perceba a irregularidade ou até a linearidade estabelecida para logo ser desconstruída. As peças apresentam alguns materiais regulares seguidos de materiais irregulares para causar efeito comparativo entre comportamentos, acentuando a percepção de distorção temporal gerada pela irregularidade rítmica. Nessas passagens, é despertado determinado tipo de gestualidade.

O fluxo rítmico regular favorece a apreciação com expectativas bem delineadas, principalmente com determinada exploração motívica. A familiaridade rítmica e a linearidade consistente fazem parte do objetivo de diversas passagens, servindo como apoio à significação musical. A identificação das estruturas sonoras, como etapa básica do entendimento musical, seguida do reconhecimento de estruturas específicas dentro do discurso musical da mesma passagem, seção ou peça, possui o efeito de legitimação da identidade do conjunto sonoro, principalmente com a exploração motívica. No entanto, a falta de um pulso, de regularidade rítmica coloca o ouvinte em estado de imprevisibilidade, que pode servir para a manutenção do interesse da escuta, resultando em seu apego a cada desenrolar de trajetória.

A dilatação temporal possui um gatilho de associação com a visão de movimento bastante mais contundente: a regularidade permite a imersão na estrutura e seu reconhecimento como um objeto em si, ainda mais com a referência ao repertório tradicional. O fluxo rítmico ‘furtivo’ pode necessitar de um procedimento de analogia metafórica, sendo o corpo o meio primário pelo qual se aprende a aprender, a gerar entendimento, a dar significado ao mundo. O afastamento da estruturação comum do repertório tradicional induz maior associação com inspirações táteis-visuais, uma vez que motivos, frases, períodos, entre outros, possuem concretude por sua previsibilidade e por seu rigor. Com maleabilidade da rítmica, variação de dinâmica, imprevisibilidade, a associação com inspirações táteis-visuais torna-se um aparato psicológico para atribuição de significado. Esta é a gestualidade à qual me refiro.

Em composições como as que incluo no portfólio, existe preocupação em considerar, no ouvinte, os efeitos apreciativos apoiados pelas associações táteis-visuais, porém a especulação não pode possuir caráter generalista. Na instância mais pessoal, a gestualidade, como referida,

serviu de embasamento para a tomada de decisão em diversas passagens da peça, o que corresponde ao principal objetivo do presente estudo. Para a descrição da narrativa de movimentação apresentada pela peça, é necessário, primeiro, determinar pontos de repouso, o que pode ser relacionado à nota polar de Boulez, e momentos de maior dinamismo, os satélites e anacruse.

2.2. A qualificação de passagens musicais sob a ótica do movimento

Nesta seção, pretendo sugerir dois princípios básicos atrelados ao conceito de movimento que podem ser apontados como aspectos sonoros inerentes passagens musicais: direcionalidade e estabilidade. A direcionalidade configura o dinamismo, o movimento, a passagem de tempo mais evidente através da configuração de uma trajetória ou meta. Não somente materiais com evidente variação de parâmetros providenciando uma certa fisicalidade, como uma sucessão contínua de notas, mas a direcionalidade também é encontrada nas implicações de movimento em elementos estáticos, como a variação de intensidade em uma nota sustentada após um único ataque, por exemplo, ou variação de timbre realizada pela progressão de sons em diferentes instrumentos. A estabilidade desperta a inércia, a sensação de suspensão temporal, quebra de linearidade e confere a passagens movimentadas um caráter estático, inerte¹⁹, a exemplo do trinado. A qualificação levará em conta a variação de altura, intensidade e timbre e a densidade de ataques, indicando como se aponta a direcionalidade, a estabilidade ou ambiguidade de acordo com a combinação dos parâmetros do som em determinadas estruturas sonoras.

Para demonstrar os conceitos ligados aos materiais musicais, exemplificarei cada mostro exemplos musicais do portfólio de composição, realizado durante o doutorado, de acordo com as diretrizes conceituais desenvolvidas. A sonoridade dos elementos orienta minha imaginação musical, direcionando-a à projeção de espaço mental, onde figuras em deslocamento, gestos físicos, percepções sensoriais de movimento são parâmetros para a geração de material composicional. Para que os materiais tenham a associação com a inspiração tátil-visual mais bem elucidada, decidi qualificar o comportamento rítmico-melódico dos sons por seu grau de movimentação ou estaticidade e pelas ambiguidades, que, através da disposição diacrônica vão configurar o que chamo de narrativa de movimentação. Assim como Smalley define que as estruturas sonoras são formadas por sons classificados quanto à sua natureza (espectro) e quanto

¹⁹ Inércia não é necessariamente ausência de movimento, mas ausência de variação do comportamento de um corpo no espaço, podendo ser manutenção de ausência de movimentação ou manutenção de uma movimentação constante.

ao seu comportamento ao longo do tempo (morfologia), é importante diferenciar os tipos de unidades estruturantes a forma como são justapostas com outras unidades para formar estratégias, a narrativa de movimentação. Desta forma, podemos refletir acerca da associação de movimento isoladamente às unidades e às estratégias de ordenamento de unidades. As estratégias podem se referir ao material reduzido a um instrumento solista e a combinações orquestrais, ensejando o que chamo de *gesto tímbrico*.

2.2.1. Direcionalidade

A direcionalidade está ligada à sensação de progressão temporal, que, por sua vez, é despertada pela variação de parâmetros sonoros. Por meio de cada novidade percebida, causada pela variação dos parâmetros sonoros, sentimos um fluxo de continuidade. Percebemos, assim, uma trajetória, uma descarga energética ao longo do tempo, que pode ser associada a movimento físico metaforicamente. Visto que direcionalidade pode ser um conceito aplicado à macroforma, através da passagem natural do tempo de uma seção a outra, neste tópico, será abordado o recorte microestrutural, através da análise de materiais que apresentem fluxo ininterrupto de movimentação linear. Em diversas peças do portfólio, são encontrados dois tipos básicos de unidades que geram a noção de trajetória com maior evidência: sucessões de sons e variação de intensidade. O contorno que explora a amplitude harmônica deixa evidente a associação com movimento e a variação de intensidade traz uma impressão de progressão temporal.

2.2.1 a) Densidade de ataques alta (vertiginosidade) – sucessão contínua de sons

O elemento musical tratado²⁰ diz respeito à sucessão de notas e foi inspirado diretamente em diversos exemplos similares encontrados na obra de Wellington Gomes. Através de sua adoção, busco validar este pensamento composicional, observando sua efetividade como efeito auditivo. O efeito a que me refiro é a possibilidade de excitação provocada pela sucessão rápida de sons, a densidade relativamente alta de ataques em um período curto, bem como o despertar da associação com gestos físicos, já que observo este tipo de material como o exemplo mais claro de associação com movimento, deslocamento, trajetória. Como ouvinte, posso dizer que o impacto causado em mim é a instauração de um estado de espírito em alerta, diferente do impacto de sonoridades com menor densidade de ataques, sons longos, que despertariam um

²⁰ As vertiginosidades, principalmente.

estado contemplativo, meditativo. O exemplo mais evidente de uma trajetória é a unidade estrutural formada pela sucessão vertiginosa de notas que exploram a amplitude harmônica. Na Figura 6, observam-se três exemplos de vertiginosidades contidas em peças do meu portfólio autoral: a primeira evidencia o compasso 16 da peça *Canção Recôndita*, com execução de material relativamente virtuoso pela clarineta; a segunda imagem, colocada abaixo dela, refere-se ao compasso 31 de *Des Choses Éphémères n. 2*, executado pelo violão; a terceira imagem, à direita, apresenta o compasso 100 de *Dança Caótica n. 6*, executado pelos violinos, o qual não possui nenhum virtuosismo, mas é um material que, no contexto da passagem, funciona como uma transição para nova seção, um cromatismo de associação tátil-visual.



Figura 6 – Exemplos de vertiginosidades no portfólio.

Na Figura 7, observam-se exemplos de “complexo de gestos”, unidades estruturais verticais de textura mais complexa, devido à simultaneidade de sucessões de notas, que acaba por configurar exemplos de polirritmia. A primeira imagem refere-se ao compasso 13 de *Canção Recôndita*, com entradas sucessivas do mesmo material em diferentes transposições, como um cânone em *stretto*, em movimento ascendente; a segunda imagem reproduz o compasso 44 da mesma peça, com a simultaneidade de mesmo material em cinco estruturas rítmicas diferentes, com movimentação descendente; a terceira imagem faz parte da peça *Dança Caótica n. 6*, compassos 74 e 75, em direcionalidade descendente. Na Figura 8, pode-se observar um complexo de gestos com bastante polirritmia pela superposição de tercinas, semicolcheias e quintinas.

Figure 7 displays a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries for each instrument, with dynamic markings of *f* and *c.l.b.* (crescendo/decrescendo). The second system shows the instruments playing in parallel, with overlapping rhythmic patterns and dynamic markings of *f* and *c.l.b.*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Figura 7 – Unidades simultâneas de sucessão de notas.

Figure 8 displays a musical score for a woodwind section, including Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Oboe 3 (Ob. 3), English Horn (E. Hn.), English Clarinet (E. Cl.), B-flat Clarinet 1 (B. Cl. 1), and B-flat Clarinet 2 (B. Cl. 2). The score shows a complex of gestures of three superimposed lines in polyrhythm. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The instruments are arranged in a vertical stack, with Picc. at the top and B. Cl. 2 at the bottom.

Figura 8 – Complexo de gestos de três linhas superpostas em polirritmia.

2.2.1 b) Densidade de ataques balanceada – cantábile

Cantábile é como denomino a estrutura que se vale de determinada parcimônia no balanço entre saltos, de grau conjunto na exploração da amplitude harmônica, de ritmo com pouca movimentação. Essa é a principal característica da maioria dos materiais presentes na peça *Dança Caótica n. 6*. A Figura 9 contém um exemplo de execução temática (compassos 37 e 38), seguida de contracanto (39 e 40) nos violinos em *divisi*. Em outras peças do portfólio, alguns materiais cantábile possuem estrutura rítmica irregular, buscando uma gestualidade peculiar, como exposto na Figura 10, na qual o terceiro compasso contrasta com o segundo e o quinto compassos. Os três materiais são construídos sob a diretriz do pareamento dinâmico – estático. O contraste entre a apresentação de ritmos regular e irregular busca a dilatação temporal. Outra forma de material de caráter cantábile presente no portfólio se apresenta na forma de coral, como podemos ver na Figura 9, os compassos 42 a 45 da peça *Toccalise*.

Figura 9 – Estrutura cantábile: melodia e contracanto em *Dança Caótica n. 6*

Figura 10 – Seis primeiros compassos de *Nix*. Há contrabalanço entre a regularidade do segundo e do quinto compassos e a irregularidade do terceiro compasso.

The image shows a musical score for four measures. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 60'. Above the first measure, it says 'Ord.' with an arrow pointing to the second measure, and 'Sul Tasto' above the third measure. Above the fourth measure, it says 'Ord.' and 'rasgueado'. The first measure is marked 'mp' and the second 'mp'. The third measure is marked 'p'. The fourth measure is marked 'Ord.' and 'rasgueado'. The score ends with a double bar line and a fermata.

Figura 11 – *Toccalise*. Compassos 42 a 45. Progressão de corais.

2.2.1 c) Densidade de ataques balanceada – entradas sucessivas

O recurso de entradas sucessivas é por mim utilizado como procedimento para gerar um ritmo, advindo de diferentes instrumentos, podendo ser na mesma altura, fazendo um jogo de timbres, ou com alturas diferentes, com geometria peculiar definida na partitura. A densidade é balanceada porque numa alta velocidade, este efeito pode ser auditivamente nebuloso. Espaçando de maneira parcimoniosa cada ataque, seus ataques formam um ritmo resultante que pode ser análogo a uma melodia ou arpejo. Numa obra de disposição instrumental diversificada, dobramentos dos ataques de entrada com instrumentos de percussão como vibrafone ou sinos temperados reforçam o ritmo resultante. Os compassos demonstrados pela Figura 12 possui entradas com acentos para reforçar o ritmo resultante e na peça, omitida na figura, há dobramento com campanas tubulares.

The image shows a musical score for 'Dança Caótica n. 6' from measures 152 to 156. The score is for a string ensemble and includes parts for Violin I (Vln. I.1, Vln. I.2), Violin II (Vln. II.1, Vln. II.2), Viola I (Vla. 1), Viola II (Vla. 2), Violin (Vc.), Violoncello (Vc. 2), and Contrabaixo (Cb.). The tempo is marked 'Senza sord.' (without mutes). The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The measures are numbered 152, 153, 154, 155, and 156.

Figura 12 – *Dança Caótica n. 6*. Compassos 152 a 156.

2.2.1 d) Densidade de ataques baixa - variação de intensidade

A variação de intensidade ganha protagonismo como elemento musical em determinadas obras do repertório ocidental atual. Esse fenômeno ocorre quando, diante de um comportamento estático, a variação de intensidade confere direcionalidade à passagem musical, escapando de uma natureza puramente inerte. Na Figura 13, evidencio os compassos 12 e 13 de *Canção Recôndita*, onde a variação de intensidade assume o protagonismo junto à mudança de timbre do instrumento, saindo do ordinário para o ruidoso. Crio a transição entre pequenas seções da peça, inspirada em passagens de *Corde Vocale* para quarteto de cordas de Felipe Lara. A sonoridade de *Corde Vocale* é composta por elementos ruidosos, como a técnica de *overpressure* (“Ov.” na partitura), que utilizo nos instrumentos de cordas junto com a intensificação da dinâmica para expressar a sensação de movimento. Outra técnica utilizada em *Canção Recôndita* que faz referência a *Corde Vocale* são o glissando em alta velocidade e a pressão de harmônico da mão esquerda, que gera sonoridade ruidosa com variação de altura.

Overpressure também pode ser qualificado como uma variação de timbre ou até de espectro, como afirma Smalley, saindo do som musical ao ruído.

Figura 13 – *Canção Recôndita*. Compassos 12 e 13. Transição de arcada ordinária para *overpressure* em notas prolongadas nas cordas e variação unidirecional de intensidade.

2.2.1 e) Direcionalidade e timbre

Uma estratégia muito presente no repertório é a criatividade tímbrica. A primeira experiência com foco especial em timbre como um material criativo, funcionando como uma articulação do gesto foi a peça *Des Choses Éphémères*. Nela, existem diversas estratégias de alternância de realização de mesmas alturas por grupos diferentes de instrumentos. Desta forma, assim como na peça *Farben*, a terceira das *Cinco Peças para Orquestra* op. 16 (1909) de Schoenberg, o timbre “caminha”, realizando o chamado *klangfarbenmelodie*, ou ‘melodia de timbres’. Adoto o termo “gesto tímbrico” para que haja um despertar da noção de movimento e intenção relacionado ao timbre que abarca possibilidades diversas ligadas a velocidade mais baixa ou mais alta. A variação de timbre através da alternância de instrumentos (ou até num mesmo instrumento) é atrelada densidade de ataques baixa ou balanceada, para que a variação de timbre seja mais bem percebida. Entretanto, variar o timbre através da troca, acréscimo ou silenciamento de instrumentos, durante uma passagem de alta densidade de ataques também pode evocar sensação de deslocamento, principalmente com a possibilidade do resultado visual

de performers acionando seus instrumentos de maneira alternada, uma impressão de espacialidade.

No meu portfólio, a peça que mais faz uso da criatividade tímbrica é o *Concerto para Violão e Orquestra* por conta da diversidade de instrumentos disponível. Na Figura 14, podemos observar o gesto tímbrico aliado aos dois tipos de estratégia de maneira simultânea no terceiro movimento do *Concerto para Violão e Orquestra*: baixa densidade de ataques e alternância parcimoniosa de instrumentos, incorrendo numa modulação gradual do timbre, e alta densidade de ataques e alternância em alta velocidade, incorrendo na espacialização. Destacado em azul, a nota Dó sustenido é realizada, respectivamente pela flauta, oboé e clarinete e, posteriormente, pela combinação dos três. A troca de instrumento é lenta, existe a variação de intensidade para que haja o efeito de *crossfade*, quando um timbre desaparece enquanto outro aparece gradualmente. Em vermelho, a realização do acorde é feita, expostos na figura, por grupos de madeiras graves e trompas, mas também existem os grupos formados pelos trombones com tuba e cordas graves. A troca de realização, diferente das madeiras aguda destacadas em azul, é feita com velocidade mais alta e em diferentes permutações de ordenamento entre os quatro grupos. No último compasso do gesto, existe a combinação de todos os grupos tocando à vontade o número de ataques.

Figura 14 – Terceiro Movimento do *Concerto para Violão e Orquestra*. Compassos 131 a 134. Simultaneidade de gesto tímbrico em diferentes densidades de ataque.

2.2.2. Estabilidade

O principal efeito de elementos sonoros de baixa ou nenhuma variação é o estabelecimento de um ‘estado sonoro’ ou ‘estado acústico’, que possui associação com a ausência de movimentação. Gesto e movimento são despertados por materiais que apresentam pluralidade de ações, de ataques, pela novidade constante. Entretanto, o estático, o parado também pode gerar sensações de movimento. As referências contrárias se reforçam, se valorizam mediante um contexto apreciativo dos dois elementos. É valiosa a estratégia de variar momentos de projeção de movimento e momentos de projeção de ausência de movimento, como meio de garantir ao ouvinte diversos estados de espírito e assim manter sua atenção, oferecer novidades. Há, ainda, os momentos de ambiguidade, nos quais o elemento estático tem uma peculiaridade que lhe dá movimento ou algum tipo de trajetória e aquilo que é movimentado compõe uma passagem sem indicações de progressão temporal.

As inspirações de ordem tátil-visual são mais bem expressas, em elementos com maior quantidade de ataques e variação de alturas, quando existe associação com o movimentado. No entanto, momentos de estaticidade podem envolver um elemento musical movimentado desde que ocorram sem trajetória, através da repetição sem direcionalidade. Como evidencia a Tabela 1, Kramer (1988) indica a não linearidade composta de elementos que persistem em um comportamento, gerando efeito suspensivo na apreciação de tempo.

<i>Linearidade</i>	<i>Não-linearidade</i>
Escuta teleológica	Escuta cumulativa
Horizontal	Vertical
Movimento	Estase
Mudança	Persistência
Progressão	Consistência
Tornar-se	Ser
Parte esquerda do cérebro	Parte direita do cérebro
Temporal	Atemporal

Tabela 1 – Quadro de conceitos de linearidade e não linearidade de Kramer (1988) retirado de Bertissolo (2013)

A suspensão temporal atribui efeito contemplativo ao evento musical, diferente da carga dramática que a direcionalidade alcança. Normalmente, relaciona-se estaticidade com sons longos, com pouca densidade de ataques. Entretanto, o conceito de circularidade mostra como a limitação de variação de um elemento movimentado, como a alta densidade de ataques, gera estaticidade. Circularidade é um dos componentes do arcabouço conceitual produzido por

Bertissolo em sua tese de doutorado, baseado em correlações entre as correntes de estudo sobre movimento, música e capoeira. A circularidade foi conceituada como uma propriedade dos eventos sonoros que provocam estaticidade através da movimentação sem variação das alturas e/ou de padrões rítmicos. A falta de variações leva à inércia, produzindo sonoridades estáticas. Nas palavras de Bertissolo, “circularidade é a estaticidade como movimento recôndito, dinâmico, interno, como promessa de movimento latente” (2013, p. 123).

2.2.2 a) Baixa densidade de ataques – sonoridade contemplativa

A baixa densidade de ataques é um dos aspectos que melhor traduzem a estaticidade. Chamo de sonoridade contemplativa ao que Kramer (1988) refere como escuta cumulativa. Notas alongadas após um único ataque são o mais óbvio exemplo desse tipo de sonoridade. Elas estão presentes nas peças como pontos de chegada após um elemento mais agitado e direcionado a essa relação de causalidade, o que denomino pareamento dinâmico – estático, igualmente uso as notas longas como elementos incitadores de imersão um estado de espírito meditativo. É difícil associar a sonoridade contemplativa à imagem de movimento, justamente por inspirar cenários de ausência de movimentação, no entanto a ausência de movimentação é um contrabalanço para que a movimentação seja mais bem percebida, como perturbações em ambientes estáticos. A inspiração tátil-visual pode ser atribuída à baixa densidade de ataques com som continuado.

2.2.2 b) Densidade de ataques alta ou balanceada – movimentação estática (circularidade)

O conceito de circularidade dialoga diretamente com as ideias de linearidade e de não linearidade de Kramer. A linearidade é utilizada para descrever a experiência de escuta musical, quando características percebidas no presente são sentidas como implicações daquilo que foi ouvido anteriormente na peça (KRAMER 1988, p.20). Quando as relações musicais geram essa sensação de trajetória que caracteriza a linearidade e criam expectativas mais ou menos claras daquilo que deve se seguir no futuro, fala-se de linearidade direcional. A linearidade é atribuída ao caráter processual da música. A ideia de não linearidade procura abranger os aspectos musicais cujo resultado escapa à sensação de causalidade, sendo percebidos homogêneos e estáticos ao longo do tempo, ou cujas mudanças são ouvidas sem relação de sentido com aquilo que precede, de maneira que, na mente do ouvinte, não aflora a ideia de um trajeto e sim a de um mosaico descontínuo (KRAMER, 1988 p.40). A circularidade, portanto, propõe a

caracterização de um tipo específico de não linearidade, cujo movimento é análogo ao de uma espiral, no qual “não conseguimos discernir início-meio-fim, dentro, fora, linearidade ou causalidade” (BERTISSOLO, 2013 p. 123). Smalley reforça a metáfora de movimento para este tipo específico de estrutura referindo-se a ela como movimento cêntrico. Ele afirma que “em música, o movimento cêntrico é expresso por reciclagem espectromorfológica, dando uma impressão de movimento relacionado a um ponto central” (SMALLEY, 1997, p. 116). A reciclagem é tida para Smalley como uma forma de repetição, que, segundo ele, gera impressão de estaticidade.

É possível destacar a presença de diversos exemplos de sonoridades circulares, tanto no âmbito individual dos instrumentos, como o trinado e trêmolo, quanto no âmbito de grupo, com texturas compostas por elementos estáticos e elementos agitados, gerando estabilidade de alta densidade de ataques: a estabilidade representada por baixa ou nenhuma variação do comportamento sonoro de uma passagem e a alta densidade de ataques contrastando com o conceito de ausência de movimentação. A denominação sugerida por mim para este tipo de sonoridade é ‘som contínuo difuso’, por ser uma continuidade e por ter diversos ataques, diferente das notas longas que fariam parte da categoria ‘som contínuo simples’.

As Figuras 15 e 16 expõem exemplos de circularidade em *Canção Recôndita*: trinado e trilo de intervalos variados e análogos; glissando trazendo representação do trilo anterior em nova articulação; trêmolo de duas notas simultânea no mesmo intervalo do trilo.



Figura 15 – Exemplo de movimentação estática nas bordaduras, trinado e bordadura com glissando em *Canção Recôndita*.

Figura 16 – Exemplo de movimentação estática nas bordaduras e trêmolos em *Canção Recôndita*.

A Figura 17 contém um exemplo de circularidade em *Canção Recôndita*, devido à reiteração das mesmas notas nos violinos e a continuidade do glissando ascendente e

descendente na viola e no violoncelo, estabelecendo uma sonoridade de alta atividade com baixa variação. Contrastando com a sonoridade contínua das cordas, o clarinete reitera o material movimentado de compassos anteriores, explorando, com maior variedade, os registros do instrumento, causando a superposição de comportamentos similares por densidade de ataques, porém distintos quanto à exploração da direção, da amplitude harmônica.

Figura 17 – Compassos 70 e 71. Exemplos de movimentação estática nas cordas em *Canção Recôndita*.

Na Figura 18, percebe-se que, em *Dança Caótica n. 6*, o uso do trilo gera contraste entre a estabilidade movimentada nos violinos I, a estabilidade estática nas segundas estantes dos violinos II e violas e o material cantábile das primeiras estantes dos violinos II e das violas.

Figura 18 – Exemplo de movimentação estática em *Dança Caótica n. 6*.

A Figura 19 contém um exemplo de grande ambiguidade encontrado em *Toccalise*: uma nota repetida diversas vezes dando ideia de circularidade, entretanto com direcionamento de variação de densidade de ataques. O crescendo e o decrescendo rítmico podem possuir o mesmo efeito da variação de dinâmica: conferir a um material estático movimento com direção.

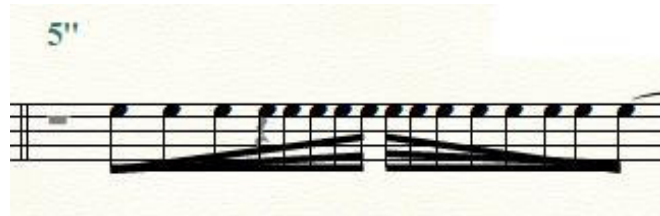


Figura 19 – *Accelerando* rítmico em *Toccalise*.

Na Figura 20, exponho apenas um estilo de trêmolo peculiar ao violão – o rasgueado –, técnica do universo da música flamenca, em que a mão pode ser rotacionada, fazendo com que as unhas ataquem, por diversas vezes, as cordas, com maior ou menor grau de precisão regular.

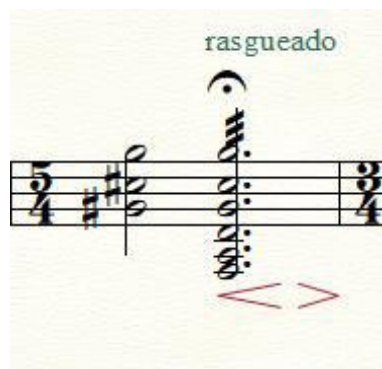


Figura 20 – Exemplo de rasgueado em *Toccalise*.

2.3. Síntese sobre gesto e terminologia analítica

Após exposição dos estudos de gesto e música, gesto e manipulação sonora e as sugestões teóricas para classificação das estruturas sonoras quanto a metáforas de movimento, nesta seção pretendo indicar a seleção de terminologia que uso para a descrição das estratégias composicionais em minhas peças.

Vimos que gesto pode ser a estrutura sonora comum, tida como um código para significações mais profundas com aspectos extramusicais, e que pode ser, também, a atribuição de fisicalidade representada por uma estrutura musical. Para Gomes, gesto precisa de uma identidade, de um desenvolvimento ao longo do tempo para percebermos uma intencionalidade atribuída à estrutura. A atribuição de fisicalidade pode estar contida, de modo mais seguro, na estratégia composicional, mas também pode ser especulado como um gatilho despertado na

mente do ouvinte, de maneira mais ou menos evidente. A teoria de Bériachvili embasa a especulação, afinal, podemos atribuir a impressão espacial do gesto ao comportamento sonoro de determinadas estruturas e projetar no ouvinte como uma forma de entender possíveis modos de apreciação.

Entendo o gesto como uma estrutura que expressa uma estratégia de movimento. Em se tratando de estratégia da geração de estruturas sonoras, quando um sequenciamento ascendente termina numa nota longa, existem pelo menos dois elementos envolvidos. O elemento rico em ataques é o dinâmico e o elemento com um ataque é o estático e, por isso, denomino de pareamento dinâmico – estático. Como já mencionado, é um conceito que se relaciona à anacruse e acento de Messiaen e o satélite e nota polar de Boulez. Entendo isto como um gesto. Existe uma trajetória expressa, um ponto de partida, o percurso e a chegada. Mesmo em estruturas de caráter cantábil, há movimento, há o momento dinâmico que repousa em um momento estático. A música é constituída desta dicotomia entre o movimento e o repouso. Todo movimento, por maior que seja, possui um ponto final numa estaticidade. Vários materiais podem ter identidade própria se interligando e atrasando o momento de repouso, mas a estaticidade chega. O gesto é a expressão destas etapas. Então, para fins de terminologia analítica, usarei termos como “elemento”, “fragmento” para estruturas prototípicas, que ainda não possui uma integridade estrutural e expressividade comunicativa, análogo à semifrase, e “gesto”, “unidade” para a sequência de notas que possui uma concisão interna o suficiente para expressar intencionalidade, análoga à frase clássica, porém com maior liberdade de expressividade rítmica, englobando tanto os elementos de alta densidade de ataques e densidade de ataques balanceada. Posso me referir ao elemento dinâmico de determinadas passagens como gesto quando possuem uma grande expressividade, como a seção sobre Boulez na qual me denomino o elemento dinâmico relativo a satélites da Figura 3 como um gesto ascendente. A terminologia que adoto trata de desvendar intencionalidades e gesto é um termo que expressa ações, como bem teoriza Hatten no conceito de agenciamento virtual.

Contextualizado o tema e apresentada a constituição provisória de revisão bibliográfica, exponho, no próximo capítulo, uma análise comparativa entre obras selecionadas de Wellington Gomes e a obra *Notation I* para orquestra de Pierre Boulez. Nas várias seções, destaco o que observei de mais importante em suas estruturas e/ou procedimentos criativos para tomar como referência a meu próprio processo, demonstrado no portfólio de composição produzido durante o doutorado.

Capítulo 3 – Estudos de caso

Neste capítulo, exponho exemplos de análises de peças de dois compositores importantes para meu procedimento criativo: conjunto de peças de Wellington Gomes e *Notation I* para orquestra de Boulez. A metodologia de análise foi adaptada a cada compositor, demonstrando o que aproveitei como referência para a criação do portfólio de composição, analisado no capítulo 3. As obras de Gomes possuem elementos de associações imagéticas bastante evidentes, o que denota um traço do compositor. *Notation I* para orquestra de Boulez, além dos elementos de associação imagética²¹, evidencia um processo criativo peculiar, tomando como modelo a versão original, uma miniatura para piano, com doze compassos e harmonia dodecafônica. Na versão orquestral, ocorrem ampliação, acréscimos e desenvolvimento de material advindos da versão para piano.

Após a análise, elenco os elementos que serviram de modelo para passagens de minhas peças incluídas no portfólio inserido no capítulo 3.

3.1. A linguagem imagética de Wellington Gomes

Nesta seção, apresento observações acerca da criação de materiais, estratégias composicionais e sucessão de eventos em peças de Wellington Gomes, à luz de conceitos que abordam a noção de movimento e de gesto em música. As peças que tiveram determinados elementos elencados foram escolhidas conforme a disponibilidade da partitura no *site* “Musica Brasilis” e a disponibilização feita pelo próprio compositor através de *e-mail*, constituindo um recorte temporal de 1991 a 2010, o qual abrange uma parcela significativa de sua produção. O foco da exposição recai sobre materiais e estratégias, salientando a reiteração de comportamento rítmico e melódico em peças para formações diversas, demonstrando a natureza imagética da linguagem musical do compositor. Destaco a inventividade do compositor em peças orquestrais, nas quais observa-se a variedade de combinações instrumentais, que geram colorido orquestral; diversificação simultânea de comportamentos de massa sonora por registro e/ou por família de instrumentos; sucessão de unidades e fragmentos, formando gestos cada vez maiores em um fluxo ininterrupto de sequência sonora, com unidades tanto de comportamento similar como de comportamento distinto. Escolhi as peças: *Embriões Metálicos* (1991); *Fantasia* (1992) para orquestra de câmara e violoncelo; *Alabalaxé* (1997) para orquestra sinfônica; *Rondando* (1999) para violão solo; *Revoada de Memórias* (2001) para orquestra

²¹ Um aspecto característico do repertório de vanguarda (BÉRIACHVILI, 2020).

sinfônica; *Tambores, Ondas e Frevo* (2001) para flauta e clarinete; *Poema Abstrato* (2002) para violino solo; *Retalhos* (2004) para orquestra sinfônica; *Modos Imagísticos* (2010) para ensemble misto; *Acordes de Ébano* (2010) para quinteto misto; *Geometrias Flutuantes* (2010) para orquestra sinfônica.

3.1.1. Comentários gerais acerca das peças: compartilhamento de diretrizes

Gomes preocupa-se em comentar a natureza do compor musical através das diretrizes de quem define as estratégias – o compositor, partindo da experiência auditiva – e de quem as identifica através de análise. ‘Combinação estratégico-auditiva’ e ‘expressão poético-sonora’ (GOMES, 2020, p.16) são termos utilizados para elencar as atividades intrinsecamente ligadas de composição e análise. Ele fala sobre o ouvinte, cuja atividade é ‘descompromissada’ com a questão analítica, privilegiando o termo ‘expressão poético-sonora’ como resultado da apreciação “necessariamente não passaria por uma perspectiva especulativa do fazer musical” (GOMES, 2020, p.16). Diz ele:

A ‘combinação estratégico-auditiva’ nos remete a um campo ligado às relações intramusicais e/ou extramusicais que, estrategicamente, são organizadas ou elaboradas pelo compositor para se obter um determinado resultado, via uma atitude operacional. (GOMES, 2020, p.17)

Para Gomes, é importante evidenciar o controle das estratégias por parte do compositor, guiando a escuta através de unidades estruturantes dotadas de direcionalidade, daí o enfoque dado ao conceito de gesto presente em seu estilo composicional e em sua didática. Diz Gomes:

O trabalho de análise que proponho neste livro consiste numa observação do “gesto musical”, de maneira mais simples e observando o evento musical do ponto de vista criativo, conectado com a arte da orquestração. Tentarei construir uma abordagem a partir de reflexões ancoradas no movimento do corpo sonoro estrategicamente articulado na ideia formal (GOMES, 2020, p. 67)

Na seção a seguir, o foco recai na análise comparativa de determinados materiais nas peças de Wellington Gomes, bem como em comentários acerca de algumas estratégias. Busco assim expor os tipos de materiais mais recorrentes, a fim de traçar o que há de mais imagético em sua escritura, sem aprofundar-me na poética macroestrutural das peças.

3.1.2. Categorização de materiais numa abordagem paradigmática.

As peças apresentam materiais nos quais percebo o movimento e a projeção de gesto físico como interpretação subjetiva para a análise da estruturação rítmica e melódica. São três as principais abordagens estruturantes observadas: sequência de notas em grau conjunto; sequência em saltos; variação de intensidade. As sequências de notas apresentam alta gestualidade, devido ao estilo, e a variação de intensidade, apesar de não oferecer uma atribuição tão clara de imagem, auxilia a sensação de trajetória, de progressão. A variação de intensidade desempenha papel coadjuvante na história da música para evidenciar a trajetória de passagens melódicas. Na obra de Wellington Gomes, entretanto, as passagens com notas estáticas possuem variação de dinâmica como forma de conferir protagonismo ao recurso sonoro, por ser o único parâmetro que provoca movimentação em um evento sem variação de altura e/ou ritmo.

As categorizações de materiais partem dos chamados recursos gestuais os quais foram por mim expostos em publicação anterior (VALADÃO, 2017). São elas: vertiginosidade; entradas sucessivas de sons; variação de intensidade. Na sequência, constam as categorias exploradas separadamente, com exemplos elencados em diferentes peças deste compositor.

- Vertiginosidade

Como conceituado por Valadão (2017), vertiginosidade é a característica ligada à direção, na qual a exploração melódica da amplitude harmônica gera movimentação sonora. A vertiginosidade na obra de Wellington Gomes revela-se através de metas de dimensões variadas, com ponto de partida, trajetória e ponto de chegada, a fim de evitar a predominância do comportamento cantábile nos gestos. É comumente caracterizada por alta velocidade (Figuras 21 a 24), mas também surge em velocidade moderada (Figuras 25 a 28) sem que seja despertada a melodicidade cantábile, garantindo a percepção de trajetória percorrida, de imaginação sensorial.

Os materiais vertiginosos podem ser construídos a partir de graus conjuntos, de saltos ou de uma combinação dos dois aspectos e glissando (Figura 28). É comum que o material vertiginoso seja seguido de um material estático, estabelecido como ponto de chegada. Na Figura 25, o exemplo indica uma clara meta nas notas Fá suspenso dobradas na flauta e no clarinete. Na Figura 27, é possível observar que a mínima do compasso 4 é claramente um ponto de chegada, alvo do gesto. O contorno do gesto em conjunto é variado (*cellos* e *contrabaixos*),

entretanto a direção ascendente se sobressai, garantindo a imaginação de trajetória percorrida por um ritmo moderado.



Figura 21 – *Alabalaxé*. Exemplos de vertiginosidades em alta velocidade. Acima o material da flauta no compasso 2 e abaixo o material do fagote no primeiro compasso.



Figura 22 – *Tambores, Ondas e Frevo*. Primeiros compassos, iniciando com materiais vertiginosos em alta velocidade, explorando múltiplos registros da flauta e clarinete.



Figura 23 – *Poema Abstrato*. Compassos 7 a 10 (dois tempos). Materiais vertiginosos representados pela tercina de fusa, a acicatura e as onze fusas.

Figure 24 shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Violin (Vn.), and Violoncello (Vc.). The score is for measure 10 of the piece 'Acordes de Ébano'. The Flute part has a dynamic marking of *f*. The Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The Trumpet part has a dynamic marking of *p* and then *f*. The Violin part has a dynamic marking of *f*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The score features rapid, virtuosic passages in various instruments, with dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*).

Figura 24 – *Acordes de Ébano*. Compasso 10. Materiais vertiginosos em timbres distintos intercalados.

Figure 25 shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet in B \flat , and Alto Sax. The score is for the first measures of the piece 'Modos Imagísticos'. The tempo is marked as quarter note = 120. The Flute part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in B \flat part has a dynamic marking of *p*. The Alto Sax part has a dynamic marking of *p*. The score features rapid, virtuosic passages in various instruments, with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic marking of piano (*p*).

Figura 25 – *Modos Imagísticos*. Primeiros compassos. Materiais vertiginosos em velocidade moderada em combinações distintas de timbres.

Flute

Clarinet in B \flat

Trumpet in C

Violin

Cello

p *ff*

Figura 26 – *Acordes de Ébano*. Compassos 7 e 8. Vertiginosidade em velocidade moderada. Combinação de material dinâmico em mínimas e semínimas e material estático em semibreves.

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Clarinet in B \flat

Bassoon

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

mp

Figura 27 – *Fantasia*. Compassos 2 e 3. Materiais vertiginosos em velocidade moderada.

Figura 28 – *Revoada de Memórias*. Compassos 5 e 6. Material vertiginoso em velocidade moderada com movimentação ascendente ao ponto de chegada.

A Figura 29 – dobramento de cromatismo nas madeiras e glissando nas trompas – demonstra a equivalência dos dois tipos de materiais vertiginosos.

Figura 29 – *Geometrias Flutuantes*. Compasso 285.

Algumas escolhas de notação apresentam indeterminação de alturas, demonstrando interesse mais no despertar de associação com deslocamento do que no conteúdo harmônico. A sucessão unidirecional de sons múltiplos e o glissando são materiais com certa equivalência no que diz respeito às associações táteis-visuais de deslocamento. A escolha por um dos materiais pode suscitar a demonstração de variedade sonora para criar contextos sonoros semelhantes, por exemplo, a conexão direta entre um ponto de saída e um ponto de chegada. A notação indeterminada pode indicar separação de sons ou até ser escrita por uma linha, comumente

associada ao glissando. Entretanto, para determinadas escolhas de notação, a linha contínua indica sequenciamento de alta densidade de ataques em grau conjunto, de preferência cromatismo.

Como podemos ver na Figura 30, o exemplo na parte de cima contém o compasso 26 apresenta material vertiginoso de escrita indeterminada nas alturas, partindo de nota mais aguda possível com sequência descendente por grau conjunto. O exemplo na parte de baixo da figura contém o compasso 50 apresenta indeterminação através da notação de nota mais aguda possível e da notação de glissando descendente, sem nota mais grave indicada. A notação de glissando não significa, entretanto, que a articulação é possível em todos os instrumentos ou no registro indicado, restando a realização de gesto em grau conjunto.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt shows two staves, Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), with a glissando starting from the highest possible note and descending by half steps. The notation includes dynamic markings like 'ff'. The bottom excerpt shows a full orchestral score with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet 1 (Tpa.1), Trumpet 2 (Tpa.2), Trombone (Tpte.), Trombone 1 (Tbn.1), and Trombone 2 (Tbn.2). The notation includes dynamic markings like 'ffz' and a box containing the number '50' above the first staff.

Figura 30 – *Revoada de Memórias*. Acima, o compasso 26, abaixo, o compasso 50.

The image shows a musical score for measures 34 to 37. It features four staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), and Violin 1 (Vln. 1). The Flute 1 and 2 parts have a dynamic range from *pp* to *ff* and a glissando-like texture. The Violin 1 part also has a dynamic range from *pp* to *ff* and a glissando-like texture. The Flute 3 part is mostly silent.

Figura 31 – *Fantasia*. Compassos 34 a 37 (primeiro tempo). Indeterminação de escrita nas flautas, indicando grau conjunto adjacente ao glissando no violino. Exemplo de equivalência entre os dois materiais vertiginosos.

The image shows a musical score for measures 29 and 28. It features six staves: Flute 1 (FL 1), Flute 2 (FL 2), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet 1 (Cl. 1 B \flat), and Clarinet 2 (Cl. 2 B \flat). The Flute 1, 2, and Clarinet parts have a dynamic range from *sfz* to *f* and a sequence of notes. The Oboe and English Horn parts are mostly silent. A note in the Flute 1 part is marked as "nota mais aguda possível seguida de alturas aproximadas".

Figura 32 – *Retalhos*. Compassos 29 e 28. Indeterminação na notação de nota mais aguda possível seguida de sequência descendente de notas em grau conjunto.

Nas Figuras 33 e 34, vemos exemplos de indeterminação que indica uma performance de sons em alta velocidade, criando uma sonoridade ambígua entre a movimentação e a estaticidade, já que há saturação de reiteração do mesmo material movimentado.

Figura 33 – *Retalhos*. Compassos 59 a 62. Indeterminação em materiais vertiginosos a partir de uma nota determinada.

Figura 34 – *Embriões Metálicos*. Compassos 35 a 39. Materiais vertiginosos em escrita indeterminada.

A indeterminação de alguns materiais é manifestada no ritmo, podendo ser assinalada nas indicações de ritmo mais rápido possível, deixando a critério do instrumentista a velocidade realizada, ou no *accelerando* ou *rallentando* rítmico. *Accelerando* indica sair do ritmo lento e progressivamente aumentar a velocidade e *rallentando* indica sair da velocidade mais alta para a mais lenta.

Figura 35 – *Rondando*. Indeterminação apresentada no ritmo com notas determinadas através da indicação de ritmo mais rápido possível.



Figura 36 – *Rondando*. Dois exemplos de *accelerando* rítmico. Acima, o segundo tempo do compasso 24 e, abaixo, parte do compasso 43, de grande extensão com indicação *a piacere*, sem tempo determinado.

Figura 37 – *Fantasia*. Cadenza do violoncelo apresentando quatro exemplos em dois tipos de indeterminação rítmica. Observa-se a técnica de *accelerando* rítmico em dois materiais, um vertiginoso no começo do primeiro sistema e um com estaticidade movimentada no terceiro sistema, e ritmo mais rápido possível no final do primeiro sistema e no começo do quarto sistema.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Trompete (Tpt.) in Bb, and the bottom staff is for the Cornete Inglês (E. Ha.). The top staff features a melodic line starting with a half note, followed by a series of eighth notes that accelerate in rhythm, then a long, sustained note. The bottom staff shows a similar pattern with a half note, followed by a series of eighth notes that accelerate, and then a long, sustained note. Dynamics markings include *mp* and *mf*. The tempo marking *a piacere* is present above the top staff.

Figura 38 – *Retalhos*. Acima, compassos 28 a 30, material vertiginoso em acelerando rítmico seguido de nota sustentada no trompete. Abaixo, nos compassos 36 a 43, dois exemplos de materiais vertiginosos em acelerando rítmico, seguidos de nota longa sustentada no corne inglês.

Existem variados exemplos de justaposição de materiais vertiginosos construindo uma linearidade dividida entre instrumentos diferentes de timbre homogêneo, como as cordas, como mostra a Figura 39, ou com colorido orquestral, como expõe a Figura 40.

The image shows three staves of musical notation for Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabaixo (Cb). The top staff (Vla) has a series of sixteenth notes with a slur and a dynamic marking of *f*. The middle (Vc) and bottom (Cb) staves have similar rhythmic patterns with a dynamic marking of *f* and a slur. The bottom staff also has a dynamic marking of *pp* at the end. The staves are connected by a brace on the left, indicating simultaneous performance.

Figura 39 – *Alabalaxé*. Compassos 51 e 52. Justaposição de materiais vertiginosos nas violas, *cellos* e baixos, conectados por simultaneidade de nota.

Figura 40 – *Alabalaxé*. Compassos 137 e 138. Justaposição de materiais vertiginosos por simultaneidade de nota com variação de timbres.

O último apontamento sobre a estratégia de vertiginosidade na obra de Wellington Gomes é a predileção pela exploração da amplitude harmônica em momentos que o compositor chama de modulação tímbrica: espécie de passagem entre diferentes planos timbrísticos (GOMES, 2020, p. 123). Os exemplos expostos são normalmente localizados em seções centrais de obras, nos quais o evento implica o efeito súbito de estabelecimento de uma sonoridade camerística após apresentação da sonoridade do conjunto em maior densidade de instrumentos. As Figuras 41 a 43 mostram exemplos de passagens solistas, acompanhadas ou não por conjuntos de instrumentos de materiais mais estáticos. A Figura 42 contém um exemplo de momento camerístico com interpolação de instrumentos como solistas.

Figura 41 – *Embriões Metálicos*. Materiais vertiginosos variados entre o ritmo determinado e indeterminado. Dois sistemas: acima, compassos 50 a 61 e 68 a 74, material apresentado pela flauta, e, abaixo, compassos 134 a 139, material apresentado pelo clarinete.



Figura 42 – *Retalhos*. Compassos 64 a 68. Momento solista da flauta (acompanhada por tímpano em trêmolo não presente na figura), após sonoridade formada por cordas, trompas e percussão.



Figura 43 – *Revoada de Memórias*. Compassos 28 a 34. Momento solista no oboé (acompanhado por violinos tocando atrás do cavalete em trêmolo não presentes na figura), após sonoridade formada por flauta, clarinete, cordas, metais e percussão.

Figura 44 – *Geometrias Flutuantes*. Compassos 174 a 183. Momento camerístico de justaposição e simultaneidade de materiais vertiginosos, após *tutti* orquestral entre os compassos 167 e 172, seguido de transição nas cordas e na percussão com diminuição de intensidade nos compassos 173 e 174.

- Variação de dinâmica

Para obter aplicabilidade metafórica de movimentação e trajetória, a variação expressiva de intensidade pode ser prescrita a materiais estáticos, como notas longas ou vários ataques sem variação significativa de alturas. Essa articulação confere direcionalidade, atribui sensação de progressão a um momento tipicamente suspenso temporalmente. Da forma empregada por Wellington Gomes, a variação de intensidade ganha destaque como material principal da passagem, protagonismo comumente não identificado quando a variação de dinâmica ocorre

durante um evento de contexto melódico²². É comum que a variação de intensidade ocorra em blocos sonoros formados por um grupo de instrumentos, guiando a direcionalidade do evento. O bloco pode estar isolado ou pode ser seguido de nota longa, ou por algum material movimentado ou por diversos blocos similares.

A Figura 45 mostra um bloco sonoro isolado cuja trajetória é dada pelo crescendo de pianíssimo a fortíssimo, de maneira direta e sem novos ataques ao fim do gesto. Na Figura 46, o ponto de chegada é uma unidade movimentada, formando um grande gesto com unidades de comportamento distinto.

The image displays a musical score for six instruments: Clarinet (Cl), Bass, Horn (Hr), Trumpet (Tpt), Trombone (Trb), and Tuba (Tb). The score is arranged in a grand staff format. Each instrument part shows a crescendo from pianissimo (pp) to fortissimo (ff) over three measures. The first measure (measure 7) starts with a pianissimo dynamic. The second measure (measure 8) continues the crescendo. The third measure (measure 9) reaches fortissimo. The instruments are: Cl (Clarinet), Bass (Bass), Hr (Horn), Tpt (Trumpet), Trb (Trombone), and Tb (Tuba). The notation includes notes, rests, and dynamic markings (pp and ff) with hairpins indicating the crescendo.

Figura 45 – *Alabalaxé*. Compassos 7 a 9. Crescendo em única direção, indicando como meta o fortíssimo.

²² Com este destaque, quero elucidar que a variação de dinâmica ocorre, por vezes, como recurso de expressividade à melodia.

Flute
Clarinet in B \flat
Trumpet in C
Violin
Cello

Figura 46 – *Acordes de Ébano*. Compassos 4 e 5. Crescendo no total instrumental tendo como meta o material movimentado seguido de nota longa no trompete.

I
II Snare-drum
III
Timp.
Vn I
Vn II
Vla
Vc
Cb

Figura 47 – *Alabalaxé*. Compassos 104 a 107. Crescendo no total instrumental tendo como meta a simultaneidade de ataque na percussão e nas cordas graves, seguido de nota longa nas cordas graves.

As Figuras 48 e 49 mostram exemplos de blocos sonoros em crescendo seguidos, em uma utilização expressiva de protagonismo da variação de intensidade.

Musical score for 'Revoada de Memórias' (Measures 17-23). The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a double bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score shows dynamic markings of *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The double bass part includes a *fp* marking at measure 18 and a *ff* marking at measure 23.

Figura 48 – *Revoada de Memórias*. Compassos 17 a 23.

Handwritten musical score for 'Embriões Metálicos' (Measures 30-32). The score is arranged for a percussion ensemble including Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fg.), Snare Drum (tpa), Tom-tom (tpe), Trombone (trb), and Percussion (Per. 10). The key signature is one sharp (F# major/C# minor). The time signature is 4/4. The score shows dynamic markings of *pp* and *ff* for each instrument, with a crescendo hairpin indicating the transition from *pp* to *ff* over the three measures.

Figura 49 - *Embriões Metálicos*. Compassos 30 a 32.

The image shows a musical score for a woodwind and brass ensemble. The score is for measures 70 to 72 of a piece titled 'Retalhos'. The instruments listed are Fl. 1, Fl. 2, Ob., Ha., Cl. 1 Bb, Cl. 2 Bb, Bsn., Hn., Hn., and Tpt. Bb. The Fl. 1 part begins with a fortissimo (ff) dynamic. The Fl. 2, Ob., Cl. 1, Cl. 2, and Hn. parts feature a dynamic contour of p < f p < f p < f p < f. The Bsn. part starts with a fortissimo (f) dynamic. The Tpt. Bb part is silent.

Figura 50 – *Retalhos*. Compassos 70 a 72.

Os exemplos das figuras 48 a 50 apresentaram dinâmica em uma única direção, valorizando o aspecto de ponto de chegada. As Figuras 51 e 52 expõem variação de dinâmica bidirecional, como se a intensidade atingisse o clímax e logo depois repousasse. A Figura 52 mostra diversos blocos sonoros em dinâmica bidirecional simultâneos em momento de variação contrária, gerando efeito de modulação tímbrica progressiva ou *cross-fade*: enquanto um timbre desaparece gradualmente, outro surge simultaneamente.

Vln. 1 *Sul pont.*
p *mf* *p* *mf*
 Vln. 2 *Sul pont.*
p *mf* *p* *mf*
 Vlc. 1 *Sul pont.*
p *mf* *p* *mf*
 Vlc. 2 *Sul pont.*
p *mf* *p* *mf*

Figura 51– *Modos imagísticos*. Compassos 92 a 97. Blocos sonoros em trêmolo e dinâmica bidirecional.

61
 Fl. 1 *ppp* *mp* *ppp*
 Fl. 2 *ppp* *mp* *ppp*
 Ob. *fp*
 E. Hn. *fp*
 B. Cl. *ppp* *mp*
 B. Cl. *ppp* *mp*
 Bsn. 1 *ppp* *mp*
 Bsn. 2 *ppp* *mp*
 Vln. 1 *ppp* *mp* *ppp*
 Vln. 2 *Sul pont.* *ppp* *mp* *ppp*
 Vla. *ppp* *mp*
 Vc. *ppp* *mp*
 D.B. *ppp* *mp*

Figura 52 – *Geometrias Flutuantes*. Compassos 61 a 65

- Entradas sucessivas

As entradas sucessivas são ataques ocorrendo em momentos distintos, sequenciados em diferentes vozes ou instrumentos. Seja em instrumentos harmônicos ou em pluralidade instrumental, a estratégia de ataques sucessivos por fontes sonoras distintas²³ pode servir para contextos contrapontísticos. Entretanto, na obra de Wellington Gomes, ocorrem construções de ‘massa sonora’ que pouco a pouco tornam-se mais densas, através de entradas sucessivas e sustentação do som, com determinado ritmo resultante. A Figura 53 mostra a formação gradual de blocos sonoros através de entradas sucessivas em *Alabalaxé*, com ataques ocorrendo em tercinas, contratempos em sua maioria, em *molto pianissimo*, intensificando a dinâmica no decorrer da seção a cada novo bloco. Observa-se como as famílias de instrumentos são determinantes para o ordenamento: passa-se para a próxima família quando se esgotam os instrumentos componentes na ordem madeiras, cordas (ausentes da figura) e metais. Em *Retalhos* (Figura 54), ocorre o mesmo método de família a família, na ordem cordas, metais e madeiras, ataques com acentos e, a partir de determinado ponto, dinâmica em crescendo. A Figura 55 contém três exemplos de *Embriões Metálicos*: cordas com acentos e manutenção de intensidade em ordem decrescente de registro e ritmo resultante em sequência de semínimas (exemplo a); estrutura rítmica similar ao anterior, só que nas madeiras com dinâmica em *fortepiano* e crescendo, a partir de determinado ponto (exemplo b); as mesmas estrutura e direção e os mesmos instrumentos do exemplo b, com o acréscimo de dobramento do piano, diversificando o timbre. O último exemplo da seção está evidenciado na Figura 56, na qual se observam entradas por dobramentos de instrumentos em *Geometrias Flutuantes*.

²³ Vozes ou instrumentos.

Figure 53 is a musical score for the piece "Alabalaxé", covering measures 65 to 71. The score is written for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bass, Horn (Hr), Trumpet (Tpt), Trombone (Ttb), and Tuba (Tb). The tempo is marked as quarter note = 60. The score features several dynamic markings, including *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano), and includes triplet markings. The woodwinds and bass enter in measure 65, while the brass instruments enter in measure 70.

Figura 53 – *Alabalaxé*. Compassos 65 a 71. Bloco sonoro por entradas sucessivas.

Figure 54 is a musical score for the piece "Retalhos", covering measures 19 to 26. The score is written for a brass and string ensemble. The instruments listed are Horn (Hn), Trumpet/Bass (Tpt. Bb), Trombone (Tbn), Tuba, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo), and includes accents and slurs. The brass instruments enter in measure 21, and the strings enter in measure 23, building a sound block that grows in intensity.

Figura 54 – *Retalhos*. Compassos 19 a 26. Bloco sonoro gradualmente construído a partir do compasso 21, com variação de intensidade a partir do compasso 23.

Figure 55 shows three sections of the musical score for *Embriões Metálicos*. Section a (measures 2) includes staves for 1st Vn., 2nd Vn., Vla., and Vc. with dynamics like *sf*. Section b (measures 8 and 9) includes staves for Fl., Ob., Cl. (sib), and Pn. with dynamics like *fp* and *fff*. Section c (measures 16 to 18) includes staves for fl., Ob., Cl., and Pn. with dynamics like *fp* and *fff*.

Figura 55 – *Embriões Metálicos*. a: compasso 2; b: compassos 8 e 9, c: compassos 16 a 18.

Figure 56 shows the musical score for *Geometrias Flutuantes*, measures 121 to 124. The score includes staves for Fl. 1, Fl. 2, Ob., E. Hn., B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1e2, Hn. 3e4, B+ Tpt. 1, and B+ Tpt. 2. Dynamics range from *ff* to *pp*.

Figura 56 – *Geometrias Flutuantes*. Compassos 121 a 124.

3.1.3. Comentário final

Pode-se concluir que a característica imagética se relaciona com gesto e fomenta um marco estilístico do autor. No livro “Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais” de 2002, Gomes destaca o papel inovador da música de vanguarda, principalmente na escrita com indeterminação, talvez daí venha a inspiração para a predileção por materiais de melodicidade menos evidente. Em algum momento, após contato com o conceito de gesto, Gomes reconheceu, em sua obra, a vertente que estuda o gesto mental e dedicou-se a escrever, compor e lecionar dando atenção às aplicações possíveis. Observa-se que a prática composicional e o contato com o repertório do século XX levaram ao estilo imagético e que a reflexão sobre o estilo, ancorada em um estudo acadêmico relativamente recente, levou à elaboração de uma abordagem analítica influente.

A engenhosidade e a organização presentes nas peças aqui expostas apresentam um universo sonoro consistente e variado. A escuta dos desdobramentos dos materiais prende a atenção em narrativas de movimentação e em gestualidades que instigam diversos estados de espírito e associações imagéticas. O comportamento imagético dos materiais, através da associação de inspiração tátil-visual, é empregado como diálogo com procedimentos inovadores do repertório século XX, quanto ao ritmo e à exploração melódica da amplitude harmônica. A categorização elaborada no presente estudo viabilizou a exposição das estratégias composicionais das obras de Wellington Gomes, tanto para a construção da sonoridade peculiar dos materiais como para o método de progressão temporal, além de propor parâmetros de análise para passagens em peças da literatura que possuem aspecto similar. A atividade analítica serviu para a atividade prática criativa do doutorado na produção de diversas passagens de peças do portfólio, sobretudo no entendimento do conceito de pareamento dinâmico – estático, dada a ordenação de vertiginosidades a notas sustentadas.

3.2 Transformação Gestual: conceituação através da análise de *Notation I* de Boulez

Chamo de ‘transformação gestual’ um processo que desenvolvi a partir do ano de 2015, após o contato com as obras de Pierre Boulez: *Douze Notations* (1945), uma série de doze pequenas peças para piano, com harmonia dodecafônica e doze compassos, e *Notations pour Orchestre I – IV*, uma série de quatro obras orquestrais criadas a partir das quatro primeiras miniaturas da versão para piano. Uma reportagem publicada no *site* da “Explore the Score”²⁴ evidencia que havia o intento de orquestração das pequenas peças, sendo encontrado um manuscrito com trabalho prévio de orquestração das primeira e segunda *Notations*, como mostra a Figura 57. Boulez, entretanto, realizou a geração de novas peças orquestrais por meio da manipulação e da derivação dos materiais das peças para piano. Existem processos de dilatação temporal de determinados materiais, bem como a inserção de novos materiais. Gubernikoff (2008) faz uma reflexão sobre o estilo composicional de Boulez. Segundo ela, é comum encontrar, no repertório do Boulez, peças “reescritas várias vezes, e que se desdobram em novas obras” (GUBERNIKOFF, 2008, p.33) e reserva atenção especial a aspectos pertinentes ao processo entre as *Notations* para piano e para orquestra.

²⁴ <https://explorescore.org/pierre-boulez-douze-notations-history-and-context-musical-metamorphoses.html>

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two main sections. The top section is labeled 'Notation I' and the bottom section is labeled 'Notation II'. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Horns, Tuba), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, Tom-toms). There are also vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The notation is dense and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and use.

Figura 57 – Manuscrito do planejamento de orquestração da *Notation I* e parte da *Notation II*, encontrado no *site Inside the Score*.

Ao perceber a intertextualidade²⁵ do ato criativo de Boulez referente à relação intrínseca das *Notations* para piano e para orquestra, tive como primeira experimentação uma miniatura chamada *Les Ondes*, na qual manipulo o tema da canção *Wave* de Antônio Carlos Jobim. Essa miniatura tornou-se a primeira seção da peça *Des Choses Éphémères*, composta para o 49º Festival Internacional de Campos do Jordão. Por si só, o termo sugere que existe um trabalho de desenvolvimento e transformação de materiais. ‘Transformação’ é a atividade

²⁵ Por intertextualidade, refiro-me ao ato de derivação de uma nova obra a partir de uma obra pré-existente. Se tomarmos um material musical como um texto, o diálogo entre textos enseja uma estratégia criativa peculiar, cuja apreciação pode ser influenciada pelo dar-se conta da conexão entre obras por parte do apreciador.

composicional de tomar um material e aplicar operações para modificá-lo e assim gerar novo material, outra forma. O termo ‘gestual’ implica o tipo de operação ou a prioridade dada a um aspecto musical nas devidas transformações, qual seja, o gesto. Como trabalhado na pesquisa, o conceito de gesto é visto como uma referência musical que abarca cargas semânticas culturais, bem como uma inspiração tátil-visual tomada para a geração de material composicional. O termo ‘transformação gestual’ elucida o procedimento de modificações rítmicas, de intensidade, de inserção de novos materiais ocorrido em um material prévio, de forma que associações com diferentes cenários e expressões de movimento são evidenciadas.

O gesto, descrito como o entendimento de movimentação atribuído a um evento musical, possui direcionalidade. Devido à geração de direcionalidade, diversos momentos em peças musicais possuem sensações de acumulação e descarga energética através do tempo. O conceito de movimentação em música pode ser atribuído a eventos de diversas durações, mas, para a teorização pretendida, existe um foco na movimentação como material composicional. A abordagem paradigmática sobre a geração de materiais é um dos principais objetivos da teorização, já que são muitos os exemplos de materiais que implicam carga e descarga energética. Uma escala cromática, *glissando*, arpejo são exemplos de estruturas sonoras que aludem a um apelo visual dinâmico devido à possibilidade de impressão de movimento. Eventos musicais podem instigar a imaginação para a sensação de uma trajetória percorrida, de um ponto de partida a um ponto de chegada.

Em uma abordagem criativa, que toma por base as inspirações imagéticas em uma peça chamada *Toccata-Samba*, trabalho com materiais de alta movimentação como diferentes exemplos de gestos que implicam direcionalidade desde os primeiros compassos (Figura 58). Minha intenção era o trabalho com direção, movimento e ponto de repouso: existe um movimento ascendente, depois um descendente e, por fim, a estaticidade. Das várias possibilidades de gestos que podem ser apresentados, elegi ao movimento ascendente a execução escalar cromática; ao movimento descendente um arpejo em quartas justas; ao ponto de repouso uma nota longa, seguida de um ataque do grupo pontuando o evento, reforçado pelo silêncio das pausas em fermata.

Figura 58 – *Toccata-samba*. Dois primeiros compassos

Esboçado como a geração de material através do gesto, a ideia de transformação gestual é a tomada de um material musical preexistente, próprio ou citação, havendo o trabalho de seccionamento de sons individuais ou agrupamentos de sons. Os agrupamentos definidos pelo crivo do compositor formam o que chamo de ‘evento-referência’, como um mapeamento estratégico no qual novos eventos musicais serão inseridos, harmonicamente e/ou melodicamente, nos pontos referentes a cada agrupamento. Identifiquei a operação descrita como a principal diretriz usada por Boulez para a composição das peças orquestrais e como trato a estrutura diacrônica de *Canção Recôndita*, na qual aplico intencionalidade expressiva de aumento na movimentação como forma de instigar a imaginação musical às inspirações táteis-visuais dos gestos físicos.

Demonstro assim a importância da noção de movimentação como uma diretriz na composição. É possível gerar continuidades através de movimentações que guiem a percepção para uma trajetória musical, bem como tomar um material e sua consequente transformação como um meio para o estabelecimento de relações e de diálogos que contribuem para a organização do pensamento e da atividade composicional.

É possível perceber que o estilo de exploração melódica e estruturação rítmica que se encontra em *Notation* para orquestra assemelha-se ao estilo encontrado na obra de Wellington Gomes. Decerto, a obra do Boulez, devido a seu prestígio e difusão, exerceu alguma influência em Gomes. Encontram-se semelhanças na escrita dos dois compositores, sobretudo no quesito de associação de trajetória e ponto de chegada, devido ao comportamento dos materiais, de inspiração tátil-visual.

Em uma entrevista encontrada na plataforma YouTube²⁶, Boulez chama o material composto pela tercina de fusa em saltos, repousando em uma colcheia da *Notation* para piano, de ‘arabesco’, nome dado por Debussy a peças com apresentação de materiais de caráter um tanto ornamental de contorno sinuoso. Esse tipo de estrutura é aquela a que me refiro como possuindo alto grau de associação tátil-visual. Relacionado a associações com imagens, um arabesco é um recurso ornamental de determinadas estruturas da arquitetura árabe, nas quais são lapidadas formas curvilíneas. Possivelmente, pela notação da partitura e da sonoridade, pode-se associar o contorno formado por conjuntos de sons ascendentes e por conjuntos de sons descendentes, explorando com agilidade a amplitude harmônica, com a imagem das estruturas esculturais dos arabescos originais.



Figura 59 – *Notation* para piano. Compasso 1. Figura de contorno sinuoso chamada de ‘arabesco’ por Boulez.

Observo que a associação tátil-visual encontrada na obra de Boulez, sobretudo o que tange ao que chamo de vertiginosidade e que pode ter exercido influência na obra de Wellington Gomes, deriva do trabalho de atribuição de expressividade às passagens sonoras cujo estilo foge do estabelecido nos períodos anteriores. O procedimento de modelagem é um detalhe engenhoso que pode auxiliar os compositores na criação de obras e que tomo para minha escrita, em determinadas obras, como transformação gestual, aplicada neste portfólio na obra *Canção Recôndita*.

3.2.2. A intertextualidade de *Notations I* para piano e para orquestra e terminologias para a teorização da *Transformação Gestual*

Nesta seção, exponho a estruturação das duas versões de *Notation I*, bem como os procedimentos de derivação no contexto interno de cada uma e na relação entre ambas e as diversas formas como a versão orquestral reitera elementos da versão para piano.

3.2.2.1. Breve exposição de peculiaridades estruturais de *Notations I* para piano

Comentando sobre *Notation I* em uma entrevista, Boulez frisa a importância da noção de liberdade e do caráter improvisativo, algo a ser projetado na performance, indicado pelo termo

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=NVjtz16fYqE>

‘fantasque’. Ele explica que esta peça é a mais livre dentre todas as *Notations* e sua análise deve ser feita buscando similaridades entre materiais. Ela é baseada em células rítmicas que são constantemente variadas. O intérprete que a tocar sem fazê-la soar como um improviso não a entendeu (BOULEZ, entrevista). Alguns materiais são apresentados durante a primeira metade da peça e, na segunda metade, ocorrem variações, derivações dos materiais apresentados. Por vezes, verificam-se reações de variação por operações tradicionais, como transposição, entretanto alguns materiais derivados possuem pouca semelhança com o material original, tendo o parâmetro do contorno como principal balizador.

A peça começa no registro médio-agudo com uma nota longa, seguida do arabesco ascendente, e termina no registro grave, com a mesma configuração de nota longa, seguida do mesmo arabesco, entretanto descendente. Observam-se estrutura rítmica idêntica e mesmas alturas envolvidas, com leve modificação de contorno entre as notas Mi bemol e Ré natural, as quais, na primeira aparição, apresentam o intervalo de sétima maior e, na segunda aparição, de nona maior (Figura 60). O segundo material é uma resposta ao primeiro, com direção unicamente descendente, saindo do registro médio para o registro grave do piano. Os materiais do primeiro ao terceiro compasso funcionam como uma introdução, juntos constituem onze alturas, faltando apenas o Si natural para completar o total cromático, a ser atacado no próximo material.



Figura 60 – *Notation I*, versão original para piano. Compassos 1 (primeiro material), 2 e 3 (segundo material) em cima e 12 em baixo (reiteração transposta em oitavas e com contorno levemente modificado do primeiro material).

Como mostra a Figura 61, escuta-se um acorde de nove sons, dividido em dois ataques: o primeiro com sete sons e o segundo com duas notas Si natural, simultâneas em oitavas no registro agudo. O quarto material, contido nos compassos 5 e 6, é uma sequência de cinco notas Sol natural, repetidas no registro grave, gerando efeito percussivo (Figura 62). Todo o material até o compasso 6 é tratado como original, a partir do compasso 7 começam a ser apresentados materiais derivados desses seis compassos.



Figura 61 – *Notation I*, versão original, para piano. Compassos 4 (terceiro material), 5 e 6 (quarto material).



Figura 62 – *Notation I*, versão original, para piano. Compasso 7, metade inicial do quinto material.

A Figura 63 demonstra como, na transição do compasso 6 ao 7, a nota Sol no registro grave é apresentada como a nota mais grave do material do compasso 7: um acorde de seis sons, harmonizando o material melódico derivado do arabesco do primeiro material. O processo de derivação do arabesco do primeiro material para gerar o elemento melódico do compasso 7 é formado pela transposição uma terça maior acima das alturas do material inicial, com ritmo modificado sem aparente relação de proporção e com contorno levemente modificado. O compasso 8 apresenta o que pode ser visto como continuação do quinto material, através da preservação das quatro notas mais graves e de mudanças das duas alturas da clave de Sol. Semelhante ao compasso 7, há um material no registro agudo, mas sem caráter melódico e sim como uma reiteração do material de notas repetidas dos compassos 5 e 6, transposto meio tom

e três oitavas acima e com um ataque a menos. Revelando a última correlação com reapresentação de material prévio, Boulez explica que o Si bemol em acicatura, seguido do Si natural da clave de Fá, é baseado nas duas notas Si em oitava do compasso 4.



Figura 63 – *Notation I*, versão original, para piano. Compasso 8, metade final do quinto material.

O sexto material (Figura 64), no nono compasso, consiste em mais uma derivação do primeiro material, desta vez com maior liberdade nas relações de intervalos. É uma sequência de onze ataques a duas vezes em paralelismo, envolvendo o total cromático, organizado em duas partes: a primeira, no compasso 10, no qual dez alturas em cinco ataques apresentam o contorno do primeiro material nos intervalos harmônicos de, na ordem, quarta justa, quinta justa, quarta aumentada, quarta justa e segunda menor, faltando duas notas para compleição do total cromático; a segunda, no compasso 11, inicia com a simultaneidade das duas alturas restantes para completar o total cromático do compasso anterior. Ela revela a mesma sequência de combinação vertical do compasso 9, com modificações de registro, de ritmo, troca da quinta justa por quarta justa e contorno descendente que se relaciona com o segundo material (compasso 2). O material do décimo segundo e último compasso foi retratado como reiteração levemente modificada do primeiro.



Figura 64 – *Notation I*, versão original, para piano.

Voltando ao caráter evocado pela peça, a performance precisa projetar o espírito de “variações incessantes e mudanças surpreendentes” (BOULEZ, entrevista), que acredito dialogar diretamente com as liberdades po(i)éticas no quesito das operações aplicadas para a derivação do material, as quais resultam nos materiais apresentados. Algumas relações de

derivação entre os materiais aparentam não possuir rigidez nem se assemelham a operações tradicionais de inversão ou aumento proporcional do ritmo. Há um caráter associativo de maior percepção através do contorno, entretanto o ritmo e a relação de intervalos possuem modificações sem marcas claras de operações. As organizações de alturas não parecem seguir uma matriz dodecafônica, não há reiteração da mesma ordem a cada aparição. Conclui-se que, nesses compassos, a apresentação do total cromático é a diretriz harmônica da sonoridade. O momento de apresentação das derivações e as escolhas dos materiais que servem de modelo não parece seguir uma diretriz fixa. O arabesco do primeiro compasso deriva três materiais (compassos 7, 9 e 12), a sucessão descendente de notas dos compassos 2 e 3 deriva um material (compassos 10 e 11), as notas Si natural simultâneas em oitava do compasso 4 derivam um material (compasso 8), as notas graves dos compassos 5 e 6 derivam um material (compasso 8) e, por fim, o primeiro material é reiterado como um material novo (compasso 12).

Em conclusão, Boulez preocupou-se em evidenciar maneiras inventivas de trabalhar com a sonoridade dodecafônica. Por anos, as *Douze Notations* não estiveram ao alcance do público. Boulez só as divulgou quando da publicação das versões orquestrais. Gubernikoff comenta que Boulez alegava terem sido perdidas (GUBERNIKOFF, 2008, p.34). Conhecidas as duas versões, tornou-se possível investigar o processo de derivação de peças tão pequenas para um instrumento solista para peças orquestrais de grande porte e maior duração. Na primeira *Notation*, Boulez já dava indícios de interesse no ato criativo de derivar materiais desde um material-chave, procedimento realizado, anos depois, em *Notation* orquestral (e em muitas outras incansáveis revisões e reedições de peças), confirmando esse método inventivo como uma das principais contribuições de Boulez para a literatura musical.

3.2.2.2 As operações para a (re)composição de *Notation I* para orquestra

Desde esta seção, demonstrarei as estratégias encontradas, durante a análise de *Notation I* para orquestra, com foco na organização rítmica, na derivação e na inserção de materiais novos. Ressalta-se o respeito à cronologia da música, como observado na liberdade de descrição. A inserção de materiais que configura a aura ocorre de duas maneiras: precedendo os materiais reiterados da versão original, normalmente apresentados como gestos ascendentes ou descendentes; inseridos verticalmente, com ambiguidade entre o estático e o movimentado.

Cada material da versão para piano é reiterado na versão orquestral de maneiras distintas, entre outras: reiteração diretamente correspondente à versão para piano, com dobramentos simples (compasso 9); reiteração com dobramentos mais complexos, com repetição imediata

de algumas notas, ainda que havendo o prevalectimento de uma direção (compasso 11); reiteração com superposição de novos materiais. Na disposição diacrônica, os materiais podem aparecer justapostos entre si ou com novos materiais.

Figura 65 – Os principais materiais de *Notation pour Orchestre I*, tomados como eventos-referência. Em azul, o material 1; em vermelho, o material 2; em verde, o material 3; em laranja, o material 4; em roxo, dividido em dois sistemas, o material 5; em azul claro, o material 6; em cinza, o material 7, uma reiteração quase literal do material 1.

A macroestrutura segue o seguinte ordenamento: Introdução – Material 1 a 6 – Coda – Material 7.

a) Introdução (Compassos 1 ao 8)

O material da versão para piano aparece somente no compasso 9. Do primeiro ao oitavo compasso, os materiais são derivados das estruturas realizadas a partir do nono compasso. Sendo assim, funcionam como um prenúncio do material original, ensejando um trabalho motivico e funcionando como uma introdução da peça. São três os materiais principais. A peça inicia com Mi bemol sustentado através do revezamento entre dois trompetes, que pode ser entendido como uma correspondente à nota Lá bemol da versão para piano. Harpas e vibrafone apresentam material em tercinas, provavelmente correspondente ao arabesco. As cordas em *pizzicato* mostram uma sequência descendente de sons, correspondente ao material do segundo compasso da versão para piano.

O Mi bemol prolongado pelos trompetes dura pelos primeiros dez compassos com o acréscimo de um Si bemol igualmente prolongado, nos oboés, a partir do compasso 4, revelando

a camada estática da passagem. Os dois outros gestos possuem um comportamento mais movimentado. Cada um é formado por um elemento dinâmico de caráter anacrústico que atinge um ponto de chegada, apresentado como um elemento estático. No segundo compasso, a sequência de quatro conjuntos de tercinas de semicolcheias, distribuídas em vozes diferentes, organizam-se no tempo de modo a formar uma sequência de doze notas, subdivididas em quatro grupos de três notas, repousando em uma nota longa, que chamarei de ‘A’. Em *pizzicato* nas cordas, há uma sequência de duas semicolcheias, no último tempo do terceiro compasso, seguida de uma semínima, no primeiro tempo do quarto compasso, que chamarei de ‘B’.

‘A’ e ‘B’ sequenciados funcionam analogamente a uma frase, pois percebe-se certo sentido conclusivo. Considero essa sequência como frase 1, desde o compasso 2 até o compasso 4, ficando de fora o Mi bemol inicial. Boulez mostra o desenvolvimento rítmico através da adição ou da subtração de elementos de ‘A’ e ‘B’, mudança de direção e contração do tempo entre os dois materiais, derivando mais duas frases: frase 2 – compassos 5 a 7, subdividida em ‘A’ e ‘B’; frase 3 – compasso 8 e primeiro tempo do compasso 9, subdividida em ‘A’ e ‘B’’. Na frase 1, ‘A’ possui um ritmo resultante de doze notas sequenciadas seguidas de uma mínima e ‘B’, uma sequência de duas semicolcheias descendentes seguida de semínima. Na frase 2, ‘A’ tem uma tercina subtraída, resultando na sequência de nove notas seguidas de semínima, e ‘B’ apresenta o acréscimo de mais uma semicolcheia e troca de direção, resultando em três sons ascendentes que repousam na semínima do compasso 7. Nota-se que o tempo entre ‘A’ e ‘B’ deixa de ser uma mínima tal qual na frase 1, para ser uma semínima. Superposto às tercinas de semicolcheias, há um material de duas semicolcheias, resultando em polirritmia. Na frase 3, ‘A’ apresenta acréscimo de material, resultando na sequência de cinco tercinas de semicolcheia, com polirritmia através da simultaneidade de duas colcheias nos sopros, entretanto sem nota de maior valor funcionando como ponto de repouso, o que resulta no sequenciamento direto de ‘A’ para ‘B’. ‘B’ apresenta mais um acréscimo de semicolcheia e troca de direção, totalizando quatro semicolcheias descendentes seguidas de uma semínima no compasso 9. Todo esse desenvolvimento está disposto em uma redução para piano como mostra a Figura 66. A nota presente no compasso 9 é o Lá bemol, que inaugura a reiteração de materiais da versão para piano.

Frase 1 *Frase 2*

A *B* *A'* *B'*

Frase 3

A'' *B''*

Figura 66 – *Notation I* para orquestra. compassos 8 a 11

b) Primeiro e segundo material (compassos 9 a 12 – compasso 1 a 3 na versão para piano)

Após a introdução, o primeiro material é mostrado praticamente como na versão original para piano, porém com outra notação rítmica, para adequar-se às exigências da performance em grupo. A Figura 67 expõe, destacado em azul, o primeiro material apresentado como o Lá bemol atacado pelas cordas em *pizzicato* e sustentado pela trompa, e, logo em seguida, o arabesco, como o compasso 1 da versão para piano, orquestrado com dobramentos simples e o sustento das notas do conteúdo harmônico no âmbito vertical.

Figura 67 – *Notation I* para orquestra. compassos 8 a 11. O compasso 8 apresenta a frase 3. A partir do compasso 9, em azul, os componentes do que corresponde ao primeiro material (compasso 1) da versão para piano, com ataque das cordas em *pizzicato*, o sustento da mesma altura pela trompa e o arabesco nas flautas. Em vermelho, componentes do segundo material (compassos 2 e 3), com dobramentos de defasagem rítmica e variação de contorno realizados por fagotes, clarone, percussão e cordas.

A orquestração do segundo elemento ocorre com cruzamento de contornos dos instrumentos envolvidos. A Figura 68 demonstra a disposição dos fagotes e do clarone. O clarone e o fagote 3 apresentam o elemento estritamente como escrito na versão para piano, em colcheias. Os fagotes 1 e 2 apresentam o material em semicolcheias e contornos variando direção com as

mesmas alturas, que me refiro como “complexo de gestos” no Capítulo 2. O efeito deste procedimento são encontros harmônicos e reiteração de alturas já evidenciadas, gerando verticalidade harmônica em material de deslocamento melódico, fazendo com que prevaleça o contorno descendente, sem que todos os componentes tenham sincronia temporal. O material termina no compasso 12, com o Fá sustenido atacado pelo contrafagote e pelos baixos em *pizzicato* e *col legno battuto*.²⁷ A sonoridade geral apresenta defasagem de timbres, paralelismo, contorno descendente prevaemente diante de ataques seguidos em mesmas notas. Faço referência a esta passagem em algumas passagens de peças do portfólio, a exemplo Concerto para Violão e Orquestra, o material das madeiras como mostra a Figura 69.

The image shows a musical score for orchestra, specifically measures 11 and 12. The score is written for four parts: Bassoon 1 (Basse en sib), Bassoon 2 (Bssns 2), Bassoon 3 (Bssns 3), and Contrabassoon (Cbssn). The music features a descending melodic line with repeated notes, characteristic of the 'complex of gestures' mentioned in the text. Dynamics include forte (f) and piano (p). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'p' for piano.

Figura 68 – *Notation I* para orquestra. Compasso 11. Orquestração do material pelos fagotes e pelo clarone.

²⁷ Combinar *pizzicato* com *col legno battuto* é uma técnica de orquestração, para que a altura emitida pela corda seja escutada com mais clareza junto ao som percussivo pretendido pelo golpe com a parte de madeira do arco.

The image displays a musical score for the first movement of the Concerto for Guitar and Orchestra, specifically measure 76. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Picc. (Piccolo), Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Ob. 1 (Oboe 1), Ob. 2 (Oboe 2), Cor. Ing. (Cor Anglais), B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1), B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2), and Vlao (Guitar). The Piccolo, Cor Anglais, and both Clarinets have rests in this measure. The Flutes, Oboes, and the Guitar are active. The woodwinds and guitar play a rhythmic pattern of eighth notes, with some triplets. The guitar part is marked 'fluido, quasi legato' and 'p' (piano). The dynamic marking 'f' (forte) is present for the woodwinds.

Figura 69 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro movimento, compasso 76.

c) Terceiro material (compassos 13 a 16 – compassos 4 e 5 na versão para piano)

A apresentação estrita do terceiro material da versão para piano na versão para orquestra inicia no compasso 14, no qual ocorre o ataque no acorde específico, como mostra a Figura 70. Como novidade, no compasso 13, há a inserção de um gesto ascendente realizado pelas cordas em *pizzicato*, combinado com *col legno battuto* dobrado com sopros em *staccato*, que serve como trajetória com ponto de chegada no compasso 14. Pode-se considerar esta passagem um exemplo da conceituação de satélite a nota polar de Boulez, configurando-se os satélites como o agrupamento de notas no gesto ascendente. Na apresentação do material desde o décimo quarto compasso, o acorde é atacado com *pizzicato* nas cordas e sustento das alturas pelos sopros. O correspondente às notas Si em oitavas da versão original é o ataque em um acorde (formado pelas alturas soadas no momento), precedido por um gesto anacrústico em tercina nas harpas, no oboé, nas trompas (o ataque é direto, sem gesto anacrústico) e percussão temperada, com o Si como nota mais aguda, realizada pelo *glockenspiel*. As cordas reiteram a nota do

primeiro tempo do compasso atacada em *pizzicato*, precedidas por acicatura. A sonoridade até o compasso 16 é complementada por outro exemplo de aura: materiais com alta densidade de ataques nos sopros (Figura 71) de caráter ornamental, simultâneos às notas em trinado nos oboés, trêmolo nas cordas e *frullato* nas trompas e nos trompetes, exemplos de circularidade.

The image shows a page of a musical score for orchestra, labeled 'Notation I'. It covers measures 13 to 16. The score is arranged in systems, with various instruments listed on the left: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Horn (Corno), Percussion (Perc.), Cello (Cel.), Double Bass (Bass.), Violin (Viol.), and Viola (Vcl.). The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings. Three vertical boxes are drawn over the score: a red box covers measures 13-16 across all staves; a blue box highlights the first measure of measure 13; and an orange box highlights a specific note in the horn part of measure 14. There are also some text annotations in French, such as 'Cédez...', 'Compasser...', and 'reviens... du...'. The page number '104' is visible in the top right corner.

Figura 70 – *Notation I* para orquestra. Compassos 13 a 16. Em vermelho, o gesto ascendente; em azul, o ataque no acorde do compasso 4 da versão para piano; em laranja, o correspondente ao ataque no Si da versão para piano.



Figura 71 – *Notation I* para orquestra. Compasso 15 (último tempo), 16 e 17 (primeiro tempo). Material de movimentação estática nas madeiras.

d) Quarto material (compassos 17 a 22 – compassos 5 e 6 na versão para piano)

O quarto material, na peça para piano, constitui-se de cinco notas Sol seguidas no registro grave (compassos 5 e 6). Na versão orquestral, ocorre a apresentação de notas Sol em registro grave, realizadas pelos baixos e pelas harpas em ataques a cada compasso e pela tuba, com o sustento da nota até o compasso 21, entretanto, como mostra a Figura 72, há inserções de materiais simultâneos nos registros mais agudos. Os materiais são notas sustentadas em trinado e gestos em saltos, como arpejos. A cada compasso, a intensidade fica paulatinamente mais fraca e a densidade aumenta, com o acréscimo de mais instrumentos realizando, com pequenas modificações, materiais similares aos já apresentados. Nos violinos II, grupos I – IV, o ‘arpejo’ é realizado com cinco notas, subtraindo-se uma nota a cada compasso. Superpostos ao material dos violinos II, como evidencia a Figura 73, os clarinetes realizam ‘arpejos’ similares com subtração de notas a cada compasso, variando levemente o contorno levemente variado e apresentando maior número de notas que os ‘arpejos’ das cordas, o que gera polirritmia. O mesmo ocorre nos violinos I, grupos I – IV, no gesto após o trinado. A passagem finaliza com o gesto anacrústico descendente nos instrumentos graves do último tempo do compasso 22, repousando em um Sol no compasso 23. Essa anacruse pode ser percebida como início do material posterior ou, pelo menos, como passagem transitória entre seções. Neste exemplo, não há a nota polar como um polo atrativo de uma sequência de notas ordenadas. Observamos blocos sonoros de comportamento ambíguo entre a estaticidade e a agitação, mas que não exibe uma direcionalidade evidenciada por um contorno linear, apenas conjuntos sonoros que aparecem e somem, com a impressão de direcionalidade dada pela perda gradual de intensidade e ganho gradual de densidade.

Figura 72 – *Notation I* para orquestra. Compassos 17 a 21. Seção de cordas.

Figura 73 – *Notation I* para orquestra. Compassos 17 a 21. Seção da família da clarineta.

e) Quinto material – (compassos 23 – a 33 – compassos 7 e 8 na versão para piano)

O quinto material na versão para piano é dividido em dois elementos, cada um em um compasso. O compasso 7 apresenta um acorde de seis sons simultâneo a um material melódico derivado do arabesco, mantendo o Sol do quarto material como nota mais grave e primeira nota a ser atacada, escrita como acicatura. Na versão orquestral, o Sol também é atacado antes do restante do material que compõe a textura, sustentado pelos contrabaixos, pelo contrafagote e pela tuba, com variação entre realização sonora e silêncio nos instrumentos, o que gera diferentes combinações de timbres, como evidencia a Figura 74, em azul. Em vermelho, está destacado o material que corresponde às cinco notas restantes do acorde, após o ataque inicial no Sol, na versão para piano. As notas são atacadas no compasso 25 e sustentadas pelas trompas,

de maneira mais relevante, por quatro compassos. O ataque inicial é complementado pelas harpas, atacando três das cinco notas após um gesto anacrústico correspondentes a satélites no compasso 24. Trompetes e trombones complementam a textura atacando as notas já sustentadas pelas trompas no compasso 26, sustentando-as apenas no compasso em questão. O material melódico, destacado em laranja, é apresentado com ritmo proporcional ao da versão para piano, sendo o componente da textura da passagem com maior variedade de elementos.

The image shows a page of a musical score for orchestra, covering measures 23 to 28. The score is written for various instruments including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Horns (Corno), Trumpets (Trompa), Trombones (Tromba), Percussion (Perc.), and Strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The score is annotated with several colored boxes: orange boxes highlight melodic lines in the woodwinds and strings; a red box highlights a melodic line in the Clarinet; blue boxes highlight rhythmic patterns in the strings; and purple boxes highlight specific notes in the Flute and Oboe parts. The score includes tempo markings such as 'revenir... 2 Tempo' and 'revenir... 3 Tempo'.

Figura 74 – *Notation I* para orquestra. Compassos 23 a 28.

Mostrando disposição vertical de notas variadas, simultâneas, realizadas pelas madeiras, a linha melódica compõe voz mais aguda, apresentada na flauta e no oboé, de um coral em

paralelismo (Figura 75). As alturas expressas por essa nova estrutura vertical não possuem relação com a estrutura vertical destacada em vermelho na Figura 76. As alturas são derivadas diretamente do material melódico, gerando a simultaneidade de uma estrutura cordal estática e de outra em movimento paralelo. Percussão, celesta e harpas apresentam gestos movimentados que ‘passeiam’ pelas alturas do coral, como um ornamento, aumentando a densidade de ataques. Nas cordas, um ponto inicial a ser destacado é a inserção de um gesto ascendente – estratégia muito explorada na obra – iniciado no compasso 23, o qual transita para a primeira nota do material melódico, localizada na última semínima do compasso 24. Sendo um material que inicia com uma anacruse, a estratégia parece ser a do deslocamento do início da anacruse para um momento anterior, aumentando seu tamanho. Após o primeiro ataque das cordas no material melódico em coral no compasso 25, outras aparições do material ocorrem nos violinos I, precedido de breve gesto anacrústico, no compasso 26 e nos violinos II no compasso 27, em uma organização estrutural aparentemente derivada do material entre os compassos 17 a 22 – notas em trinado seguidas de breve gesto descendente. No material do compasso 27, todas as alturas envolvidas pertencem ao material melódico em coral no dado momento. O material em lilás é mais um gesto anacrústico, precedendo, na versão orquestral, a apresentação de material da versão original.

The image shows a musical score for orchestra, measures 23 to 26. The score is written for several instruments: Flutes (Fl.), Horns (Hfb.), Clarinet (C. a.), Piccolo (picc. en mi b), and Cymbals (Cl. en sib). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings (mp, mf). The score is organized into measures, with some notes spanning across measures. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with Flutes and Horns in the upper staves, Clarinet and Piccolo in the middle, and Cymbals in the lower staves.

Figura 75 – *Notation I* para orquestra. Compassos 23 a 26. Material coral derivado do material melódico do compasso 7 da versão para piano.

O material que sucede o gesto anacrústico do compasso 26 é correspondente ao material do compasso 8 da versão para piano, que consiste em quatro ataques na nota Sol sustenido, na região aguda. Na versão orquestral, começando no compasso 29, observam-se quatro notas Sol sustenido, como primeiras notas dos quatro compassos da passagem, como mostra a Figura 76. As notas Sol sustenido são precedidas de gestos anacrústicos que possuem notas subtraídas a

cada compasso. No compasso 28, o gesto possui cinco notas; no 29, três notas; no 30, duas notas; no 31, uma nota.

Na disposição vertical, Sol sustenido é a nota mais aguda, uma estrutura cordal, mas, diferente da passagem anterior, as alturas envolvidas fazem parte do acorde de seis sons do compasso 8 da versão original. As alturas do acorde da versão para piano são, da mais grave para a mais aguda, Sol natural 0, Ré sustenido 2, Si natural 2, Lá natural 2, Mi natural 3, Dó natural 3. Variando em registro, todas as alturas são atacadas no primeiro tempo de cada compasso, exceto o Ré sustenido, que é realizado pelo trombone apenas no compasso 29, dois compassos de atraso em relação ao início da passagem, e no mesmo registro da versão original.

Figura 76 – *Notation I* para orquestra. Compassos 29 a 32. Seção das madeiras.

Com as alturas específicas envolvidas, a realização das notas pelas madeiras possui duração breve que se alarga a cada compasso. Nos metais, os sons, com as alturas determinadas envolvidas, são sustentados pela duração dos compassos, gerando combinações de timbres de duração variada entre os sopros. Nas cordas, um material mais complexo é mostrado. Com um jogo de densidades na divisão peculiar das cordas, como expõe a Figura 77, primeiro são apresentadas, nas cordas agudas, notas em semicolcheia e *pizzicato* que exploram o entorno cromático das alturas envolvidas, satélites em torno de uma nota polar, conforme a nomenclatura de Boulez. Cordas mais graves evidenciam sons sustentados com breve trinado inicial durante toda a passagem, mas algumas estantes também exibem os *pizzicatos* em colcheia ao longo da passagem, sendo mostrado em registros gradativamente mais graves, aumentando a amplitude harmônica do material. Durante os sons sustentados pelos sopros, ouvem-se ataques continuados nas cordas, em ‘decrendos’, a cada aparição, como ricochetes após o primeiro ataque, partindo de dinâmicas gradualmente mais fracas a cada compasso. De

alguma forma, todas as famílias sustentam os sons: as madeiras com duração gradativamente mais longa; os metais com duração longa desde sempre; as cordas com alta densidade de ataques, gerando ambiguidade entre o estático, representado pelas notas longas, e o movimentado, representado pelos ataques.

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 29 to 33, focusing on the string section. The score is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. Above the staves, there are tempo and performance markings: '3/8 Plus vif', '3/4 défendre', '4/4 le', '2 Tempo', and '3/4 Léger. 7 plus lent 8'. The string parts show dense rhythmic patterns with many accents and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Figura 77 – *Notation I* para orquestra. Compassos 29 a 33. Seção das cordas.

- f) Sexto material (compassos 33 – último tempo – a 39 – compassos 9 a 11 na versão para piano)

O sexto material da versão para piano encontra-se nos compassos 9 a 11. Como expõe a Figura 78, os onze ataques (o primeiro ataque não aparece na figura, pois ocorre no último tempo do compasso 33, e ela mostra os elementos a partir do compasso 34), subdivididos em duas partes separadas por um tempo de silêncio, são apresentados estritamente como na versão para piano. Orquestradas, a primeira parte corresponde ao compasso 9, nos trompetes e a segunda parte corresponde aos compassos 10 e 11, nas trompas.

The image shows a musical score for orchestra, measures 34-38. The score includes parts for Cors en fa (3), Tpt. (3), and Tbn. (3). The trumpet part (Tpt.) is highlighted with a red box, and the trombone part (Tbn.) is highlighted with a blue box. The score shows various dynamics and articulations, including 'bouchés', 'ouverts', and 'sourd sèche'.

Figura 78 – *Notation I* para orquestra. Compassos 34 a 38. Nos trompetes, o material já está apresentando seu segundo ataque.

As duas partes apresentam superposições de materiais variados. Como evidencia a Figura 78, no compasso 34 da versão orquestral, o material dos trompetes é realizado em ‘crescendo’ até a dinâmica forte, no primeiro tempo do compasso 35, seguido de ‘decrescendo’. A estratégia pode ser claramente identificada como o acúmulo de energia chegando ao clímax e se dissipando. Durante o ‘crescendo’, surgem materiais variados. Na Figura 79, destacado em preto está o material principal dos trompetes. O material em azul mostra um jogo imitativo, realizado com clarinetes, flautas, fagotes e trombones, nesta ordem de entrada, apresentando o material com defasagem de um tempo de semínima, sustentando as alturas chegadas no compasso 35, fazendo com que, no momento do clímax, todas as dez alturas envolvidas estejam soando. Nas cordas: em vermelho, diferentes células rítmicas são realizadas nas violas, gerando polirritmias, acompanhando o aumento de intensidade dos trompetes; em laranja, os violinos II evidenciam material em trinado que reforça o clímax do compasso 35; em verde nos violinos I, um gesto anacrústico precedendo e preparando a chegada do trinado dos violinos II, tendo como dobramento, materiais isorrítmicos nas flautas 3 e 4, na requinta e no clarinete em Lá. Reforçando o clímax, há a presença de alguns instrumentos de percussão e da harpa.

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 34 and 35. The score is annotated with several colored boxes highlighting specific parts:

- A blue box highlights the Flute (Fl.) part in measure 34.
- A blue box highlights the Clarinet (Cl.) part in measure 34.
- A blue box highlights the Bassoon (Basson) part in measure 34.
- A blue box highlights the Trombone (Tbn.) part in measure 35.
- A green box highlights the Violin I (Viol. I) part in measure 34.
- A large red box highlights the entire string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) in measures 34 and 35.

Other annotations include the word "Climax" in red in measure 35 and the tempo marking "presser un peu" in measure 34. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Basson), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Figura 79 – *Notation I* para orquestra. Compassos 34 e 35.

Variando o comportamento em relação aos compassos 34 e 35, o material das trompas, a partir do compasso 36, é exibido em dinâmica constante até o compasso 37, no qual é apresentada dinâmica em ‘decrecendo’, enquanto o material das cordas apresenta dinâmica em

‘crescendo’, gerando a troca gradual de timbres (Figura 80). No compasso 38, ocorre o clímax da passagem, em volume forte.

The image shows a musical score for brass instruments, including Corns (Corns en fa), Trumpets (Tpt.), and Trombones (Tbn.). The score is divided into three measures (36, 37, and 38). Measure 36 is in 3/4 time, and measure 37 is in 4/4 time. The tempo is marked 'Légèrement plus lent'. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The score includes instructions such as 'ouverts', '2. et 4. prendre sourd. sèche', and '3. prendre sourd. sèche'. The score is written in a hand-drawn style.

Figura 80 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 a 38. Seção dos metais.

A estratégia de superposição de materiais reitera algumas características dos materiais dos compassos 34 e 35. A mais notável é a manutenção da polirritmia, como expõe a Figura 81, na qual observamos a polirritmia pelas madeiras, reforçada com o material das cordas e da percussão (Figura 82). Assim como nos compassos 34 e 35, as figuras apresentadas possuem alta densidade de ataques, mas sem muita exploração melódica da amplitude harmônica, em movimentos análogos aos de uma bordadura, causando movimentação estática. A percussão possui maior densidade de ataques do que antes, sendo realizada por instrumentos de timbres mais ruidosos do que daqueles de altura definida. As cordas mostram uma sequência de gestos de alta movimentação e exploração melódica e de registro.

The image shows a musical score for woodwinds, including Clarinet (Cl.), Bassoon (Bssns), and Contrabassoon (Cbsn). The score is divided into two measures (36 and 37). The woodwinds play complex rhythmic patterns. Dynamics include *p* and *f*. The score is written in a hand-drawn style.

Figura 81 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 e 37. Seção das madeiras apresentando polirritmia.

Figura 82 – *Notation I* para orquestra. Compassos 34 a 37. Seção de percussão. Destaque em vermelho para a alta densidade de ataques nos instrumentos percussivos sem altura definida.

Como expõe a Figura 83, a passagem possui grande variedade de materiais. O mais notável é a divisão de cada material em dois estágios: um comportamento dinâmico de sequenciamento de notas, representando deslocamento, e um ponto de chegada, que pode ser realizado por uma nota longa ou um ataque seguido de silêncio, como um repouso. A junção desses estágios transmite a ideia de trajetória. Na passagem, há uma série de pontos de chegada de um grupo de instrumentos, que culminam no repouso de um gesto, e o início de outro em outro grupo de instrumentos. Na Figura 83, em azul estão os elementos dinâmicos e, em vermelho, os pontos de encontro. Todos os materiais das cordas complementam a movimentação um do outro, gerando várias combinações e simultaneidade de gestos.

The image displays two pages of a musical score for orchestra, specifically measures 36 to 38. The left page features several red and blue rectangular boxes highlighting specific musical entries and patterns in the string sections. The right page is the same score but without these boxes, providing a clearer view of the overall notation. The score includes parts for Violins I and II, Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trombones, Trumpets, Percussion, and various string instruments (Violins, Violas, Cellos, Double Basses).

Figura 83 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 a 38. Combinação de gestos nas cordas. Página com marcação e sem marcação para melhor visualização.

Na sequência, exponho a seleção e a separação de todos os materiais que identifiquei nas cordas.

–**Violinos I:** adensamento da segunda maior harmônica entre Sol natural e Lá natural, através de entradas sucessivas, em quatro subdivisões, no compasso 36. Cada voz que entra apresenta o primeiro ataque em semicolcheia em simultaneidade mais grave de comportamento anacrústico, também em segunda maior harmônica, e o segundo ataque seguido de sustento. O material sintetiza bem a natureza das organizações estruturais e melódicas que buscam representar de um ponto de saída a um ponto de chegada. A diferença é que, entre os dois pontos, não há outras notas prolongando a ideia de trajetória, e sim um trajeto direto.

Figura 84 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36. Violinos I

– **Violinos II:** um *cluster* em trinado realizado no segundo tempo de semínima do compasso 36, superposto ao material dos violinos I; um gesto ascendente em semicolcheias e *staccato* finalizando com salto descendente, no compasso 37, simultâneo ao material similar dos violoncelos, partindo do contratempo de colcheia do segundo tempo de semínima, em ataque simultâneo ao ponto de chegada do material das violas e dos violoncelos, e repousando no quarto tempo de semínima do compasso.

Figura 85 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 e 37. Violinos II

– **Violas:** subdivididas em dois grupos de materiais, como duas vozes distintas, as violas mais graves (denominadas assim por conveniência da disposição vertical na partitura), destacadas em azul, apresentam uma anacruse formada por duas alturas no último tempo do compasso 36 e uma nota de chegada, no 37, sustentada até o segundo tempo do

compasso. Simultâneo ao ataque da nota sustentada, um material movimentado pela alta densidade de ataques é realizado pelas violas agudas, destacadas em vermelho, durando dois tempos de semínima. No quarto e último tempo do compasso, violas graves e agudas combinam-se em um material de ritmo resultante de colcheia e tercina de semicolcheia, funcionando como anacruse para o compasso 38, onde ocorre o clímax da passagem. O material movimentado não possui a mesma exploração da direção que os outros materiais, limitando-se a apresentar determinadas alturas com contorno variado e reiterar algumas das alturas, causando estaticidade reforçada ainda pelo sustento da nota nas violas graves. Apesar de não explorar melodicamente a amplitude harmônica através de um comportamento unidirecional, o material não deixa de representar um elemento movimentado que repousa em um ponto de chegada, apenas deixa de despertar, de maneira mais contundente, a ideia de trajetória.

The image shows a musical score for violas, measures 36 and 37. The score is divided into six parts: I p. div., II p. div., III p. div., Altos, IV p. div., V p. div., and VI-VII p. div. A red line highlights the upper staves (I, II, III p. div.) and a blue line highlights the lower staves (IV, V, VI-VII p. div.). Annotations include 'pos. nat.', 'sans vibrer', and 'pizz. pos. nat.'

Figura 86 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 e 37. Violas

– **Violoncelos e contrabaixos:** subdivididos em quatro grupos de materiais, todas as cordas graves apresentam materiais ascendentes com direção única. O material dos violoncelos agudos ocorre em simultaneidade com o final do material em tercinas das violas, gerando polirritmia, com ponto de chegada junto ao ponto de chegada do material de tercina das violas graves e do ponto de início do material das violas agudas. No

contratempo de colcheia do último tempo do compasso, o último gesto anacrústico em tercinas de semicolcheias. O material dos violoncelos graves e dos contrabaixos inicia no terceiro tempo do compasso, ocorrendo em simultaneidade com o material das violas agudas, terminando no mesmo ponto no quarto tempo do compasso. O dos baixos agudos continua por mais três ataques, terminando no ponto de partida do material em tercinas dos violoncelos agudos.

The image shows a musical score for orchestra, measures 36 and 37, focusing on the low strings. The score includes staves for Violins I, II, III, Violoncelos I, II, III, IV, Viola I, II, III, IV, Contrabaixo I, II, III, and IV. Annotations include 'metre sourd.', 'unis.', 'sans vibrer', 'arco', 'sulfasto', 'div.', 'pizz.', 'pp', 'mp', 'mf', 'f', 'sub.', 'nat.', 'pos.', 'div.', 'b.', 'vibrer', 'pizz.', 'arco', 'sulfasto', 'unis.', 'pp'. Colored lines (blue, red, green, orange) highlight specific musical elements across the staves.

Figura 87 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 e 37. Cordas graves.

Os materiais dos violoncelos combinam-se para gerar variedade de materiais com bastante movimentação. O material das trompas e o das cordas combinam-se, gerando a mudança gradual do timbre dos metais para o timbre de cordas, preparando o clímax no compasso 38, como expõe a Figura 88. O clímax é evidenciado com ataque em dinâmica ‘forte’ e sustento do som e do volume por parte dos metais. Cordas e madeiras apresentam materiais simultâneos que geram polirritmia. No compasso 39, último da passagem, a intensidade do som diminui e o material de madeiras e cordas passa por operações de subtração gradual de notas.

The image shows a page of musical notation for an orchestra, labeled 'Notation I'. The score is oriented vertically. A red vertical box highlights measures 36, 37, and 38. A blue box highlights a section of the score. The word 'Climax' is written in red. The score includes various musical notations and dynamics.

Figura 88 – *Notation I* para orquestra. Compassos 36 a 38. Compassos 34 e 35 apagados para melhor concentração na passagem destacada. Em vermelho, ataque no ponto do clímax e, em azul, os materiais de madeiras e cordas em polirritmia.

g) *Coda* (desde o compasso 40. Reaparição de material da versão para piano a partir do compasso 52 – compasso 12 da versão para piano)

Denomino *coda* a coleção de materiais, do compasso 40 ao 52, que freia a linearidade estrita da apresentação de materiais da versão para piano. São passagens que reiteram diversos materiais presentes na peça, sempre explorando melodicamente a amplitude harmônica, sendo, por vezes, expostos em polirritmia, por vezes, em entradas sucessivas de vozes, formando

blocos sonoros e nuances entre variações de intensidade. O compasso 12, composto do material do primeiro compasso com registro e contorno levemente mudados, mostra uma estratégia oportuna para elaborar uma seção com desenvolvimento livre dos materiais.

Não pretendo fazer uma análise minuciosa dos materiais por entender que a liberdade criativa de derivação não possui correlação direta com o material original em sua disposição estrutural diacrônica e não contém coerência interna como a introdução. Pequenos momentos surgem de maneira sequenciada, sem relação de causalidade. O discurso musical parece encontrar um momento de suspensão. Os materiais funcionam como o preenchimento de uma transição, adiando o final, que emerge com o aparecimento dos materiais finais da versão original.

O material do compasso 12 da versão para piano está presente apenas nos cinco compassos finais, como expõe a Figura 89, com ataque em *pizzicato* nos baixos na nota Lá bemol, sustentada pela tuba e pelos trombones 3 e 4 e pelo tímpano em trêmolo. Durante o sustento do Lá bemol, ocorre simultaneamente a realização de materiais de contorno majoritariamente descendente, em estruturas rítmicas variadas, nos compassos 52 e 53. Nos compassos 54 e 55, a sonoridade é formada pelo Lá bemol sustentado, distribuído no clarone, na tuba, nos trombones e nas trompas, com ‘decaimento’ em alturas mais graves realizado pelos trombones (Sol bemol no compasso 54 e Mi Bemol no compasso 55) e pela trompa (Sol natural no compasso 54). No fim do compasso 55, a confluência de gestos anacrústicos, repousando no Lá natural, no compasso 56, mostra as alturas do arabesco do material original (Si bemol, Mi bemol, Ré natural, nesta ordem), acrescidas de outras alturas em paralelismo. Como expõe a Figura 90, ocorrem, no último tempo de colcheia do compasso 55, ataques em colcheia nos fagotes e no contrafagote nas notas Si bemol e Ré natural, repousando nas notas Lá natural, Mi bemol e Lá bemol, no compasso 56. Ocorre também o dobramento de tercinas de semicolcheia nos baixos I e II e nos tímpanos. As alturas Si bemol, Mi bemol e Lá bemol, componentes do arabesco, são apresentadas nos baixos, mas o tímpano apresenta as alturas Sol natural, Mi natural e Fá natural, ainda sem relação encontrada. Complementando o gesto, o baixo III realiza uma célula de duas semicolcheias, causando polirritmia com a tercina, envolvendo as alturas Si bemol e Ré natural, e os baixos IV e V apresentam uma pausa de semicolcheia e ataque na última semicolcheia do tempo, envolvendo as alturas Si bemol, Mi bemol e Lá bemol. O gesto anacrústico repousa na simultaneidade envolvendo as notas Lá natural, a mais reiterada e última nota do material original, Lá bemol, Si bemol e Mi bemol. Existe confluência de materiais para compor este último gesto, como sumarização do gesto melódico em verticalidade, exceto o material do tímpano.

Figura 89 – *Notation I* para orquestra. Compassos 52 a 56.

Figura 90 – *Notation I* para orquestra. Compassos 55 e 56.

2.2.2.3 Conclusão da análise.

Os eventos-referência serviram, no conceito de liberdade de descrição, como notas polares para a construção do discurso musical, através da inserção horizontal e vertical de elementos novas. Eles configuram a aura da peça nova, os satélites do processo criativo de reconstrução. Depois de observar o trabalho criativo de Boulez em *Notation I* para orquestra, tive ideias para a geração de uma obra tomando um material como fonte e assim teorizei o processo de *Transformação Gestual*. É possível atribuir aos materiais de Boulez a gestualidade, pois essa é uma característica de eventos musicais, através da exploração de alta atividade e do deslocamento entre registros. O conceito de gesto desenvolvido neste trabalho pode não ser um foco na atitude criativa de Boulez, mas uma consequência da geração de materiais que ele próprio resolveu aplicar, o que passou a fazer parte de meu processo de composição.

3.2.3 Primeiras experiências com a *Transformação Gestual*

Na peça *Des Choses Éphémères* (2018), mostro as duas primeiras miniaturas como primeiras experimentações do conceito adotado após o estudo de *Notations* de Boulez. Por vezes os evento-referência são as próprias notas isoladas, por vezes, um grupo de notas, que formam unidade ou não.

Ao aplicar as ideias concebidas de intertextualidade, preservo as notas de *Wave*, apresentando-as na ordem em que aparecem na melodia, com o acréscimo de notas simultâneas e modificação do ritmo, com o intento de afastar o reconhecimento imediato da referência, além da elaboração de um trabalho criativo. A divisão da estrutura da peça ocorre com a escolha de agrupamentos dos sons no que chamo de evento-referência, como expõe a Figura 91, gerando, assim, o ordenamento das seções.



Figura 91 – Transcrição da melodia de *Wave*.

Os eventos-referência escolhidos foram grupos de notas que formam semifrases na própria melodia de *Wave*. Como se observa na Figura 92, nos dois primeiros compassos, as notas Si, Ré, Dó sustenido e Lá, da canção *Wave* de Tom Jobim, em vermelho na Figura 91, são apresentadas ao piano com ritmo diferente, simultâneas a outras notas em segundas menores como forma de afastar o imediato reconhecimento da citação, com dobramentos em outros instrumentos do *ensemble*. Do primeiro ao segundo compasso, existe uma trajetória que tem como meta a estaticidade gerada pelo violino e pelo jogo de pergunta e resposta entre harpa e tuba, que, apesar de terem materiais movimentados, são repetidos e criam a inércia, a circularidade de Bertissolo (2013). A inércia é interrompida, no último tempo do terceiro compasso, quando a tuba executa um material que traz de volta a movimentação, que é continuada pelo violoncelo e, mais uma vez, chega inércia gerada por materiais movimentados.

Figura 92 – Primeiros compassos de *Des Choses Éphémères* (2018)

Nos compassos 2 e 3, existem materiais acrescidos, ampliando a duração do que, na melodia original, é um ponto de repouso (a nota Lá). Há trabalho com o pareamento de elementos dinâmicos e estáticos, tendo os elementos estáticos maiores durações. O compasso 2 exemplifica a circularidade, com bordaduras sendo intercaladas entre a tuba e a harpa e o violino executando um glissando contínuo, um elemento dinâmico, sem direção específica, com movimentação ascendente e descendente repetidamente. No compasso 3, há cisão da passagem, com um elemento dinâmico na tuba, seguido de outro elemento dinâmico no violoncelo, que consiste no segundo ER, em azul na Figura 91, com ordenamento diferente do original. O primeiro agrupamento de notas retirado de *Wave* (vermelho na Figura 91) teve suas durações alargadas, o segundo agrupamento teve a duração encurtada, tornando-se gesto ascendente que atinge um ponto de chegada em um momento de movimentação estática, de circularidade. A configuração de movimento (compasso 1) – inércia (compassos 2 e 3) – movimento (último tempo do terceiro compasso e compasso 4) – inércia (compasso 5) é característica da primeira seção da miniatura, onde demonstro uma referência à qualidade rítmica de passagens na obra de Wellington Gomes e Pierre Boulez. O trabalho de transformação gestual acentua-se como representações de movimento devido à diferença de durações: existem pontos de chegada de longa duração, precedidos por um ou mais gestos de considerável velocidade, como o conceito de nota polar e satélites, aura, de Boulez.

Em outra miniatura, demonstrada na Figura 93, tomo o sujeito da Fuga n.2 do primeiro livro de *O Cravo Bem Temperado* de Bach, transposto um tom acima para sofrer as modificações que geram os elementos gestuais que compõem a seção, como mostra a Figura 93. O primeiro e segundo compassos expostos na Figura 93 revelam o tratamento dado à bordadura inicial entre o Ré e o Dó sustenido: o violino executa um glissando do Ré a um ruído em uma região mais grave e o piano executa *clusters* em saltos, partindo do Dó sustenido grave como nota referência, dobrado com o violoncelo em *col legno*, a um *cluster* de cinco sons com o Ré como nota central. Mais uma vez, recorro ao som dissonante das segundas menores como meio para tentar esconder o material-fonte e aproveitar a sonoridade dessa formação vertical. Igual à primeira miniatura, faço um momento de repouso longo, com *bisbigliando* nos sopros e trinado no violino como circularidades, enquanto outros *clusters* referentes às notas mais graves do sujeito da fuga surgem sem preparo, apenas para compor pouco a pouco a sonoridade. A experimentação com o resto do sujeito na continuação da seção apresenta variações de velocidade, registro, timbre, sendo o ponto culminante uma apoteose caótica baseada nas notas da série harmônica do Ré.

The image shows a musical score for the second section of *Des Choses Éphémères*. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Marked with *(bisbigliando)* and *p*.
- Bass Clarinet (Bb. Cl.):** Marked with *(bisbigliando)* and *p*.
- Trumpet (Tpa):** Marked with *p*.
- Tuba (Tuba):** Marked with *p*.
- Vibraphone (Perc.):** Marked with *p*.
- Harp (Hp.):** Marked with *mf* and *L.V.*
- Piano (Pno.):** Marked with *mf*, *keep keys pressed*, and *RH*.
- Violin (Vln.):** Marked with *mf*, *c.l.b.*, *ord.*, *p*, *ham.*, *gliss.*, and *sul II*.
- Violoncello (Vc.):** Marked with *f*, *mf*, *ham.*, *gliss.*, and *sul II*.

The score is in 3/4 time and includes a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and a rehearsal mark **A**. The page number 7 is visible in the top right corner.

Figura 93 – Segunda seção de *Des Choses Éphémères*.



Figura 94 – Sujeito da *Fuga* em Dó menor do *Cravo Bem-Temperado* na tonalidade original.

Esses dois exemplos serviram como síntese das possibilidades de uso de um material-fonte, retirado de músicas de outros compositores ou de autoria própria, para a geração de uma peça ou partes de uma peça com foco na inspiração tátil-visual que determinados materiais podem gerar, de acordo com sua disposição rítmica e a exploração do registro. Esse procedimento foi inspirado nas transformações de elementos aplicadas por Boulez na orquestração e na recomposição de *Notations*, realizada em uma fase mais tardia de sua carreira composicional.

3.2.3.1. Comentários finais

Pretendo gerar, através da teorização, um procedimento composicional que tome materiais originais ou citações para produção de novos materiais composicionais, considerando a noção de movimento em música como um impulsionador criativo. A intercalação entre momentos de alta e baixa movimentação funciona como uma diretriz eficaz, presente tanto em *Notation I* como em *Les Ondes*. Não apenas o contraste entre seções, mas também a geração de sentido de continuidade, através de pequenos momentos de alta movimentação, que ‘desembocam’ em momentos de estaticidade, podem conferir construção análoga à de uma frase em uma visão mais tradicional, assim sendo tecido o discurso musical. Pode-se, desse modo, observar a construção de uma trajetória clara. A escolha pela manipulação de material anterior deve-se à possibilidade de diálogo com uma criação anterior, que enriquece o trabalho composicional e remete aos tempos de desenvolvimento da música ocidental, como abordado, por exemplo, nos *organa*. É possível observar que este tipo de trabalho compõe o desenvolvimento de diferentes formas de apresentação da mesma direcionalidade, que, após transformada, pode não ser reconhecida, mas permanece presente, gerando uma abordagem paradigmática, com possibilidade de vir a ser um grande auxílio para os compositores.

Capítulo 4. Portfólio

Neste capítulo, discuto meu pensamento composicional e as referências principais que orientaram a criação do portfólio autoral, composto durante o doutorado. O processo analítico da etapa dos estudos de caso da pesquisa demonstra as fontes relevantes de meu interesse estético nas peças do portfólio. Muitas passagens de minhas composições podem ser interpretadas como resposta a alguns aspectos das peças analisadas no Capítulo 3. As categorizações trabalhadas no Capítulo 2 serão lembradas nos comentários analíticos das peças selecionadas.

O portfólio é composto de diversas peças, mas três delas servirão de exemplos para a aplicabilidade dos conceitos trazidos no trabalho. São elas: o *Concerto para Violão e Orquestra*; *Canção Recôndita*; por fim, a *Dança Caótica n. 6*. Além das peças mencionadas, composições completadas antes e durante o doutorado que compõem o portfólio são: *Des Choses Éphémères*, para noneto misto, uma composição na qual apresento, num momento prévio, conceitos que foram amadurecidos durante o doutorado; *Des Autres Choses Éphémères*, orquestração e expansão da peça previamente mencionada; *Suíte Flamenca*, para violão solo, uma composição com harmonia tonal e modal que pode ser considerada uma suíte de três peças, organizada com a distribuição clássica de caráter rápido-lento-rápido entre as peças individuais *Prelúdio por Mineras*, uma composição valseada leve, *Inverno no Porto*, de caráter sério e pesado, tal qual a dança flamenca correspondente, a *seguiriya*²⁸, e *Rumbaião*, na qual misturo elementos de flamenco, rumba, e música nordestina, baião; *Tuburlância*, uma peça eletroacústica que o nome deriva de uma brincadeira com as palavras “turbulência” e “burlar” e cujo procedimento foi a realização de duas gravações de improvisos ao violoncelo, que seguissem as diretrizes de música e movimento, e, posteriormente, manipulação das gravações através de adição de efeitos, sendo o *time stretch* o principal, o qual consiste na diminuição da reprodução do sinal, causando uma diminuição da velocidade do som sem alteração de altura.

O procedimento de categorização de estruturas sonoras foi adotado de maneira espontânea, através da observação e da assimilação de determinadas obras do século XX, que serviram como referência. Zampronha explica que

em relação à composição musical, o gesto passa a ser entendido como um movimento de materialidade sonora que gera uma configuração delimitada reconhecível pela

²⁸ A *seguiriya* é uma dança flamenca lenta de temática lúgubre. As letras falam sobre luto, tristeza. Faz parte dos chamados, *cantes jondos*, que compartilham desse caráter lento e sofrido.

escuta como uma unidade. Esta unidade está intimamente associada à significação dentro de uma obra” (ZAMPRONHA, 2005, trad. minha).²⁹.

O gesto como diretriz composicional, então, além de expandir possibilidades criativas, busca dar coesão à identidade da peça. Zampronha menciona que certos autores, no século XX, passaram à busca “por uma base para justificar, na natureza, as leis musicais que usam, de forma que suas leis não são um resultado de escolha arbitrária do compositor” (ZAMPRONHA, 2005, trad. minha).³⁰, o que identifico como minha abordagem neste procedimento.

4.1. Estruturas, estratégias e a inspiração tátil-visual comuns às peças

Nesta seção, apresento a aplicação de conceitos de gesto, movimento, pareamento dinâmico-estático e outras estratégias diretamente em passagens das três peças destacadas. De acordo com as categorizações do Capítulo 2, elenco três comportamentos básicos das unidades do portfólio: vertiginoso, cantábil e estático. O conceito de pareamento dinâmico – estático é observado em gestos formados por elementos dinâmicos de diferentes tamanhos ou durações. As duas primeiras subseções são exemplos de estruturas de inspiração tátil-visual e as três subseções subsequentes são exemplos de estratégias que envolvem as estruturas.

- Vertiginosidade

Exemplos de vertiginosidades podem ser encontradas com uma escrita rítmica bastante variada. Na Figura 95 podemos ver elementos dinâmicos de um tempo de duração antes de atingir o ponto de repouso presentes no *Concerto para Violão e Orquestra*.

²⁹ “with regard to musical composition, gesture comes to be understood as a sound materiality movement that generates a delimited configuration recognizable by listening as a unit. This unity is closely associated to signification inside a work” (ZAMPRONHA, 2005)

³⁰ “for a ground to justify in nature the musical laws they use, so that their laws are not a result from an arbitrary choice by composer” (ZAMPRONHA, 2005)



Figura 95 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Três exemplo de pareamento dinâmico – estático de um tempo de elemento de um tempo.

Os três gestos apresentados, de maneira isolada, são representações cinéticas, cada uma com sua identidade, porém compartilham comportamento. É justamente por conta de serem diferentes realizações de uma mesma diretriz que estes gestos são tratados como matéria-prima para a formação de um discurso musical que tem como intenção a apresentação de diferentes trajetórias. Na Figura 96, observa-se como os gestos foram combinados sequencialmente, formando um gesto maior. Uma grande sequência com pequenos respiros intercalados de movimentações, que possui uma pontuação final no decorrer de cinco compassos.



Figura 96 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compassos 75 a 78. Sequenciamento de gestos.

Nas figuras 97 e 98, podemos observar sequenciamentos similares de gestos que intercalam movimento e respiro.



Figura 97 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compassos 84 a 88.



Figura 98 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Terceiro Movimento. Compassos 13 a 21.

Já nas Figuras 99 e 100, podemos observar gestos nos quais o elemento dinâmico dura mais do que um tempo. A manutenção do movimento contrasta com a intercalação entre movimento e repouso das estruturas anteriores, gera uma carga maior de dramaticidade, possibilita a manutenção da atenção para o ponto de chegada. As estruturas possuem contornos distintos como forma de aumentar o caráter de novidade em meio à familiaridade estrutural.



Figura 99 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compassos 103 e 104. Gesto de contorno variado (ziguezague).



Figura 100 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compassos 106 e 107. Gesto de contorno variado (balanço entre ziguezague, unidirecional de três, quatro e cinco notas)

Na Figura 101, observamos os compassos 12 a 16. A partir do compasso 13, o clarinete apresenta uma grande variedade contundente de vertiginosidades: com nota de saída num registro mais grave e nota de chegada mais aguda, mas com saltos grandes nas notas centrais,

em laranja; glissando em azul; contorno em parábola, em vermelho; por fim, um movimento escalar descendente.



Figura 101 – *Canção Recôndita*. Compassos 12 a 16. Material virtuoso de contorno variado no clarinete.

Na Figura 102, vemos um exemplo variado de vertiginosidade em *Canção Recôndita*, um glissando em alta velocidade realizado no violino com pressão de harmônico pela mão esquerda gera um ruído com uma variação de alturas indeterminada. É um material ruidoso, não se encaixa na classificação de som musical, mas conseguimos perceber alguma variação de altura, podendo se encaixar da classifica de nó, o intermediário entre som e ruído de Smalley.

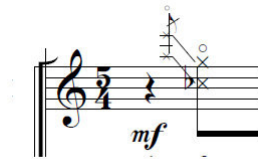


Figura 102 – *Canção Recôndita*. Compasso 10. Exemplo de vertiginosidade de som não-musical

Na Figura 103, podemos observar outro modo de gesto de pareamento dinâmico-estático no qual o elemento dinâmico é formado pela superposição de diversas vertiginosidades.

The image shows a musical score for measures 61-62. The instruments are Glockenspiel, Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Vcllo, and Hp. The Glockenspiel and Perc. 1 parts have a complex, syncopated rhythmic pattern. Perc. 2 has a similar pattern. Perc. 3 is silent. The Vcllo part has a melodic line with some syncopation. The Hp. part is silent.

Figura 103 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compasso 61. Exemplo de complexo de gestos.

Ressalto uma estratégia peculiar à peça *Canção Recôndita* utilizando os conceitos de direcionalidade e vertiginosidade são os gestos transitórios. De maneira consciente, escrevi alguns materiais que servem para ligar pequenas seções. Pelo seu potencial direcional, estes materiais normalmente são vertiginosidades ou são mudanças graduais em algum parâmetro, seja rápido aumento de intensidade ou mudança de timbre, a exemplo da técnica de *overpressure*. Recuperando a conceituação de Messiaen, o novo estado acústico (MENEZES, 2002, p.30) a ser alcançado é o acento e o gesto transitório a anacruse. Os gestos destacados da Figura 104, são gestos de transição no contexto da peça.

The image shows a musical score for measures 17-22. The instruments are B. Cl., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings like *p*, *f*, *fp*, and *f*. There are also performance instructions like *Ord.*, *Con sord.*, *pizz.*, and *Rico*. Red boxes highlight specific transitional gestures in the B. Cl., Vln. I, and Vln. II parts.

Figura 104 – *Canção Recôndita*. Compassos 17 a 21 e primeiro tempo do 22. Disposição de gestos transitórios.

- Circularidade

A obra mais rica em materiais de ambiguidade entre o estático e o agitado é *Canção Recôndita*. Na Figura 105, podemos ver exemplos de circularidade nas bordaduras longas, às quais tive como principal inspiração, materiais presentes na peça *Matizes Circulares* de Wellington Gomes, na qual escutei, pela primeira vez, esse material “insistente” sendo tratado como uma sonoridade a ser apreciada como um material protagonista, por sua duração nas passagens.

The musical score for measures 44-47 of *Canção Recôndita* features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I and II parts contain long, repetitive melodic lines with blue boxes highlighting specific sections. The Viola part has a similar texture with the instruction '(both in harmonics)'. The Violoncello part provides a rhythmic and harmonic foundation. Performance instructions include 'Con sord.' (with mutes) and 'Senza sord.' (without mutes), and specific techniques like 'Sul Tasto' and 'Sul Pont.'. Dynamics are marked as *f*, *p*, *mp*, and *mf*.

Figura 105 – *Canção Recôndita*. Compassos 44 a 47. Exemplos de circularidade em estruturas.

Na Figura 106, um outro exemplo do conceito de circularidade, com maior amplitude harmônica e duração e envolvimento de mais instrumentos. A circularidade é um conceito aplicável tanto a estruturas sonoras individuais como para texturas mais densas, formadas por diversas vozes, contanto que haja toda uma camada sonora de ambiguidade entre movimento e estaticidade através da insistência da manutenção de sonoridades agitadas que não progridem.

The musical score for measures 40 and 42 of *Canção Recôndita* shows a dense texture with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I and II parts feature long, overlapping melodic lines with blue boxes highlighting specific sections. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The dynamic is marked as *mf*.

Figura 106 – *Canção Recôndita*. Compassos 40 e 42. Circularidade aplicada à textura

- Formação gradual de blocos sonoros

Esta técnica, característica de conjuntos ou instrumentos harmônicos, objetiva a construção gradual de blocos sonoros ou acordes, utilizando-se de entradas em sequência, separadas por breves intervalos, e mantendo o som após cada ataque. Em composições para orquestra de cordas, por exemplo, a uniformidade timbrística do grupo propicia um efeito onde a sonoridade, emergindo de várias vozes, ganha uma dimensão quase pictórica. Em formações mais heterogêneas, a diversidade timbrística pode intensificar a sensação de movimento, graças à direcionalidade resultante da mudança de parâmetros sonoros, contribuindo para uma sonoridade de colorido orquestral mais criativo. A entrada de cada voz pode ser simultânea a ataques num único instrumento, criando um efeito de destaque de cada altura. Na Figura 107, por exemplo, ilustra-se esse conceito com um bloco sonoro formado a partir de entradas sucessivas nos metais graves que dobram as alturas e ritmo realizados pelo violão, ainda que este último não apareça na figura.

Nas Figuras 108 e 109, são apresentados exemplos da construção progressiva de blocos sonoros na obra *Canção Recôndita*. A Figura 108 mostra a emergência de um bloco sonoro a partir de entradas sequenciais das cordas, com cada ataque enfatizado por um acento e o emprego de tercinas e quintinas para enriquecer a agógica da entrada, uma abordagem moderna à variação rítmica. Na Figura 109, o compasso 7 destaca as alturas produzidas por violinos e violas, que complementam uma linha sustentada pelo clarinete após um ataque inicial. Diferentemente do bloco sonoro observado no *Concerto para Violão e Orquestra* da Figura 107, no compasso 7 de *Canção Recôndita*, a iniciação do bloco não se dá de forma simultânea ao instrumento responsável pelo gesto melódico principal. Esses exemplos ilustram abordagens distintas na formação de blocos sonoros, uma técnica recorrente nas composições de Wellington Gomes, que inspirou significativamente a incorporação deste estilo de textura sonora em meu portfólio.

Figura 107 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compassos 99 a 101. Formação gradual de bloco sonoro com dobramento.

Figura 108 – *Canção Recôndita*. Compasso 11. Formação gradual de bloco sonoro sem dobramento.

Figura 109 – *Canção Recôndita*. Compasso 7. Formação gradual de bloco sonoro com adaptação do conceito de dobramento, sem simultaneidade.

- Justaposição de gestos

A técnica de justaposição de gestos é empregada em resposta às inovadoras abordagens de direcionalidade observadas em composições dos séculos XX e XXI, que se distanciam das formas convencionais de estruturação frásica. O portfólio evidencia uma variedade de estratégias de organização de continuidade, adaptadas às características específicas das unidades estruturais em questão. Conforme mencionado na introdução deste estudo e discutido em Valadão (2017), adoto o termo “elisão” para caracterizar esta abordagem. Smalley (1997), ao abordar as metáforas de comportamento em sua obra, observa que o início (*onset*) de um material pode ser desencadeado por outro evento (SMALLEY, 1997, p. 118). Isso significa que o onset de um material subsequente pode coincidir com o término (*termination*) de um material anterior, estabelecendo uma conexão direta entre a conclusão de um elemento e o surgimento do próximo.

Dessa forma, Smalley estabelece uma relação de causalidade e introduz o conceito de continuum com os polos ‘voluntário’ e ‘pressionado’ em cada extremidade (*voluntary-pressured continuum*), que descreve como eventos se conectam no dinamismo de uma passagem ou, conforme expresso neste trabalho, na narrativa de movimento. Numa sucessão de eventos, a causalidade pode ser menor (voluntário) ou maior (pressionado), a depender da influência do final de um evento no começo de outro. Na elisão, encontra-se uma maior incidência de causalidade, ou seja, uma colocação mais ao polo pressionado.

Numa instância de associação a movimento físico, a justaposição de gestos por diferentes grupos instrumentais, ou o efeito de desmembramento de um gesto ou frase, pode atuar como um recurso de espacialização, criando a impressão de que as estruturas sonoras “se deslocam” pela orquestra.

Na Figura 110, são apresentados os compassos 75 a 81 do primeiro movimento do *Concerto para Violão e Orquestra*. Conforme discutido anteriormente na seção sobre vertiginosidades, a partitura do violão foi estruturada de maneira a exibir uma sequência de materiais variados, cada um seguindo o princípio de uma rápida movimentação seguida por um momento de repouso. Na orquestração, cada pequeno gesto executado pelo violão é imediatamente seguido por uma resposta dos grupos instrumentais da orquestra, que ecoam durante o elemento estático do violão.

Os gestos orquestrais destacados exibem uma notável fisicalidade, impulsionada pela frequência de ataques e pela exploração de uma amplitude harmônica. No compasso 75, a resposta inclui um trinado seguido de um arpejo ágil. No compasso 76, que não aparece na

figura, um conjunto de madeiras executa alturas de um mesmo acorde em tercinas, criando um contorno irregular que resulta em uma série de ataques do acorde com combinações timbrísticas variadas.

No compasso 77, observamos uma resposta caracterizada por uma menor densidade de ataques, onde a direcionalidade é alcançada por meio de variações na dinâmica. O compasso 78, com sua rica diversidade de elementos, apresenta um gesto descendente do violão que é dobrado, acompanhado e enriquecido pela orquestra, complementado por um crescendo nos trompetes e seguido de três breves materiais curtos distintos na orquestra antes do pizzicato Bartók que encerra o gesto do compasso.

No compasso 79, o material das cordas graves intensifica a dinâmica do violão, entrando enquanto o trêmolo deste ainda ressoa, antecipando seu término. Para assegurar uma sensação de fluidez, dos compassos 75 a 79, as respostas orquestrais sucedem imediatamente os segmentos do violão, mantendo um fluxo contínuo sem atrasos entre os ataques.

O ponto de conclusão, marcado por um período de silêncio, ocorre no compasso 79, seguindo-se a uma execução sonora. Assim, os materiais apresentados nos compassos 80 e 81 são definidos por duas notas prolongadas consecutivas, intensificando a sensação de repouso e antecipando a progressão subsequente da obra.

Figura 110 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Primeiro Movimento. Compassos 75 a 81.

Na Figura 111, é apresentado um trecho de uma das passagens mais emblemáticas do terceiro movimento, notável pelos materiais inspirados em conceitos de fisicalidade. Durante a fase de planejamento, denominei esta seção de “mar de gestos”, caracterizada por uma sequência contínua de materiais concebidos a partir de uma ampla gama de abordagens inspiradas em sensações táteis e visuais. O conceito de “mar de gestos” descreve uma passagem no acompanhamento de violão, evocando o *Concerto para Violino* de Mendelssohn, anteriormente mencionado na peça *Dança Caótica n. 6*. Aqui, o violão não apenas acompanha, mas se entrelaça com a orquestra, executando arpejos em três acordes distintos, criando uma

textura de caráter cíclico. Paralelamente, a orquestra engaja-se na justaposição de gestos variados, tecendo uma tapeçaria sonora que esboça uma dinâmica narrativa de movimento.

Cada acorde é caracterizado por uma duração própria e emprega estratégias distintas na combinação de elementos orquestrais e tipos de material. A sequência ilustrada na Figura 111 corresponde ao início dos arpejos do primeiro acorde. O gesto inicial, realçado em azul, é inaugurado pelo dobramento dos violinos com uma oitava acima do Sol tocado pelo violão. Seguindo esse Sol, os violinos executam um glissando, um exemplo de vertiginosidade, que converge para um acorde constituído por duas entradas sucessivas em descenso, marcado em amarelo. Este acorde é acompanhado por uma textura sonora mantida em um registro médio pelos trompetes, que gradualmente se desloca para uma sonoridade mais grave, ancorada pela tuba.

Este gesto encontra eco em um material análogo executado pelos trombones, assinalado em verde, que consiste em três entradas sucessivas ascendentes, criando um equilíbrio na projeção de trajetórias. Esse segmento preenche uma lacuna harmônica deixada pelos trompetes e tuba no gesto precedente. O material subsequente, realçado em vermelho, faz alusão ao gesto ascendente do compasso 13 de *Notation I* para orquestra de Boulez, conforme ilustrado na Figura 3 do Capítulo 1, e remete a uma técnica do spectralismo. O gesto em vermelho, ascendente, transita de um registro grave a um agudo, abrangendo uma extensa gama harmônica. Ele incorpora técnicas como pizzicato e col legno, baseando-se nas frequências de Fá 1, Lá 1 e Ré 2, que correspondem às notas mais graves do violão. Este gesto culmina em um acorde em trêmolo no naipe de cordas, também relacionado às parciais das notas graves mencionadas. Em seguida, assinalado em roxo, um glissando emerge do acorde em trêmolo, movendo-se para uma região ainda mais aguda e incorporando a expressividade das madeiras, que até então não haviam sido exploradas nesta seção.

A conclusão desta primeira seção, marcada em laranja, sintetiza a direcionalidade através da variação de intensidade nos metais e incorpora um breve gesto descendente nas madeiras, atuando como uma anacruse e indicado em marrom. No compasso de culminação, um material executado pelo tímpano em uníssono com violoncelos e contrabaixos, optando por uma textura expressivamente mais rarefeita, encerra a primeira seção do “mar de gestos”.

The image displays a page of a musical score for the third movement of a concerto, measures 116 to 125. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute 1, Oboe 1, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Xylophone, Glockenspiel, Classical Guitar, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Several phrases are highlighted with colored boxes: purple boxes around woodwind parts, yellow boxes around brass parts, green boxes around string parts, blue boxes around the guitar part, and orange boxes around the piano part. Performance instructions like 'Ciel basso vibrato', 'ad legro battuto', and 'ad leggiero' are present. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Figura 111 – *Concerto para Violão e Orquestra*. Terceiro Movimento. Compassos 116 a 125. “Mar de Gestos”

Semelhante ao “mar de gestos” encontrado no terceiro movimento do Concerto para Violão e Orquestra, que se destaca por uma seção intensamente dedicada a materiais de inspiração tátil-visual em uma métrica mais definida, a Figura 112 revela a parte mais gestual da peça *Dança Caótica n. 6*. Esta seção apresenta um baixo ostinato executado pelos instrumentos graves, caracterizado por uma sequência cromática descendente. A cada reinício do padrão cromático para uma nova sequência descendente, são inseridos acentos que ecoam o padrão rítmico do “compás” flamenco de doze tempos, alternando um acento a cada dois grupos de três tempos e, subsequentemente, a cada três grupos de dois tempos, ou seja, [3 + 3 + 2 + 2 + 2], formando uma célula rítmica composta por duas semínimas pontuadas seguidas por três semínimas.

Paralelamente ao baixo ostinato, surgem materiais de inspiração tátil-visual, cada um marcado por uma cor diferente e setas que indicam a trajetória pretendida. Em vermelho, observam-se duas execuções de glissando descendente. Em azul, destacam-se entradas sucessivas que também se movem em direção descendente, criando um bloco sonoro em trêmolo. Em laranja, uma abordagem semelhante à do material em azul, porém em direção oposta, e a técnica empregada é o harmônico artificial. Em roxo, há um entrelaçamento de trajetórias realizado por glissandos que se movem dos extremos ao centro. Em verde, entradas sucessivas em trêmolo movem-se em direções opostas, partindo do centro em direção às extremidades.

Esses materiais seguem a lógica de apresentar diferentes abordagens dentro de uma mesma categoria temática. As entradas sucessivas relacionam-se com o glissando, uma vez que são construídas sobre uma base cromática, emulando o efeito do glissando.

Figura 112 – *Dança Caótica n. 6*. Compassos 108 a 119.

Na Figura 113, é apresentado mais um exemplo de passagem repleta de gestos inspirados na tátil-visualidade. Esta seção é marcada pela reiteração e justaposição de materiais, criando um fluxo contínuo e ininterrupto de gestos. Para facilitar a visualização, cada fragmento melódico que contribui para a construção de um gesto amplo é destacado em cores distintas. O gesto marcado em vermelho, por sua vez, é uma passagem descendente transitória que conecta a seção anterior a esta.

Em azul, um fragmento do tema principal da peça inclui uma anacruse na terceira nota, apontando para a conclusão na quarta nota, que coincide com a primeira nota do material em amarelo. Este último é composto por uma sequência descendente que ecoa as tercinas do material em vermelho, sugerindo que os materiais em azul e amarelo juntos formam um gesto coeso.

O desdobramento deste gesto em diferentes instrumentos, além do efeito espacial mencionado, atende também à praticidade da execução, permitindo a transição de uma técnica de arco para pizzicato. Em verde, um material transitório antecipa o material em roxo, outro gesto fragmentado entre diversos instrumentos que se conecta ao material em laranja, caracterizado pela reiteração de um bloco sonoro em harmônicos artificiais.

A tercina final do material em roxo funciona como uma anacruse para o gesto em laranja. Assim, em termos de narrativa de movimento, diversos elementos dinâmicos se entrelaçam, intensificando a fisicalidade da passagem e convergindo para o material em harmônicos artificiais. Este inicia de forma dinâmica com entradas sucessivas, evolui para um estado estático através da sustentação das notas e culmina no silêncio.

The image shows a musical score for 'Dança Caótica n. 6' from measures 168 to 179. The score is arranged in a system with nine staves: Violin I (Vln. I.1), Violin I (Vln. I.2), Violin II (Vln. II.1), Violin II (Vln. II.2), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violoncello (Vc.), Violoncello (Vc. 2), and Contrabaixo (Cb.). The score is marked with dynamics such as *p*, *mf*, and *arco*. Several passages are highlighted with colored boxes: a red box around the Cb. staff in measure 168; a blue box around the Vln. II.1 staff in measures 168-169; a yellow box around the Vln. I, Vla. I, and Vc. staves in measures 169-170; a green box around the Vln. I.1 and Vln. I.2 staves in measures 170-171; a purple box around the Vln. I.1, Vln. I.2, and Vln. II.1 staves in measures 171-172; and an orange box around the Vln. I.1, Vln. I.2, and Vln. II.1 staves in measures 172-173.

Figura 113 – *Dança Caótica n. 6*. Compassos 168 a 179.

Em *Canção Recôndita*, a justaposição de gestos mais expressiva manifesta-se pela alternância da execução sonora entre diferentes instrumentos, permitindo a observação de estratégias como o preenchimento de espaços, diálogos de pergunta e resposta, e mudanças de timbre.

As entradas sucessivas contribuem gradualmente para uma textura que se adensa, resultando em uma complexidade sonora composta por vários sons simultâneos. Neste contexto, a interrupção da continuidade sonora de um instrumento logo após sua entrada cria um dinamismo através do jogo de alternâncias, onde tanto o silêncio absoluto quanto uma breve continuação se enquadram nesta dinâmica.

Na Figura 114, observa-se uma alternância marcante entre o clarinete, um violino produzindo sons ruidosos e outro violino emitindo sons musicais através da técnica de articulação *jeté*. Cada instrumento atua nos momentos de silêncio dos demais, estabelecendo uma alternância clara de timbres. O gesto tímbrico nesta seção tem uma forte ligação com a inspiração tátil-visual, sugerindo movimentos que se deslocam de um instrumento para outro.

(as the number of notes increases, the speed of the "crescendo" decreases)

B♭ Cl.

Vln. I

Vln. II

Figura 114 – *Canção Recôndita*. Compasso 10.

Na Figura 115, é evidenciada uma alternância entre clarinete e violino, utilizando-se do mesmo conjunto de duas notas em bordadura. A sobreposição das notas – a última de um instrumento coincidindo com a primeira do outro a cada alternância – atua como uma demonstração de modulação tímbrica, evidenciando uma transição gradual de timbres.

Clarinet in B♭

Violin I

Figura 115 – *Canção Recôndita*. Compasso 2.

- Sobreposição de camadas de comportamento diferente

Esta abordagem resulta em uma textura rica quando os instrumentos são agrupados e a cada conjunto é atribuído um comportamento distinto, como, por exemplo, alternar entre extremos de alta e baixa densidade de ataques. A sobreposição de um grupo que executa notas sustentadas com outro que realiza uma série de notas breves cria uma independência entre as camadas sonoras. Ao distribuir esses grupos em diferentes registros, a distinção entre as duas texturas torna-se mais evidente, contribuindo para evitar a predominância de um grupo sobre o outro.

Embora essa estratégia não derive diretamente de inspirações tátil-visuais, as camadas que compõem a textura podem ser elaboradas com base em movimentos metafóricos atribuídos

às sonoridades. Isso permite uma articulação mais eficaz da independência sonora entre os grupos de instrumentos envolvidos, enriquecendo a experiência auditiva.

As três peças apresentam exemplos desta estratégia, particularmente notáveis nas composições orquestrais. Na Figura 116, examinamos os compassos 108 a 110 do primeiro movimento do *Concerto para Violão e Orquestra*. Esta passagem é caracterizada por um diálogo de pergunta e resposta entre o violão e a harpa, com esta última marcada em verde, em meio à textura orquestral.

A interação entre violão e harpa cria uma textura na qual as notas executadas por ambos os instrumentos formam um acorde quartal composto por Si natural, Fá e Si bemol. No entanto, eles se distinguem pelas suas estruturas rítmicas distintas, permitindo uma alternância no destaque sonoro. O violão segue um padrão rítmico valsa que gradualmente se desintegra, enquanto a harpa introduz elementos dinâmicos durante os momentos sustentados pelo violão.

A contribuição orquestral é composta por três elementos que abrangem uma vasta gama harmônica. Um bloco sonoro em cluster, destacado em vermelho, é formado gradativamente pelas madeiras em uma região aguda, complementado e sustentado pelas notas do glockenspiel. As cordas, destacadas em amarelo, preenchem os registros agudo e médio com sons sustentados em trêmolo nas notas Fá e Si bemol. Adicionalmente, as cordas graves, em azul, replicam em pizzicato a nota mais grave tocada pelo violão.

Esta seção evidencia pelo menos quatro camadas distintas, criando uma textura complexa: o material do violão, o da harpa, o bloco sonoro das madeiras e o das cordas em trêmolo. É importante notar que a separação por registros não é o único critério para distinguir as camadas, sendo o ritmo um fator igualmente significativo. O material em amarelo, embora compartilhe algumas alturas com o violão e a harpa, é reconhecível como uma camada independente devido à sua sonoridade sustentada e ao uso de trêmolo, assim como o padrão valsa do violão e os gestos vivazes da harpa. A distinção de registro torna-se um aspecto mais marcante na relação entre violão e harpa, e é especialmente crucial para o material em vermelho, que ocupa a região mais aguda do espectro harmônico.

Picc. *p*
 Fl. 1 *p*
 Fl. 2 *p*
 Ob. 1 *p*
 Ob. 2 *p*
 Perc. 1 *p*
 Vln. I *p*
 Vln. II *p*
 Vla. 1 *p*
 Vla. 2 *p*
 Vc. 1 *p*
 Vc. 2 *p*
 Cb. 1 *p*
 Cb. 2 *p*

Figura 116 – Concerto para Violão e Orquestra. Primeiro Movimento. Compassos 108 a 111.

Durante a seção central da peça *Dança Caótica n. 6*, diversas estratégias são empregadas, sendo a mais notável a sobreposição de camadas com comportamentos distintos. A Figura 117 ilustra um exemplo dessa abordagem, onde cada material é identificado por uma cor diferente e ocupa um registro específico, aumentando a transparência sonora de cada camada.

No registro grave, marcado em azul, encontra-se um material que evoca a ideia de circularidade, caracterizado pela presença constante de bordaduras. Este elemento sugere a continuação do ostinato que precede o clímax da peça. Já em uma região médio-grave, destacada em vermelho, um coral em pizzicato se desloca por graus conjuntos, criando um movimento circular através da alternância entre ascensão e descenso.

No registro agudo, identificado em verde, um gesto baseado no tema principal e que enfatiza os contratempos é introduzido como uma resposta ao clímax. E, ocupando o registro mais agudo, um material de caráter mais estático, assinalado em roxo, adiciona uma camada adicional à textura.

The image shows a musical score for 'Dança Caótica n. 6' (measures 89-94). The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Vln. I.1, Vln. I.2, Vln. II.1, Vln. II.2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, and Cb. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The Vln. I.1 and Vln. I.2 staves are highlighted with a green box. The Vln. II.1 staff is highlighted with a purple box. The Vln. II.2, Vla. 1, Vla. 2, and Vc. 1 staves are highlighted with a red box. The Vc. 2 and Cb. staves are highlighted with a blue box. The Vln. II.2, Vla. 1, and Vla. 2 staves have a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score consists of measures 89 to 94, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 117 – *Dança Caótica n. 6*. Compassos 89 a 94.

Em *Dança Caótica n. 6*, certos materiais são organizados de acordo com princípios contrapontísticos, embora sem uma adesão estrita às regras tradicionais do contraponto. Existe uma “intenção contrapontística” que permeia a obra, permitindo que as linhas melódicas se sobreponham e, por vezes, criem uma textura que oscila entre uma verdadeira sonoridade contrapontística e uma simultaneidade de gestos que se desviam das normas contrapontísticas.

Essa abordagem permite enfatizar a associação com movimento, conforme sugere Bériachvili, ao mesmo tempo que se beneficia dos conceitos contrapontísticos para evitar a criação de simultaneidades meramente intuitivas ou arbitrárias. A seleção das alturas é feita com cuidado para evocar os movimentos internos característicos do contraponto, enquanto o ritmo, em determinadas passagens, se afasta da previsibilidade convencional.

Na Figura 118, é apresentado um exemplo dessa técnica, demonstrando como a obra equilibra a liberdade criativa com elementos de estrutura contrapontística. No compasso 58 de *Dança Caótica n. 6*, identificamos três camadas distintas em termos de comportamento. Uma linha melódica com contorno simétrico é executada pelos violinos I e destacada em amarelo. Paralelamente, em azul, os violinos II e as violas apresentam entradas sucessivas de um mesmo gesto em diferentes transposições, criando um efeito reminiscente de um cânone em miniatura. Nos registros mais graves, violoncelos e contrabaixos mantêm um baixo ostinato, marcado em vermelho. Além disso, em roxo, um gesto de transição emerge das entradas sucessivas previamente mencionadas.

A passagem que se estende a partir do compasso 60 continua com a estrutura diferenciada estabelecida no compasso 58, mantendo a linha melódica nos registros agudos e o baixo ostinato nas regiões graves. No registro médio, observa-se uma série de entradas sucessivas que sugerem um contraponto mais elaborado em comparação com o caráter mais transicional do compasso 58.

No compasso 60, a metade do naipe dos violinos II inicia a passagem, seguida pelas violas que dobram o material em uníssono no compasso 61. No compasso 62, ocorre uma entrada com material que parece imitativo, uma quinta acima (fugato), pela metade restante dos violinos II, que em seguida adotam um contorno invertido no mesmo compasso, enquanto as violas assumem um material diferente, resultando em três vozes distintas.

Embora exista uma intenção contrapontística, a agitação do material dificulta a percepção dos detalhes harmônicos, criando uma ambiguidade que se torna uma característica marcante da peça. Esta possui uma métrica regular, distinta das outras composições do portfólio, e a ambiguidade entre os conceitos de gesto e textura, conforme propostos por Smalley, foi estrategicamente utilizada para alinhar a obra ao tema central da pesquisa.

58

Linha melódica

arco

Contraponto bastante agitado

Ostinato

Viol. I

Viol. II

Viola I

Viola II

Vcllo

Cb

Co

Figura 118 – *Dança Caótica n. 6*. Compassos 58 a 68.

Considerações finais

Chegando ao fim do processo de pesquisa, análise e composição que permeou as atividades do doutorado, encontro-me num patamar muito diferente ao do começo do curso como pesquisador, sobretudo da temática de música e gesto. Entretanto, acredito que o maior avanço foi como compositor.

Posso afirmar que, pessoalmente, encontrei minha voz na atividade composicional através da escolha meticulosa de sonoridades que apreciei e/ou analisei nas peças de outros compositores de junto à experiência de trabalho ao adotá-las em minhas composições. Reforça-se, ainda, esse ponto de vista, a observação de que a expectativa, prévia, mediante o ingresso no curso de doutorado sempre foi de me tornar uma autoridade acadêmica em relação à temática que me foi apresentada como um bom caminho composicional, desde a graduação a de gesto musical. Faz-se necessário afirmar que o resultado excedeu as minhas expectativas. Não por uma suposta qualidade irrepreensível da pesquisa ou do ato composicional, mas, sim, no aumento significativo da contundência de escolhas de sonoridade e na estruturação da forma musical.

A atividade de pesquisa, bem como o estudo realizado, as fontes consultadas e a evidência empírica acumulada, auxiliou no desenvolvimento de uma linguagem analítica, no expressar das estratégias composicionais. A experiência de compor somada ao interesse em pesquisas musicológicas, partiu da mera aplicação de conceitos teóricos especulados e/ou adotados e teve como ponto de chegada a manifestação genuína de uma linguagem composicional desenvolvida e, conseqüentemente, na construção de uma identidade.

O portfólio de composições conta uma história. *A priori*, com um início turbulento, muitos exercícios descartados, diretrizes conscientemente estabelecidas sem encontrar materiais esteticamente satisfatórios. *A posteriori*, a partir do momento da realização das primeiras composições, pude desenvolver uma atividade criativa na qual sentia que evoluía, peça a peça, o apreço pelas sonoridades implementadas. Assim, pela possibilidade de performance imediata, o violão tornou-se uma das principais ferramentas composicionais. Ademais, por conta de tal faceta, com a marcação e a construção prévia do campo musical, culminou na peça mais recente que é um concerto para violão, o qual se encontra o melhor balanço entre a intuição auditiva junto à perspicácia conceitual, principalmente em relação ao primeiro movimento.

Diante disso, surge a seguinte indagação: quando compomos, no que pensamos? O que nos guia para decidir em qual altura, timbre, intensidade e duração um som e/ou uma cadeia de

sons deve estar prescrito para ser realizado por um instrumento ou voz (ou produzido digitalmente)? Possivelmente, é essa fase pré-individual, improvisada em sua gênese, a principal imersão que irá nortear os ordenamentos de sons que formam estruturas, ordenamento de estruturas sonoras geram passagens, seções, a forma de uma peça cuja sensação irá nortear o músico em seu processo de configuração na performance. Sendo assim, em uma relação dialógica, cada sonoridade subsequente responde ao seu antecedente enquanto se encaminha ao seu sucessor, como afirmado por Nogueira, conforme se tratou no primeiro capítulo. Logo, para se construir o fluxo musical, são necessárias estratégias estruturantes que visam determinados efeitos apreciativos. Dos diversos caminhos para exprimir as estratégias composicionais, em uma articulação entre o ontológico e o metodológico, elegi o estudo do gesto como um método de revelar como se pode ordenar sons, estruturas, seções, entre outros.

Deparei-me com um estudo relativamente recente, porém vasto, fecundo de diversas possibilidades de entendimento sobre a natureza das estruturas sonoras e como ordená-las. Com isso, pude averiguar que gesto em música abarca diversas áreas, sobretudo a semiótica musical e a cognição musical.

Sabe-se que na semiótica, gesto é um conceito que se assemelha a um signo, uma estrutura codificável dotada de comunicabilidade. Sendo assim, as ideias e significados possíveis expressos nas estruturas sonoras têm por base a experiência de vida do apreciador. Portanto, tanto um conhecimento prévio sobre as peças apreciadas como cenários da vida cotidiana podem servir como recursos apreciativos. Inclusive, a associação com imagens pertinentes ou com sonoridades prévias semelhantes às passagens apreciadas faz parte de uma ação de significação musical no ato da escuta. E como isso se dá? Primeiro, identificamos a unidade estrutural dos elementos sonoros e a ela atribuímos uma semântica com potencial associativo diverso. Na presente pesquisa, vimos, através de trabalhos como o de Hatten, Nogueira e Yampolschi, que essa atividade é possível por conta de como o nosso corpo, em interação com o ambiente, é a principal fonte de geração de conhecimento através do desenvolvimento cognitivo.

Na área de cognição musical, o gesto também está associado a significação, mas os estudos desta área projetam uma corporeidade musical, um reconhecimento de que tal experiência é real e têm gênese concreta, pois as estruturas sonoras são dotadas de associações aos movimentos do corpo e outros aspectos sensoriais. O significado é um atributo da cognição que se desenvolve através das informações captadas pelos sentidos como tato, visão, audição.

No princípio, recebemos estímulos sensoriais e, posteriormente, contextualizamos estas informações dando significado ao mundo, às estruturas tangíveis e não-tangíveis que podemos

tocar, enxergar, ouvir. Assim, aprendemos que a mente é corporificada e que nossos sentidos são interligados e algumas informações sensoriais possuem um tipo de integração, a intermodalidade. Logo, a apreciação musical não é um ato isolado de escuta. A atividade aural está condicionada a gatilhos de lembranças de eventos experimentados e os sons, como representações cinéticas, são passíveis de associação com ações de fisicalidade. Logo, o ato criativo pode valer-se do conhecimento de que uma passagem musical possui diversos níveis de significação para buscar a associação de fisicalidade ou outros tipos de ação.

As áreas de semiótica e cognição musical em diálogo proporcionaram a noção de que as diretrizes criativas podem ser mais do que um exercício imaginativo intuitivo. É natural do cotidiano musical a associação com diversas áreas no momento descritivo de passagens. É neste contexto que delinea associações com cores, linguagem, figuras e outras manifestações artísticas como um sistema de elementos que formam um gesto musical. São diversas as possibilidades de descrição do que se escuta durante a apreciação de passagens musicais. Este exercício descritivo se justifica por conta da natureza abstrata da música, em comparação com o imediatismo comunicativo de pinturas ou esculturas, por exemplo. Entretanto, o que se viu neste trabalho é que, mais do que um facilitador comunicativo, o exercício de associação, codificação e significação de passagens musicais tem origem no processo que nos confere a inteligibilidade. O estudo me permitiu um aumento na convicção do procedimento criativo que tem por base a metáfora de movimento, tão importante para meu entendimento do estado da arte musical, sobretudo o repertório mais recente que perpassa tanto o processo de criação quanto o processo de escuta.

Assim como estudamos livros de autores para fazermos nossas pesquisas, estudamos, também, peças de outros compositores para identificarmos estratégias de formação de estruturas sonoras e seus ordenamentos. Esta também é, por si só, uma atividade **de pesquisa** importante. Sabe-se que, em uma pesquisa dentro da área de composição, é vital o estudo de peças de qualidade notória e que incorrem na temática escolhida. sendo assim, a minha metodologia de pesquisa incluiu a atividade de análise do estilo composicional de Wellington Gomes, marcado pela reprodução de algumas estruturas em diversas peças cuja fragmentação dissociou a intencionalidade do material musical, propriamente dito. A escolha do recorte específico de seu repertório se deu pela proximidade desenvolvida, na qualidade de aluno, como mencionado ao longo da tese, pela qualidade do material e bem como pelo uso de um material que demonstra a consolidação de uma linguagem. Esta linguagem me serviu de inspiração para o desenvolvimento da apreciação atenta, analítica, e para o desenvolvimento de convicções enquanto compositor e professor, cuja importância permitiu enxergar a sensibilidade

multidimensional para a performance, potencializando essa experiência teórica reflexiva de forma a compreender a estrutura do gesto e da peça.

Da leitura de Boulez, que foi um compositor escolhido pela relevância de sua música numa fase avançada de minha atividade apreciativa., depreende-se que a aquisição de perspicácia sobre sua obra me auxiliou no processo de convicção estética. Reconheci, em Boulez, aspectos já apreciados na obra de Gomes e elaborados em minhas próprias composições. O procedimento de orquestração e re-composição de *Notation* me instiga a aprofundar-me analiticamente. O autor, também, me inspirou a elaborar um procedimento que resultou na obra *Des Choses Éphémères*, peça que considero um marco para o que veio a ser a linguagem composicional que afirmo ter adquirido. Assim, considero a análise da versão orquestral da primeira *Notation* uma etapa de suma importância do processo de pesquisa. Trazer a produção textual dos dois compositores auxilia num maior domínio sobre as estratégias composicionais adotadas por eles.

Além dos textos e composições de Boulez e Gomes, o recorte dos textos estudados complementou, de forma significativa, a expressão da imaginação composicional. O trabalho de Smalley foi importante para o incentivo da consciência de características básicas do som antes do trabalho criativo. Entende-se com base na leitura do autor que, quando compomos, é natural que estejamos influenciados por estruturas encontradas no repertório que normalmente apreciamos. Desta forma, a estruturação à qual podemos incorrer está submetida a um desenvolvimento historicamente estabelecido para objetos emissores de sons historicamente estabelecidos, que são, majoritariamente, instrumentos musicais. Quando tomamos consciência desta peculiaridade, podemos continuar a reproduzir tal estética ou buscar um caminho distinto. A frase clássica é um exemplo de estruturação amplamente difundido, por vezes reconhecido como “o que é música”, e que, normalmente, influenciam novas composições. Neste tipo de estruturação, o som possui os parâmetros de altura e ritmo (duração) prevaletentes como critério criativo. Se a estética reproduzida for à da prática comum ocidental, ainda haverá um certo cuidado para que não haja uma sequência muito grande de saltos, os intervalos não vão apresentar uma amplitude exagerada, e o ritmo pode buscar uma regularidade ou, pelo menos, não ser muito complexo.

Mesmo que reproduzamos esquematizações harmônicas alternativas, caso o ritmo e a amplitude de intervalos mantenham um relativo comedimento, ainda escutaremos estruturas sonoras mais próximas às frases. Logo, pode ser difícil a conscientização da natureza do som enquanto fenômeno físico ao nos depararmos com estruturas que levam em consideração esta influência. Parâmetros como timbre e intensidade acabam possuindo um papel secundário,

atribuído, subjetivamente, uma expressividade à passagem, dominada pela preocupação com a organização dos intervalos que reproduzem uma lógica sistematizada por teorias harmônicas. O som fica reduzido à nota.

Então, quando o som pode ser concebido num contexto musical sem recorrer a modelos de estruturação, por assim dizer, saturados? Quando Smalley prioriza a observação prévia ao tipo de som (ou como ele mesmo chama, espectro sonoro), já se pode especular uma diretriz que auxilia na resposta desta pergunta. Ainda, quando a forma como o som se comporta ao longo do tempo complementa a observação do tipo de som, estamos diante de um esquema de pensamento criativo que afasta possíveis impulsos de escrever sons musicais estruturados como motivos e frases. Inspirados na espectromorfologia, podemos nos induzir a pensar numa cadeia de sons na qual se varia de maneira contundente parâmetros como timbre em detrimento à altura, ou o espectro sonoro acaba ocupando um local de protagonismo no procedimento criativo, apresentando variações entre diversos tipos de ruídos, de junto a sons musicais ou não. Aí, quando é construída uma estrutura marcada pela variação de altura, esta pode ser mais ousada ritmicamente e na amplitude de intervalos. Enfim, formas alternativas de se gerar progressão temporal. Assim, a apreciação deixa de ser uma atividade passiva e se torna um desvendar de estratégias criativas que cobra mais atenção do ouvinte. Como Ferneyhough defende, o ouvinte é convidado a formar o sentido musical ao invés de já estar preparado para identificar estruturas costumeiras e, por vezes, saturadas. Assim, identifiquei a projeção de fisicalidade como uma ação que exprime a forma alternativa de atribuir sentido às estruturas sonoras.

O diálogo entre autores como Bériachvili e Smalley me proporcionou ferramentas para o amadurecimento de conceitos de movimento, fisicalidade e música com minhas próprias palavras. Conceitos de Boulez – como satélite, nota polar e aura – reforçaram a ideia de projeção de trajetórias por parte do sequenciamento de estruturas. Logo, foram adotadas as categorias de direcionalidade e estabilidade para descrever metáforas de comportamentos das estruturas musicais desde a mais simples, como as unidades sonoras, às mais complexas, como conjuntos sobrepostos e justapostos de unidades sonoras.

No presente trabalho, vimos que a densidade de ataques é um aspecto muito importante da categorização, pois ela é quem determina a velocidade e o tipo de fisicalidade, de gestualidade imbuída nas estruturas. Com as categorias de direcionalidade e estabilidade determinadas, explorei as diversas estratégias de construção de estruturas sonoras através de sua classificação comportamental e, assim, realizar um enredo do fluxo sonoro, o que chamo de narrativa de movimento. Assim sendo, num misto de desenvolvimento analítico para

descrição das estruturas resultantes de um processo composicional intuitivo com tomadas de decisão a partir da reflexão sobre os conceitos elaborados, realizei a atividade composicional.

O mais importante fruto do trabalho de doutorado é o portfólio de composições. O portfólio aqui apresentado consiste em dez composições. As peças *Des Choses Éphémères* e sua orquestração e expansão *Des Autres Choses Éphémères* foram compostas previamente ao doutorado sob uma versão primitiva das diretrizes desenvolvidas durante o doutorado. Durante os anos de 2019 e 2023, foram compostas *Dança Caótica n. 6* para orquestra de cordas, *Canção Recôndita* para quarteto de cordas e clarinete, *Tuburlância* para difusão eletrônica, *Suíte Flamenca*, subdividida em três peças independentes, para violão solo, *Toccalise* para violão solo e o *Concerto para Violão e Orquestra*, cujo primeiro movimento é orquestração e expansão de *Toccalise*. Dentre tais peças referenciadas, foram selecionadas o *Concerto para Violão e Orquestra*, *Canção Recôndita* e *Dança Caótica n. 6* para análise e demonstração da aplicação dos conceitos trabalhados na tese.

Através de diversos conceitos relativos ao gesto e a peça, pude exercitar tanto o trabalho prévio de estratégias de correlação entre estruturas sonoras e fisicalidade. As estratégias abarcam a geração de material sonoro sob a ótica da fisicalidade, estratégias orquestrais de “trajetória do timbre”, espacialização, uso do deslocamento de fontes sonoras para reforço da impressão de movimento, entre outras. Também pude analisar passagens sob a ótica da corporeidade despertada pelas estruturas sonoras sem que isso fosse a intenção primária do ato composicional no momento.

Nota-se, inclusive, que a intenção do compositor não é imprescindível para a associação tátil-visual, já que a fisicalidade é um aspecto intrínseco às estruturas sonoras por nossa mente corporificada. Assim, como visto no primeiro capítulo, Sullivan já relatava isto em seu trabalho, num momento em que não havia a abundância de fundamentos teóricos que temos disponível hoje.

O caminho que enxergo a partir deste processo é o de continuidade do desenvolvimento da linguagem analítica, mas, sobretudo, o de continuidade da consolidação da linguagem composicional. Durante as orientações, Prof. Cunha frequentemente enfatizou a necessidade de o compositor encontrar a sua verdade. O portfólio de composições de uma pesquisa em composição deve ser o produto mais importante porque é nele que se deve residir a verdade do compositor. Seu *animus*.

Por fim, após a realização de uma atividade tão relevante, é adquirida uma maior aptidão para contribuições acadêmicas e pedagógicas. Logo, é no posto de possibilidade significativa de contribuições que me encontro. A linguagem artística expressa nas composições, as

características indicativas de expressividade musical que elenco como protagonistas são tentativas de despertar *insights* naquele que se propõe a pensar a composição.

Foi durante o meu percurso de aprendizagem, que se inicia desde a vida de estudante até os dias atuais, que demonstrou que são os elementos sonoros, elencados na presente tese, que fui percebendo como relevantes, o que me impulsionou a revelá-los em texto, facilitando o acesso de quem se propor a adquirir o conhecimento proposto. Portanto, é dever da academia produzir conhecimento para que futuras gerações tenham novos pontos de partida, cada vez mais avançados, cada vez mais claros, e enxergo no estudo do gesto em música um caminho apropriado para novas expressividades musicais.

Referências

BÉRIACHVILI, Georges. Musical gesture and phenomenology of musical space in 20th-century avant-garde music. *Studies on Music. Sbornik Akademije umetnosti*, Novi Sad, Sérvia. 2020.

BERTISSOLO, Guilherme. Composição e capoeira: dinâmica de compor entre música e movimento. Salvador, 2013. 395 f. Tese (Doutorado em composição). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BONAFÉ, Valéria. Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001). São Paulo. 147 f. Dissertação (Mestrado em composição). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

BOULEZ, Pierre. Douze notations pour piano. Partitura. Londres: Universal Editions, 1978.

_____. Notation pour orchestre. Partitura. Londres: Universal Editions, 1978.

_____. Textos Seletos. Org. Paulo de Assis. Lisboa: Ed. Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

CLARKE, Eric F. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

COURTOT, Francis. *Brian Ferneyhough: Figures et dialogues*. Paris: Harmattan, 2009.

DELALANDE, François. Gould's Gesturing: Elements for Semiology of Musical Gesture. In: GUERTIN, Ghyslaine (Org.). *Glenn Gould: Universe of a Genius*. Québec: Louise Courteau, 2012, 1-22.

FERNEYHOUGH, Brian. *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. 2.^a Ed. Amsterdam: Harwood, 1995.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. Salvador: Edufba, 2003.

_____. *Orquestração, Forma e Gesto Musical: o ensino da composição musical em nível superior*. Salvador: Edufba, 2020

_____. Embriões Metálicos. Partitura. Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Fantasia. Partitura. Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Alabalaxé. Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Rondando. Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Revoada de Memórias. Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Poema Abstrato. Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Retalhos. Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Modos Imagísticos Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Acordes de Ébano. Partitura.

Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

_____. Geometrias Flutuantes. Partitura. Disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/wellington-gomes>>. Acessado em 22 de Março de 2020.

GONÇALVES, Miguel Barata. O Estilo Composicional de Pierre Boulez nas obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2*. Dissertação. 261f. Universidade de Aveiro. Aveiro, 2007.

GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. *Music and Gesture*, ed: Gritten e King, p. IX – XXV. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate, 2006.

GUBERNIKOFF, Carole. Pierre Boulez e a Análise Musical: Notations. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 30-38 Curitiba, 2008.

HATTEN, Robert. S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven e Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

_____. A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Ed.), p. 1 – 23. *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate, 2006.

_____. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2018.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Music Gesture. In: Marc Bartier; Marcelo Wanderley. (Org.). Trends in Gestural Control of Music, v. 1, p. 71-87. Paris: IRCAM, 2000.

KRAMER, J. The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies. New York: London: Schirmer Books/Collier Macmillan Publishers, 1988.

MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NOGUEIRA, Marcos. “Semântica do entendimento musical: o viés comunicacional.” Anais do XVI Congresso da ANPPOM. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Música – UNB, 2006.

OLIVEIRA, Juliano de; COELHO DE SOUZA, Rodolfo Nogueira. A tipologia espectromorfológica de Denis Smalley como ferramenta de análise para a música eletroacústica e para o som no cinema Anais do XXIII Congresso da ANPPOM. Natal: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRN, 2013.

PINK, Sara. Doing Sensory Ethnography. London: Sage, 2009.

SMALLEY, Denis. Espectromorfologia e Processos de Estruturação. Tradução de: GRAS, Germán E.; ARAGÃO, Thaís A. Espectromorfologia e Processos de Estruturação. Revista Vórtex, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-38, 2021.

_____. “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. Organized Sound 2(2), p. 107 - 126. Cambridge University Press, 1997.

STEUERNAGEL, Marcell. O Gesto na composição musical. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.146-158.

SAD, Jorge. Som, Gesto e Interação Musical, 2001. Disponível em <<https://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2011/02/som-gesto-interac3a7c3a3o-musical-sad1.pdf>> acesso em 30 de março de 2017.

SULLIVAN, Mark. “The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now.” Tese (Doutorado), Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, 1984.

VALADÃO, D. F. Estratégias composicionais e orquestrais através do uso de recursos gestuais na obra Embriões Metálicos de Wellington Gomes. Anais da ANPPOM, 2017.

WISHART, Trevor. On Sonic Art. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996.

YAMPOLSCHI, R. XIX Congresso da Anppom. Reflexão sobre uma poética musical baseada no gesto. Anais da ANPPOM, 2009.

YAMPOLSCHI, Roseane. O corpo “fala”? As sensibilidades do corpo na criação musical. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.66-81.

ZAMPRONHA, Edson. Gesture In Contemporary Music - On The Edge Between Sound Materiality And Signification. In. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 9, ISSN:1697-0101, 2005. Disponível em acesso em julho de 2017.

ANEXO - Portfólio de Composição**- Violão solo:**

Toccalise

Suíte Noturna

Suíte Flamenca (Prelúdio por Mineras; Inverno no Porto; Rumbaião)

- Eletrônica:

Tuburlância

- Câmara:

Canção Recôndita

Des Choses Éphémères

- Orquestral:

Dança Caótica n. 6 (Orquestra de Cordas)

Des Autres Choses Éphémères

Concerto para Violão e Orquestra

Toccalise

Classical Guitar

Danilo Valadão

♩ = 60

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-6. Includes chords and melodic lines.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 7-11. Includes 'accel.' and 'a tempo' markings.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 12-16. Includes a triplet of eighth notes.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 17-22. Includes 'rit.' and 'a tempo' markings.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 23-28. Includes 'a tempo' marking.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 + 1/8 time signature. Measures 29-33. Includes 'accel.' marking.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 34-38. Includes 'a tempo' marking.

♩ = 60

42 *tr*

L.V. -----

45 *rubato*

L.V.

48 *tr*

♩ = 120

53 *3*

58

rubato

60

♩ = 90

fluido, quasi legato

63 *f* *p* *mf* *f*

pizz.

Ord. -> Sul Pont.

66 *mf* *p* *f* *p*

5''

69 $\text{♩} = 90$

mf

71

dolce *accel.*

p

f

76 $\text{♩} = 90$

f *rit.* *ff*

cresc.

82 *accel.*

mf

86 *a tempo*

f

89

mf

92 $\text{♩} = 108$

mf

96 *accel.* $\text{♩} = 75$ (golpe no tampo)

f

(abafar as cordas)

100

mf

6

5

103

Ord. → Sul Tasto

mp *p*

Ord.

rasgueado

108

f

accel.

113

♩ = 75

L.V. *sempre* *accel.* *a tempo*

116

accel. *a tempo* *accel.* *a tempo*

119

123

128

5"

♩ = 75

132 *accel.*
3 3 3 3 3 3 3 3
a tempo

135 3 3 3 3 3 3 3 3

139 5

142 ♩ = 45

147 ♩ = 60 Ord. dolce

152

157 6 6

163 ♩ = 45

Suíte Noturna

Danilo Valadão

A

Classical Guitar

$\text{♩} = 60$

mp

L.V. --- L.V.

Cl. Gtr.

4

rit.

Cl. Gtr.

8

a tempo

B

L.V. ---

8^{va} ---

II II *tr*

III III *mf*

(trinado em duas cordas)

L.V. --- *molto vib.*

Cl. Gtr.

11

II I

accel. *a tempo*

Cl. Gtr.

14

Ad libitum

accel. *rit.* *accel.* *rit.*

Ord. ———> Sul Pont.

ff

variar sul tasto, ord. e sul pont. e dinâmica livremente

Cl. Gtr.

15

$\text{♩} = 60$

7

GS

mf *f*

Syfte Noturna

Cl. Gtr. 17 GS GS L.V. $\text{♩} = 90$

Cl. Gtr. 20 $\text{♩} = 60$ L.V. *tr*

Cl. Gtr. 23 I II V IV I *mf* *mp*

Cl. Gtr. 27 L.V. III III IV I *pp*

Cl. Gtr. 32 **C** *f*

Cl. Gtr. 36 $\text{♩} = 60$

Cl. Gtr. 40 *rit.*

Cl. Gtr. D ♩ = 60

Com vigor

♩ = 50

mp

Cl. Gtr. *dolce* *rubato* Ord.

Cl. Gtr. ♩ = 50

Cl. Gtr. *rit.* ♩ = 75 L.V.

f

Cl. Gtr. ♩ = 60 *rubato*

f *mf*

Cl. Gtr. ♩ = 50 *rit.* E ♩ = 45

mp *p*

Cl. Gtr.

72 *mf* *accel.* L.V. *a tempo*

74 *rubato*

78

81 *L.V.*

83 *F* *L.V.* *mp* *p*

86 *rit.* *Tempo di cadenza* *L.V.* *f*

90

93 Cl. Gtr.

94 Cl. Gtr.

95 Cl. Gtr.

Suíte Flamenca

Danilo Valadão

I. Prelúdio por Mineras

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr. 36

Cl. Gtr. 41

Cl. Gtr. 46

Cl. Gtr. 52

Cl. Gtr. 57

Cl. Gtr. 62

Cl. Gtr. 67

71 Cl. Gtr.

76 Cl. Gtr.

81 Cl. Gtr.

85 Cl. Gtr.

91 Cl. Gtr.

93 Cl. Gtr.

95 Cl. Gtr.

Cl. Gtr. 98

Cl. Gtr. 101

Cl. Gtr. 104

Cl. Gtr. 108

Cl. Gtr. 112

Cl. Gtr. 116

Cl. Gtr. 121

Cl. Gtr. 126

Musical notation for guitar, measures 126-128. Measure 126 features a triplet of eighth notes. Measure 127 has a fermata over a quarter note. Measure 128 has a triplet of eighth notes.

Cl. Gtr. 129

Musical notation for guitar, measures 129-133. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes. Measure 133 has a triplet of eighth notes.

Pequena Cadenza

Cl. Gtr. 134

Musical notation for guitar, measures 134-138. Measure 134 has a fermata over a quarter note. Measure 135 has a fermata over a quarter note. Measure 136 has a fermata over a quarter note. Measure 137 has a fermata over a quarter note. Measure 138 has a fermata over a quarter note.

L.V. Allegro (♩ = 140)

Cl. Gtr. 135

Musical notation for guitar, measures 135-141. Measure 135 has a fermata over a quarter note. Measure 136 has a fermata over a quarter note. Measure 137 has a fermata over a quarter note. Measure 138 has a fermata over a quarter note. Measure 139 has a fermata over a quarter note. Measure 140 has a fermata over a quarter note. Measure 141 has a fermata over a quarter note.

Cl. Gtr. 142

Musical notation for guitar, measures 142-147. Measure 142 has a fermata over a quarter note. Measure 143 has a fermata over a quarter note. Measure 144 has a fermata over a quarter note. Measure 145 has a fermata over a quarter note. Measure 146 has a fermata over a quarter note. Measure 147 has a fermata over a quarter note.

Cl. Gtr. 148

Musical notation for guitar, measures 148-150. Measure 148 has a fermata over a quarter note. Measure 149 has a fermata over a quarter note. Measure 150 has a fermata over a quarter note.

Cl. Gtr. 151

Musical notation for guitar, measures 151-155. Measure 151 has a fermata over a quarter note. Measure 152 has a fermata over a quarter note. Measure 153 has a fermata over a quarter note. Measure 154 has a fermata over a quarter note. Measure 155 has a fermata over a quarter note.

II. Inverno em Porto

♩ = 55

L.V. sempre

Cl. Gtr. 158

Cl. Gtr. 161

accel. 3 6 *a tempo*

Cl. Gtr. 164

3

Cl. Gtr. 166

6 6 6 6

Cl. Gtr. 168

6 6 6 6

Cl. Gtr. 170

6 6 6 6

173 Cl. Gtr. A)

Measures 173-174. Measure 173 contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. Measure 174 contains a series of chords, each with a sixteenth-note tremolo on the bass line.

B)

System B) contains measures 173-174, identical to system A), but with a different bass line consisting of chords with a sixteenth-note tremolo.

175 Cl. Gtr.

Measures 175-176. Measure 175 features a sixteenth-note tremolo on the bass line. Measure 176 contains a melodic line with eighth notes and a quarter note.

178 Cl. Gtr.

Measures 178-180. Measure 178 has a sixteenth-note tremolo. Measure 179 has a melodic line with eighth notes. Measure 180 has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note tremolo on the bass line.

181 Cl. Gtr.

Measures 181-183. Measure 181 has a sixteenth-note tremolo. Measure 182 has a melodic line with eighth notes. Measure 183 has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note tremolo on the bass line.

184 Cl. Gtr.

Measures 184-187. Measure 184 has a sixteenth-note tremolo. Measures 185-186 have melodic lines with eighth notes. Measure 187 has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note tremolo on the bass line.

188 Cl. Gtr.

Measures 188-191. Measure 188 has a sixteenth-note tremolo. Measures 189-190 have melodic lines with eighth notes and triplets. Measure 191 has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note tremolo on the bass line.

Cl. Gtr. 192

Musical notation for guitar, measures 192-194. Measure 192 has two triplets. Measure 193 has two triplets. Measure 194 has two sextuplets. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 195

Musical notation for guitar, measures 195-197. Measure 195 has a triplet and a sextuplet. Measure 196 has a triplet and a sextuplet. Measure 197 has a sextuplet. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 198

Musical notation for guitar, measures 198-200. Measure 198 has two triplets. Measure 199 has two triplets. Measure 200 has a sextuplet. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 201

Musical notation for guitar, measures 201-202. Measure 201 has a triplet and a sextuplet. Measure 202 has a septuplet. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 203

Musical notation for guitar, measures 203-205. Measure 203 has a triplet and a sextuplet. Measure 204 has a triplet and a sextuplet. Measure 205 has a sextuplet. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 206

Musical notation for guitar, measures 206-207. Measure 206 has two triplets. Measure 207 has two sextuplets. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 208

Musical notation for guitar, measures 208-210. Measure 208 has a triplet and a sextuplet. Measure 209 has a triplet and a sextuplet. Measure 210 has a sextuplet. The bass line consists of quarter notes and half notes.

Cl. Gtr. 211

Cl. Gtr. 214

Cl. Gtr. 217

Cl. Gtr. 220

Cl. Gtr. 223

Cl. Gtr. 226

Cl. Gtr. 229

Cl. Gtr. 231

Cl. Gtr. 234

accel. 6

Cl. Gtr. 237

Cl. Gtr. 240

$\text{♩} = 110$

Cl. Gtr. 244

Cl. Gtr. 247

Cl. Gtr. 250

Cl. Gtr. 253

Cl. Gtr. 256

Cl. Gtr. 259

Cl. Gtr. 263

Cl. Gtr. 268

Cl. Gtr. 272

Cl. Gtr. 276

Cl. Gtr. 279

Cl. Gtr. 282

Cl. Gtr. 285

Cl. Gtr. 289

Cl. Gtr. 293

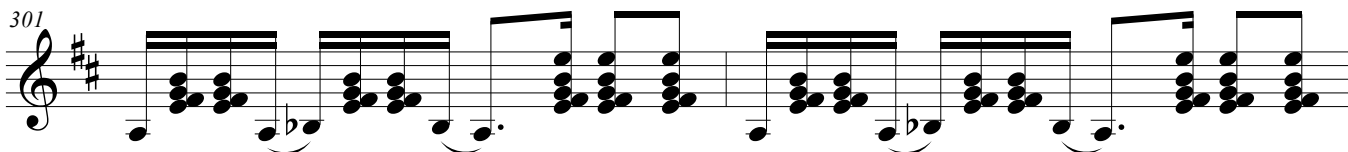
III. Rumbaião
Alzapúa

♩ = 120

Cl. Gtr. 297


Cl. Gtr. 299

301 Cl. Gtr.

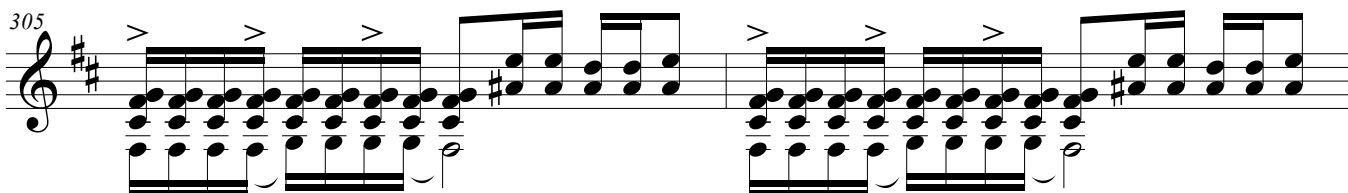


303 Cl. Gtr.

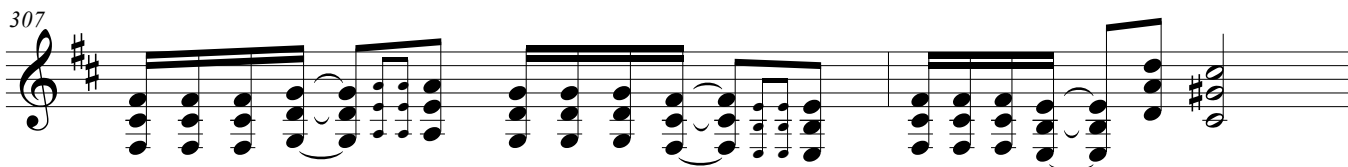
Alzapúa
↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ *sim.*



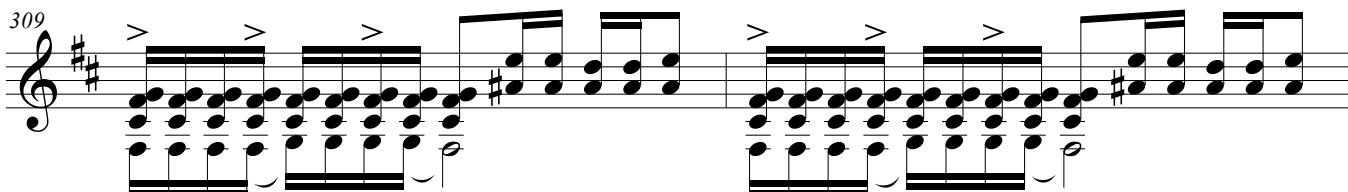
305 Cl. Gtr.



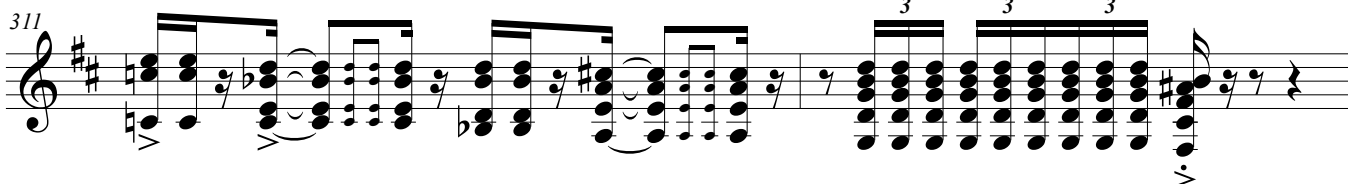
307 Cl. Gtr.




309 Cl. Gtr.



311 Cl. Gtr.



313 Cl. Gtr.



Cl. Gtr. 316

Cl. Gtr. 319

Cl. Gtr. 322

Cl. Gtr. 324

Cl. Gtr. 327

Cl. Gtr. 330

Cl. Gtr. 333

335 Cl. Gtr.

337 Cl. Gtr.

339 Cl. Gtr.

341 Cl. Gtr.

343 Cl. Gtr.

345 Cl. Gtr.

348 Cl. Gtr.

Cl. Gtr. 350

Cl. Gtr. 353

Cl. Gtr. 355

Cl. Gtr. 357

Cl. Gtr. 359

Cl. Gtr. 361

Cl. Gtr. 363

Cl. Gtr. 365

Cl. Gtr. 367

Cl. Gtr. 369

Cl. Gtr. 371

Cl. Gtr. 374

Cl. Gtr. 377

Cl. Gtr. 379

Cl. Gtr. 382

Cl. Gtr. 385

Cl. Gtr. 387

Cl. Gtr. 389

Cl. Gtr. 392

Cl. Gtr. 395

Alzapúa
↓ ↓ T ↓ ↓ T ↓ *sim.*

397
Cl. Gtr.

399
Cl. Gtr.

401 *sim.*
Cl. Gtr.

403
Cl. Gtr.

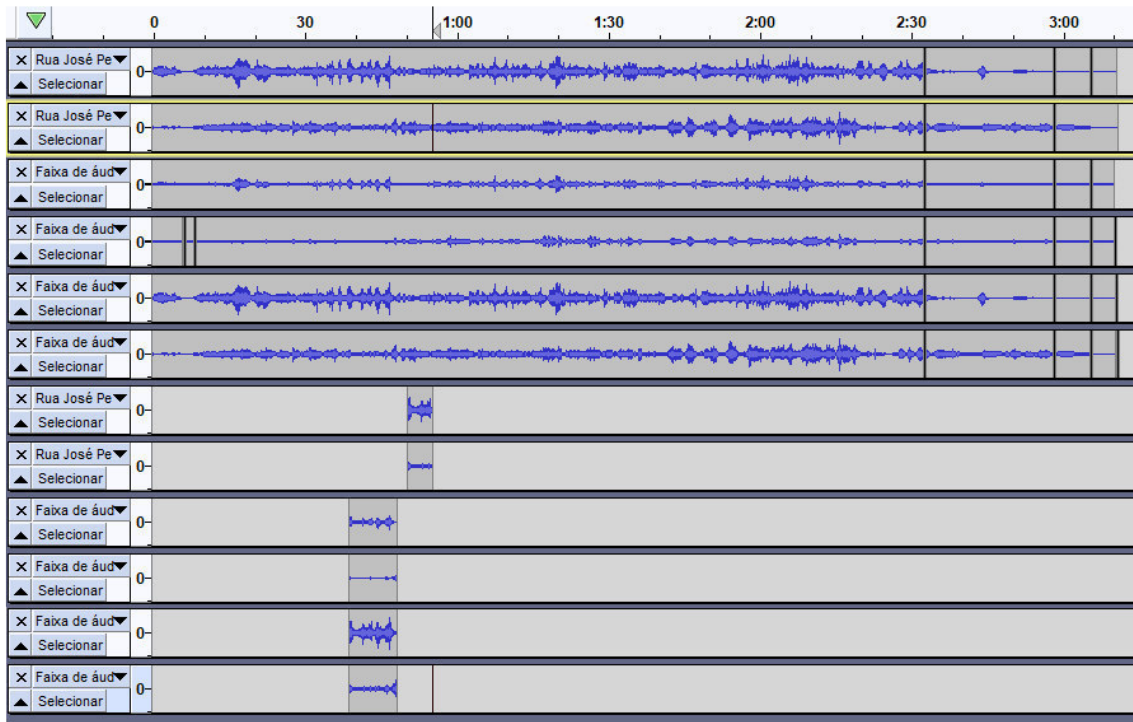
405
Cl. Gtr.

Alzapúa
↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ *sim.*

407
Cl. Gtr.

Tuburlância

Danilo Valadão



Canção Recôndita

(Recondite Song)

(2020)

Danilo Valadão

Instrumentation:

Clarinet in \flat

Violin I

Violin II


Viola


Violoncello


About piece:


The piece is based on a procedure inspired by the medieval Organum. A theme is expanded and performed by a particular instrument while the rest of the ensemble plays other material simultaneously. Not only that, but fragments of the theme become pre-material for particular events. The chosen theme is taken from a piece of mine for solo cello and the groups of pitches vary in number, mainly based on the inner phrases of the theme. It is crucial for the ordering of the moments, that develop through time based on the sequence of pitches as they are presented on the theme. The first measures of the piece show a reinterpretation of the traditional approach of the Organum with the cello playing the expanded theme in a low register and the other instruments perform series of gestures and effects. After this presentation, other moments are formed by fragments (from two notes and beyond) of the theme in imitative procedure, transposition, among others. The piece also presents instructions that bring indeterminacy to some aspects as dynamic change, timbre, among others. The title is inspired by the fact that a whole piece can represent a theme that can't be heard on its actual identity, but is hidden through the passage of time.


- **Symbols and text:**


 = 1/4 flat up

 = 1/4 flat down


 = 1/4 up


 = 1/4 down

 = 1/4 sharp up

 = 1/4 sharp down

 = 1/4 up glissando

 = 1/4 down glissando

 = irregular tremolo

- **Techniques:**

Clarinet:

Key clicks: strike keys creating a percussive sound.

Bisb. = *Bigliando*. Rapidly vibrate between two positions for the same note.

M = any mltiphonics. **M I**, **M II** = variate between multiphonics, at instrumentalist's will.

Slap tongue = The sound is created as a result of the release of suction in the mouth and the popping sound that the reed produces when the instrumentalist releases air so the reed can vibrate at the same time of snapping the tongue against the palate.

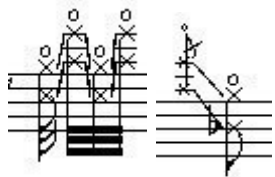
Strings:

c.l.b. = *Col legno battuto*. Hit the strings with the bow's woodpart.

Sul pont. = *sul ponticello*. Nearby the bridge.

Harm. gliss. = execute a *glissando* with harmonic pressure on the string.

Ov. = Overpressure. Play with great pressure of the bow on the string so a noisy sound irrups.



= Glissando with harmonics pressure so a noisy sound irrups

Canção Recôndita

Daniilo Valadão

Clarinet in B \flat

Violin I

Violin II

Viola

Cello

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

Ricochet

Ord. \rightarrow Sul Tasto Ord.

Bisb. Bisb.

Sul Pont. *p*

(variate between Sul Tasto, ord. e Sul Pont. at will)

Sul Pont.

Sul Pont.

Sul Pont.

(as the number of notes increases, the speed of the "crescendo" decreases)

B \flat Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *mf* *f* *p*

Ord. 1 2 3 4 5

Ricochet c.l.b.

Ord. \rightarrow Ov.

3

5

Canção Recôndita

2
B♭ Cl. *f* *p* *f* 3 6 7 *ff*

Vln. I Ord. → Ov. *p* *f* 3 Sul Pont.

Vln. II Ord. → Ov. *p* *f* 3 5 3 Sul Pont.

Vla. Ord. → Ov. *p* *f* 3 Sul Pont.

Vc. Ord. → Ov. *p* *f* 3 Sul Pont.

17
B♭ Cl. *p* *f*

Vln. I *p* *f* Ord. Ricochet Senza sord.

Vln. II pizz. *p* Con sord. *fp* arco Ricochet Senza sord.

Vla. Ord. Con sord. *p* *fp* Ricochet Senza sord.

Vc. Ord. Con sord. *p* *fp* Ricochet Senza sord.

Musical score for measures 23-28. The score includes parts for B♭ Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- B♭ Cl.:** Starts with a tremolo, then a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. Includes a triplet in measure 28.
- Vln. I:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, then a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. Includes the instruction "Con sord." in measure 27.
- Vln. II:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, then a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. Includes the instruction "Con sord." in measure 27.
- Vla.:** Starts with "Sul Pont." and "Ord." markings, then a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. Includes the instruction "Con sord." in measure 27.
- Vc.:** Features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. Includes the instruction "Con sord." in measure 27.

Musical score for measures 29-32. The score includes parts for B♭ Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- B♭ Cl.:** Features a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. Includes the instruction "non vib. (to generate an oscilation)" in measure 29 and a triplet in measure 31.
- Vln. I:** Features a melodic line with dynamics *p*. Includes the instruction "Senza sord." in measure 29 and "Always 1/4 de tone down" in measure 30.
- Vln. II:** Features a melodic line with dynamics *p*. Includes the instruction "Senza sord." in measure 29 and "Always 1/4 de tone up" in measure 30.
- Vla.:** Features a melodic line with dynamics *p*. Includes the instruction "Senza sord." in measure 29 and "Always 1/4 de tone up" in measure 30.
- Vc.:** Features a melodic line with dynamics *p*. Includes the instruction "Senza sord." in measure 29.

Canção Recôndita

4

35

B♭ Cl. *mp* 1 2 3 4 *p* *mf* *p* 3

Vln. I 3 *mp*

Vln. II 3 *mp*

Vla. 3 *mp*

Vc. *mp*

38

B♭ Cl. *mf* 3 4 1 2 3 *p* *mf*

Vln. I 3

Vln. II 3 7 7

Vla. 3

Vc. 3

40

B♭ Cl. *mf* M M I M II M

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* 7 7 7 7

Vla. *mf*

Vc. *mf*

44

B♭ Cl. *mf* 3 Bisb. Bisb. Ord.

Vln. I *f* c.l.b. 5 Con sord. Senza sord. Sul II e III 1/4 de tone up Regular intonation

Vln. II *f* c.l.b. 5 Regular intonation Sul Tasto Sul Tasto → Sul Pont.

Vla. *f* c.l.b. Ord. Regular intonation (both in harmonics) (irregular)

Vc. *f* c.l.b. *p* < *mp* > *p* *mp* < *p* *mp* (irregular)

Sul Tasto → Sul Pont.

Canção Recôndita

6

Più Mosso

50

B♭ Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

1/4

1/4 de tone up

1/4 de tone down

Regular intonation

Sul Pont.

f

mf

f

f

mf

f

mf

f

mf

pizz.

56

B♭ Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Tempo Primo

Ord.

Sul Pont.

p < *mf* > *p*

p — *mf*

p — *mf*

p — *mf*

p — *mf*

(variate bow's pressure)

arco (variate bow's pressure)

(gliss)

61

B♭ Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

(variate dynamics at will)

dim.

p

f

(variate dynamics at will)

dim.

p

f

(variate dynamics at will)

dim.

p

f

(variate dynamics at will)

dim.

p

f

(variate dynamics at will)

dim.

Des Choses Éphémères

...tant à dire...

(2018)

Danilo Valadão (1987)

- **Considerations:**

About the piece:

"Des Choses Éphémères" is a collection of eight miniatures with different durations each, ranging from approximately 30 seconds to 2 minutes. Although they are relatively independent, the miniatures are not discriminated in the score with numbering and / or own title, being able to function as different sections of a fantasy. It has an ordering that guides the appreciation of different types of gesture use and timbre manipulation. There are an abundance of sounds and textures more delicate, with some cacophonous passages, of homophonic texture etc and many materials bearing similarities among themselves, elucidating various approaches to the same sonic behavior. "Des Choses Éphémères" tries to evoke, from time to time, the sonority of French composers of the twentieth century, with some transformed quotations and allusion to textures and characteristic harmonies, which inspired the language of its title.

About the peculiarities of the writing:

In movements per second (bars 20 to 23), the conductor must indicate the instrument inputs, especially the tubal and horn attacks. The rhythmic cell within the modules must be repeated at the discretion of the instrumentalist, but one should not exaggerate the number of consecutive plays or stop playing for a long time.

In *ad libitum* moments, the time is at the discretion of the soloist, without conduction, but without distancing so much from the informed in brackets. There is no indication of the time signature, the bars only serve to separate phrases.

- **Symbols and text:**

RH = right hand.

met. = metal mallet.

Rubato = the instrumentalist should flexibilize the rhythm.

Imprecise = clarinet and flute must loosen up and play the indicated rhythm "wrongly" so a polyrhythm can be created.




= Repeat the content of the module.





= To continue the phrasing.




= rhythm *accelerando*

 = 1/4 flat up

 = 1/4 flat down

 = 1/4 up

 = 1/4 down

- **Techniques:**

Woodwinds:

(Also Tuba) Key clicks: strike keys creating a percussive sound.

Bisbiglando = rapidly varyate between two positions for the same note.

Flute:

Air = air blow without pitch. With the “[S]” indicated, the instrumentalist must execute this consonant.

Airy sound = pitch defined but with some air noise.

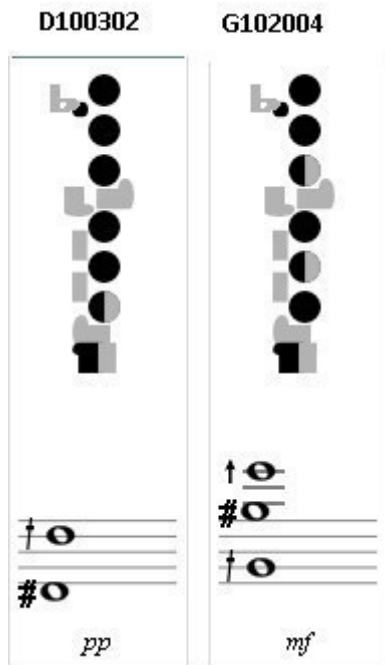
Jet Whistle = A strong blow so it can create some fast whistling sound.

Whistle tone = lightly blow the into the mouthpiece resulting in a delicate sound with instable pitch.

Pizz. = *Pizzicato*. Execute a *staccato* more incisive, with a popping sound by articulating the consonants “t” with the tongue or “p” with lips.

Tongue stop = Execute a air blow without pitch and stop the it with the tongue.

Mult. = execute the indicated multiphonics.



Source: <https://www.flutecolors.com/find-multiphonics/>

Clarinet/Bass Clarinet:

M = any multiphonics. **M I**, **M II** = vary between multiphonics, at instrumentalist's will.

Slap tongue = The sound is created as a result of the release of suction in the mouth and the popping sound that the reed produces when the instrumentalist releases air so the reed can vibrate at the same time of snapping the tongue against the palate.

Horn:

Low Air Blow + press valves = execute a low sound so the valves can interfere. A high air sound won't suffer the interference.

Strings:

c.l.b. = *Col legno battuto*. Hit the strings with the bow's woodpart.

Sul pont. = *sul ponticello*. Nearby the bridge.

Harm. gliss. = execute a *glissando* with harmonic pressure on the strings.

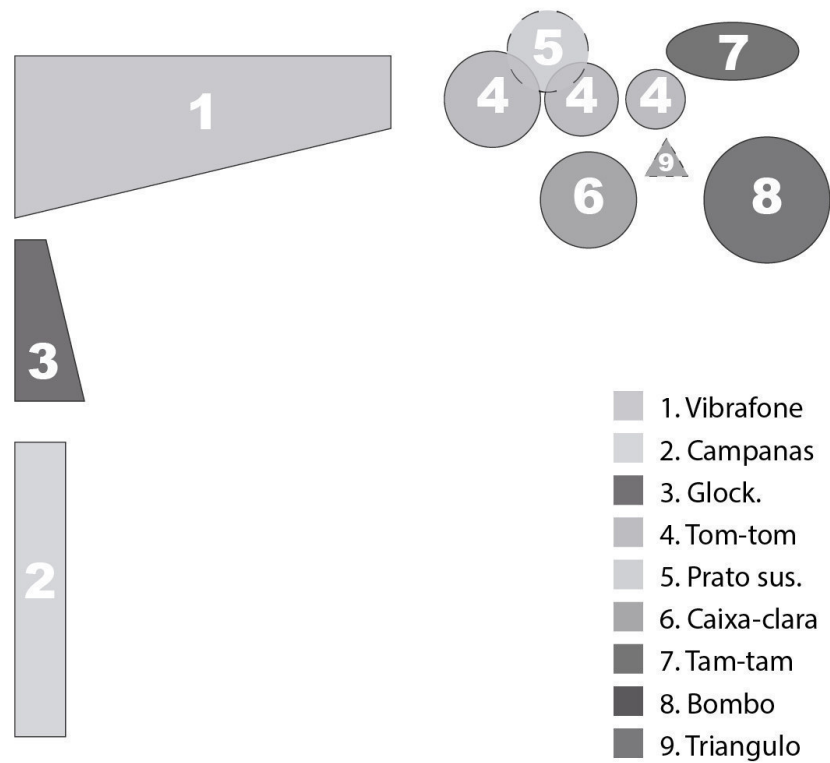
Harp:

Th. = Thunder. An aggressive stroke on harp's low strings.

P.d.l.t. = *Pres dans la table*. Nearby the harp's table.

Wh. = Whistling. Whistling sounds are produced by placing the palm of the hand horizontally over the strings and then sliding it quickly upwards or downwards

Disposition of the percussion instruments (suggestion):



Translation: 1. Vibraphone 2. Tubular Bells 5. Suspended Cymbal 6. Snare drum 8. Bass Drum 9. Triangle

Des Choses Éphémères

...tant à dire...

Danilo Valadão

Flute *Jet whistle*
Clarinet in B \flat
Horn in F
Tuba
Percussion
Harp
Piano
Violin
Cello

$\text{♩} = 60$

p \curvearrowright *ff*
ffp \curvearrowright *ff*
ffp \curvearrowright *ff*
f *Con sord.*
ff *Tam-tam met. ord.*
f *Tam-tam met.*
f *L.V.*
ff *RH*
ffp *f* *harm. gliss. rubato*
ff *press. harm. sul IV sul pont.*
f *jeté (sonorous)*
fp

Des Choses Éphémères

2

♩ = 50

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Treble clef, 3/4 time signature. Markings include *f* and *p*.
- B♭ Cl. (Clarinet):** Treble clef, 3/4 time signature. Markings include *f* and *p*.
- Tpa (Trumpet):** Treble clef, 3/4 time signature. Markings include *p*, *f*, and *8va*.
- Tuba:** Bass clef, 3/4 time signature. Markings include *f* and *Senza sord.*
- Perc. (Percussion):** Common time signature. Includes parts for Snare drum, Tom-tom, Susp. Cymbal L.V., Triangle, and Vibraphone. Markings include *p* and *f*.
- Hp. (Harp):** Grand staff (treble and bass clefs), 3/4 time signature. Markings include *p*.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), 3/4 time signature. Markings include *f* and *8va*.
- Vln. (Violin):** Treble clef, 3/4 time signature. Markings include *p*, *f*, *sul pont.*, *ord.*, and *Con sord.*
- Vc. (Viola):** Bass clef, 3/4 time signature. Markings include *p* and *Con sord.*

Fl. 12

B♭ Cl. 12

Tpa 12

Tuba 12

Perc. 12

Hp. 12

Pno. 12

Vln. 12

Vc. 12

p *mf* *f*

L.V.

Senza sord. *pp*

mf

Instruments with module:

- variate rhythm, maintaining a relatively high speed
- variate pitch in microtones, ascending or descending
- variate accent

5" 5" 5" 5"

Flute: variate between legato, staccato, tremolo, slap, pizz. and "airy sound"

Clarinet: variate between legato, staccato, tremolo and slap

20

Fl.

mf

20

B♭ Cl.

mf

20

Tpa

f *f* *f*

20

Tuba

f *f* *f*

20

Vln.

mf

20

Vc.

mf

4/4 4/4 4/4 4/4

Strings: variate between pizz. (left and right hand), jeté and col legno battuto

Des Choses Éphémères

24 $\text{♩} = 60$

Fl. $\frac{3+1}{4+8}$

B \flat Cl. $\frac{3+1}{4+8}$

Tpa *mf* $\frac{3+1}{4+8}$

Tuba *mf* $\frac{3+1}{4+8}$

Perc. *mf* $\frac{3+1}{4+8}$

Vln. $\frac{3+1}{4+8}$

Vc. $\frac{3+1}{4+8}$

Susp. Cymbal met. *mf* Tam-tam Susp. Cymbal *blto* Tam-tam Susp. Cymbal w/ soft mallets *p*

Des Choses Éphémères

6

This musical score is for the piece "Des Choses Éphémères" and covers measures 29 to 32. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32).
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32).
- Tpa (Trumpet):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32).
- Tuba:** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32).
- Perc. (Percussion):** Measures 29-32. Includes Triangle. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32).
- Hp. (Harp):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30).
- Pno. (Piano):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *fff* (measures 31-32). Includes a *ped.* (pedal) marking in measure 29.
- Vln. (Violin):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32). Includes *L.V.* (Larghetto) marking in measure 32.
- Vc. (Viola):** Measures 29-32. Dynamics: *ff* (measures 29-30), *ffp* (measures 31-32). Includes *L.V.* (Larghetto) marking in measure 32.

The score is written in 3/4 time and features various dynamic markings and performance instructions throughout.

Des Choses Éphémères

A

♩ = 100

♩ = 50

7

bisbigliando

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Tpa

Tuba *p*

Perc. *p*

Vibraphone

Hp. *mf* L.V.

Pno. *mf* keep keys pressed RH

Vln. *mf* c.l.b. ord. *p* harm. gliss. sul II

Vc. *f* c.l.b. *mf*

Des Choses Éphémères

8

♩ = 100

Fl. 38 *f* 7

B♭ Cl. 38 *f* 10

Tpa 38

Tuba 38

Perc. 38 *mf* Tom-tom (hoop)

Hp. 38 C D E F G A B

Pno. 38 *p* *f* *mf* 3

Vln. 38 *f* 6

Vc. ord. poco a poco ord. vib. molto press. harm. *f*

Des Choses Éphémères

♩ = 50 Picc.

41

Fl. *mf*

B♭ Cl. *M* *mf* Bass Cl. *p*

Tpa *p*

Tuba *p*

Perc. Triangle Snare drum *mf* Vibraphone Glockenspiel

Hp. (pedal thrill) *f* *mp* *mf*

Pno. *scd.* * keep keys pressed

Vln. *mf* sul pont.

Vc. *ord.* *p* *mf*

Des Choses Éphémères

10 ♩ = 100

Fl. *ff*

Cl. *sf* Clarinet M

Tpa *p* w/ wah-wah *sf*

Tuba *f*

Perc. Vibraphone

Hp. *sf* sons xylo ord. quickly execution

Pno. *sf*

Vln. *sf* ord. *p*

Vc. *sf*

Des Choses Éphémères

50

Fl. Flute Jet whistle ord.

B♭ Cl. MI M II MI ord.

Tpa Senza sord.

Tuba 8^{va} mf ff sopra de ar

Perc. 50 Bass Drum

Hp. Th. 8^{va}

Pno. 50

Vln. ord. ff *

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Des Choses Éphémères', page 11. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (Tpa), Tuba, Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score begins at measure 50. The Flute part features a 'Jet whistle' effect and dynamic markings of *f* and *sf*. The B♭ Clarinet part has dynamic markings of *sf* and *sf*. The Trumpet part is marked 'Senza sord.' and has a dynamic marking of *mf*. The Tuba part has a dynamic marking of *ff* and includes the instruction 'sopra de ar'. The Percussion part is marked 'Bass Drum'. The Harp part has a dynamic marking of *8^{va}*. The Piano part has a dynamic marking of *ff*. The Violin part has a dynamic marking of *ff* and includes a tremolo effect marked with an asterisk (*). The Viola part has a dynamic marking of *ff*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The page number '11' is in the top right corner.

Des Choses Éphémères

12 **B** $\text{♩} = 120$
imprecisely

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in a system with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 12 with a *mf* dynamic and the instruction "imprecisely". The tempo changes to $\text{♩} = 100$ at measure 54. The part features a melodic line with triplets and slurs.
- B♭ Cl. (Clarinet):** Mirrors the flute's melodic line, also starting with *mf* and "imprecisely". At measure 54, it includes a *pp* to *mf* dynamic shift and a triplet.
- Tpa (Trumpet):** Remains silent until measure 54, where it enters with a *mf* dynamic.
- Tuba:** Remains silent until measure 54, where it enters with a *mf* dynamic.
- Perc. (Percussion):** Features Tubular Bells (starting at measure 54 with *mf* and a triplet), Snare drum (with *f* dynamics and triplets), and Tubular Bells L.V. (with *mf* and a triplet).
- Hp. (Harp):** Remains silent until measure 54, where it enters with a *mf* dynamic.
- Pno. (Piano):** Remains silent until measure 54, where it enters with a *f* dynamic and a triplet. The right hand has a melodic line with triplets, while the left hand has a bass line with a triplet.
- Vln. (Violin):** Remains silent until measure 54, where it enters with a *f* dynamic and a triplet. The part includes a *mf* dynamic and a "sul pont." instruction.
- Vc. (Viola):** Remains silent until measure 54, where it enters with a *f* dynamic and a triplet. The part includes a *mf* dynamic.

Mult.

63

Fl.

B♭ Cl.

Tpa

Tuba

Perc.

Glockenspiel

Vibraphone w/ bow w/ mallets

8va

Hp.

Pno.

sord. ped.

senza sord. ped

Vln.

Vc.

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

Des Choses Éphémères

14

75

Fl. *rit.* Picc. *p*

B \flat Cl. *p*

Tpa *p* *8va*

Tuba *p* *3*

Perc. Tubular Bells L.V. *p*

Hp. L.V. *p* ord. p.d.l.t.

Pno. *f* *p* *3*

Vln. *jeté* *f* *3* Con sord.

Vc. *jeté* *f* *3* non vib. Con sord. *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 14, contains staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Trumpet (Tpa), Tuba, Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score begins at measure 75. The Flute part features a *rit.* (ritardando) and *Picc.* (piccolo) instruction, with a dynamic of *p* (piano). The Clarinet part has a dynamic of *p*. The Trumpet part has a dynamic of *p* and includes an *8va* (octave up) marking. The Tuba part has a dynamic of *p* and includes a triplet of eighth notes. The Percussion part features Tubular Bells with a dynamic of *p* and a *L.V.* (left hand) marking. The Harp part has a dynamic of *p* and includes *L.V.*, *ord.* (order), and *p.d.l.t.* (pedal down, left hand) markings. The Piano part starts with a dynamic of *f* (forte) and a triplet of eighth notes, then moves to *p* and includes a triplet of eighth notes. The Violin part has a *jeté* (thrown) marking, a dynamic of *f* and a triplet of eighth notes, and then *Con sord.* (con sordina) marking. The Viola part has a *jeté* marking, a dynamic of *f* and a triplet of eighth notes, and then *non vib. Con sord.* (non vibrato, con sordina) and a dynamic of *p* marking.

C **Ad Libitum (Lento meditativo)**

Vc. *Con sord.* *p* *harm. poco a poco* *f* *sul II* *harm. gliss.* *p* *Senza sord.* *ord.* *p* *harm. poco a poco* *ff* *sul pont.* *p* *harm. gliss.* *sul I e II* *variate bow through strings*

B♭ Cl. *91* *♩ = 60* *accel.* *a tempo* *p* *mf* *dolce* *p* *f*

Tpa *91* *p* *mf* *dolce* *p* *mf* *f*

Vln. *91* *Senza sord.* *mf* *sf* *dolce* *mf* *f*

Vc. *91* *Senza sord.* *mf* *Con sord.* *Senza sord.* *f*

B♭ Cl. *99* *mf* *p* *pp*

Tpa *99* *mf* *p* *pp*

Perc. *99* *Susp. Cymbal* *w/ bow* *harm. at edge* *pppp* *p*

Vln. *99* *Con sord.* *mf* *Senza sord.* *p* *flautato* *pp* *ord.*

Vc. *99* *mf* *sul III* *p* *sul pont.* *pp* *ord.*

Des Choses Éphémères

16 **D** ♩ = 60
Flute

Fl. *p* air [S]

Fl. *mf* tongue stop *p* air key clicks

E ♩ = 60

Fl. *mp* Picc. MI

Perc. *mp* w/ bow *p* *sub.f* w/ mallets *mp*

Hp. *f*

Pno. *mp*

Vln. *ppp* *mf* *ppp* *mf* sul tasto —> ord. c.l.b.

Vc. *ppp* *mp* *mp* *mp*

Des Choses Éphémères

122

Fl. Flute pizz. ----- ord. 17

B♭ Cl. ord. M II slap key clicks 5

Tpa

Perc. 122 Tom-tom vib. mallets *mf* *fp* *f*

sons xylo

Hp. 122 *mf* ord. 6

Pno. 122 *mf* 7

Vln. 122 pizz. *mf* arco sul IV *fp*

Vc. ham. gliss. rubato jeté ord. 5 *mf* *fp*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Des Choses Éphémères'. It features eight staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trompa (Tpa), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score begins at measure 122. The Flute part starts with a pizzicato (pizz.) instruction and a dynamic of *mf*, followed by a rest and then an order (ord.) instruction with a dynamic of *fp* and a fermata over the final measure. The Bass Clarinet part starts with an order (ord.) instruction and a dynamic of *mf*, followed by a rest and then an order (ord.) instruction with a dynamic of *mf* and a fermata over the final measure. The Percussion part starts with a dynamic of *mf* and a fermata over the first measure, followed by a dynamic of *fp* and a dynamic of *f*. The Harp part starts with a dynamic of *mf* and a fermata over the first measure, followed by an order (ord.) instruction and a dynamic of *mf*. The Piano part starts with a dynamic of *mf* and a fermata over the first measure, followed by a dynamic of *mf* and a dynamic of *f*. The Violin part starts with a dynamic of *mf* and a fermata over the first measure, followed by an order (ord.) instruction and a dynamic of *mf*, and then an order (ord.) instruction with a dynamic of *fp* and a fermata over the final measure. The Viola part starts with a dynamic of *mf* and a fermata over the first measure, followed by an order (ord.) instruction and a dynamic of *mf*, and then an order (ord.) instruction with a dynamic of *fp* and a fermata over the final measure. The score includes various performance instructions such as 'pizz.', 'ord.', 'ham. gliss.', 'rubato', 'jeté', 'arco sul IV', 'sons xylo', 'slap', 'key clicks', and 'vib. mallets'. The dynamics range from *mf* to *fp*. The score is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

Des Choses Éphémères

variate trhill speed
at will

18

129

Fl. *f* *p* *mf* *bisbigliando*

B♭ Cl. *f* *p* *mf* *bisbigliando*

Perc. *f* *p* *c/ arco* *Glockenspiel (mallet)*

Hp. *f* *p* *f Wh.* *p* *f Wh.* *p* *Th.*

Pno. *f* *3*

Vln. *ff* *p* *f* *p* *f* *p* *non vib.* *press. harm.* *approx. rhythm* *Con sord.*

Vc. *ff*

abruptly interrupting the previous section

F Ad Libitum (Moderato)

Pno.

Fl. $\text{♩} = 60$ Whistle tone

Tpa
press valves
low air blow
key clicks

Tuba
air blow

Pno.

Vln. *Senza sord.* sul II e III

Vc. sul I e II

20 **G**

Fl. *Bass Cl.*

B♭ Cl. *mf* *p* *f*

154 *Con sord.* *mf* *Senza sord.* *p*

Tpa *Con sord.* *mf* *Senza sord.* *p*

Tuba *Con sord.* *mf* *Senza sord.* *p*

154 *Susp. Cymbal* *Tom-tom* *Snare drum* *Tom-tom (hoop)*
mallet tip *mf* *p* *f*

154 *mf* *p.d.l.t.*

154 *mf*

Pno. *mf*

154 *mf* *fp* *mf* *c.l.b.* *mf*

Vln. *mf* *fp* *mf* *mf* *mf*

Vc. *mf* *sul pont.* *sul III* *p* *mf*

162 Picc. Clarinet Tpa Tuba Perc. Glockenspiel Vibraphone Hp. Pno. Vln. Vc.

Fl. *pp* *mf*

Clarinet *pp* *mf*

Tpa

Tuba

Perc. *p* *p*

Glockenspiel

Vibraphone

Hp.

Pno. *mf* keep keys pressed

Vln. *pp*

Vc. *pp*

sea

Des Choses Éphémères

22

172 Flute

Fl.

p *ff*

172 B♭ Cl.

B♭ Cl.

p *f* *ff*

172 Tpa

Tpa

f *ff*

172 Tuba

Tuba

f *ff*

172 Perc.

Susp. Cymbal

Snare drum

ord.

172 Hp.

Hp.

f *ff*

172 Pno.

Pno.

f *ff* *ff* *8va*

172 Vln.

Vln.

f *ff*

172 Vc.

Vc.

f *ff*

Des Choses Éphémères

Fl. *mf* 3

B♭ Cl. *mf* 3 Bass Cl.

Tpa *mf*

Tuba

Perc. *mf* Vibraphone

Hp. *mf* 3

Pno. *mf*

Vln. *mf* Con sord. sul pont.

Vc. *mf* Con sord. sul pont.

Des Choses Éphémères

24

188

Fl.

B♭ Cl.

Tpa

Tuba

Perc.

Hp.

Pno.

Vln.

Vc.

Con sord.

mf

Tubular Bells

mp

c.l.b.

Senza sord.

ord.

mp

mp

193 *f* *cresc.* *fff*

Fl.

193 *f* *cresc.* *ff* *fff*

B♭ Cl.

193 Senza sord. *f* *cresc.* *ff* *fff*

Tpa

193 Senza sord. *f* *cresc.* *ff* *fff*

Tuba

193 Bass Drum *p* *f* *cresc.* *ff* Bass Drum Tam-tam Triangle *p*

Perc.

193 *f* *cresc.* *ff* *fff* *p*

Hp.

193 *p* *f* *cresc.* *ff* *fff* *p*

Pno.

193 *f* *cresc.* *ff* *fff*

Vln.

193 *f* *cresc.* *ff* *fff*

Vc.

Chaotic Dance n. 6

(2020)

Danilo Valadão (1987)

Instrumentation:

Violin I (divided in two group of desks)

Violin II (divided in two group of desks)

Viola (divided in two group of desks)

Violoncello (divided in two group of desks)

Contrabass

Timpani

Percussion I: Glockenspiel, Xylophone, Tubular Bells, Triangle, Bass Drum and Tam-Tam

Percussion II: Suspended Cymbal, Woodblock, Triangle, Snare Drum, Bass Drum

c.a. 7 minutes

About the piece:

This “Chaotic Dance” is the sixth of a series of pieces I’ve written with the same title and share some basic aspects: vigorous affection, ostinato material, almost ritualistic rhythmic force, contrasting simultaneous layers, parallelism, chromatic exploration, among others. At this particular piece, a great deal of attention was given to thematic variation and polyrhythm. It also contains many passages where the theme or any given material is written in a time signature and the accompaniment or simultaneous element is written in another. It starts with a counterpoint rich in chromatism in a slow tempo that first presents fragments of the thematic materials that is going to be heard further. This counterpoint works as a introduction to the “dance”, in a fast tempo, where is presented the series of themes that will be combined and transformed in various ways. The moments of the piece variate from contrapunctual texture to melody and accompaniment, to complex texture formed by contrasting elements in rhythmic behavior. “Chaotic Dance n. 6” brings dialog between rhythmic regularity and irregularity that it triggers familiarity and surprise.

Chaotic Dance n. 6

Danio Valadão

Score

♩ = 60

Musical score for the first section of "Chaotic Dance n. 6". The score is for a string quartet and includes parts for Violin I.1, Violin I.2, Violin II.1, Violin II.2, Viola 1, Viola 2, Cello 1, Cello 2, Contrabass, Timpani, Percussion I, and Percussion II. The tempo is marked as ♩ = 60. The score begins with a 3/4 time signature and changes to 2/4 and 3/4 later. The strings play with a *p* (piano) dynamic and are marked *Con sord.* (con sordina). The percussion parts are mostly rests.

Musical score for the second section of "Chaotic Dance n. 6". The score continues from the first section and includes parts for Violin I.1, Violin I.2, Violin II.1, Violin II.2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, Vc. 2, Cb., Timp., Perc. I, and Perc. II. The tempo is marked as ♩ = 140. The score begins with a 2/4 time signature and changes to 3/4 and 4/4 later. The strings play with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and are marked *Senza sord.* (senza sordina). The woodwinds (Vc. 1, Vc. 2, Cb.) play with a *mf* dynamic and are marked *Senza sord.*. The percussion parts include Timpani (*mf*), Glockenspiel (*p*), and Susp. Cymbal Soft Mallet (*mf*). The woodwinds have specific performance instructions: Vc. 1 is marked *marcato* and *Solo*; Vc. 2 and Cb. are marked *Col Legno bat.* (col legno battuto).

Chaotic Dance n. 6

2

34

Vln. I.1 pizz. arco arco Con sord.

Vln. I.2 pizz. arco arco Con sord.

Vln. II.1 pizz. arco pizz.

Vln. II.2 pizz. arco Col Legno bat.

Vla. 1 Con sord. pizz.

Vla. 2 Con sord. Col Legno bat.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Timp. 34

Perc. I

Perc. II Woodblock f

42

Vln. I.1 Senza sord.

Vln. I.2 Senza sord.

Vln. II.1 arco Con sord. Senza sord.

Vln. II.2 Ord. Con sord. Senza sord.

Vla. 1 Senza sord. arco

Vla. 2 Senza sord. Ord. pizz. arco

Vc. Tutti

Vc. 2 Ord.

Cb. Ord.

Timp. 42

Perc. I Xylophone

Perc. II

Chaotic Dance n. 6

50

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. II.1

Vln. II.2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Timp.

Perc. I

Perc. II

58

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. II.1

Vln. II.2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Timp.

Perc. I

Perc. II

Glockenspiel

mf

Chaotic Dance n. 6

4

Musical score for measures 69-79. The score includes staves for Violin I (Vln. I.1, I.2), Violin II (Vln. II.1, II.2), Viola (Vla. 1, 2), Violoncello (Vc. 1, 2), Contrabasso (Cb.), Timpani (Timp.), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature changes from 5/4 to 3/4 at measure 75. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano), with *subito p* (sudden piano) and *pizz.* (pizzicato) markings. Percussion parts include Triangle, Snare drum, Susp. Cymbal (Soft Mallet), Whip, Bass Drum, and Tam-tam.

Musical score for measures 80-89. The score includes staves for Violin I (Vln. I.1, I.2), Violin II (Vln. II.1, II.2), Viola (Vla. 1, 2), Violoncello (Vc. 1, 2), Contrabasso (Cb.), Timpani (Timp.), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 85. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte), with *pizz.* (pizzicato) markings.

95

Vln. I.1 *mf*

Vln. I.2 *mf*

Vln. II.1 *mf* pizz.

Vln. II.2 arco *mf* pizz.

Vla. 1 arco *mf*

Vla. 2 arco *mf*

Vc. arco *mf*

Vc. 2 *mf*

Cb. *mf*

95

Timp. *mf*

Perc. I Xylophone

Perc. II Snare drum *mf* Bass Drum *mf*

108

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. II.1 arco Sul Pont.

Vln. II.2 arco Sul Pont.

Vla. 1 Sul Pont.

Vla. 2

Vc.

Vc. 2

Cb.

108

Timp.

Perc. I

Perc. II

Chaotic Dance n. 6

6

120

Vln. I.1 pizz. arco *p*

Vln. I.2 Col Legno bat. Ord. *p*

Vln. II.1 arco *p*

Vln. II.2 pizz. arco Sul Pont. *p*

Vla. 1 arco *p*

Vla. 2 pizz. arco *p*

Vc. 1 pizz. *p* Solo arco *mf*

Vc. 2 pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Timp. 120

Perc. I Tubular Bells *mf*

Perc. II Woodblock *p* Triangle

133

Vln. I.1 Solo *f* *p*

Vln. I.2 *f* *p*

Vln. II.1 arco *f* *p*

Vln. II.2 arco *f* *p*

Vla. 1 arco *f* *p*

Vla. 2 arco Sul Pont. *f* *p*

Vc. 1 *p*

Vc. 2 *p*

Cb. arco *p*

Timp. 133 *f*

Perc. I

Perc. II

Chaotic Dance n. 6

142

Vln. I.1 *Tutti* *f* *pizz.* *arco* *Con sord.* *p*

Vln. I.2 *f* *pizz.* *arco* *Con sord.* *p*

Vln. II.1 *arco* *f* *pizz.* *Con sord.* *p*

Vln. II.2 *f* *Col Legno bat.* *p* *Con sord.* *p*

Vla. 1 *f* *Solo* *Tutti* *arco* *Con sord.* *p*

Vla. 2 *Ord.* *f* *pizz.* *pizz.* *arco* *Con sord.* *p*

Vc. 1 *arco* *f* *pizz.* *arco* *Con sord.* *p*

Vc. 2 *arco* *f* *Col Legno bat.* *p* *Ord.* *Con sord.* *p*

Cb. *f* *Con sord.* *p*

Timp. 142 *f*

Perc. I *Tubular Bells* *p*

Perc. II

153

Vln. I.1 *Senza sord.* *mf* *Solo* *Tutti*

Vln. I.2 *Senza sord.* *mf*

Vln. II.1 *Senza sord.* *pizz.* *arco*

Vln. II.2 *Senza sord.* *pizz.* *Col Legno bat.* *Ord.* *arco*

Vla. 1 *Senza sord.* *mf*

Vla. 2 *Senza sord.* *mf*

Vc. 1 *Senza sord.* *mf*

Vc. 2 *Senza sord.*

Cb. *Senza sord.* *mf*

Timp. 153 *mf*

Perc. I

Perc. II *Bass Drum* *mf*

Chaotic Dance n. 6

8

168

Vln. I.1 *p*

Vln. I.2 *p*

Vln. II.1 *mf* pizz. arco

Vln. II.2 *mf* pizz. arco

Vla. 1 *mf* pizz. arco

Vla. 2 *mf* pizz. arco

Vc. 1 *mf* pizz. arco

Vc. 2 *mf* pizz. arco

Cb. *mf* arco

Timp. 168

Perc. I

Perc. II

180

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. II.1 arco

Vln. II.2 arco

Vla. 1 arco

Vla. 2 arco

Vc. 1 arco *mf*

Vc. 2 arco *mf*

Cb. arco *mf*

Timp. 180

Perc. I

Perc. II

Chaotic Dance n. 6

192

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. II.1

Vln. II.2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Timp.

Perc. I

Perc. II

Snare drum

201

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. II.1

Vln. II.2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Timp.

Perc. I

Perc. II

Bass Drum

Triangle

Tam-tam

f

arco

ff

Chaotic Dance n. 6

10

209

Vln. I.1
Vln. I.2
Vln. II.1
Vln. II.2
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
Vc. 2
Cb.
Timp.
Perc. I
Perc. II

218

Vln. I.1
Vln. I.2
Vln. II.1
Vln. II.2
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
Vc. 2
Cb.
Timp.
Perc. I
Perc. II

Triangle
Bass Drum
Tam-tam

Let sound disappear

Des Autres Choses Éphémères

Score

...un peu plus à dire...

Danilo Valadão

Original: Outono de 2018

Orquestração e expansão: Inverno de 2019

Score for orchestra and strings, starting at $\text{♩} = 60$.

Woodwinds: Piccolo, Flute 1 (Jet whistle), Flute 2 (Jet whistle), Oboe 1, Oboe 2, English Horn, Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Bass Clarinet, Bassoon 1, Bassoon 2, Contrabassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Horn in F 4, Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Timpani.

Percussion: Percussion 1 (Tam-tam met. ord., Bombo, Tam-tam met., Pto sus., Caixa-clara, Tom-tom, Pto sus. L.V., Triângulo), Percussion 2 (Xilofone).

Other: Harp (L.V.), Piano (m.d.), Violin I 1, Violin I 2, Violin II 1, Violin II 2, Viola 1, Viola 2, Cello 1, Cello 2, Contrabass (c.l.b. ord.).

Key features include dynamic markings (*ff*, *f*, *fp*, *p*, *f*), articulation (*staccato*, *acc.*), and performance instructions such as *Con sord.*, *Senza sord.*, *rubato*, and *jeté*.

J = 50

Picc. *legato* *p* *mf* *ff*

Fl. 1 *p* *mf* *ff*

Fl. 2 *p* *mf* *ff*

Ob. 1 *legato* *p* *mf* *ff*

Ob. 2 *p* *mf* *ff*

E. Hn. *p* *mf* *ff*

B. Cl. 1 *legato* *p* *mf* *ff*

B. Cl. 2 *p* *mf* *ff*

B. Cl. *p* *mf* *ff*

Bsn. 1 *p* *mf* *ff*

Bsn. 2 *p* *mf* *ff*

C. Bn. *p* *mf* *ff*

Hn. 1 *p* *mf* *ff*

Hn. 2 *p* *mf* *ff*

Hn. 3 *p* *mf* *ff*

Hn. 4 *p* *mf* *ff*

C. Tpt. 1 *p* *mf* *ff*

C. Tpt. 2 *p* *mf* *ff*

Tbn. *p* *mf* *ff*

B. Tbn. *p* *mf* *ff*

Tuba *p* *mf* *ff*

Perc. 2 *Vibrafone* *p* *mf* *ff* L.V.

Hp. *p*

Pno. *p*

J = 50

Vln. I *Con sord.* *p* *mf* *ff* *solo Senza sord.* *pp*

Vln. II *Con sord.* *p* *mf* *ff*

Vla. 1 *Con sord.* *p* *mf* *ff*

Vla. 2 *Con sord.* *p* *mf* *ff*

Vc. 1 *Con sord.* *p* *mf* *ff*

Vc. 2 *Con sord.* *p* *mf* *ff*

Cb. *p* *mf* *ff*

Instrumentos com módulo:

- variar ritmo, mantendo uma velocidade relativamente alta;
- variar ordem das alturas e incluir inflexões microtonais ascendentes ou descendentes;
- acrescentar acentos de maneira irregular

5" 5" 5" 5"

Flauta: variar entre legato, staccato, tremolo, slap, pizz. e som airado

Clarinetas: variar entre legato, staccato, tremolo e slap

cordas: variar entre pizz. (direita e esquerda), jeté, col legno battuto



$\text{♩} = 60$

24

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl.

Bsn. II 2

C. Bn.

Hn. I 2

C. Tpt. I 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

met. Pto sus. Tam-tam Pto sus. rubato Tam-tam Prato sus. c/ baquetas macias

Xilofone

tutti

A ♩ = 100

29

Picc. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Fl. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Fl. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Ob. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Ob. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

E. Hn. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B♭ Cl. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B♭ Cl. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B. Cl. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Bsn. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Bsn. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

C. Bn. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Hn. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Hn. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Hn. 3 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Hn. 4 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

C Tpt. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

C Tpt. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Tbn. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B. Tbn. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Tuba *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Timp. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Perc. 1 Triángulo *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Perc. 2 Campanas Tubulares *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Hp. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Pno. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vln. II *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vln. I.2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vln. II.1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vln. II.2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vla. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vla. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vc. 1 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vc. 2 *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Cb. *ff* *ffp* *ff* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

7/6

Des Autres Choses Éphémères

Picc. $\text{♩} = 100$
 Fl. 1 $\text{♩} = 50$
 Fl. 2 $\text{♩} = 100$
 Ob. 1
 Ob. 2
 E. Hn.
 B♭ Cl. 1
 B♭ Cl. 2
 B. Cl.
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 C. Bn.
 Hn. 1
 Hn. 2
 Hn. 3
 Hn. 4
 C Tpt. 1
 C Tpt. 2
 Tbn.
 B. Tbn.
 Tuba
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Hp.
 Pno.
 Vln. II
 Vln. I.2
 Vln. II.1
 Vln. II.2
 Vla. 1
 Vla. 2
 Vc. 1
 Vc. 2
 Cb.

Tom-tom (aro)
 Triângulo
 Caixa-clara
 Woodblock
 Vibrafone
 Glockenspiel
 Vibrafone
 (trinado de pedal)
 manter teclas pressionadas
 ord. vib. molto
 press. harm.
 ord. vib. molto
 press. harm.

$\text{♩} = 100$
 $\text{♩} = 50$
 $\text{♩} = 100$

f, *mf*, *p*, *ff*, *M*, *c/ wah-wah*, *ord.*, *execução rápida*, *sul pont.*

B ♩ = 120

50 Picc. Jet whistle ord. impreciso mf f

Fl. 1 Jet whistle ord. impreciso mf f

Fl. 2 Jet whistle ord. impreciso mf f

Ob. 1 ord. impreciso mf f

Ob. 2 ord. impreciso mf f

E. Hn. M I M I ord. impreciso mf f

B♭ Cl. 1 M I ord. impreciso mf f

B♭ Cl. 2 M II ord. impreciso mf f

B. Cl. mf f

Bsn. 1 mf f

Bsn. 2 mf f

C. Bn. Senza sord. mf f

Hn. 1 ff mf ff

Hn. 2 ff mf ff

Hn. 3 ff mf ff

Hn. 4 ff mf ff

C Tpt. 1 8va f

C Tpt. 2 f

Tbn. sopra de ar p ff

B. Tbn. sopra de ar p ff

Tuba sopra de ar p ff

50 Timp. f

Perc. 1 Bombo

Perc. 2 Campanas Tubulares mf

50 Hp. Thunder 8va

Pno. f

50 Vln. II. 1 ord. p ff non Div. f

Vln. II. 2 ord. p ff non Div. f

Vln. II. 1 ord. p ff non Div. f

Vln. II. 2 ord. p ff non Div. f

Vla. 1 ord. mf ff non Div. f

Vla. 2 ord. mf ff non Div. f

Vc. 1 non Div. f

Vc. 2 non Div. f

Cb. f

♩ = 100

60 *♩ = 100*

Fl. 1 *mf* *Mult.* *f* *p*

Fl. 2 *mf* *Mult.* *pp* *f* *p*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *pp* *mf* *f*

B♭ Cl. 2 *pp* *mf* *f*

B. Cl. *f*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

C. Bn. *f*

Hr. 1 *mf* *p* *f* *p*

Hr. 2 *mf* *p* *f* *p*

Hr. 3 *f*

Hr. 4 *f*

C Tpt. 1 *f*

C Tpt. 2 *f*

Tbn. *mf* *f*

B. Tbn. *mf* *f*

Tuba *p* *f*

Timp. *mf*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *Campanas Tubulares* *L.V.* *Glockenspiel* *Vibrafone* *c/ arco* *c/ bqta* *mf* *p* *f*

Hp. *mf* *L.V.* *mp* *p* *f*

Pno. *mf* *p* *f*

♩ = 100

Vln. II *mf* *sul pont.* *ord.* *mp* *ppp* *p* *f*

Vln. I.2 *mf* *sul pont.* *ord.* *mp* *ppp* *p* *f*

Vln. II.1 *mf* *sul pont.* *ord.* *mp* *ppp* *p* *f*

Vln. II.2 *mf* *sul pont.* *ord.* *mp* *ppp* *p* *f*

Vla. 1 *mf* *mp* *ppp*

Vla. 2 *mf* *mp* *ppp*

Vc. 1 *mf* *mp* *ppp* *p* *f* *p*

Vc. 2 *mf* *mp* *ppp* *p* *f* *p*

Cb. *mf* *ppp* *p* *f* *p*

sord. ped. *senza sord. ped.*

This is a page from an orchestral score, page 8, titled "Des Autres Choses Éphémères". The score covers measures 77 to 96. It includes staves for the following instruments: Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Horns 1 through 4, Clarinets in B-flat 1 and 2, Bassoon, Trumpets in C 1 and 2, Trombones (Tuba, Trombone, Bass Trombone), Timpani, Percussion (Triângulo, Bombo, Campanas Tubulares), Harp (p.d.l.t.), Piano, Violins II (Violin II.1, Violin II.2), Violas (Vla. 1, Vla. 2), Cellos (Vc. 1, Vc. 2), and Double Bass (Cb.).
The score features various dynamics including *p*, *f*, *pp*, *ppp*, and *mf*. Performance instructions include "non vib.", "sul pont.", "jeté solo", "tutti sul pont. 8me ord.", "Con sord.", "solo", and "solo pizz.". The key signature changes from one flat to two flats at measure 77. The time signature is 4/4.

C Ad Libitum (Lento meditativo)

Vc. *Con sord.* *p* *harm. poco a poco* *f* *sul II* *harm. gliss.* *p* *Senza sord.* *ord.* *harm. poco a poco* *ff* *sul pont.* *p* *harm. gliss. sul I e II* *variar arco entre as cordas*

97 $\text{♩} = 60$ *accel.* *a tempo* $\text{♩} = 70$ *dolce*

Bs. Cl. 1 *mf* *f* *mf* *p*

Hn. 1 *mf* *p* *mf* *f* *mf* *p*

Vln. 1 $\text{♩} = 60$ *accel.* *a tempo* *Senza sord.* *solo* *mf sf* *dolce* *Con sord.* *Senza sord.* *flautato* *p*

Vc. *mf* *mf* *dolce* *Con sord.* *Senza sord.* *f* *mf* *sul III* *sul pont.* *ord.* *p*

100 *pp* *ppp* *pp*

Bs. Cl. 1 *pp* *ppp* *pp*

Bs. Cl. 2 *ppp* *pp* *ppp* *pp*

Hn. 1 *pp* *ppp* *pp*

Hn. 2 *ppp* *pp* *ppp* *pp*

Perc. 1 *109 Pto sus.* *pppp* *c/ arco* *harm. na borda* *p* *Prato sus. c/ baquetas macias* *ppp* *mp*

Perc. 2 *ppp* *mp*

Vln. 1 *ord.* *pp* *tutti* *ppp* *pp*

Vln. II *(tutti)* *ppp* *pp* *tutti* *ppp* *pp*

Vc. 1 *pp* *(tutti)* *ppp* *pp*

Vc. 2 *(tutti)* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

D $\text{♩} = 60$

Fl. 1 *p* *ar-* *(s)* *mf* *tongue stop* *p* *ar* *key clicks*

D $\text{♩} = 60$ *Con sord.* *solo* *pp* *(outro instrumentista)* *pizz.* *Senza sord.* *arco* *mf* *c.l.b. tutti*

Vln. II *pp* *Senza sord.* *arco* *mf* *tutti*

Vln. 1.2 *solo* *Con sord.* *pp* *(outro instrumentista)* *pizz.* *Senza sord.* *arco* *mf* *tutti*

Vln. II.1 *solo* *Con sord.* *pp* *(outro instrumentista)* *pizz.* *Senza sord.* *arco* *mf* *tutti*

Vln. II.2 *solo* *Con sord.* *pp* *(outro instrumentista)* *pizz.* *Senza sord.* *arco* *c.l.b.* *mf* *tutti*

E $\text{♩} = 60$

Picc. *mp*

Fl. 1 *mp* *pp* *mp* *pp*

Ob. 1 *mp* *pp* *mp* *pp*

E. Hn. *mp*

B♭ Cl. 1 *mp* M I

B♭ Cl. 2 *mp* ord. M II

B. Cl. *mp*

Bsn. 1 *mp*

C. Bn. *mp*

Perc. 1 123

Perc. 2 123 Xilofone *mp* Vibrafone *p* *sub. f* *c/ arco* *c/ bqta* *mp* *mf*

Hp. 123 *f* sons xylo *mf*

Pno. 123 *mp*

E $\text{♩} = 60$

Vln. I. 2 *c.l.b.* *mp* ord. *p* *mf* *mf* *pizz.*

Vln. II. 1 *pizz.* *mp* arco *p* *mf* *mf* *pizz.*

Vln. II. 2 *c.l.b.* *mp* ord. *p* *mf* *mf* *pizz.*

Vla. 1 *pizz.* *mp* arco solo *mp* tutti arco *mf* *c.l.b.* *harm. gliss. rubato* *jeté* *pizz.*

Vla. 2 *c.l.b.* *mp* ord. *mp* *mf* *c.l.b.* *harm. gliss. rubato* *jeté* *pizz.*

Vc. 1 *pizz.* *mp* arco sul pont. solo *ppp* *mp* tutti solo *mp* *c.l.b.* *tutti* *harm. gliss. rubato* *jeté*

Vc. 2 *c.l.b.* *mp* ord. *mp* *mf* *c.l.b.* *harm. gliss. rubato* *jeté*

Cb. tutti *pizz.* *mp* *c.l.b.* *mf* arco *c.l.b.*

137

Pic. *fp* *f*

Fl. 1 *ord.* *fp* *f* bisbigliando *p* *mf*

Fl. 2 *ord.* *fp* *f* bisbigliando *mf*

Ob. 1 *f* bisbigliando *mf*

Ob. 2 *f* *mf*

E. Hn. *f* *mf*

B. Cl. 1 *f* *p* bisbigliando *mf*

B. Cl. 2 *f* *mf*

B. Cl. (trilo descendente) *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

C. Bn. *mf*

Perc. 1 Woodblock *mf*

Perc. 2 Tom-tom *fp* *f* Vibrafone *f* *p* Glockenspiel (bqta) *c/ arco* *f* *p*

Hp. *ord.* *f* Th. *p* *f* Wh. *p* *f* Wh. *p*

Pno. *mf* *f*

Vln. I arco *fp* *ff* non vib. *p* solo press. harm. *f* tutti ritmo aprox. Con sord. (limitar ao microtom)

Vln. II arco *fp* *ff* non vib. *p* Con sord.

Vla. I arco *fp* *ff* Con sord.

Vla. 2 arco *fp* *ff* *p* Con sord.

Vc. 1 *ord.* *mf* *fp* *ff* *p* Con sord.

Vc. 2 *mf* *fp* *ff* *p* Con sord.

Cb. *ord.* *mf*

variar velocidade do trilo à vontade

F $\text{♩} = 90$

Picc. Fl. 1 Fl. 2 Ob. 1 Ob. 2 E. Hn. B. Cl. 1 B. Cl. 2 B. Cl. Bsn. 1 Bsn. 2 C. Bn.

Hn. 1 Hn. 2 Hn. 3 Hn. 4 C Tpt. 1 C Tpt. 2 Tbn. B. Tbn. Tuba

Perc. 1 Pno.

|| $\text{♩} = 60$

Picc. Fl. 1 Fl. 2

Hn. 1/2 C Tpt. 1/2 Tbn. B. Tbn. Tuba

Pno.

Vln. I Vln. II Vla. Vc.

♩ = 108

G

Picc. *pp* *f* *pp*

Ob. 1 *mf fp* *mf* *pp* *f* *pp*

Ob. 2 *mf fp* *mf* *pp* *f* *pp*

E. Hn. *mf fp* *mf*

B♭ Cl. 1 *mf* *pp* *f* *pp*

B♭ Cl. 2 *mf* *pp* *f* *pp*

B. Cl. *mf* *p* *p* *f*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

C. Bn. *mf*

Hn. 1 *mf* *p* *f* Senza sord.

Hn. 2 *mf* *p* *f* Senza sord.

Hn. 3 *mf*

Hn. 4 *mf*

C Tpt. 1 *mf* Con sord.

C Tpt. 2 *mf* Con sord.

Tbn. *mf* Con sord.

B. Tbn. *mf* Con sord.

Tuba *mf*

Timp. *mf*

Perc. 1 *mf* Pto sus. Tom-tom Caixa-clara Tom-tom (aro) *p* *f*

Perc. 2 *mf* Woodblock Glockenspiel Vibrafone *p* *f* *p*

Hp. *mf* p.d.l.t.

Pno. *mf*

G

♩ = 108

Vln. II *mf fp* *mf* pizz. *pp* arco solo *f* tutti *pp* solo

Vln. I.2 *mf fp* *mf* c.l.b. *pp* ord. *f* *pp*

Vln. II.1 *mf fp* *mf* pizz. *pp* arco *f* *pp*

Vln. II.2 *mf fp* *mf* c.l.b. *pp* ord. *f* *pp*

Vla. 1 *mf* sul pont. pizz. *pp* arco *f* *pp*

Vla. 2 *mf* sul pont. c.l.b. *pp* ord. *f* *pp*

Vc. 1 *mf* sul pont. sul III c.l.b. *pp* ord. *f* tutti *pp* solo

Vc. 2 *mf* sul pont. sul III pizz. *pp* arco *f* *pp*

Cb. *mf* sul pont. c.l.b. *pp*

183

Picc. *f* *ff* *p* *mf*

Fl. 1 *f* *ff* *p* *mf*

Fl. 2 *f* *ff* *p* *mf*

Ob. 1 *f* *ff* *p* *mf*

Ob. 2 *f* *ff* *p* *mf*

E. Hn. *f* *ff* *p* *mf*

B♭ Cl. 1 *f* *ff* *p* *mf*

B♭ Cl. 2 *f* *ff* *p* *mf*

B. Cl. *f* *ff* *p*

Bsn. 1 *f* *ff* *p*

Bsn. 2 *f* *ff* *p*

C. Bn. *f* *ff* *p*

Hn. 1 *f* *p* *f* *ff* *p* *mf*

Hn. 2 *f* *p* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

Hn. 3 *f* *p* *f* *ff* *p*

Hn. 4 *f* *p* *f* *ff* *p*

C Tpt. 1 Senza sord. *f* *p* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

C Tpt. 2 Senza sord. *f* *p* *f* *ff* *p* *mf*

Tbn. Senza sord. *f* *p* *f* *ff* *p*

B. Tbn. Senza sord. *f* *p* *f* *ff* *p*

Tuba *f* *p* *f* *ff* *p*

183

Timp. *f* *ff* *p*

183

Perc. 1 Pto sus. *f*

183

Perc. 2 Caixa-clara *f* Vibrafone *mf*

183

Hp. ord. *f* *ff* *p* *mf*

183

Pno. *mf* manter teclas pressionadas *f* *ff* *p* *mf*

183

Vln. II *p* *f* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

Vln. I.2 *p* *f* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

Vln. II.1 *p* *f* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

Vln. II.2 *p* *f* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

Vla. Div. *p* *f* *f* *ff* *p* *mf* Con sord.

Vc. Div. *p* *f* *f* *ff* *p* *mf*

Cb. *p* *f* *f* *ff* *p*

This page of the musical score covers measures 198 to 203. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Clarinets in Bb and C, Bass Clarinet, Horns 1-4, Trumpets 1 and 2, Trombones, Tuba, Percussion 2 (Campanas Tubulares), Harp, Piano, Violins I, II, and III, Viola I and II, and Violoncello I and II. The score features various dynamics such as *mf*, *p*, *mp*, and *pp*, along with performance instructions like *Con sord.*, *Senza sord.*, *ord.*, *pizz.*, *sul pont.*, and *c.l.b.*. The music is written in a complex rhythmic structure with multiple time signatures, including 4/4, 3/4, and 2/4. The key signature is one sharp (F#).

This page of the musical score, numbered 16, contains the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Pic.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Contrabassoon (C. Bn.).
- Brass:** Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Horn 4 (Hn. 4), Trumpet 1 (C Tpt. 1), Trumpet 2 (C Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba.
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1) with parts for Bombo, Tam-tam, and Triângulo; Percussion 2 (Perc. 2).
- Keyboard:** Harp (Hp.), Piano (Pno.).

Key performance markings include *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *Senza sord.* (without mutes), and *pizz.* (pizzicato). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Concerto para Violão e Orquestra

(2024)

Danilo Valadão (1987)

Instrumentação:

Partitura em Dó (Piccolo, Glockenspiel, Xilofone e Contrabaixo transpositores)

Piccolo

Flautas 1 e 2

Oboés 1 e 2

Corne Inglês

Clarinetes 1 e 2

Clarone

Fagotes 1 e 2

Trompas 1, 2, 3 e 4

Trompetes 1, 2 e 3

Trombones 1 e 2

Trombone Baixo

Tuba

Tímpano

Percussão 1 –

I, II e III Mvt: Woodblock e Triângulo;

I e III Mvt: Xilofone e Tam-tam;

I Mvt: Glockenspiel;

III Mvt: Tambourine, Agogô, Prato suspenso, Conga, Tom-tom (três).

Percussão 2 –

I, II e III Mvt: Glockenspiel e Bombo;

I e II Mvt: Vibrafone;

I e III Mvt: Caixa-clara;

I Mvt: Dois pratos, Woodblock;

II Mvt: Prato suspenso

III Mvt: Conga (três), Tam-tam

Percussão 3:

I, II e III Mvt: Prato suspenso, Bombo e Campanas Tubulares;

I Mvt: Triângulo;

II Mvt: Tam-tam;

III Mvt: Tom-tom (três).

Harpa

Piano

Violino I (dividido em dois grupos de estantes)

Violino II (dividido em dois grupos de estantes)

Viola (dividido em dois grupos de estantes)

Violoncelo (dividido em dois grupos de estantes)

Contrabaixo (dividido em dois grupos de estantes)

Timpani

c.a. 23 minutos

Sobre a peça:

O concerto foi composto a partir de duas peças para violão solo compostas entre os anos de 2019 e 2024, o período do doutorado, de forma que possui diretrizes fundadas na temática trabalhada na pesquisa entre gesto e música. *Toccalise* e *Suíte Noturna* formam a base do primeiro e segundo movimentos, respectivamente. Um terceiro movimento foi composto do segundo semestre de 2023 ao primeiro de 2024 para completar o concerto. A força motriz criativa da obra está nas diferentes apresentações de associação com movimento e estaticidade, fruto da pesquisa sobre gesto (em suas diversas concepções) e música. Todos os movimentos apresentam um colorido orquestral marcado por variações de combinações entre instrumentos, uso de técnica estendida, indeterminação, entre outros. A harmonia não é centrada em sistemas tonais convencionais, mas sim derivada de procedimentos próprios através da utilização de cromatismo, o conjunto [0 1 4], progressões não-funcionais de acordes quartais, acordes maiores de nona aumentada, acordes equivalentes à Sexta Francesa, entre outros. Muitas técnicas instrumentais empregadas durante o processo de composição vêm do flamenco, como *rasgueos*, golpes no tampo, trêmolo de quintina, mas não são obrigatórias para sua realização, apesar de preferíveis. Entretanto, como referência ao *picado* flamenco, há uma solicitação para preferência ao toque apoiado, sobretudo nas passagens melódicas mais lineares.

O primeiro movimento tem por base a peça *Toccalise*, nomeada assim por conta da diferença de passagens com materiais de alta densidade de ataques (tocata) e materiais de caráter cantábil (vocalise), e possui boa parte de seu material derivado diretamente dos materiais da peça, como uma transcrição da sonoridade do violão. Inserções de material ausentes na peça original foram aplicadas para incrementar o trabalho criativo e tirar proveito da capacidade orquestral. Com isso, há leves expansões temporais em comparação à *Toccalise*. A macroestrutura deste movimento se subdivide em sete partes: a) abertura, na qual é demonstrado a força orquestral de grande densidade, dobrando os materiais do violão; b) diálogo entre a orquestra e o violão, apresentando jogos de pergunta e resposta entre violão e orquestra, além de estratégias orquestrais de efeitos de ressonância; c) momento cadencial do violão, no qual a densidade orquestral é bastante esvaziada e o violão possui determinadas liberdades de performance; d) exposição I, chamada assim por conta da inauguração de um fluxo mais contínuo de materiais musicais com caráter de toccata e diversos efeitos tímbricos; e) exposição II, na qual o violão realiza materiais com maior densidade rítmica, corais paralelos, entre outros; f) exposição III, na qual o caráter da obra muda, tornando-se mais intimista, menos enérgico, apresentando um sonoridade com efeitos orquestrais mais delicados; g) um finale, que espelha as estratégias da abertura com novos materiais até a chegada de uma breve citação de *Louange a l'Eternité du Jesu* de Olivier Messiaen, cuja obra é uma referência de sonoridade.

O segundo movimento tem por base a peça *Suíte Noturna*, um conjunto de seis miniaturas sequenciadas, marcadas pelas letras de ensaio. É o movimento mais fragmentado, de menor densidade orquestral e que apresenta as menores intensidades, evocando um sentimento etéreo e fulgaz. Após um breve prólogo, apresentando um material virtuoso, a primeira miniatura anuncia o caráter meditativo e pesaroso do movimento. O material em melodia acompanhada é iniciado ao violão e logo passa para o conjunto orquestral. A segunda miniatura ainda mantém o caráter anterior, mas possui material com menor incidência de melodia acompanhada, apresentando passagens de maior densidade de ataques que exploram a tessitura do violão e pouca participação da orquestra. A terceira miniatura traz de volta a melodia acompanhada e menor densidade de ataque, mas introduz formações graduais de blocos sonoros através de entradas sucessivas com grande densidade orquestral. A partir da quarta miniatura, há um tratamento especial da orquestração, através da seleção de instrumentos específicos durante toda a duração da seção, formando um grupo camerístico. A quarta e quinta miniatura possuem uma relação dialógica: as formações instrumentais de cada seção não são repetidas. Desta forma, há um certo complemento de sonoridade. A quarta miniatura é, sua grande parte, instrumentada por: violão, uma flauta, um clarinete, duas trompas, harpa, glockenspiel e cordas. Ela é dividida em duas partes: do compasso 53 ao 68, obedecendo à formação instrumental de maneira estrita, um material derivado de uma canção, adaptado a uma linguagem de concerto que explora a destreza do instrumentista; já do compasso 69 ao início da próxima miniatura, uma resposta ao material anterior, como uma coda ou uma extensão do final, apresentando arpejos e corais, com um colorido orquestral variado, recorrendo à adição de instrumentos além da instrumentação determinada anteriormente. A quinta miniatura surge a partir da ressonância do fim da quarta miniatura e é instrumentada por: corne inglês, fagote, trombone, tuba, duas violas e dois violoncelos. Há uma concentração da sonoridade no registro grave, com formação de blocos sonoros, que sucedem algumas realizações melódicas cantábil. Na parte final da miniatura, existe a adição de instrumentos da orquestra, que atinge uma grande densidade nos compassos finais. A sexta e última miniatura consiste no violão tocando sem acompanhamento. Em decorrência disto, possui a indicação de tocar com espírito de *cadenza*, e espera-se um tratamento rítmico de maior liberdade por parte do instrumentista. Sua estrutura rítmica remonta uma sarabanda, entretanto com fórmula em compasso quaternário. Possui tanto uma sonoridade de melodia acompanhada como de toccata.

O terceiro movimento é o mais conciso dos três. Não há uma fragmentação como nos dois movimentos anteriores. O pulso é regular, mas existem diversas passagens com irregularidade rítmica, organização estrutural em pulsos ímpares, entre outros. É o mais exigente em termos de destreza técnica, pois a maior parte dos materiais do violão possuem alta densidade de ataques e exploram a tessitura do instrumento. A orquestra possui um papel mais convencional de acompanhamento, dando maior liberdade para uma maior complexidade técnica do violão. Possui diversas influências, sobretudo a do estilo *Heavy Metal*. Algumas passagens fazem referência a peças como *Arcana* do Edgar Varèse (o material dos instrumentos agudos no compasso 6 e similares), *Estancia* do Ginastera (o material em tercinas dos violinos seguido de ataques na região grave no compasso 62), além da utilização de instrumentos como agogô e conga em células rítmicas que fazem referência a ritmos africanos. A estrutura deriva da forma rondó, com a apresentação do tema principal (compasso 5 ao 11) e duas reiterações. Após a realização do tema, a sua primeira metade é repetida, seguida da inserção de um material derivado do primeiro movimento. São seguidos diversos materiais que compartilham diretrizes criativas, sobretudo a utilização de conjuntos de alturas submetidos a operações como transposição, inversão, entre outros, o que salvaguarda um determinado caráter harmônico. A primeira reiteração apresenta o tema de forma truncada e um desenvolvimento melódico focado na segunda metade do tema. O seguimento da seção apresenta uma passagem que chamo de “mar de gestos”: com o violão realizando o acompanhamento, a orquestra realiza diversos materiais associáveis a gestos físicos, cuja produção veio diretamente das reflexões da pesquisa de doutorado, funcionando como um demonstrativo da discussão trazida na tese. A segunda reiteração traz o tema de forma estrita, seguido de um desenvolvimento, similarmente ao do compasso 12, focado em sua primeira metade, cujos materiais apresentam um jogo com o contorno do fragmento referenciado. Se encaminhando a uma direção ascendente, a passagem atinge um ponto culminante que inaugura o clímax do movimento. Após o clímax, um *finale* em caráter de marcha é apresentado para fechar o concerto.

Bula:

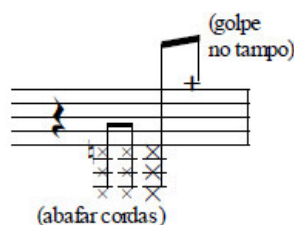
*Sobre performance e técnicas:

- Sequência de ataque em passagens melódicas: quando possível e de decisão livre do instrumentista, é solicitado que o toque apoiado seja preferível em relação ao toque solto. As técnicas da peça possuem inspiração no flamenco, sendo assim, o toque apoiado é utilizado no chamado “picado”: momento em que uma sucessão de alturas é executada de forma escalar, por vezes, em alta velocidade.

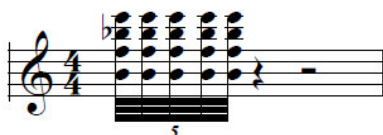
- Rasgueios: estruturas cordais escritas em acicaturas, tercinas, semicolcheias, quintinas e sextinas devem ser tocadas, preferencialmente, com a técnica de rasgueio. Caso o instrumentista tenha o costume, pode variar entre os diversos rasgueios flamencos.

Rasgueios sugeridos podem usar, na ordem descrita, os dedos:

- a) anelar, médio e indicador em movimento descendente para as estruturas cordais em duas acicaturas e célula rítmica ordinária;



- b) mínimo, anelar, médio e indicador em movimento descendente, finalizando com um movimento ascendente do indicador, ou anelar, médio e indicador em movimento descendente, indicador em movimento ascendente, finalizando com um movimento ascendente do indicador para quintinas.



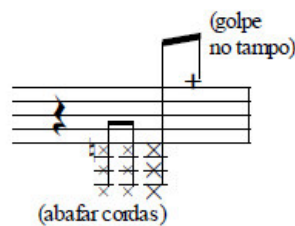
- c) polegar em movimento ascendente seguido de médio e anelar, juntos, em movimento descendente e polegar em movimento descendente a cada conjunto de três tercinas de semicolcheia num agrupamento de sextina. A sequência de três ataques sendo repetidos pertencem a uma técnica de rasgueio chamada de “abanico” (“leque” em espanhol). O uso descoordenado dos três ataques resultando numa sequência virtuosa e irregular deve ser usada nas estruturas cordais em trêmolo.



OBS: Os movimentos descendentes das técnicas “a”, “b” e “c” podem ser movimentos semelhantes a petelecos, quando há o preparo prévio dos dedos no polegar. Desta forma, pode haver um uso maior de força na técnica, embora não seja necessário e os dedos

podem executar os movimentos descendentes “no ar”, ou seja, sem o uso do polegar para gerar um peteleco.

- Golpe: o símbolo +, quando substitui a cabeça de uma célula rítmica localizada acima da primeira linha do pentagrama, indica a técnica de golpe. O golpe é o uso do dedo anelar ou uma junção dos dedos médio e anelar para atacar um ponto do tampo do violão localizado abaixo da primeira corda, gerando um som percussivo. Os violões flamencos possuem um adesivo protetor construído especialmente para evitar que o tampo sofra um desgaste. Este adesivo se chama “golpeador”. O instrumentista que vai realizar a performance do concerto pode preparar seu violão com um golpeador ou material semelhante.



- Golpe ascendente: um golpe também pode ser localizado acima da sexta corda, através de um peteleco no tampo utilizando o dedo indicador. O golpe ascendente deve ser seguido de um ataque nos bordões do violão. A técnica possui um “GS” acima da nota ou simultaneidade de notas.



- Bisbigliando: esta palavra indica a técnica também referida como *trinado de cor*, quando, num instrumento de sopro, uma mesma altura possui duas posições diferentes que podem ser tocadas em alta velocidade, como num trinado.

- Quando houver a indicação textual como mostrado pela figura abaixo, o instrumentista deve fazer leves variações de altura, o suficiente para atingir um microtom. A indicação de irregularidade é um emprego de imprevisibilidade que resulta em movimentos ascendentes e descendentes a critério do instrumentista.

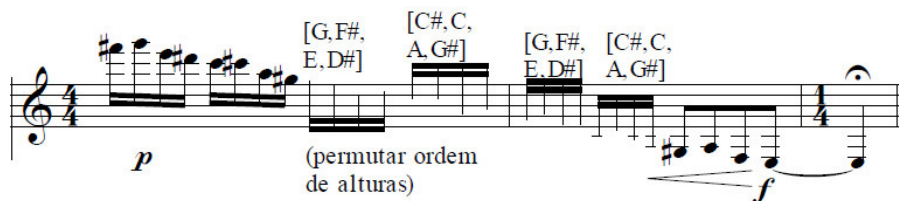


*Símbolos e texto:

Quando houver um algarismo romano acima ou abaixo de uma nota, esta é a indicação de que aquela altura deve ser realizada na corda correspondente ao número indicado.



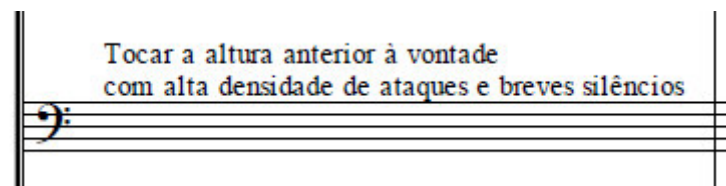
A figura abaixo pertencente ao primeiro movimento, como o texto na partitura expressa, indica um momento de improviso com as alturas entre colchetes. O resultado deve ser uma série de agrupamentos das quatro alturas com ordenamentos diferentes, de modo a gerar estruturas de contornos variados com mesmo conteúdo harmônico.



Algumas notações de harmônico são escritas com losangos nas cabeças das figuras, como no exemplo do segundo movimento presente na figura abaixo.



O texto presente na figura abaixo resulta em diversos ataques como *staccato*. O número de ataques seguidos antes de silêncios maiores fica a critério do instrumentista.



Concerto para Violão e Orquestra

I Movimento

Score

♩ = 60

trinado irregular

a tempo

Con sord. Senza sord. Con sord. ataques irregulares Senza sord. Con sord. ataques irregulares

Glockenspiel

Xilofone

Caixa-clara

Sus

Betas macias

pizz. irregulares

Col legno battuto

ataques irregulares

f

Concerto para Violão e Orquestra

This page of the musical score contains staves for the following instruments: Percussion (Perc.), Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Cor Anglais (Cor. Ing.), Bassoons (Bb. Cl. 1, Bb. Cl. 2), Clarinet (Cl.), Basses (Fig. 1, Fig. 2), Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 3, Tpt. 2, Tpt. 4), Trumpets in C (C Tpt. 1, C Tpt. 2, C Tpt. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Guitar (Vlao), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violins I (Vln. I. 1, Vln. I. 2), Violins II (Vln. II. 1, Vln. II. 2), Violas (Vla. 1, Vla. 2), Cellos (Vcl. 1, Vcl. 2), and Double Basses (Cb. 1, Cb. 2). The score features various musical notations including dynamics (mf, f, p, rit.), articulation (accents), and performance instructions like 'Senza sord.' and 'Glockenspiel'. It also includes tempo markings such as 'a tempo' and specific metronome markings (♩ = 108, ♩ = 60).

29 $\text{♩} = 120$ *accel.* *a tempo* $\text{♩} = 60$

Perc. 1 *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

Cor. Ing. *mf*

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

Clo. *mf*

Fg. 1 *mf*

Fg. 2 *mf*

Tpa. 1 *mf* Con sord.

Tpa. 3 *mf* Con sord.

Tpa. 2 *mf* Con sord.

Tpa. 4 *mf* Con sord.

C Tpt. 1 *mf* Con sord.

C Tpt. 2 *mf* Con sord.

C Tpt. 3 *mf* Con sord.

Tbn. 1 *mf* Con sord.

Tbn. 2 *mf* Con sord.

B. Tbn. *mf* Con sord.

Tuba *mf* Con sord.

Timp. *mf*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf* Dois pratos

Perc. 3 *mf* Bombo

Viola *mf*

29 $\text{♩} = 120$ *pizz.* *Col legno battuto* *accel.* *arco* *a tempo* $\text{♩} = 60$

Vin. I. 1 *mf* *pp*

Vin. I. 2 *mf* *pp*

Vin. II. 1 *mf* *pp*

Vin. II. 2 *mf* *pp*

Vla. 1 *mf*

Vla. 2 *mf*

Vc. 1 *mf*

Vc. 2 *mf*

Cb. 1 *mf*

Cb. 2 *mf*

$\text{♩} = 60$

46

Picc. *f* *pp* *mf* *pp*

Fl. 1 *f* *pp* *mf* *pp* *pp* *mp* *p*

Fl. 2 *f* *pp* *mf* *pp* *pp* *mp* *p*

Ob. 1 *f* *pp* *mf* *pp*

Ob. 2 *f* *pp* *mf* *pp*

Cor. Ing. *mf* *f* *pp* *mf* *pp*

B♭ Cl. 1 *mf* *f* *pp* *mf* *pp* *pp* *mp* *p*

B♭ Cl. 2 *mf* *f* *pp* *mf* *pp* *pp* *mp* *p*

Clo. *mf* *f* *pp* *mf* *pp* *pp* *mp*

Fg. 1 *mf* *f*

Fg. 2 *mf* *f*

Tpa. 1 *f* *pp* *mf* *pp* *rubato*

Tpa. 3 *f* *pp* *mf* *pp* *rubato*

Tpa. 2 *f*

Tpa. 4 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.*

C Tpt. 1 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.*

C Tpt. 2 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.*

C Tpt. 3 *f* *pp* *mf* *pp*

Tbn. 1 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.*

Tbn. 2 *f* *pp* *mf* *pp*

B. Tbn. *f* *pp* *mf* *pp*

Tuba *f* *pp* *mf* *pp* *p*

Perc. 1 *Xilofone* *mf* *f* *Glockenspiel* *mf* *pp*

Perc. 2 *Woodblock* *mf* *f* *Vibrafone* *mf* *pp*

Perc. 3 *Tambourine* *mf* *f* *Triângulo* *mf* *pp* *Pto Sus* *f* *Batas macias* *p* *mf* *Triângulo* *mf* *Campanas Tubulares* *mf*

Violo *mf* *f* *dolc.* *mf* *mp* *L.V.* *Com vigor* *mf* *L.V.*

Hp. *f* *pp* *mf* *pp*

Pno. *f* *pp* *mf* *pp*

$\text{♩} = 60$

Vin. I. 1 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vin. I. 2 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vin. II. 1 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vin. II. 2 *f* *pp* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vla. 1 *mf* *pizz.* *f* *pp* *mf* *pp* *pizz.* *arco* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vla. 2 *mf* *pizz.* *f* *pp* *mf* *pp* *pizz.* *arco* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vcl. 1 *mf* *pizz.* *f* *pp* *mf* *pp* *arco* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Vcl. 2 *mf* *pizz.* *f* *pp* *mf* *pp* *arco* *mf* *pp* *Con sord.* *p*

Cb. 1 *f* *pp* *mf* *pp*

Cb. 2 *f* *pp* *mf* *pp*

65 $\text{♩} = 120$ Quasi Cadenza (~10'') $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 40$ *accel.* *a tempo*

Picc. pp

Fl. 1 pp

Fl. 2 pp

Ob. 1 f pp

Ob. 2 pp

Cor. Ing. pp

B♭ Cl. 1 f pp

B♭ Cl. 2 f pp

Clo. f

C Tpt. 1 *Senza sord.* f

C Tpt. 2 *Senza sord.* f

C Tpt. 3 *Senza sord.* f

Perc. 1

Perc. 2

Viola f *quasi cadenza* p [G,F#, E,D#] [C#,C, A,G#] [G,F#, E,D#] [C#,C, A,G#] (permutar ordem de alturas) f

Hp. f

Pho.

65 $\text{♩} = 120$ Quasi Cadenza (~10'') $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 40$ *accel.* *a tempo*

Vln. 1. 1 f pp

Vln. 1. 2 f pp

Vln. II. 1 f pp

Vln. II. 2 f pp

Vla. 1 p f pp

Vla. 2 p f pp

Vc. 1 p f pp

Vc. 2 p f pp

B $\text{♩} = 90$ 5" $\text{♩} = 90$

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cor. Ing.
B. Cl. 1
B. Cl. 2
Clo.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 3
Tpa. 2
Tpa. 4
C. Tpt. 1
C. Tpt. 2
C. Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tuba
Perc. 2
Viola
Hp.
Pno.

B $\text{♩} = 90$ 5" $\text{♩} = 90$

Vin. I. 1
Vin. I. 2
Vln. II. 1
Vln. II. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

88

Perc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Clo.

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 3

Tpa. 2

Tpa. 4

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Violão

Hp.

Pno.

Vln. I. 1

Vln. I. 2

Vln. II. 1

Vln. II. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb. 1

Cb. 2

tr

f

rit.

g tempo

accel.

a tempo

Con sord.

Senza sord.

Woodblock

Triangulo

dolce

mp

f

mf

pp

arco

Ord.

pizz.

Col legno battuto

101 C $\text{♩} = 108$ *a tempo*

Picc. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *pp* *f*

B♭ Cl. 2 *pp* *f*

Clo. *p* *pp* *f*

Fg. 1 *mf* *p* *f*

Fg. 2 *p* *f*

Tpa. 1 *p* *f* *pp*

Tpa. 3 *p* *f* *pp*

Tpa. 2 *p* *f* *pp*

Tpa. 4 *mf*

C Tpt. 1 *fp* *mf*

C Tpt. 2 *fp* *mf*

C Tpt. 3 *fp* *mf*

Tbn. 1 *Con sord.* *Senza sord.* *mf* *p*

Tbn. 2 *Senza sord.* *mf* *p*

B. Tbn. *Senza sord.* *mf* *p*

Tuba *Senza sord.* *mf* *p*

Timp. *mf*

Perc. 1 *Woodblock* *f*

Perc. 2 *p*

Perc. 3 *Bombo* *f*

Violo *mf* *f* *(solpe no tempo)* *(subcorda)*

Hp. *f*

Pno. *mf*

C $\text{♩} = 108$ *a tempo*

Vln. 1. 1 *fp* *mf* *pizz.* *p*

Vln. 1. 2 *fp* *mf* *pizz.* *p*

Vln. II. 1 *fp* *mf* *pizz.* *p*

Vln. II. 2 *fp* *mf* *pizz.* *p*

Vla. 1 *mf* *p* *arco*

Vla. 2 *p* *arco*

Vc. 1 *mf* *p* *arco*

Vc. 2 *mf* *p* *arco*

Cb. 1 *mf* *p* *arco*

Cb. 2 *mf* *p* *arco*

♩ = 75

ff

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

Clo.

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 3

Tpa. 2

Tpa. 4

C. Tpt. 1

C. Tpt. 2

C. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1
Glockenspiel c/ arco

Perc. 2
Caixa-clara Vibrafone c/ arco

Perc. 3
Po Sus Bqtas macias Campanas Tubulares

Violão

Hp.

Pno.

Vln. I. 1

Vln. I. 2

Vln. II. 1

Vln. II. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb. 1

Cb. 2

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

arco Con sord. Senza sord. Solo Con sord. Tutti

Sul Tasto *mp* *p* *f* *mf* *ff*

Ord. *mp* *p* *f* *mf* *ff*

rasgueado

Sul Pont. Senza sord. pizz. arco arco

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

132

Picc. *p* *mf*

Fl. 1 *p* *mf*

Fl. 2 *p* *mf*

Ob. 1 *p* *mf*

Ob. 2 *p* *mf*

Cor. Ing. *p* *mf* *p* *ppp*

B. Cl. 1 *p* *mf* *p*

B. Cl. 2 *p* *mf* *p*

Clo. *p* *ppp* *p*

Fg. 1 *ppp* *mp* *p* *ppp* *p*

Fg. 2 *p* *ppp*

132

Tpa. 1 *p* *mf* *p* *p*

Tpa. 3 *p* *mf* *p* *p* *ppp*

Tpa. 2 *p* *mf* *p* *p* *ppp*

Tpa. 4 *p* *mf* *p* *p* *ppp*

C Tpt. 1 *mp* *Con sord.*

Tbn. 1 *ppp* *p*

Tbn. 2 *ppp* *p*

B. Tbn. *ppp* *p*

Tuba *ppp* *p*

Perc. 1 Glockenspiel *c/ arco* L.V. *p* *mf*

Perc. 2 Vibrafone *c/ arco* L.V. *p* *mf*

Perc. 3 Pto sus *c/ arco* *p* *mf*

132

Violo L.V. *mp* L.V. *mp* L.V.

Hp. *p*

132

Vln. I. 1 *mp* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vln. I. 2 *mp* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vln. II. 1 *mp* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vln. II. 2 *mp* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vla. 1 *Solo* *mp* *mf* *p* *Tutti* *Solo* *Tutti* *Senza sord.* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vla. 2 *Solo* *mp* *mf* *p* *Tutti* *Solo* *Tutti* *Senza sord.* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vc. 1 *Solo* *mp* *mf* *p* *Tutti* *Solo* *Tutti* *Senza sord.* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Vc. 2 *Solo* *mp* *mf* *p* *Tutti* *Solo* *Tutti* *Senza sord.* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Cb. 1 *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

Cb. 2 *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.*

150 **D** *accel.* *a tempo*

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *mp* *f*

Ob. 2 *p* *mp* *f*

Cor. Ing. *f*

B♭ Cl. 1 *p* *mp* *f*

B♭ Cl. 2 *p* *mp* *f*

Clo. *mp* *f*

Fg. 1 *mp* *f*

Fg. 2 *mp* *f*

Tpa. 1 *sopro de ar* *Ord.* *mp* *mf* *f*

Tpa. 3 *sopro de ar* *Ord.* *mp* *mf* *f*

Tpa. 2 *sopro de ar* *Ord.* *mp* *mf* *f*

Tpa. 4 *sopro de ar* *Ord.* *mp* *mf* *f*

C Tpt. 1 *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

C Tpt. 2 *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

C Tpt. 3 *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

Tbn. 1 *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

Tbn. 2 *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

B. Tbn. *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

Tuba *sopro de ar* *Ord.* *p* *mp* *mf* *f*

Timp. *f*

Perc. 1 *c/ arco*

Perc. 2 *c/ arco* Caixa-clara

Perc. 3 *Pro sus* *c/ arco* *mp* *Pro Sus* *Baixas macias* *p* *f* *Bombo* *f*

Violo *L.V.* *cresc.* *fff*

Hp. *arpejos irregulares livremente* *p* *cresc.*

Pno. *p* *cresc.*

Vln. 1. 1 *Sul Pont.* *accel. cresc.* *a tempo* *Ord.* *f*

Vln. 1. 2 *Sul Pont.* *cresc.* *Non div.* *f*

Vln. II. 1 *Sul Pont.* *cresc.* *Non div.* *f*

Vln. II. 2 *Sul Pont.* *cresc.* *f*

Vla. 1 *Sul Pont.* *cresc.* *f*

Vla. 2 *Sul Pont.* *cresc.* *f*

Vc. 1 *Sul Pont.* *cresc.* *f*

Vc. 2 *Sul Pont.* *cresc.* *f*

Cb. 1 *f*

Cb. 2 *f*

♩ = 60

161

♩ = 60

♩ = 90

E

Picc. *mp* *p* *mf* *p*

Fl. 1 *mp* *p* *mf* *p*

Fl. 2 *mp* *p* *mf* *p*

Ob. 1 *mp* *p* *mf* *p*

Ob. 2 *mp* *p* *mf* *p*

Cor. Ing. *mp* *p* *mf* *p*

B. Cl. 1 *mp* *p* *mf* *p*

B. Cl. 2 *mp* *p* *mf* *p*

Clo. *mp* *p* *mf* *p*

Fg. 1 *mp* *f* *mf* *p*

Fg. 2 *mp* *f* *mf* *p*

Tpa. 1 *mp* *f*

Tpa. 3 *mp* *f*

Tpa. 2 *mp* *f*

Tpa. 4 *mp* *f*

C. Tpt. 1 *mp*

C. Tpt. 2 *mp*

C. Tpt. 3 *mp*

Tbn. 1 *mp* *f*

Tbn. 2 *mp* *f*

B. Tbn. *mp* *f*

Tuba *mp* *f* *p*

Timp. *mp*

Perc. 1 Tambourine *p*

Perc. 2 Glockenspiel

Perc. 3 Bombo

Violão *mf* *Ord. dolce* L.V.

Hp. *mp*

Pno. *mp*

♩ = 45

♩ = 90

♩ = 60

E

Vln. I. 1 *mp* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vln. I. 2 *mp* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vln. II. 1 *mp* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vln. II. 2 *mp* *Sul Pont.* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vla. 1 *mp* *Sul Pont.* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vla. 2 *mp* *Sul Pont.* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vcl. 1 *mp* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Vcl. 2 *mp* *pizz. irregulares* *arco* *Sul Pont.* *Ord.* *Con sord.* *Senza sord.*

Cb. 1 *mp* *Con sord.* *Senza sord.*

Cb. 2 *mp* *Con sord.* *Senza sord.*

System 1 (Measures 180-210):
Perc. (♩ = 75)
Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cor. Ing., B. Cl. 1, B. Cl. 2, Clo., Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1, Tpa. 3, Tpa. 2, Tpa. 4, C Tpt. 1, C Tpt. 2, C Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Tuba, Timp.
Perc. 1 (Tam-tam), Perc. 2 (Dois pratos), Perc. 3 (Bombo)

System 2 (Measures 210-240):
Violão, Hp., Pno.

System 3 (Measures 240-270):
Vln. 1. 1, Vln. 1. 2, Vln. II. 1, Vln. II. 2, Vla. 1, Vla. 2, Vcl. 1, Vcl. 2, Cb. 1, Cb. 2 (♩ = 90)

Concerto para Violão e Orquestra

II Movimento

Score

Sempre com espírito de cadenza

♩ = 120 ♩ = 50 A ♩ = 60

rit. a tempo

Piccolo

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinete em B♭1

Clarinete em B♭2

Fagote 1

Fagote 2

Trompa em F 1

Trompete em C 1

Timpani

Percussão 1
Tambourine *f* Triângulo *p*

Percussão 2
Woodblock *f* Glockenspiel *mp*

Percussão 3
Pto sus *f* Pto Sus Bqtas macias *p* *f*

Violão (amplificado)
f *mp* *mf* *p* *mf* *molto vib.* *mf* (trinado em duas cordas)

Harpa

Piano

Sempre com espírito de cadenza

♩ = 120 ♩ = 50 A ♩ = 60

rit. a tempo

Violino I. 1
Col legno battuto *f* *mp* *Ord.*

Violino I. 2
pizz. *f* arco *mp*

Violino II. 1
Col legno battuto *f* *mp* *Ord.*

Violino II. 2
pizz. *f* arco *mp*

Viola 1
Col legno battuto *f* *mp* *Ord.*

Viola 2
pizz. *f* arco *mp*

Cello 1
Col legno battuto *f* *mp* *Ord.*

Cello 2
pizz. *f* arco *mp*

Contrabaixo 1

Contrabaixo 2

Ad libitum
accel. a tempo accel. rit. accel. rit. ♩ = 60 ♩ = 90 ♩ = 60

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cor. Ing.
B. Cl. 1
B. Cl. 2
Clo.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 3
Tpa. 2
Tpa. 4
C. Tpt. 1
C. Tpt. 2
C. Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Perc. 2
Perc. 3
Vibrafone c/ arco
Glockenspiel
Bombo
Campanas Tubulares

Vlao
Ord. — Sul Pont.
variar sul tasto, ord. e sul pont. e dinâmica livremente
GS GS L.V. L.V.
mp mf mp f

Hp.
mp

Ad libitum
accel. a tempo accel. rit. accel. rit. a tempo ♩ = 90 ♩ = 60

Vln. I. 1
Vln. I. 2
Vln. II. 1
Vln. II. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

Sul Pont. *Sul Tasto* *Solo* *Ord.* *Tutti*
mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp

This page of the musical score, page 3, contains staves 26 through 52. The instruments listed on the left are:

- Perc. (Percussion)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- Cor. Ing. (Cor Anglais)
- B. Cl. 1 (Bass Clarinet 1)
- B. Cl. 2 (Bass Clarinet 2)
- Clo. (Clarinete)
- Fg. 1 (Fagote 1)
- Fg. 2 (Fagote 2)
- Tpa. 1 (Trompa 1)
- Tpa. 3 (Trompa 3)
- Tpa. 2 (Trompa 2)
- Tpa. 4 (Trompa 4)
- C. Tpt. 1 (Corno Trompete 1)
- C. Tpt. 2 (Corno Trompete 2)
- C. Tpt. 3 (Corno Trompete 3)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- B. Tbn. (Trombone Baixo)
- Tuba
- Timp. (Tímpano)
- Perc. 1 (Percussão 1)
- Perc. 2 (Percussão 2)
- Perc. 3 (Percussão 3)
- Vlão (Violão)
- Hp. (Harpa)
- Pno. (Piano)
- Vln. I. 1, 2 (Violino I)
- Vln. II. 1, 2 (Violino II)
- Vla. 1, 2 (Viola)
- Vc. 1, 2 (Violoncelo)
- Cb. 1, 2 (Contrabaixo)

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f, mf, mp, sfz, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Con sord." and "Senza sord.". Percussion parts are specifically labeled with instruments like Triângulo, Bombo, Pto Sus Bqtas macias, Glockenspiel, Campanas Tabulares, and Tam-tam bqta triângulo. A section marker "B" is present at the top right of the page. The page number "28" is written at the beginning of the first staff.

The musical score for this page features the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2. Fl. 1 has a melody starting at measure 48 with dynamics *p*, *ppp*, *p*, *mp*, and *p*. Fl. 2 provides harmonic support.
- Oboe:** Oboe 1 (Ob. 1) with melodic lines.
- Clarinets and Bassoon:** B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and Clo. with various textures.
- Trumpets:** Tpa. 1 with rhythmic patterns.
- Percussion:** Perc. 2 with rhythmic accompaniment.
- Guitar:** Solo part starting at measure 48 with dynamics *mf*, *p*, *Tutti*, *Com vigor*, and *dolce rubato*.
- Harp and Piano:** Hp. and Ph. providing accompaniment.
- Violins and Violas:** Vln. 1, Vln. 2, Vln. II. 1, Vln. II. 2, Vla. 1, and Vla. 2. Many strings play sustained notes, with *Con sord.* markings for the strings from measure 60 onwards.

Tempo and performance markings include *rit.*, a common time signature (C) with a tempo of $\text{♩} = 50$, a tempo change to $\text{♩} = 60$, and a return to $\text{♩} = 50$.

60 $\text{♩} = 50$ Bisbigliando *rit.* $\text{♩} = 45$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 50$

Fl. 1

Fl. 2

Cor. Ing.

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

Clo.

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 3

Tpa. 2

Tpa. 4

C. Tpt. 1

Tbn. 1

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Violão

Hp.

Vin. I. 1

Vin. I. 2

Vin. II. 1

Vin. II. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

p, *mp*, *f*, *mf*, *rubato*, *Con sord.*, *c/ arco*, *L.V.*

76 **D**

Cor. Ing. *p* *pp* *mp* *mf*

Fig. 1 *p* *pp* *mp*

Fig. 2 *p*

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tuba *p*

Violão *dolce* *mp* *mp* L.V.

Pho. *p*

Vln. I. 1 *p* Sul Pont.

Vln. I. 2 *p*

Vln. II. 1 *p* Sul Pont.

Vln. II. 2 *p* Sul Pont.

Vla. 1 *Tutti* *Solo* *p* *pp* *mp* *Tutti* *Sul Pont.*

Vla. 2 *Tutti* *Solo* *p* *Tutti* *Sul Pont.*

Vc. 1 *Solo* *Tutti* *Solo* *p* *pizz.* *Tutti* *p*

Vc. 2 *Solo* *Tutti* *Solo* *p* *pizz.* *Tutti* *p*

Cb. 1 *Solo* *Tutti*

Cb. 2 *Solo* *Tutti*

94 **E** ♩ = 45
Sempre com espírito de cadenza

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cor. Ing.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Clo.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 3
Tpa. 2
Tpa. 4
C Tpt. 1
C Tpt. 2
C Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tuba
Perc. 2
Perc. 3
Viola
Hp.
Pno.

94 **E** ♩ = 45
Sempre com espírito de cadenza

Vln. I. 1
Vln. I. 2
Vln. II. 1
Vln. II. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vcl. 1
Vcl. 2
Cb. 1
Cb. 2

106 ♩ = 45
accel.
a tempo
accel.
rit.
a tempo
accel. (passar ao III mvt)

Concerto para Violão e Orquestra III Movimento

Score

♩ = 150

The score is a full orchestral score for the third movement of a concerto for guitar and orchestra. It is written in 4/4 time with a tempo of 150 bpm. The instrumentation includes a full orchestra and an amplified guitar. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 100, and the second system covers measures 101 to 200. The guitar part is written in a single system, starting at measure 101. The orchestral parts are arranged in a standard symphonic layout. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). It also includes performance instructions such as *pizz* (pizzicato) and *mf* (mezzo-forte). The percussion section includes Xylophone, Tambourine, Glockenspiel, Caixa-clara, Tom-tom, Bongos, and Bombo. The string section includes Violin I 1 and 2, Violino II 1 and 2, Viola 1 and 2, Cello 1 and 2, and Contrabass 1 and 2. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Clarinets in Bb and B2, Clarinet in C, Bassoon, and Bassoon 2. The brass section includes Trombones in F1, F3, F2, and F4, Trumpets in C1, C2, and C3, Trombones 1, 2, and Bass, and Tuba. The piano part is written in a single system, starting at measure 101. The score is a full orchestral score for the third movement of a concerto for guitar and orchestra. It is written in 4/4 time with a tempo of 150 bpm. The instrumentation includes a full orchestra and an amplified guitar. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 100, and the second system covers measures 101 to 200. The guitar part is written in a single system, starting at measure 101. The orchestral parts are arranged in a standard symphonic layout. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). It also includes performance instructions such as *pizz* (pizzicato) and *mf* (mezzo-forte). The percussion section includes Xylophone, Tambourine, Glockenspiel, Caixa-clara, Tom-tom, Bongos, and Bombo. The string section includes Violin I 1 and 2, Violino II 1 and 2, Viola 1 and 2, Cello 1 and 2, and Contrabass 1 and 2. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Clarinets in Bb and B2, Clarinet in C, Bassoon, and Bassoon 2. The brass section includes Trombones in F1, F3, F2, and F4, Trumpets in C1, C2, and C3, Trombones 1, 2, and Bass, and Tuba. The piano part is written in a single system, starting at measure 101.

19

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

Clo.

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 3

Tpa. 2

Tpa. 4

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Violão

Hp.

Pno.

Vln. I. 1

Vln. I. 2

Vln. II. 1

Vln. II. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb. 1

Cb. 2

p

mp

mf

f

pizz.

arco

Tutti

Allegro

Caixa-clara

Tom-tom

$\text{♩} = 135$

Concerto para Violão e Orquestra

Musical score for Concerto for Guitar and Orchestra, page 3. The score includes parts for Percussion (Perc. 1, 2, 3), Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Cor Anglais (Cor. Ing.), Clarinets (B♭ Cl. 1, 2), Bassoon (Clo.), Basses (Fig. 1, 2), Trumpets (Tpa. 1, 2, 3, 4), Trombones (Tbn. 1, 2, B. Tbn., Tuba), Glockenspiel (Glockenspiel), Violin (Vln. 1, 2), Viola (Vla. 1, 2), Violoncello (Vcl. 1, 2), and Double Bass (Cb. 1, 2). The score is marked with dynamic changes (mp, mf, dim, p, pp) and includes tempo markings (♩ = 135, 120, 108). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions such as *pizz.* (pizzicato) and *desencontrado* are present. The score is divided into measures by bar lines.

58 $\text{♩} = 135$

Perc. 1: Woodblock, Tambourine, Agogô

Perc. 2: Tam-tam, Caixa-clara, Congas

Perc. 3: Pto Sus, Bâtas macias, Bombo, Tom-tom

Violão: *arco*, *pizz.*

Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses: *arco*, *pizz.*

Dynamics: *mf*, *f*, *sf*, *p*

Articulation: accents, slurs, ties

This page of the musical score, page 5 of the concerto, contains the following parts and markings:

- Tempo and Meter:** The tempo is marked with a quarter note followed by a metronome mark of 150. The meter changes from 4/4 to 3/8 and back to 4/4.
- Woodwinds:** Includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Cor Anglais (Cor. Ing.), Bass Clarinet 1 (B.C1.1), Bass Clarinet 2 (B.C1.2), and Clarinet in B-flat (Clon.).
- Brass:** Includes Trumpets 1 (Tpa. 1), 3 (Tpa. 3), 2 (Tpa. 2), 4 (Tpa. 4), Cornets 1 (C Tpt. 1), 2 (C Tpt. 2), 3 (C Tpt. 3), Trombones 1 (Tbn. 1), 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba, and Timpani (Timp.).
- Percussion:** Includes Percussion 1 (Perc. 1) with Tambourine, Percussion 2 (Perc. 2) with Glockenspiel, and Percussion 3 (Perc. 3).
- String Ensemble:** Includes Violin I (Vln. I. 1-2), Violin II (Vln. II. 1-2), Viola (Vla. 1-2), Violoncello (Vc. 1-2), and Double Bass (Cb. 1-2).
- Other Instruments:** Guitar (Vlao.), Harp (Hp.), and Piano (Pno.).
- Performance Instructions:** *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).
- Sectional Markings:** *L.V.* (Larghetto Vivace) for the Harp and *Solo* for the Violin I.

This page of the musical score for the Concerto para Violão e Orquestra contains staves for the following instruments and parts:

- Violins:** Violins I (Vln. I. 1, I. 2) and Violins II (Vln. II. 1, II. 2)
- Violas:** Viola I (Vla. 1) and Viola II (Vla. 2)
- Cellos and Double Basses:** Cello I (Vcl. I.), Cello II (Vcl. II.), and Double Bass I & II (Cb. 1, 2)
- Flutes:** Flute I (Fl. 1) and Flute II (Fl. 2)
- Clarinet and Bassoon:** Bass Clarinet 1 (B.Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B.Cl. 2), and Clarinet (Clo.)
- Saxophones:** Saxophone I (Sop. 1), Saxophone II (Sop. 2), and Saxophone III (Sop. 3)
- Trumpets:** Trumpet 1 (C.Tpt. 1), Trumpet 2 (C.Tpt. 2), and Trumpet 3 (C.Tpt. 3)
- Trombones:** Trombone I (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), and Baritone/Tuba (B. Tbn./Tuba)
- Percussion:** Percussion I (Perc. 1: Tam-tam, Woodblock), Percussion II (Perc. 2: Bombo, Glockenspiel L.V.), and Percussion III (Perc. 3: Campanas Tubulares, biquítrio triangular, Tam-tam, L.V. Campanas Tubulares)
- Other Instruments:** Viola da Gamba (Vla. G.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), and Acoustic Guitar (Vlão)

The score features various performance instructions such as *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *Col legno battuto* (col legno battuto), and *Sul Pont.* (sul ponticello).

128

Picc. —

Fl. 1 *mf* *variar microtom irreg.* *p* — *mf* — *p*

Fl. 2 —

Ob. 1 *mf* *variar microtom irreg.* *p* — *mf* — *p*

Ob. 2 —

B.Cl. 1 *mf* *variar microtom irreg.* *p* — *mf* — *p*

B.Cl. 2 —

Clo. —

Fg. 1 *mf*

Fg. 2 *mf*

128

Tpa. 1 *mf*

Tpa. 3 *mf*

Tpa. 2 *mf*

Tpa. 4 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

B. Tbn. *mf*

Tuba *mf*

128

Timp. —

Perc. 1 *Glockenspiel c/ arco* *p* — *mf* —

Perc. 2 *Congas* *mf*

Perc. 3 *Bombo* *mf* *Tom-tom* *mf*

128

Violo *mf*

Hp. —

128

Vln. I. 1 *mf* *variar microtom irreg.* *p* — *mf*

Vln. I. 2 *mf* *pizz.* *arco*

Vln. II. 1 *mf* *variar microtom irreg.* *p* — *mf*

Vln. II. 2 *mf* *pizz.* *arco*

Vla. 1 *arco* *V* *Jeté* *f*

Vla. 2 *arco* *V* *Jeté* *f*

Vc. 1 *Jeté* *f*

Vc. 2 *Jeté* *f*

Cb. 1 —

Cb. 2 —

The musical score for page 10 of the Concerto for Guitar and Orchestra is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Cor Anglais (Cor. Ing.), Bassoon 1 (B. Cl. 1), Bassoon 2 (B. Cl. 2), Clarinet (Clo.), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2).
- Brass:** Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 3 (Tpa. 3), Trumpet 2 (Tpa. 2), Trumpet 4 (Tpa. 4), Cornet 1 (C. Tpt. 1), Cornet 2 (C. Tpt. 2), Cornet 3 (C. Tpt. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Baritone Trombone (B. Tbn.), Tuba, and Timpani (Timp.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1) with Tambourine, Percussion 2 (Perc. 2) with Caixa-clan, Percussion 3 (Perc. 3) with Bombo and Tom-tom. Additional markings include Agogô and Congas.
- Strings:** Violin 1 (Vin. I. 1), Violin 1 (Vin. I. 2), Violin 2 (Vin. II. 1), Violin 2 (Vin. II. 2), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello 1 (Vcl. 1), Violoncello 2 (Vcl. 2), Contrabasso 1 (Cb. 1), and Contrabasso 2 (Cb. 2).
- Guitar:** Violão (Guitar).
- Piano:** Pno.

The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 150$. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Performance instructions such as *mf* and *p* are placed throughout the score. The page number 143 is indicated at the beginning of several staves.

156 $\text{♩} = 135$

Perc. 1 Xilofone Tom-tom
Perc. 2 Tam-tam
Perc. 3 Bombo

Vlao

Vln. 1.1 Vln. 1.2 Vln. II.1 Vln. II.2
Vla. 1 Vla. 2
Vcl. 1 Vcl. 2
Cb. 1 Cb. 2

168

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

Cor. Ing.

Bsn. 1
Bsn. 2

Cln. 1
Cln. 2

Clo.

Fg. 1
Fg. 2

Tpt. 1
Tpt. 3
Tpt. 2
Tpt. 4

C Tpt. 1
C Tpt. 2
C Tpt. 3

Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.

Tuba

Timp.

Glockenspiel
Tam-tam

Congas
Caixa-clara

Violão

Hp.

Pno.

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Cvl. 1
Cvl. 2

168

183 *rit.* **B** $\text{♩} = 75$

Perc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cor. Ing.
B. Cl. 1
B. Cl. 2
Cl. C.
Fg. 1
Fg. 2
Tpt. 1
Tpt. 3
Tpt. 2
Tpt. 4
C Tpt. 1
C Tpt. 2
C Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Perc. 1 (Tambourine, Triângulo)
Perc. 2 (Tam-tam bôta triângulo)
Perc. 3 (Campanas Tubulares)
Vlao
Pno.
Vln. I. 1
Vln. I. 2
Vln. II. 1
Vln. II. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

207

Perc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

Clo.

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 3

Tpa. 2

Tpa. 4

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Violão

Pno.

Vln. I. 1

Vln. I. 2

Vln. II. 1

Vln. II. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb. 1

Cb. 2

Pro Sus
Batas macias