

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

Memorial De Composição

O COMPOSITOR FRENTE À SUA PEÇA

Germán Enrique Gras

Porto Alegre

2010

Germán Enrique Gras

O COMPOSITOR FRENTE À SUA PEÇA

Memorial de composição submetido como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre
em Música, Área de concentração: Composição

Orientador
Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre
2010

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos de mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS.

A meu orientador Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves por sua amizade e sábios conselhos.

Aos meus professores Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, Prof. Dra. Luciana Marta Del Ben, Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch, com quem passei momentos maravilhosos.

Aos meus pais Ester e Oscar, meus irmãos Esteban e Ana Laura, Diana e Raul, David e Victoria; às minhas sobrinhas Emilia, Julia e Sofia, por seu apoio e um infinito e incomparável amor.

As minhas avós Cata e Nicha que já não estão.

A meus tios e primos

A meu amor Thaís por seu carinho e compreensão inesgotável.

A meu grande amigo e interlocutor, sempre disposto ao debate, Flavio Santos Pereira, com quem convivi e compartilhei tantos momentos magníficos me deixando muitas lembranças inesquecíveis.

A meu grande amigo e parceiro Rodrigo Avellar Muniagurria, que me ofereceu uma família em Brasil, a Renata e as minhas sobrinhas brasileiras, Iara e Luana, que me brindaram um grande carinho.

Aos meus queridos amigos Brasileiros: Ricardo Eizirik, Swami Silva, Josemir Valverde, Priscila “Cuca” Medina, Thales Silva, Marta Brietzke, Alexandre Fritzen da Rocha, Ulises Ferreti, Marcelo Villena, Diego Silveira, Nativo Hoffman, Nanã Parú, Vinicius Nogueira, Rosângela “Zanza” Santos, Lucas Alves, espero não estar esquecendo alguém.

A meu grande amigo da vida Esteban “Tape” Madariaga, com quem sempre compartilhamos os melhores e piores momentos.

Aos meus queridos amigos Argentinos: família Gorria, família Riera, família Perren e toda a galera do Rock; a Jorge Vazquez, Misael Gauchat, Facundo Llompart e ao Ensemble Musas; a Raul Cari e Rocío; a Guille e Erika.

Um agradecimento especial ao meu querido professor Guillermo René Alvarez pelo apoio incondicional, quem nunca me deixou ficar quieto e sempre me orientou tanto em questões acadêmicas como pessoais.

Aos músicos que interpretaram minhas peças.

Muito obrigado a todos

Muchas Gracias a todos

Resumo

O presente memorial está dividido em duas partes, a primeira trata da situação do compositor de frente à sua própria peça. Partindo do modelo tripartite da semiologia de Jean Jaques Nattiez, é proposto um deslocamento do observador com o intuito de oferecer uma ferramenta analítica a ser utilizada pelo compositor na análise de seu próprio trabalho. Após a formulação teórica, esta primeira parte é encerrada por uma breve análise de uma das peças do portfólio apresentada como uma primeira aproximação ao funcionamento do modelo analítico e como exemplo das questões que estão se debatendo tais como material, objeto musical entre outros. Esta análise é seguida por uma crítica composicional que por sua vez dá lugar a alguns comentários de outra das peças do portfólio. A segunda parte trata do problema composicional específico que fora trabalhado durante o mestrado; a saber, o relacionamento entre tempo e forma. Num primeiro momento se estabelece um debate teórico para logo dar lugar à análise de outra peça do portfólio que exemplificará o funcionamento de um dispositivo formal proposto como possível solução ao binômio tempo/forma.

Palavras-chave: composição musical; modelos analíticos; tempo; forma

Abstract

This text is divided into two parts, the first dealing with the situation of the composer in front of his own work. Based on the tripartite model of semiology proposed by Jean Jaques Nattiez, a shift of the observer is proposed in order to provide an analytical tool to be used by the composer in the analysis of their own work. After the theoretical formulation, the first part concludes with a brief analysis of a piece of the portfolio presented as a first approach to the operation of the analytical model and an example of the issues with which it deals, such as material and musical objects. This analysis is followed by a compositional critique, which in turn gives rise to some comments on another piece of the portfolio. The second part deals with the specific compositional problem that has been worked during the Masters investigation: namely, the relationship between time and form. At first a theoretical debate is established that in turn gives rise to the analysis of another piece of the portfolio that exemplifies the performance of a device formally proposed as a possible solution to the binomial time/form.

Key-words: music composition; analytical models; time; form

Sumário

1. Introdução.....	1
2. O modelo tripartite de semiologia.....	2
2.1. O deslocamento do observador.....	6
2.2. O enfoque estésico-poiético.....	9
2.3. O enfoque poiético-estésico.....	11
2.4. O enfoque imanente – Identidade.....	19
2.4.1. Objeto sonoro.....	19
2.4.2. A prática composicional.....	23
3. Breve análise dos materiais de <i>A Fé do Pêssego</i>	30
3.1. O enfoque estésico-poiético.....	30
3.2. O enfoque poiético-estésico.....	33
4. Crítica composicional.....	40
4.1. Breves comentários ao respeito de <i>Geräusch</i>	42
5. Tempo.....	45
5.1. Ambiente Temporal Primário.....	48
5.2. Forma Fluida.....	51
5.3. Análise de <i>Polifonias</i>	56
5.3.1. Enfoque imanente.....	56
5.3.2. Enfoque Estésico-Poiético.....	58
5.3.3. Enfoque Poiético-Estésico.....	61
5.3.4. Forma Fluida em Polifonias.....	67
6. Considerações finais.....	70
Referências	71
Anexo 1: Partituras do Portfólio	
Anexo 2: CD Exemplos	
Anexo 3: CD do Portfólio	

1 Introdução

A complexa situação do compositor ao se posicionar em relação à própria peça traz uma série de interrogantes. Por um lado, a respeito das decisões tomadas na hora da composição, uma vez que elas repercutem e modelam a sua percepção – digamos, por exemplo, na estreia, quando as memórias daquele momento de concepção estão relativamente frescas. Por outro, questão que será levantada aqui, sobre a situação do compositor ao analisar e explicar a sua peça com o intuito de redigir um memorial de composição. Considero, entretanto, que essas duas situações estão intimamente ligadas: o que muda não é o objeto ou o tipo de percepção, mas o enfoque e a forma de comunicar esse objeto. No sentido que nos ocupa no momento – o compositor elaborando uma discussão sobre sua peça –, uma primeira delimitação a se fazer é a de que a análise será realizada sobre peças relativamente novas. Isso circunscreve a visão a um passado recente, ou seja, os dois anos do mestrado, no que diz respeito ao aspecto compositivo, e não mais de um ano no referente à audição – seja a estreia, sejam as últimas audições. Nenhuma das peças, no entanto, tem mais de um ano desde que foram apresentadas pela primeira vez.

Assim, em princípio, se levantam três questões – as primeiras duas intimamente relacionadas ao material e à peça, e a outra referente ao ponto de vista que se adotará para a análise, a discussão e a explicação da(s) peça(s):

1. Quais são os aspectos de uma peça que serão privilegiados, que serão entendidos como mais relevantes para que tal explicação dê conta, senão da totalidade da peça, dos aspectos que melhor a expliquem?

2. Quais são os critérios adotados que antecipam o olhar para uns aspectos em lugar de outros?

3. E onde se situa o compositor para olhar tais aspectos?

Começemos por estudar esta última, dado que nos aportará um modelo analítico que poderá ser utilizado para responder às duas outras.

2 O modelo tripartite de semiologia

Para elaborar a discussão, foi adotado o modelo tripartite de semiologia de Jean Molino aplicado à análise musical por Jean Jaques Nattiez. Esse modelo contempla três níveis de análise do ponto de vista semiológico:

1. *A dimensão poética*: mesmo que, como aqui, ela esteja destituída de qualquer significação *intencional*, uma forma simbólica resulta de um *processo criador* passível de ser descrito ou reconstruído; na maioria das vezes, o processo poético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.
2. *A dimensão estética*: confrontados com uma forma simbólica, os “receptores” atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. Diante dos três enunciados acima, eu criei uma rede pessoal de interpretantes para *dar-lhes* um sentido. Os “receptores” não *recebem* a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles *constroem* num *processo ativo de percepção*.
3. *O nível neutro*: a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um *vestígio* acessível à observação. [...] É possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independentemente dos interpretantes poéticos e estéticos agregados a ele. [...] Juntamente com a análise poética e a análise estética, a *análise do nível neutro* é uma das três

operações analíticas propostas no âmbito da concepção tripartite da semiologia¹ (NATTIEZ, 2002. p.15-16).

O autor descreve, ainda, seis grandes situações da análise musical: o nível neutro, a análise poiética indutiva, a análise estética indutiva, a análise poiética externa, a análise estética externa e a comunicação musical. Como descrita pelo autor, “na primeira situação analítica – análise do nível neutro, análise imanente, análise material – , apenas as configurações imanentes da obra são consideradas” (Nattiez, 2002 p.18), deixando de lado, por exemplo, considerações estéticas relacionadas com tais configurações. Na segunda situação – a análise poiética indutiva –, o analista levanta uma hipótese, a partir das configurações imanentes, das estratégias composicionais – “a quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou em um conjunto de obras é tal que custa crer ‘que o compositor não os tenha pensado’”. Na terceira situação analítica – poiética externa –, o “musicólogo pode proceder a partir de um documento externo à obra (cartas, projetos, esboços), com a ajuda do que interpreta, do ponto de vista poiético, as suas estruturas”.

A análise estética indutiva:

[...] consiste em elaborar hipóteses sobre a maneira pela qual uma obra é percebida, tomando por base a observação de suas estruturas. Na grande maioria das análises [...], o musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta ‘que é isto o que se ouviu’. Este tipo de análise se funda na introspecção perceptiva. [...] Inversamente, pode-se partir de informações colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi percebida [...] razão pela qual lhe demos o nome de análise estética externa – fundado atualmente no que se denomina psicologia cognitiva –, que se enquadra nesta quinta situação. [...] A última [sexta] situação corresponde à comunicação musical propriamente dita (Idem, ibidem, p. 19-20).

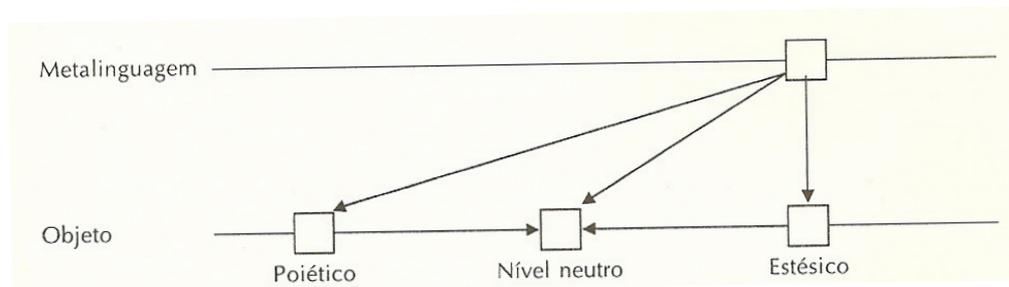
Nesta última situação, o foco da análise se centra em determinar como a peça pode ser interpretada e percebida.

¹ Todos os grifos do autor.

A seguir, Nattiez levanta três considerações a propósito da aplicação desse modelo. A primeira diz

[...] respeito à posição do analista ou musicólogo [...], seu discurso abrange o poético, o nível neutro, e o estético. Porém, ele próprio se encontra em posição estética em relação ao que estuda:

Figura 1



Em posição estética, porém num segundo nível, de caráter metalinguístico. Esta diferença é considerável, porque não podemos confundir o processo de percepção em tempo real dos ouvintes – que é o objeto da análise estética propriamente dita – e o processo perceptivo pelo qual o musicólogo tem acesso a seu objeto, idêntico ao de qualquer outro pesquisador científico (Idem, *ibidem*, p. 21).

Como se pode observar, esse modelo tripartite foi construído e pensado para a sua aplicação, do ponto de vista semiológico, por parte de analistas ou musicólogos que, como indicado por Nattiez, estarão sempre olhando as peças desde uma situação estética de caráter metalinguístico. Ainda poderia se pensar numa outra situação: a do compositor se posicionando em relação a sua própria peça. O analista, no entanto, observando de fora, tem a tarefa de construir uma visão da peça de acordo com o que ele percebe como características importantes. Assim, seguindo o modelo de Nattiez, ele começará olhando a partitura, tentando identificar as configurações imanentes – que eu chamo de material, i.e., com o que está construída a peça. Logo seguirá, conforme o caso ou o seu interesse, com alguma das situações poética ou estética (indutiva ou externa). O autor nos dirá, ainda, que

Idas e vindas podem ocorrer entre a poética indutiva e a poética externa. Por exemplo: às vezes a hipótese poética do analista é confirmada por dados fornecidos pela terceira situação analítica [externa]; outras vezes, a análise poética indutiva revela estratégias poéticas que a análise externa não havia

posto em evidência. [...] vamos reencontrar estas duas situações no campo estético (Idem, *ibidem*, p. 21)

O compositor, por outro lado, teria a tarefa de descrever uma visão levantada a partir da memória, mas condicionada também pela própria memória. Essa memória, sendo sempre seletiva e, portanto, dando conta especialmente dos aspectos que mais interessam ao compositor, direcionará a discussão por um caminho paralelo, diferenciado daquele que é transitado pelo analista ou musicólogo, segundo a proposta de Nattiez. Nesse sentido, a diferença está logo no ponto de partida. O musicólogo ou analista partirá de um objeto externo acabado – embora possa, ou deva, indagar em cartas, esboços ou projetos, quando tenha acesso a tal documentação – e tentará chegar ao seu interior com o objetivo de construir uma visão o mais completa possível do objeto analisado, determinando os fatores por ele considerados orgânicos de uma dada peça. Já o compositor, tentando elaborar uma descrição de seu objeto, partirá de um objeto interno, que poderá ser, paralelamente ao caso anterior, acabado, mas que estará nutrido pela visão do mesmo objeto em estado inacabado (memória dos estágios e do processo composicional), e tentará construir, ou reconstruir, esse objeto para apresentá-lo de forma orgânica. Ou seja, enquanto o musicólogo nos traz uma hipótese – situação indutiva (poiética ou estética) – ou um documento – situação externa (poiética ou estética) –, o compositor traz uma memória vívida (poiética ou estética). Esses dois caminhos, na minha visão, não são opostos, mas condicionados por diferentes fatores; eles circundam o mesmo objeto desde visões diferenciadas caracterizadas pelas possibilidades próprias da posição de cada um dos observadores. Essas considerações me levam a propor um deslocamento da situação do observador.

2.1 O deslocamento do observador

A segunda questão colocada por Nattiez

[...] provém do papel da percepção no próprio modelo tripartite. Da minha parte, prefiro, sistematicamente, falar antes de estésico do que de percepção, porque o compositor percebe, ele mesmo, a música que produz durante o processo criativo. Não é esse o tipo de percepção tratado pela análise estésica, porque a percepção particular do compositor não deve ser confundida com a percepção em tempo real dos ouvintes. O compositor pode até fazer previsões sobre a maneira pela qual sua obra será ouvida, mas as estratégias perceptivas específicas dos ouvintes poderão acabar por frustrá-las. É por essa razão que a imaginação perceptiva do compositor pertence, de fato, ao processo poiético (Idem, *ibidem*, p. 21-22).

Prosseguindo com essa concepção de Nattiez de que “a imaginação perceptiva do compositor pertence ao processo poiético”, trata-se de conceber esse processo poiético com três níveis (poiético, imanente, estésico), tratados como níveis não excludentes. Assim, essa nova posição de observação do compositor incluirá três enfoques, incluindo-se mutuamente e todos eles remetendo a uma grande situação poiética. No enfoque poiético, será observado todo o conjunto de escolhas consideradas relevantes, referentes à construção da peça, tendo em vista tanto o objeto final (previsões, intuito) quanto a peça em estado de projeto, materializada como memórias do processo composicional. Por outro lado, o enfoque imanente será utilizado com o propósito de uma abordagem do tipo conceitual, no qual serão considerados os conceitos de eventos, objeto sonoro, objeto musical e material, entre outros, utilizando-se como referencial teórico os conceitos de objeto sonoro de Pierre Schaeffer. No entanto, no enfoque estésico serão observadas as memórias perceptivas tanto de outras peças (minhas e de outros compositores) quanto dos elementos que guiaram a construção da peça e seus materiais.

Esse deslocamento da situação do observador traz outras questões a respeito da fundação e do funcionamento do próprio modelo. Num texto relativamente recente

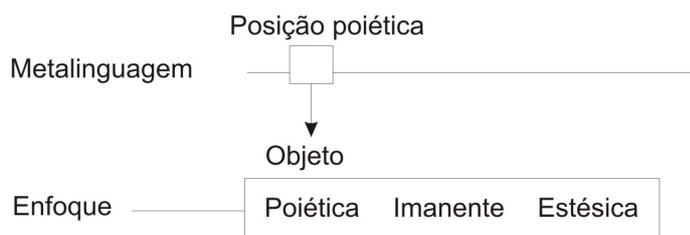
(2005), analisando a situação do timbre na música de nossa época, Nattiez adverte sobre a possibilidade de uma nova situação, que poderia estar relacionada com a minha proposta de tratar os três níveis de forma integrada, a partir da observação do compositor. Ele nos diz que:

O estudo do timbre torna-se fundamental pelo lado perceptivo, mas, ao mesmo tempo, o compositor pode integrar em seu processo poético os conhecimentos, impulsivos ou intuitivos, que ele tem da estética. A partir desse dado, a observação estética pode tornar-se o ponto de partida de uma construção poética explícita. (E será que a história da música teria funcionado alguma vez de outra maneira?) Essa observação pode conduzir, no plano da metodologia analítica, a acrescentar uma situação adicional à minha proposição de entender a tripartição a seis pontos (NATTIEZ, 2005, p.117-18).

No meu processo composicional – a poiésis – de fato, tanto as experiências estéticas (referências sonoras obtidas pela análise), estéticas (referências sonoras obtidas pela audição) quanto o nível imanente (o fato sonoro como intuito guiado pelas duas referências sonoras anteriores, mas também por referências teórico-práticas, técnicas compositivas, etc.) se encontram integrados e muitas vezes indiferenciados: conseqüentemente, considerá-los em separado talvez me levasse a uma dissecação que não me permitiria construir uma descrição que desse conta de uma visão mais orgânica do processo compositivo, desde seu início até a sua conclusão.

Assim, a figura proposta por Nattiez (Figura 1 - acima) estaria, na minha visão, como se pode observar na Figura 2.

Figura 2



Nesta figura, pode-se ver que Nattiez entende como excludentes os três níveis observados a partir da posição estética. A minha proposta de deslocamento do observador traz consigo a intenção de integração dos três níveis; em posição poética, porém, a visão do analista ainda conserva o seu caráter de metalinguagem (como proposto por Nattiez) em relação ao objeto de estudo. A opção de conservar esse caráter metalinguístico na posição poética pode ser vista como uma tentativa de certo afastamento em relação à peça com o intuito de aceder a uma visão um tanto mais crítica, sempre tendo em mente que é o compositor quem está observando seu objeto. Isto implica que, talvez, ele (o analista-compositor) não seja tão livre em suas escolhas como se possa pensar. Mesmo tentando um afastamento metalinguístico, a sua abordagem e, por conseguinte, também as suas explicações estarão condicionadas pelo conjunto de memórias, conceitos e intenções, tais como esses aspectos foram trabalhados na peça.

No entanto, nessa nova posição não haverá três níveis tratados em separado nem uma posição estática, mas o enfoque estará migrando entre a situação poética e o nível imanente, incluindo sempre nessas duas posições pertencentes ao âmbito estético, i.e., como mencionado por Nattiez (2002), “o compositor percebe [...] a música que produz durante o processo criativo”. Assim, tanto a memória de outras peças que foram tomadas como exemplo quanto as intenções estético-expressivas, muitas vezes orientadas pelos exemplos e também entendidas como previsões de resultados possíveis, tudo isso orientado pela percepção faz parte de meu processo criativo.

2.2 O enfoque estésico-poiético

Um exemplo pode ser citado a propósito da peça *Ersticktes Geflüster* (para dois violões e percussão, 2009). Nessa peça, os dados que acho pertinentes no começo têm a ver com determinadas ligações com peças de outros compositores. A peça surgiu, em certa medida, como resposta a uma série de reflexões surgidas após a audição de *Wa* (para violão e percussão), de Antonio Carlos Borges Cunha, em agosto de 2008, na temporada 2008 do Grupo de Música Contemporânea Porto Alegre. Dois aspectos dessa peça me provocaram. O primeiro e mais imediato tem a ver com um interesse pessoal que, geralmente, enfoca a minha audição para o som. Na peça de Cunha, percebia uma espécie de prolongações tímbricas acontecendo entre a percussão e o violão, como se o compositor tivesse trabalhado com o conceito de objeto sonoro da mesma forma como eu o penso: a percussão produzindo um som no bumbo no momento em que o violão toca uma nota e a deixa soar, tendo-se, assim, a ideia de que o violão estaria prolongando o som do bumbo. Situações similares a essa me pareceram estar funcionando em *Wa* de acordo com a impressão do dia da audição. O segundo aspecto da peça que tem provocado a minha reflexão é que, na parte central, o violão e a percussão executavam um ritmo relativamente constante, que se estabelecia como uma espécie de chão. Isso não só permitia, mas também induzia que a minha atenção se centrasse se focasse em outro conjunto de acontecimentos sonoros: o poema japonês cantado (ou declamado) pelo violonista e percussionista. Isso não quer dizer que eu entenda esses dois aspectos como sendo centrais da peça – talvez sejam, talvez não – ou que ela se explicaria desde esse ponto de vista. Inclusive, procurando numa gravação, essa percepção era, em alguns momentos, um pouco forçada. No entanto, as duas memórias permaneceram como fortes referências no momento em que compus *Ersticktes Geflüster*. Uma ideia de chão que catapultasse a atenção do ouvinte para

outro aspecto contraposto à ideia de objetos sonoros, interrompendo o anterior jogo (chão) e aquela ideia de politextura. Basicamente, foi esse o ponto de partida da ideia composicional.

Por outro lado, a decisão de escrever para violão me levou a procurar outros exemplos sonoros, entre os quais se contam: *Salut für Caudwell*, de Helmut Lachenmann (1977); *L'addio a Trachis*, de Salvatore Sciarrino (1980) (tanto na versão para harpa quanto na versão para violão); *Ko-Tha, Trois danses de Shiva*, de Giacinto Scelsi (1967), entre muitas outras peças que não necessariamente utilizam violão. Esta última peça, *Ko-Tha*, foi assistida no *YouTube* em diferentes versões. Uma versão que achei muito interessante é a da filmagem de uma apresentação da violonista Elena Càsoli². Nesta, a violonista executa dois violões ao mesmo tempo. Tanto essa versão como a peça de Lachenmann, em que são utilizados dois violões, me fizeram pensar que seria muito interessante essa formação, além da utilização da percussão, que julguei necessária para a realização da minha ideia dos jogos de extensões tímbricas descritos acima. No entanto, cada um desses exemplos trouxe referências e ideias novas, por vezes dialogando com as extraídas da peça de Cunha, por vezes reforçado-as, por vezes contradizendo-as. Por outra parte, a citação e/ou as referências que se dão dentro de *Ersticktes Geflüster* não pertencem à peça que lhe deu origem (*Wa*), mas ela nunca esteve muito longe do meu aparelho de som.

Nesse exemplo, que fala do gérmen da peça, o enfoque é primariamente poiético ou pré-poiético, mas inúmeras considerações do tipo estéticas complementam a visão, aproximando-a da realidade do meu processo composicional, pelo menos no estado

² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6kZ4zh138aU&feature=related>>

embrionário. Como já foi dito, essas experiências se encontram muitas vezes indiferenciadas. Por isso a necessidade de não desmembrar, *a priori*, os três enfoques.

2.3 O enfoque poiético-estésico

Tomando como ponto de partida a memória perceptiva das peças mencionadas, as ideias de prolongações tímbricas e de politextura se estabeleceram como os dois materiais construtivos principais de *Ersticktes Geflüster*.

A primeira ideia – de prolongação tímbrica – se descreve como uma confusão. Dá a sensação de um tipo de eco (inexistente) que diferencia um evento em particular do resto. Como foi descrito acima, sugere a ideia de que o violão dois estaria prolongando o som do bumbo.

Exemplo 1 – compassos 11-16 (faixa 1 - CD Anexo 2)

C
Largo rubatto ♩=44-56

The musical score is divided into measures 11 through 16. It features three staves: Gtr 1, Gtr 2, and Perc. The tempo is marked 'Largo rubatto' with a metronome marking of ♩=44-56. A box labeled 'C' is positioned above the first measure. The score includes various performance instructions such as 'plucked', 'plucked non vib', 'L.V.', 'brushing sounds', and 'percussive sounds'. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mf*, and *p*. A bracket above the Gtr 1 staff indicates a 'segment length 30"'. The Percussion staff includes parts for 'W. block', 's. drum', and 'b. drum', with an 'ord' instruction in measure 15.

No compasso 14 (logo depois da segunda fermata), acontece essa espécie de prolongação tímbrica entre o violão 2 e o *bass drum* (linha inferior na percussão). Esse exemplo se constitui como um caso de prolongação tímbrica, uma vez que um instrumento (o *bass drum*) proporciona a sua identidade (em sentido instrumental) e o outro se funde a este, proporcionando sua extensão, mas não uma identidade além (também em sentido instrumental). Como resultado, parece que o *bass drum* estava sendo prolongado por um efeito de reverberação ou *sustainer*. Diferente é o caso da superposição entre *snare drum* e *bass drum* no compasso anterior (c,13), em que, por um lado, embora eles relativamente se fundam tímbricamente, por outro, nenhum deles se prolonga consideravelmente em relação ao outro, nenhum deles parece emergir do outro, em razão do que não se constitui uma prolongação tímbrica.

Uma vez estabelecida essa ideia como um dos materiais principais na tarefa composicional, pensei que a maneira de trabalhá-lo seria ou por afirmação – i.e., repetindo o som ou o efeito produzido –, ou por negação – criando situações que tornem essa ideia confusa. As duas maneiras foram adotadas. Por afirmação, o mais lógico teria sido repetir a situação literalmente (ou quase literalmente), o que poderia resultar um pouco óbvio. Então me dispus a ver o quanto poderia me afastar (ou me aproximar) desse material sem que ele se tornasse outra coisa, e criar, no melhor dos casos, uma situação ambígua que resultasse em um estado de coisas no qual convivessem o idêntico e o diferente.

Nas estruturas de repetição que acontecem aproximadamente 30' depois (exemplo 2), o objeto está disposto, na escrita, quase literalmente, porém com uma variante substancial: a indicação de que não é necessário coordenar os eventos em superposição, i.e., temporalmente.

Exemplo 2 – compassos 17-20 (faixa 2 - CD Anexo 2)

*It is no necessary to coordinate the events in superposition

17 remains structure 1 structure 1 out

Gtr 1 X 3 X 2 X 3

Gtr 2 length aprox 10-12" X 3 X 2 X 3

Perc. remains structure 1 structure 1 out

b. drums X 3 X 2 X 3

“remains structure 1” refere-se a manter a estrutura 1 dos compassos 15-16, como se mostra no exemplo anterior

Produzir esses deslocamentos temporais, mesmo os menores, seria contradizer tanto a ideia de prolongação tímbrica quanto a do objeto sonoro do compasso 14, como havia sido ouvido 30' antes. Isto é, por um lado, a prolongação tímbrica nem sempre se estabelece, dado que quase nunca (na prática) os sons acontecerão temporalmente coordenados, evitando assim a fusão dos dois ou três sons. Por outro lado, a identidade gerada pelas estruturas de repetição é percebida mais fortemente no nível local da relação entre estas e o objeto acontecido 30' antes, em que se estabelecia a ideia de prolongação tímbrica. Embora auditivamente essa relação se estabeleça, isso será em segunda instância. Essa é uma dualidade que proponho nesta peça (e em outras) porque, ainda que a ideia de prolongação tímbrica subsista, seja percebida, ela não é ouvida diretamente, e, por outro lado, embora o objeto se relacione com aquele do compasso 14, a identidade criada neste momento (exemplo 2) é mais forte do que a que se

estabelecia 30' antes. Assim, relacionar nem sempre será sinônimo de identificar. O resto fica no ouvinte.

A segunda ideia – de politextura – foi trabalhada a partir da indiferenciação, tentando não valorizar (além do anterior) qualquer tipo de objeto sonoro, com o intuito de direcionar a atenção quase exclusivamente para a textura. Como se tudo fosse um caos em que somente sobrevive o superficial. Para tal fim, adotei a estratégia de, por momentos, não estabelecer alguns parâmetros, como o ritmo e o metro, o que, em certa medida, é confiar no acaso. Essa decisão de não estabelecer nem o ritmo nem o metro tem uma dupla finalidade. Por um lado, pensei que, se o ritmo não fosse estabelecido, quase com certeza não seria regular e, por conseguinte, não se estabeleceria como um elemento (caracterizador ou direcionador, por exemplo), o que aportava à ideia de indiferenciação, e assim focalizaria a atenção na textura. Por outro lado, poderia estar contribuindo também com a ideia de prolongação tímbrica, como explicado acima, dado que, por acaso, poderiam acontecer de se superporem elementos que poderiam se fundir ou se estabelecer um como ressonância do outro, ou, no melhor dos casos, se criaria certa ambiguidade que também relacionaria as duas ideias, colocando como um dos elementos da textura aqueles de prolongação tímbrica. Uma solução que achei e que poderia aportar ambas as ideias é a de criar estruturas aleatórias, relativamente independentes, marcadas por caixas na partitura, como se vê no exemplo 3.

Exemplo 3 – compassos 1-8 (faixa 3 - CD Anexo 2)

a)

Lento ♩ = 56-64

Guitar 1: *mp*, *po*, *msp*, *f*, *pppp*, *p*, *pppp*

Guitar 2: *p*, *f-pp*, *pp*, *f*

Percussion: *pp*, *p*, *pppp*, *p*

Annotations: *vib*, *on the bridge*, *ord*, *multiples sounds - repeat during 30"*, *structure 1*

b)

Gtr 1: *ppp*, *p*, *pppp*

Gtr 2: *remains structure 1*

Perc.: *pppp*, *p*

Annotations: **A**, *segment length 20"*, *aprox. duration 10"*, *remains structure 1*, *remains structure 1*, *remains structure 1*, *multiples sounds - repeat during 30"*, *structure 1*, *brushing sounds*

“remains structure 1” refere-se a manter a estrutura 1 dos compassos 3-5, como se mostra no exemplo anterior

O exemplo 3 pertence ao começo da peça. Nele podemos ver, nos compassos 3 e seguintes, essa ideia de politextura. O violão 1 toca um tremolo; em superposição, o violão 2 interpreta a estrutura 1; e a percussão, momentos depois, também interpreta a estrutura 1. Digo que é um exemplo de politextura porque, no caso, se o violão 2 e a percussão poderiam constituir uma textura relativamente homogênea – formada por sons dispostos temporalmente de forma aleatória e de uma densidade cronométrica relativamente baixa –, o violão 1 pertenceria a uma outra textura – rápida iteração de apenas um som –, que não estaria diretamente ligada à outra.

Como já foi dito, uma das intenções propostas nesta peça era a de duas situações sonoras básicas: de um lado, a contraposição entre um chão e objetos sonoros interrompendo-o; de outro, a ideia de politextura. Tudo isso poderia estar acontecendo no exemplo 3b exposto acima. Na primeira parte do exemplo 3b (até a letra A), continuaria essa modalidade de politextura, explicada anteriormente, em que o violão dois e a percussão realizam conjuntamente um estrato, enquanto no violão 1 estaria funcionando o outro estrato. Dessa maneira se criam duas texturas superpostas, nas quais cada som permanece relativamente indiferenciado. Na continuação, quando o violão 1 abandona sua textura, acontece outro conjunto de sons que, este sim, se estabelece como pontos diferenciados. No violão 1, há uma caixa que indica a rápida iteração de um som escolhido pelo violonista, que se estabeleceria como interjeição. A continuação, na letra A, indica outro conjunto de sons em rápida sucessão, entre o violão 1 e a percussão, que também funcionaria como uma interjeição uns momentos depois. Esse conjunto de interjeições estaria cumprindo, mais ou menos, uma função similar à das vozes que declamam a poesia japonesa na peça *Wa*, de Cunha. Além disso, na letra A, a percussão começa com um som estável, produto de um rápido esfregado na

borda do *bass drum*, que funcionaria como um novo estrato superposto à estrutura 1, que ainda permanece, e à caixa no violão 1.

Concluindo essa breve análise e voltando à discussão anterior, vemos que ambos os enfoques – poiético e estésico – se apresentam geralmente indiferenciados. No enfoque estésico-poiético foram abordadas as memórias perceptivas que levaram à reflexão, tomada como ponto de partida para a construção da peça, mas que não desapareceram nesse ponto. No enfoque poiético-estésico, foi explicado como, a partir da previsão do resultado sonoro de uma série de configurações, o compositor elabora suas elucubrações para gerar novas configurações ou materiais. Em outras palavras, como nos comunicava Nattiez: “[o que] o compositor percebe [...] [d]a música que produz durante o processo criativo”.

Como se tem visto, a memória ocupa um lugar central na aplicação do modelo tripartite, como proposto neste texto, dado que está fortemente presente tanto no momento da composição quanto no momento da elaboração da discussão. Porém, as memórias trazidas pelo compositor, mesmo sendo lembranças da construção da sua peça, estão sujeitas a diversas transgressões. Segundo nos informa Daniel L. Schacter (2001/2, p. 4-5), “os pecados da memória ocorrem frequentemente na vida cotidiana”.³ O autor propõe que “[...] os maus funcionamentos da memória podem ser divididos em sete transgressões ou ‘pecados’, que chamo de *transitoriedade, distração, bloqueio, atribuição errada, sugestibilidade, tendência e persistência*”.⁴ O primeiro – transitoriedade – refere-se a um enfraquecimento ou perda de memória ao longo do tempo; o segundo – distração – envolve um colapso na interface entre atenção e

³ “The memory sins occur frequently in everyday life.”

⁴ “That memory’s malfunctions can be divided into seven fundamental transgression or ‘sins’, which I call *transience, absent-mindedness, blocking, misattribution, suggestibility, bias and persistence*.” Grifos do autor.

memória. A informação desejada não é perdida ao longo do tempo: senão, ela não foi registrada na memória desde o princípio; o terceiro pecado – bloqueio – implica uma busca frustrada por informações, por exemplo, quando não lembramos o nome de uma pessoa que nos parece conhecida; o quarto pecado – atribuição errada – envolve atribuir uma memória para a fonte errada: confundindo a fantasia da realidade, i.e., quando achamos que lemos quando na realidade foi um amigo que nos contou; o quinto – sugestibilidade – refere-se a memórias que são implantadas, sugestões ou comentários que são evocados quando uma pessoa está tentando lembrar de uma experiência passada; o sexto pecado – viés – ou tendência, reflete a influência de nossos conhecimentos e crenças no modo como nos lembramos de nosso passado. Muitas vezes editamos ou reescrevemos totalmente a nossa experiência anterior (involuntária e inconscientemente) à luz do que sabemos ou acreditamos agora. O sétimo pecado – persistência – implica repetidas recordações de informações ou eventos perturbadores que preferiríamos banir completamente de nossas mentes: lembrando de que não podemos esquecer, mesmo que nós desejássemos poder.

Pelo que nos diz Schacter, sabemos que o conjunto de memórias de que dispõe o compositor ao descrever e/ou formular uma discussão de sua peça se apresenta como uma série de dados frágeis – interpretações atuais de lembranças de um passado que não poderemos reconstruir tal como foi realmente. Mesmo somente depois de uns poucos dias, nossas lembranças já não são tão detalhadas. “A memória depois de um dia era próxima a um registro literal de eventos específicos; a memória depois de uma semana estava mais próxima de uma descrição genérica do que normalmente acontece” (Schacter, 2001 p. 15). Outra das transgressões que me parece útil assinalar aqui é a de que os nossos atuais conhecimentos influem em e modificam nossas lembranças, transformando as memórias mais em leituras do que em dados do passado.

2.4 O enfoque imanente – Identidade

2.4.1 Objeto sonoro

O conceito de identidade aqui trabalhado está intimamente relacionado com o conceito de objeto sonoro, como foi formulado no marco da pesquisa desenvolvida por Pierre Schaeffer que resultou no livro *Traité des Objets Musicaux* (1967). Segundo é interpretado por Michel Chion:

O nome do objeto sonoro se refere a todo fenômeno sonoro e evento percebido como um todo, como uma entidade coerente [...], que aponta para si mesma, independente da sua origem ou de seu significado⁵ (CHION, M. 1983, p. 31-32).

O conceito de objeto sonoro, como desenvolvido por Schaeffer, foi proposto originalmente dentro do contexto da música concreta. Talvez, no nível conceitual e para um ouvinte treinado, virtualmente todos os sons da natureza ou produzidos pelo homem e suas máquinas, incluindo os sons de geração eletrônica, possam ser escutados como objetos sonoros, sempre mantendo presente que Schaeffer propôs esse conceito somente para funcionar dentro do contexto do laboratório, por meio de sucessivas reescutas. Porém, a partir da minha perspectiva, isso transposto ao marco de uma peça dada, nem todos os sons adquirem tal condição de objeto sonoro; se não funciona no resultado (a peça), portanto, não faz sentido na formulação (o processo compositivo). Assim, se levanta a noção de autorreferencialidade, que diz que, para um evento elevar-se à categoria de objeto sonoro, ele tem de criar uma identidade própria dentro de um contexto dado.

Pensemos, por exemplo, no som de água caindo numa cachoeira. Esse som que se apresenta a nós em toda a sua magnitude e cheio de frequências – que tem sido o

⁵ “The name sound object refers to every sound phenomenon and event perceived as a whole, a coherent entity (...), which targets it for itself, independently of its origin or its meaning.” Grifos do autor.

preferido para descrever o ruído branco –, em minha opinião, não cria uma identidade; sua identidade lhe é dada. Isso quer dizer que, quando é ouvido, dificilmente se pode extrair dele um objeto sonoro no sentido dado por Schaeffer, porque dificilmente ele possa ser ouvido independentemente da origem (ou talvez também de seu significado). Quer dizer, ele traz consigo uma grande carga referencial. O mesmo poderia acontecer com o som de uma porta ao abrir-se – som que geralmente traz a alusão a uma cena de filme de terror ou permite alguma outra associação que, nesse caso, prejudicaria a minha intenção de autorreferência. A fundamentação para essa pretensão de autorreferencialidade nos materiais é, essencialmente, a de criar um espaço próprio à peça, criar uma espécie de força centrípeta que atraia a atenção do ouvinte para dentro da peça; caso contrário, usando sons de uma dada força referencial, poderia acontecer de se criar um tipo de cadeia de associações referenciais, originando uma força centrífuga que orientaria a atenção do ouvinte para fora da peça – o que não é a minha intenção. Portanto, poderíamos dizer que todos esses sons que se apresentam evocando alguma referência em particular, uma identidade marcada pela fonte – cachoeira ou água em geral, portas, etc. –, serão, para a minha intenção compositiva, inconvenientes.

Em peças anteriores ao mestrado, talvez como tantos outros compositores, tive a ideia de trabalhar com sons-referenciais, mas os tornando objetos sonoros, como o já descrito som de água. No caso, era um som produzido em estúdio – água caindo de um recipiente para outro – e gravado com microfone. No momento de edição e composição, demandou-me grande esforço ouvir esse som de água, independentemente da sua origem, como objeto sonoro. Tendo-o conseguido, a peça foi se construindo. Ao ouvir a peça na etapa final da composição, muitas vezes esse som trazia para a minha audição uma referência alheia à peça: a referência à água. Uma solução que achei conveniente foi filtrar o som, aplicar-lhe efeitos e, enfim, submetê-lo a outros processamentos para

assim desfigurá-lo. Outra vez, no contexto local, a escuta reduzida funcionava, e me pareceu que no contexto global também. No momento da estreia, a maioria das pessoas com quem falei percebeu um som de água. Mesmo tendo sido desfigurado, o som manteve a referência. Talvez um som de água numa peça eletroacústica seja sempre um som de água numa peça eletroacústica. Talvez nunca se desfaça da sua origem, da referência à fonte. Talvez nunca se crie uma identidade autorreferente, diferenciada da fonte que lhe permita emergir como um objeto sonoro dentro do contexto de uma peça dada.

No contexto da música concreta, um exemplo disso poderia ser o já mencionado som da cachoeira. No entanto, em música instrumental, se levantam outros problemas. Dentro desse novo contexto, percebo o mesmo fenômeno acontecendo no caso de texturas formadas por *glissandi* nas cordas, por exemplo, como também em elementos que apontam diretamente a relações tonais, como pode ser uma terça maior, além de tantos outros, digamos, pacotes, efeitos importados, que poderão funcionar como objeto sonoro com identidade própria somente dentro de determinados contextos.

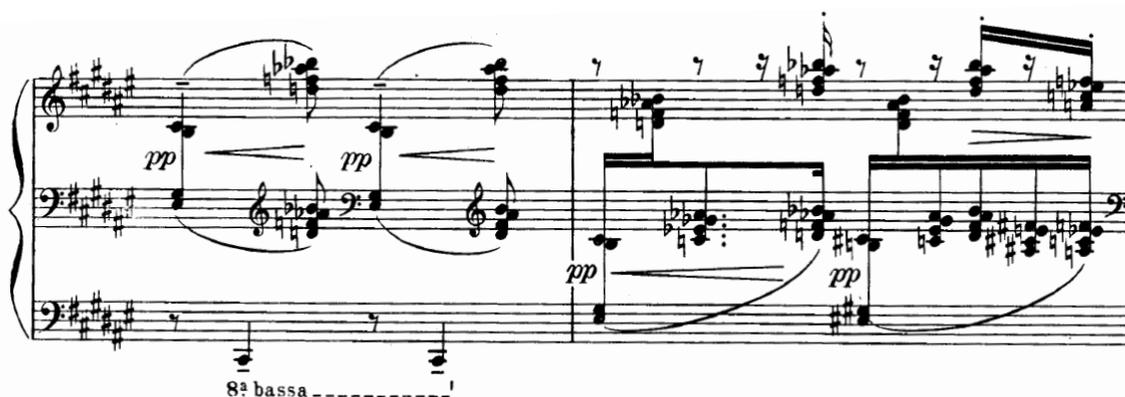
Um exemplo de objeto sonoro em música instrumental nos é dado por M. Chion, quando estabelece a diferença entre objeto sonoro e nota musical. Ele nos diz que “um *arpeggio* de uma harpa na partitura é uma série de notas; mas, para o ouvinte, é um só objeto sonoro”⁶ (CHION, M. 1983, p. 33). Esse exemplo da harpa resulta interessante, dado que, em determinado contexto, funciona como tal. Estou me referindo a um exemplo concreto (porém cronologicamente anterior ao *Traité des Objets Musicaux*): na primeira das “*Seis Peças op. 6*”, de Anton Webern (compasso 14), percebo que o *arpeggio* da harpa está funcionando como um objeto sonoro, dado que ele acontece

⁶ “A harp arpeggio on the score is a series of notes; but, to the listener, it is a single sound object.”

como um elemento característico no plano da textura, mas que não se corresponde a uma lógica de construção harmônica, de ordenamento das alturas ou rítmica; parece-me mais um elemento, um evento com característica própria. Um objeto que acontece.

Outro exemplo pode ser extraído do *prelúdio N.º VII* do II Livro de Prelúdios de C. Debussy. Aqui, os acordes com estrutura de dominante com 7.^a (exemplo 4) não indicam tensão-resolução, como acontece no contexto da música tonal. Dentro do contexto desse prelúdio, o acorde maior com 7.^a pode ser entendido como objeto, como uma estrutura intervalar fixa que somente muda de registro, e assim o compositor o utiliza para criar uma dada textura. Portanto, essa estrutura que, dentro de outro contexto, tinha uma função específica, agora é despojada de sua função característica (herdada), deixando de lado o jogo teleológico próprio da música tonal, para nos propor um novo contexto.

Exemplo 4: Claude Debussy, *Prelúdio N.º VII* do II Livro de Prelúdios. c. 3-4



Nesse sentido, materiais que, em um contexto dado, têm uma função específica, podem, num outro contexto, ser utilizados de forma a criar diferentes jogos. No momento citado, o complexo sonoro adquire uma sonoridade própria, se faz autorreferente, se faz de uma identidade além da que poderia ter tido no contexto tonal. Portanto, poderíamos dizer, de momento, que identidade é a característica de

autorreferencialidade que se desprende de um acontecimento dentro do âmbito de uma peça. O *pizzicato* Bartók, por exemplo, se constitui como um caso particular. Além da sua história, ele se estabelece para mim como um elemento, uma técnica, mais do que como um objeto sonoro. Não percebo uma carga referencial tão grande como poderia acontecer com outros elementos. Ou seja, quando ouvido, meu ouvinte não é levado a criar uma associação direta com tal ou qual peça, permitindo-me criar um objeto que poderá ser autorreferente dentro de um conjunto de relações.

2.4.2 A prática composicional

Em música instrumental, dada a carga histórica lógica e própria de cada instrumento, a ideia de operar dentro do conceito de objeto sonoro desenvolvida por Schaeffer e Chion, entre outros, se faz um tanto complicada. Digamos que, mesmo tentando uma situação de escuta acusmática, i.e., quando a fonte do som não é identificada, uma nota de violino, por exemplo, talvez possa ser escutada como um objeto sonoro, mas, no contexto de uma peça, o som de um violino, tocado tradicionalmente, será o som de violino. Para resolver essa questão, dois primeiros conceitos inter-relacionados se propõem tanto ao trabalho quanto ao pensamento composicional. O primeiro é o de desnaturalização – no sentido conceitual de colocar o som à frente da fonte, de tentar extrair de um instrumento todo e qualquer som imaginado. Essa ideia foi tomada, principalmente, do conceito de *musique concrète instrumentale*, elaborado por Helmut Lachenmann. Numa entrevista em Toronto em 2003, ele nos comenta que:

[...] trabalho com o aspecto energético do som. A nota C *pizzicato* não somente é um evento consonante em C maior ou um evento dissonante em C-flat maior. Pode

ser uma corda com certa tensão sendo levantada e batendo contra a tastiera. Eu ouço isso como um processo energético [...], o aspecto de observação de um evento acústico a partir da perspectiva de "o que aconteceu?". Isto é o que eu chamo *musique concrète instrumentale*⁷ (STEENHUISEN, 2004, p. 9-10).

E seu correlato sonoro da audição de peças como *Guero* (piano), *Pression* para violoncelo solo [1969], *Mouvement – vor der Starrung* para Ensemble, os três quartetos de cordas, *Gran Torso*, *Reigen Seliger Geister* e *Grido*, respectivamente, entre as muitas que se poderiam citar. Essa ideia se manifesta do seguinte modo: valendo-me da utilização das chamadas de técnicas estendidas, extrair dos instrumentos tudo que for som – no sentido mais geral, incluindo tanto ruído como altura definida. Os instrumentos são entendidos como caixas sonantes. Desnaturalização refere que, no repertório tradicional, o natural de um violino é, por exemplo, executar uma melodia ou participar de um complexo harmônico, restringindo as possibilidades do instrumento a uma ou duas alturas pontuais. Segundo a visão de Elgar Shmidt, na música de Lachenmann, “os instrumentos, de fato, tornam-se objetos sonoros⁸” (2004 p. 118).

[...] em *Air*, é o mundo de percussão que se torna a norma na qual o resto da orquestra é assimilado. Mesmo que os outros instrumentos sejam, para a maioria das partes, claramente identificáveis como instrumentos de sopro, metais ou cordas, geralmente se comportam como se fossem um caso especial de percussão⁹ (TOOP, R. 2004. p131).

Entendido como caixa sonante, o mesmo violino poderá produzir outro repertório sonoro muito mais amplo, podendo incluir sons de espectro inarmônico produzidos por uma pressão exagerada do arco, por exemplo, ou uma série de sons átonos ou de amplo espectro que se produzem quando se toca com o arco no cavalete ou na caixa do

⁷ “I am working with the energetic aspect of sound. The *pizzicato* note C is not only a consonant event in C major or a dissonant event in C-flat major. It might be a string with a certain tension being lifted and struck against the fingerboard. I hear this as an energetic process. [...] the aspect of observing an acoustic event from the perspective of ‘what happened?’, this is what I call *musique concrète instrumentale*.”

⁸ “The instruments in effect become sound objects.”

⁹ [...] in *Air*, it is the percussion world that becomes the norm into which the rest of the orchestra is assimilated. Even though other instruments are, for most parts, clearly identifiable as woodwinds, brass or strings, they mostly behave as if they were a special case of percussion.

instrumento. Essa é a atitude que se vê em Lachenmann frente ao piano em *Guero*, descobrindo nesse instrumento uma série de dentes análogos aos de um reco-reco.

O outro conceito trabalhado, diretamente ligado à desnaturalização na prática compositiva e herdado da prática eletroacústica, como foi transmitido pelo professor Ricardo Perez-Miro, é o de microcomposição¹⁰. Uma espécie de síntese modular instrumental. Basicamente, isso se refere a compor o próprio objeto sonoro de maneira a criar conjuntamente a sua identidade, permitindo estabelecer uma série de possibilidades associativas entre os objetos, ou suas características, dentro de uma peça. Explicado por Lachenmann: “[...] se junto [o som da] corda de violino *pizzicato* com uma corda dedilhada num piano e uma harpa, naquele momento já não é um violino tradicional – é uma parte de outra família de sons¹¹” (STEENHUISEN, 2004. p. 10).

Para explicar isso, tomemos como exemplo os compassos 124-128 de *Constelações* no exemplo 5 a seguir.

¹⁰ O conceito de microcomposição tem origem tanto nas ideias de Lachenmann quanto nos conhecimentos adquiridos em aulas de composição por meios eletroacústicos ditados pelo professor Ricardo Perez-Miro durante a minha formatura no Instituto de Música, FHuC, UNL, em Santa Fé.

¹¹ “[...] if I bring together the *pizzicato* violin string with a plucked string on a piano and a harp, at that moment, it is no longer a traditional violin – it is a part of another family of sounds. I have the ambivalence of a sound, which may be familiar to me, but I hear it in a new way” (p.10).

Exemplo 5 – compassos 123-128 (faixa 4 - CD Anexo 2)

The musical score for measures 123-128 is arranged in four staves. The top staff is for Flute (Fl.) in treble clef, showing a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *il più p poss*. The second staff is for Bassoon (Bsn.) in bass clef, with a similar melodic line and a dynamic marking of *il più p poss*. The third staff is for Percussion (Perc.), featuring a rhythmic pattern of vertical strokes with a dynamic marking of *pppp quase silencio*. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, with a few notes and dynamic markings of *sfz* and *ppp*. A small graphic of a flower-like object is positioned above the flute staff.

Nesse exemplo, assistimos a um objeto sonoro no qual o ataque do som está realizado pelo violoncelo, o corpo do som está realizado pelo fagote e a ressonância, pela flauta coloreaada, pelo som do violoncelo tocado no cavalete. Essa proposta de microcomposição propõe duas maneiras de trabalhar a identidade do objeto. Por um lado, no sentido de criar uma identidade própria para o objeto, que poderíamos descrever como um som com um ataque áspero, com um corpo de espectro rico e uma pálida ressonância – ou seja, um conjunto, um objeto –, que poderá ser trabalhada em relação com outros objetos da peça, seja por afirmação (que apresentem características iguais ou similares), seja por negação (sons com características divergentes). Porém, tudo isso sempre dependerá do jogo de associações sugeridas a partir do objeto na peça. Assim, o objeto sonoro se carrega de uma condição de identidade autorreferencial, sendo ele percebido como ele é – o chamaremos, então, de objeto musical.

Os objetos musicais são, assim, definidos como todos os sons (ou conjuntos de sons) que se estabeleçam como unidade coerente, com identidade própria estabelecida

pela sua característica e função dentro da textura, e que se constituam como possíveis agentes de associação dentro do contexto da peça. Essa noção de objeto musical deve ser entendida como um conceito válido para determinar os objetos somente dentro de seu contexto. Assim, é diferenciado da noção de objeto sonoro em que, como proposto por Schaeffer, ele é observável, analisável e manipulável unicamente dentro do laboratório, para depois ser estruturado musicalmente. Então, o objeto sonoro será, dentro de uma peça, um objeto musical.

Por outro lado, no exemplo 5 acima, cada um dos elementos constituintes – o som áspero do violoncelo, o som de espectro rico do fagote ou o pálido multifônico da flauta – pode, por sua vez, criar relacionamentos com outros objetos e/ou com os constituintes de outros objetos, de maneira a criar outro jogo de relações. Assim poderíamos apontar, em cada um deles, também uma identidade. Poderíamos dizer agora que identidade é o jogo proposto para um objeto, ou seus constituintes, em relação às associações que dele se desprendem, na medida em que serão compreendidas pelo ouvinte. Isso nos leva ao conceito de material.

Se, dentro de uma peça ou de uma seção da peça, o jogo de relações proposto tem a ver com as características sonoras de um objeto, como o timbre, então o timbre será o material. Se tomarmos com exemplo os primeiros compassos do *Konzert op. 24*, de Anton Webern, poderíamos dizer que um dos materiais é a variação tímbrica (no sentido instrumental).

Exemplo 6: Anton Webern, *Konzert op. 24* I.º movimento compassos 1-10

Etwas lebhaft $\text{♩} = \text{ca } 80$ I ANTON WEBERN, op. 24
rit. . . . tempo rit. . . .

Flöte
Oboe
Klarinette
Horn*
Trompete*
Posaune
Geige
Bratsche
Klavier

2 tempo rit. . . . tempo rit. . . .

* Klingen wie notiert

Nos primeiros três compassos, trabalha com os ventos; nos dois compassos seguintes, com o piano; no compasso 6 e no começo do 7, gera uma alternância entre ventos e cordas, depois piano, vento, piano. A variação tímbrica se constitui, para mim, como material, porque, além do fato de que, evidentemente, tudo isso não estava fora do pensamento do compositor, é elaborado um jogo de alternância instrumental que é ouvido pelo ouvinte antes de tudo. Se analisamos os intervalos, seguramente identificaremos a série com suas inversões e retrogradações. Veremos também que a série está dividida em quatro segmentos com três notas cada, e assim por diante. Para o ouvinte, uma análise tal seria pertinente – recorrendo a uma analogia: tal estratégia serviria para pôr em evidência o que acontece na cozinha de um restaurante, ou seja, para evidenciar como foi preparado o prato, mas nada diria sobre o seu gosto. Dessa forma, toda essa análise não daria conta do que, para o ouvinte, se estabeleceu como *Konzert op. 24* de Webern.

Uma diferenciação entre material e objeto que será adotada neste trabalho somente num sentido conceitual nos é oferecida por Tristan Murail: “[...] o material não

é, por exemplo, o espectro harmônico (um objeto), porém a harmonicidade daquele espectro (o sentido)”¹² (MURAIL, 2005, p. 149-150). Um exemplo que esclarecerá essa ideia pertence ao *Quattri Pezzi (su una sola nota)*, de 1959, de Giacinto Scelsi, em que uma “mínima flutuação sonora (*vibrato, glissandi*, mudanças de espectro, tremulados) torna-se não mero ornamento de um texto, mas o próprio texto”¹³ (Idem, ibidem, p. 176). Em cada uma destas *Quattri Pezzi* (Quatro Peças), tudo começa e finaliza numa nota. No entanto, essa nota adquire um valor diferente do conceito tradicional de nota. Na medida em que ela não constitui um degrau ou um componente de uma escala ou de um sistema de organização de alturas – como a série dodecafônica, a escala por tons inteiros ou outras de transposição limitada, por exemplo –, mas um universo dentro do qual inúmeras mutações acontecem, sempre em torno dessa mesma entidade – a nota sola –, eu prefiro chamá-la de som. Assim, durante o percurso de cada uma dessas peças, esse som – a nota só –, que no começo ocupa um registro relativamente estreito, lentamente começa a se alargar e se transforma em uma massa sonora que gira em torno da mesma nota, para logo, lentamente, voltar ao som do início. Nesse processo de alargamento e estreitamento, os diferentes instrumentos da orquestra aparecem e desaparecem, criando, ao seu turno, diferentes tipos tímbricos. Poderíamos dizer, então, que nessa peça o material não é a nota, mas o processo de transformação que é posto em evidência *su una sola nota* (sobre uma nota só). Para completar essa categorização de material, ampliarei a ideia na seguinte análise, que toma como exemplo a peça *A Fé do Pêssego*, composta em 2008 e incluída no portfólio de mestrado.

¹² “The material is not, for example, the harmonic spectrum (an object), but the harmonicity of that spectrum (a sense).”

¹³ “Minute sonic fluctuation (*vibrato, glissandi, spectral changes, tremolo*) become not mere ornaments to a text, but the text itself.” (Grifos de Murail).

3 Breve análise dos materiais de *A Fé do Pêssego*

3.1 Enfoque estésico-poiético

Destas *Quattri Pezzi* e outras, como, por exemplo, *Trio For Strings*, de Scelsi, as características que decidi trabalhar em *A Fé do Pêssego* são essas flutuações. Para isso, entendi que, como Scelsi fez, eu trabalharia com uma nota só. Intuo que, se ele teria apresentado uma melodia, por exemplo, essas flutuações não teriam adquirido esse *status* de material (o que Murail chama de texto) ou, pelo menos, essas flutuações teriam ficado em segundo plano. Em qualquer caso, a minha decisão foi de que tudo girasse em torno de um único elemento.

Além dessas peças de Scelsi, outra peça que aportara memórias perceptivas foi *La Perfezione Di Uno Spirito Sottile*, de 1985, de Salvatore Sciarrino. Ao escutar essa peça, me assombrava a grande quantidade de microvariações, primeiro na flauta e depois também na voz, que se produziam em cada uma das repetições dos elementos que propõe o compositor. Das vezes que ouvi, uma e outra eu ficava cativo da curiosidade. Na procura de conseguir escutar todas e cada uma dessas microvariações, mais e mais detalhes se me apresentavam. Tanto nessa peça como em muitas outras, Sciarrino propõe uma série de repetições – algumas vezes escritas por extenso, outras simplesmente colocando barra de repetição –, sendo que cada uma dessas repetições será diferente. Isso acontece geralmente em momentos nos quais a textura se nos apresenta conformada, quase exclusivamente, por essas repetições. Quando ouvidas essas repetições, minha percepção se foca diretamente para dentro do som, ou melhor, para o que acontece dentro dele. Essa percepção se estabeleceu como uma memória estésica que orientou, naquele momento, tanto a escolha dos elementos e materiais quanto a construção da peça. Pensei, por exemplo, que, ao ter elementos tão

constantemente repetidos, nossa percepção poderia se direcionar (como acontecia comigo na audição das peças de Scelsi e Sciarrino) mais para os detalhes do que para a superfície. Assim, intuí que um único som me serviria para pôr em movimento meu pretendido jogo de microvariações tímbricas. Adotando isso como material e combinando com uma atitude similar à descrita acima a propósito das *Quattro Pezzi*, na primeira parte da peça *A Fé do Pêssego* (c. 1-27) trabalhei quase exclusivamente com um som modelado por ondulações resultantes tanto daquelas produzidas pelo vibrato quanto pelo atrito produzido por duas notas muito próximas.

Outra memória que tem orientado a composição da peça é a característica tímbrica da nota Dó4 como cantada por Priscila Medina (mezzo soprano que estrearia a peça) num encontro que fizemos em abril de 2008, antes de começar a compor. Dado o meu interesse por trabalhar com som, e não com notas, decidi, então, que esse som teria de ser neutro (no próximo título aprofundarei a questão). Com o intuito de obter um som o mais neutro possível, pedi para ela cantar um som médio agudo que fosse o mais liso e pianíssimo possível, sem vibrato, sem coloratura, enfim, sem nada, a não ser o som. A cantora produziu um som que achei muito bonito e que me parecia ser o som que eu estava procurando, pois poderia ser facilmente amalgamado com os sons provenientes de outros instrumentos, como uma flauta ou um clarinete, por exemplo. Tínhamos conseguido um som que não era nem o timbre típico da coloratura operística nem um som que, na direção oposta, se afastasse do timbre da voz humana. Por isso, me pareceu estar no ponto em que queria de começar a trabalhar, no qual poderia tratar a voz como um instrumento a mais, descarregando assim a voz da bagagem cultural herdada – ópera ou canção, por exemplo. Assim, decidi quais os instrumentos que utilizaria na peça e, sobretudo, que a primeira metade estaria fundamentada nesse som.

Outra ideia que trabalhei na peça e que também foi extraída da audição de *La Perfezione Di Uno Spirito Sottile* se refere à proposta, por Sciarrino, de um motivo incessantemente repetido e variado pela flauta durante quatro minutos e meio. Depois, propõe o mesmo jogo com um som eólico (também na flauta) antes de a voz aparecer. Logo, esse primeiro motivo é tomado pela voz à maneira de imitação, porém com texto. Quando ouvido, já não se estabelece, para meu ouvinte, como um elemento novo. Parece que a voz tomou os elementos propostos pela flauta para elaborar novas microvariações de acordo com as suas possibilidades. Aqui, a grande ambiguidade, por um lado, está na voz mantendo o jogo de microvariações do motivo primeiro; por outro, na presença de texto sugerindo um segundo jogo. O centro de atenção se movimentando do motivo e de suas microvariações para o significado do texto, mesmo que não se compreenda o idioma.

Assim intuí que, se eu queria trabalhar com som, todos os instrumentos, incluindo a voz, teriam de permanecer num mesmo plano. Perguntei-me, então: como poderia fazer para manter a voz no mesmo plano que o resto dos instrumentos? E para que o som que criara fosse mesmo um som, e portanto entendido como tal, pensei que teria de ser o mais neutro possível para, assim, poder ser materializado tanto pela voz quanto pelos demais instrumentos. A primeira certeza foi de que a voz não teria texto algum. Essa foi uma das formas de desnaturalizar (neutralizar) a voz. Eu havia conseguido criar esse som neutro confiado à voz, sem risco, intuo, de que isso ameaçasse a minha proposta.

3.2 Enfoque poiético-estésico

A partir dessa perspectiva, trabalhar timbricamente com a voz, utilizando-a como um instrumento a mais dentro da textura, propõe-se como um problema. Em princípio, a voz, em adição ao texto, é um elemento fortemente referencial que propõe um centro de interesse diferente daquele tímbrico que queria trabalhar. Assim, toda vez que meu ouvinte escuta uma voz cantando, recitando ou declamando, mesmo que seja utilizando uma nota só, a voz se coloca como centro de atenção, se distingue do resto e geralmente se coloca no primeiro plano. No entanto, o que pretendia produzir sonoramente era um som que se transformasse no tempo dinamicamente. Para isso, era fundamental que a voz se integrasse o máximo possível ao resto dos instrumentos, que se ouvisse um som que, independentemente da fonte que o produzisse, adquirisse identidade própria – nesse sentido, o mais próximo de um objeto musical. Se a voz fosse escutada em primeiro plano, isso não iria acontecer.

Na peça, os primeiros sons da voz, de superfície relativamente lisa, começam ser afetados por diferentes processos com o intuito de obter uma espécie de mutação em direção a sons de superfície rugosa. Assim, a voz, a flauta, o clarinete e, em certa medida, também o piano tornam-se parte de um único som que, no percurso de 1'30" aproximadamente (exemplo 7), se repete, girando em torno de si mesmo para oferecer diferentes fisionomias.

Exemplo 7: *A Fé do Pêssego*, compassos 1-26 (faixa 5 - CD Anexo 2)

Musical score for *A Fé do Pêssego*, measures 1-26. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features four staves: Voice, Flute, Clarinet in Bb, and Piano. The music includes various articulations and dynamics such as *pppp*, *poco vibrato*, *non vibrato*, *non dim*, and *ppp*. Specific techniques like "t. ram" (tongue ram) for the flute, "slap tongue" for the clarinet, and "pizz" (pizzicato) for the piano are indicated. The score is divided into three systems, with measure numbers 10 and 19 marking the beginning of the second and third systems respectively. The first system (measures 1-9) includes time signature changes to 3/4 and 1/4. The second system (measures 10-18) includes a 12'' marking and a "multif" instruction. The third system (measures 19-26) includes "ord." and "u..." markings for the voice and "8va" for the piano.

Nesta peça, grafias diferentes das tradicionais indicam as diversas produções do som. A cabeça de nota em triângulo indica: na flauta, *tongue ram*; no clarinete, *slap tongue*; e no piano, *pizzicato*. Na flauta (c.19), se indica, no segundo som, uma linha curva que parte da nota que indica uma leve desafinação em sentido descendente, produzida por uma mudança na embocadura do instrumento. No piano (c.22), a cabeça de nota redonda com cruz indica *mute*. No clarinete (c.23-26), se indicam umas caixinhas semipintadas ou pretas que indicam pressão ordinária e pressão maior que

o habitual, respectivamente. A utilização de setas indica modulação gradual de um som ou técnica de produção específica para outra.

Embora ilusoriamente repetido uma e outra vez, a cada momento que esse som se apresenta (Ré natural na partitura), algumas variantes nele impedem que seja entendido como simples repetição. Se compararmos as duas primeiras variantes, por exemplo, encontramos algumas diferenças: o ataque da primeira está mascarado pelo piano, pelo clarinete e pela flauta e apresenta ‘pouco vibrato’, que é mantido; na segunda variante, o ataque não está mascarado, e o vibrato é evolutivo (vib→non vib). Essas duas diferenças estabeleceram-se como os dois campos de ação composicional principais. Por um lado, o piano vai ter exclusivamente a função de mascarar quase todos os sons até o compasso 46. Isso o coloca numa função ambígua; ele se coloca como ataque de cada som, mas não faz parte dele. Além disso, o vibrato, evolutivo ou não, pode ser entendido dentro da categoria de material não só como vibrato simplesmente, mas como uma variante tímbrica. Nos primeiros 27 compassos, esse material – variação tímbrica – é trabalhado de diversas formas: nos compassos 8-12, a voz se vê misturada com a flauta; nos compassos 14-26, o som é materializado pela flauta e pelo clarinete misturados. Quando desaparece o clarinete, a flauta evolui para multifônico e volta a um som singular. Quando isso acontece, o timbre muda para a voz, que vai jogar com o vibrato evolutivo, para logo reaparecerem a flauta e o clarinete misturados.

Uma estratégia compositiva similar foi adotada nos compassos 27-42 (exemplo 8), em que também um único som é empregado para pôr manifesto o jogo de microvariações tímbricas. A primeira seção (c. 1-27) foi trabalhada a partir de uma ideia abstrata do som – em que cada um dos instrumentos poderia tê-lo materializado –, adicionando-se e misturando os diferentes instrumentos e técnicas de produção sonora. Nessa primeira unidade formal, o resultado sonoro previsto visa a uma variedade

tímbrica relativamente grande. Se essa seção apontava para uma relativa diversidade, pareceu-me acertado criar a situação inversa: uma seção que visasse à unidade. Decidi, então, criar uma seção que contrastasse com a primeira, utilizando basicamente a mesma ideia construtiva, mas a partir de outra perspectiva. Na primeira seção, os sons são o resultado de uma espécie de síntese sonora aditiva. Na nova seção, trabalharia com a variabilidade dentro da repetição de um som, aparentemente sempre o mesmo, produzido por um só instrumento. E, se antes qualquer instrumento poderia materializar o mesmo som, agora só um instrumento apresentaria o novo som que, nesta seção, foi confiado exclusivamente à flauta.

Por causa de uma revisão que terminei em julho de 2009 e guiado pela audição da gravação da estreia, decidi recriar a ideia de mistura sonora dos compassos 10-12, para pôr em conflito o sentido de que só um instrumento poderia materializar o novo som. Assim foi que acrescentei, nos compassos 33-35, a voz (*voca chiusa*) para se misturar timbricamente à flauta quando está alcançando a nota.

Exemplo 8: compassos 27-42 (faixa 6 - CD Anexo 2)

27 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ *pppp*

Voice *a*
(*boca chiusa*) *mmm*
(*boca chiusa*)

Fl. *pppp >* *pppp >* *pppp >*

Cl. *pppp*

Pno. *p* *p* *p* *en el arpa* *en el arpa* *en el arpa*

Nesta seção, na flauta, se apresentam sons eólicos, indicados por cabeça de nota quadrada, e sons mistos (sons de espectro harmônico com uma grande componente de ar), indicados pelas cabeças de notas em triângulo. No piano, nos compassos 27, 29 e 31, a cabeça de nota em 'x' indica bater no lugar do instrumento que se especifica acima da figura. A utilização de setas indica modulação gradual de um som ou técnica de produção específica para outra.

Ainda que essas duas seções sejam contrastantes, tanto pela qualidade sonora dos elementos quanto pela diferença de suas texturas ou caráter – estático/dinâmico, caso se queira –, posso afirmar que esse conjunto de micro(nem sempre tão micro)variações tímbricas se constitui um dos materiais da peça.

Como foi mencionado acima, tanto na primeira seção quanto na segunda, nos primeiros 44 compassos, o piano tem uma função diferente à do resto dos instrumentos. Em ambas as seções, a função principal do piano é mascarar quase todos os sons com outro que sempre terá perfil dinâmico impulsivo. Essa função se mantém até o compasso 44, onde há uma espécie de retomada da primeira seção. Nos compassos 56 e 57, essa função de mascaramento é brevemente retomada pelo piano, e, dois compassos depois (c.59), esse elemento impulsivo é tirado de sua função para se constituir num novo estrato, que poderíamos chamar de ritmo. Para esse material, elemento impulsivo, a estratégia compositiva adotada foi outra diferente daquela de microvariações tímbricas. Para esse material, a ideia foi mantê-lo relativamente confinado a uma função específica; no entanto, foram trabalhados os outros materiais, para, adiante, criar com eles uma textura diferenciada. Depois de uma seção (c.59-133) na qual convivem

diversos elementos, esse elemento impulsivo torna-se um dos materiais principais. Do compasso 133 até o final da peça, a textura está formada quase exclusivamente por eventos impulsivos que provêm tanto do piano como dos outros instrumentos e também da voz. A ideia foi contrastar essa textura (por pontos) com aquela dos primeiros 59 compassos (textura por linhas).

Para tentar criar certa riqueza musical, decidi reutilizar os materiais já apresentados na peça. Para isso, analisei e rapidamente deduzi que poderia aproveitar, por um lado, um elemento impulsivo que mascarasse algum outro elemento, e, por outro, um de perfil dinâmico continuado. O problema era que o elemento percussivo já estava sendo utilizado e que, se reutilizasse uma nota em sentido de som, estaria criando uma espécie de retorno às primeiras seções. Assim, decidi criar um elemento que contivesse ambas as características juntas. O elemento novo dessa seção são os fonemas ordenados nas sílabas *tac-sat-ss*, apresentados primeiramente pela voz e, logo em seguida, espalhados pelo resto da grade. Esses fonemas foram escolhidos no sentido de manter as principais características dos elementos já trabalhados na peça, a saber: um elemento impulsivo ‘c’, um elemento de espectro harmônico ‘a’ (entoada) e outro de espectro inarmônico ‘s’. Por sua vez, esses fonemas são combinados com o fonema ‘t’ (impulsivo), que está para mascarar os outros fonemas, ou seja, cumpre a mesma função que teve o piano na primeira parte da peça. Nesse sentido, compositivamente, é como trabalhar com os mesmos elementos, mas variados timbricamente.

Exemplo 9a: compassos 172-179 (faixa 7 - CD Anexo 2)

Musical score for Example 9a, measures 172-179. The score is in 2/4 time and features four staves: Voice, Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The Voice part starts with a half note 'jh' (mf) and a half note 'sa-' (ppp). The Flute part has a half note 'v' (mf). The Piano part has a half note 'lv' (mf) and a half note 'tss' (ppp).

Exemplo 9b: compassos 180-186 (faixa 8 - CD Anexo 2)

Musical score for Example 9b, measures 180-186. The score is in 2/4 time and features four staves: Voice, Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The Voice part starts with a half note 'tac' (ppp) and a half note 'sss...' (ppp). The Flute part has a half note 'tss...' (ppp). The Clarinet part has a half note 'sac' (ppp) and a half note 't' (ppp).

No exemplo 9a (c175-177), os fonemas *tac-sa-tss* estão materializados pelo pianista, pela cantora e pelo pianista, respectivamente. Se, por um lado, no primeiro e terceiro fonemas é o ‘t’ que cumpre a função de ataque do som, no segundo fonema é o piano que se propõe como ataque. No exemplo 9b (c180-181), a sequência é alterada. A primeira sílaba se apresenta isolada, quase inconsequentemente, e a segunda sílaba se

apresenta depois de ter começado a terceira. No entanto, com a terceira, se propõe o mesmo jogo de prolongação tímbrica que se ouvia nos compassos 33-35, em que a voz (*voca chiusa*) prolongava o som da flauta. Nos compassos 183-186, todos os elementos impulsivos, tanto fonemas quanto *key-claps* na flauta e clarinete, são apresentados de maneira relativamente autônoma, isto é, sem outra função que não a de conformar a textura.

Como foi apresentado nesta breve análise, na peça *A Fé do Pêssego* todos os elementos são utilizados e reutilizados para criar os materiais da peça, independentemente da sua característica tímbrica – de espectro harmônico, inarmônico, de perfil dinâmico impulsivo ou continuado. Porém, na primeira parte da peça, além da fonte sonora (flauta, voz, clarinete), é a característica tímbrica do som resultante que se constitui como material. A noção de material que se tentou pôr de manifesto aqui se refere à resultante que o compositor propõe para que seja percebida. Assim, uma descrição da peça com foco em seus materiais dirá que: a primeira parte resulta da variação tímbrica (diferentes rugosidades e diferentes espectros), e a última, de uma textura por pontos em que os elementos da primeira parte são reutilizados para criar outros jogos.

4.1 Crítica composicional

Embora considere que os objetivos composicionais foram satisfatoriamente atingidos, tanto nas peças aqui analisadas quanto em outras composições que integram o portfólio de mestrado, nos últimos tempos, novas ideias surgiram, levando-me à procura de novas estratégias composicionais. Em outras palavras, trabalhar relativamente na

mesma direção com as mesmas intenções estéticas, mas visando obter novas soluções para as inquietudes estéticas. Retomando brevemente a discussão a propósito das variações tímbricas exposta na análise de *A Fé do Pêssego*, considero que há outras formas de trabalhar esse conceito, o que talvez resulte de novos enfoques, novos pontos de vista. Nesse sentido, considero que muitos dos conceitos não se esgotam em uma peça. Em *A Fé do Pêssego*, por exemplo, como descrito acima, isso foi trabalhado na primeira parte da peça a partir de um som abstrato e, na segunda, a partir das repetições de um instrumento. O resultado obtido, entretanto, parece-me ser um tanto rígido, isto é, determinando cada uma das ações necessárias para a produção de determinado som – talvez se considerando apenas as possibilidades mais lógicas, talvez negligenciando possibilidades que se configurarão na própria realização sonora. Uma porta para esse debate foi aberta na peça *Ersticktes Geflüster*. Nela, um dos meus interesses foi o de trabalhar com politexturas. A estratégia adotada foi a de criar estruturas de repetição nas quais a configuração temporal permanecesse relativamente livre (não determinada) e os sons fossem escolhidos pelos instrumentistas sempre com vista a conseguir uma variedade relativamente grande deles (quando não se indica o contrário). Assim, nos momentos em que essas estruturas funcionam, as texturas resultam, por uma parte, da escolha dos instrumentistas (som), mas também das orientações dadas na partitura, como andamento, intensidades ou a indicação *multiple sounds*, para indicar sons variados. Esta última indicação foi utilizada para impedir, de certa forma, que qualquer estrutura ou som em particular se estabeleça com maior importância que o resto, valorando assim a textura resultante mais do que cada um dos sons que a integram.

Uma segunda intenção compositiva, que por vezes contradiz esta última, é a de que, a partir da superposição das ações escolhidas pelos instrumentistas, objetos sejam formados ao acaso. Isso dependerá sempre diretamente da possibilidade da coincidência

de que dois ou mais sons aconteçam em sincronia (ou relativamente próximos) e em certa medida, também, de que as intensidades sejam similares ou iguais; em suma, dependerá do acaso. Desse modo, percebi que uma questão importante a se trabalhar poderia ser a de as coisas acontecendo no momento, como uma nova forma de explorar a mesma ideia de (micro)variações tímbricas. Isso foi trabalhado na composição da peça *Geräusch*.

4.1 Breves comentários ao respeito de *Geräusch*

Outra vez tomando como referência a já citada peça *La Perfezione Di Uno Spirito Sottile*, de Salvatore Sciarrino, além de *Let Me Die Before I Wake*, de 1982 (para clarinete em Sib), entre outras peças do mesmo compositor, intuí que uma nova maneira de trabalhar essas microvariações poderia ser: propor ao instrumentista uma série de elementos intermodulantes (que se modulem entre si). Isso tem várias finalidades, algumas técnicas, outras estético-composicionais. Uma das finalidades é me afastar da pretensão de controle temporal da escrita tradicional (e tudo o que isso implica). Voltando à questão antes mencionada a propósito da rigidez, penso que, de alguma maneira, quando determinado, o objeto musical morre. Não só porque ele vai ser sempre igual (no melhor dos casos) nas sucessivas interpretações, mas porque o que acontece no seu interior está preso pela predeterminação, pelo congelamento, evitando que coisas que não são previstas possam acontecer na sua materialização no momento da interpretação. Tanto *Ersticktes Geflüster* quanto *Geräusch* não devem ser entendidas como peças de improvisação. Elas propõem aos instrumentistas fazer certas escolhas no momento dos ensaios para logo definir a peça – completá-la – antes da estreia. Intuo que

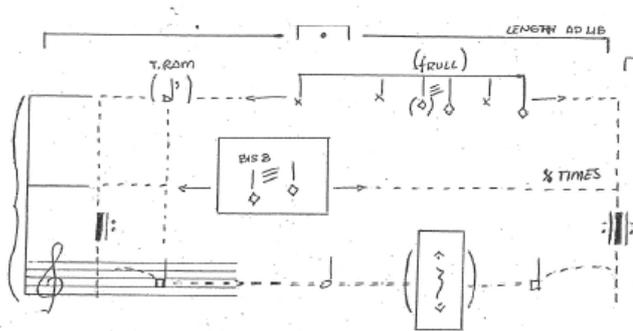
essa forma de trabalhar nos aproxima também de um pensamento voltado para a leveza sonora. Como se os sons se desmanchassem à nossa frente.

Outra das finalidades dessa forma de trabalho é que a peça se adapte, relativamente, aos gostos e possibilidades técnicas do instrumentista. Essa ideia foi tomada do trabalho do compositor argentino Jorge Horst (de Rosário), principalmente na peça *Intempestivos* (para saxofone), de 2008, da qual desconheço se há gravação ou foi estreada. Em uma conversa pessoal, o compositor argentino Jorge Diego Vazquez (ex-aluno de Horst) me narrava que, naquela peça para saxofone de Horst, o compositor havia escrito uma sucessão de alturas, que deveriam ser executadas na ordem escrita, mas com modos de ataque, duração e intensidade a serem escolhidos pelo instrumentista dentre uma série de possibilidades dadas na partitura (nesse sentido também não é uma peça de improvisação). Embora na hora da apresentação da peça as possibilidades estivessem já escolhidas, imagino a grande riqueza sonora desprendida da série de escolhas. Isso me levou a trabalhar num sentido similar em *Geräusch*, em que o foco é a mutação como fenômeno temporal. A reflexão dessa questão foi tomada como ideia central, o que guiou meu pensamento composicional. A maneira de trabalhar com essa ideia de mutação como fenômeno temporal foi pensar em elementos *intermodulantes*, ou seja, uma série de possibilidades é sugerida para um som. Essa série de possibilidades pode se superpor e não tem um momento fixo de modular o som.

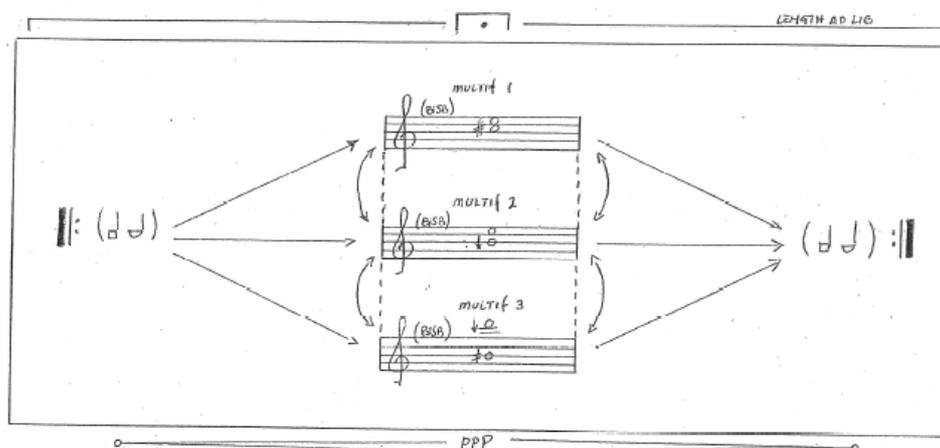
Na segunda página da partitura, apresentam-se três situações diferentes, a duas das quais podemos assistir nos exemplos 10a e 10b. Nestes, pode-se ver como as diferentes ações escolhidas pelo instrumentista afetarão o resultado sonoro.

Exemplo 10: extrato da página 2 de *Geräusch*.

a) (faixa 9 - CD Anexo 2)



b) (faixa 10 - CD Anexo 2)



A primeira situação (exemplo 10a) foi desenhada, pensando-se em três ações básicas, descritas de baixo para cima: a primeira, soprar no instrumento; a segunda, modular o som com *bisbigliando*; a terceira, adição de *key clap*. Uma quarta ação seria a inclusão de silêncio, ou pausa, em algum momento; e uma quinta ação seria a utilização de *tongue ram*, utilizado como ataque do som. Nessa primeira situação, o instrumentista deverá escolher em que momento interromper o sopro e em que momento modulá-lo, quer por *bisbigliando*, quer por mudanças tímbricas resultantes de mudanças de digitação propostas na linha de cima – e se tudo isso vai ser combinado com *key clap*, *frullato* ou *tongue ram*. A ideia central da peça – de mutação como acontecimento temporal – é proposta nessa primeira situação do exemplo 10, em que cada uma das

ações não estão fixadas temporalmente. Assim, o som pode começar liso, com ou sem ataque de *tongue ram*, e continuar rugoso, sendo modulado por *bisbigliando*, com ou sem adição de *key clap*, e terminar liso ou não. Ou pode começar rugoso, evoluir para liso e terminar mascarado por *key clap*. Ou pode também acontecer que esses *key clap* aconteçam no momento do silêncio marcado na linha de baixo. Ainda pode acontecer que o instrumentista decida repetir uma série de escolhas, variando as durações das ações, mas não a ordem.

No exemplo 10b, representa-se outra situação. Esta foi desenhada com vista a uma só situação básica: um som eólico (ou misto) evolui para multifônico e volta para eólico (ou misto), sempre partindo e se perdendo no inaudível. Nessa situação básica em que um som modulante se repete uma e outra vez, se apela diretamente à instabilidade própria do som de multifônico da flauta, o que na prática resultará nas minhas microvariações. Nesse sentido, a peça se volta diretamente sobre seus referentes sciarrinianos, focando dessa vez principalmente em *Let Me Die Before I Wake*. Assim é que os sons se desmancham à nossa frente, assim é que em *Geräusch* tento expor minha ideia de mutação como fenômeno temporal.

5 Tempo

Esta segunda parte oferece respostas às duas primeiras perguntas formuladas no começo do presente trabalho. Elas estão intimamente relacionadas e apontam para o problema da explicação de uma dada peça (ou conjunto de peças, como no caso do presente memorial). As perguntas foram formuladas da seguinte maneira:

1. Quais são os aspectos de uma peça que serão privilegiados, que serão entendidos como os mais relevantes para que uma dada explicação dê conta, senão da totalidade da peça, dos aspectos que melhor a expliquem?

2. Quais são os critérios adotados que direcionam o olhar para uns aspectos antes que outros?

Respondendo brevemente à segunda dessas duas perguntas, acredito que um olhar que vise explicar uma dada peça (ou conjunto de peças) deverá estar orientado para seu aspecto central, aquele que se constituía como a preocupação fundamental do compositor no momento da escrita. Aquela preocupação que é sustentada pelo aparelho ideológico (conjunto de crenças) do qual se partiu para a criação da peça e de que se obtém por resultado uma resposta a tal preocupação. Talvez possa se perceber neste ponto uma das importâncias da escrita de um memorial, dado que, sendo o compositor quem fala e utilizando o modelo analítico proposto no começo deste trabalho, a situação do analista se encontra em uma posição de privilégio. Assim, em tal análise, se definirá uma série de explicações que, articuladas àquela preocupação, tentarão desvendar o funcionamento dos mecanismos e leis como foram propostos e utilizados como uma tentativa de solução, e que fazem de uma peça ela mesma, e não outra. Em outras palavras: descrever as particularidades da peça.

Na análise de *A Fé do Pêssego*, apresentada anteriormente neste trabalho, por exemplo, foi descrita uma série de conceitos e mecanismos que apontava para a exemplificação do debate em curso naquele momento; assim, encerrava a análise, apresentando-a como uma ‘descrição focada no material’ (p.32). Tal descrição servia de exemplo a conceitos gerais do meu trabalho composicional, que, mesmo sendo utilizados nessa peça, não se circunscrevem somente a ela, como também não somente

às peças do memorial. Portanto, entendo que tal descrição não dá total conta dessa peça especificamente, mas sim daquela discussão.

Respondendo à primeira pergunta, penso que cada compositor abordará a explicação de suas peças a partir de seu interesse pessoal. Desse modo, se Lachenmann acredita que “falar de uma peça significa descrever o conceito de material definido nela”¹⁴ (Lachenmann, 2004. p.59), Tristan Murail descreve os processos utilizados para elaborar a trama da peça, como se pode ler em seu texto “*The Revolution of Complex Sounds*”, de 2005, por exemplo, e John Cage talvez preferisse um enfoque mais voltado à filosofia – outros, ainda, preferem falar detalhadamente da construção de células ou mecanismos nem sempre tão audíveis. No entanto, considero que, se para cada peça houve uma preocupação particular que se articula com uma preocupação ideológica, então é dessas preocupações de que devo falar. No período do mestrado, mesmo nem sempre tão conscientemente, a preocupação central gravitava em torno da questão do tempo e de sua relação com o processo formal. Essa relação recebeu primeiramente o nome de forma tijolo; logo veio a se chamar forma fluida; depois, no entanto, me dei conta de que, de qualquer modo, estava pensando numa forma musical afim a minha preocupação da representação do tempo. Voltarei sobre esses aspectos adiante.

A seguir, uma abordagem conceitual dirá respeito a duas ideias, que são centrais no meu trabalho composicional. A primeira subjaz a todas as peças do portfólio e é um ponto de partida conceitual comum a todas: o ambiente temporal primário. Em seguida, abordarei a explicação de uma segunda ideia, que se propõe como solução à minha preocupação fundamental no período do mestrado: relacionar tempo e forma. Também comum a todas as peças do portfólio (exceto às primeiras), essa segunda ideia diz

¹⁴ [...] talking about a work means describing the concept of material defined in it.

respeito à construção de um dispositivo macroformal – forma fluida –, entendido como processo temporal, i.e., a relação entre forma – ordenamento dos eventos e materiais – e tempo – como resultado das relações entre tais eventos e materiais.

5.1 Ambiente Temporal Primário

Como uma primeira categorização, e de âmbito global, a ideia de tempo é definida como ambiente temporal primário, prévio e subjacente. No que diz respeito ao tempo, essa é a ideia central na qual se baseiam as peças do portfólio de composições do mestrado. Conceitualmente, o ambiente temporal primário é uma espécie de *background* prévio da consciência que, no sentido composicional, por natureza, é vácuo. É o espaço temporal do qual se utilizará uma dada peça e a que não está necessariamente relacionada a sua duração cronométrica. Se se permite uma analogia, viria a ser o espaço do qual se vale um pintor. Esse espaço não é a tela do quadro, a realização física, mas o espaço conceitual do qual se vale para a criação da tela. Essa ideia se espelha nas colocações de Jonathan D. Kramer que, apoiado em Thomas Clifton, afirma que “os eventos, não o tempo, estão em fluxo. E a música é uma série de eventos, eventos que não somente contêm tempo, mas que também lhe dão forma”¹⁵ (Kramer J. D. 1988 p.5). Assim, esse ambiente temporal primário não está em fluxo, também não é estático nem dinâmico; ele é elástico, uma entidade conceitual. Na prática composicional, isso me permite ordenar os eventos, logo no começo de qualquer ideia, tão livremente como possa imaginá-los. Assim, é prévio também a posteriores categorizações, como tempo estático, tempo dinâmico, linear, não linear, entre outros.

¹⁵ Event, not time, are in flux. And music is a series of events, events that not only contain time but also shape it. (p.5)

Esse tempo de *background* surgia como ideia organizadora quando estudava composição musical por meios eletroacústicos. Manter essa ideia e utilizá-la agora também no âmbito da música instrumental resultou ser de importância capital, permitindo-me, no começo de cada composição – tal como acontecia no âmbito da música eletroacústica –, que cada um dos eventos sonoros possam ser organizados no decorrer do tempo sem a necessidade de preestabelecer tipo algum de organização-padrão, seja métrico ou rítmico, que sustente a própria decorrência sonora. Na falta de um dado esquema temporal de organização predeterminado, outros tipos de relacionamento com o som têm surgindo no cerne da prática compositiva como princípios organizativos. Esses novos princípios organizativos não estão em relação direta com a tradição de organização rítmico-métrica da música de concerto. Ao diagramar a sucessão de sons, a orientação vem mais da intuição do que de regras de equilíbrio ou simetrias, por exemplo. Algo similar ao que nos diz Pascal Gobin:

[...] o som pode ser abordado como uma duração musical baseada na percepção global das qualidades do próprio som e não como um conjunto de parâmetros determinados pela habilidade do ouvinte de perceber o som em termos de unidades quantificáveis que estão sujeitas a uma organização sistemática¹⁶ (GOBIN, P. 1999. p.317).

Como utilizada nas peças do portfólio, essa ideia de entender o som como uma duração musical visa criar uma organização temporal na qual a hierarquia será estabelecida pela qualidade própria dos eventos sonoros – tratada como identidade –, mais do que pela recorrência e alternância de tempos fortes em contraposição a tempos débeis. Constitui-se, assim, um paralelo entre as estratégias de organização temporal desses dois modos de produção sonora (eletroacústico e instrumental) que compartilhem uma ideia central: um *background* que se nos apresenta na tarefa composicional como

¹⁶ sound may be approached as a musical duration based on the overall perceived qualities of the sound itself rather than as an ensemble of parameters determined by the listener's ability to perceive the sound in terms of quantifiable units that are subject to systematic organization.

um ambiente prévio suscetível de ser utilizado, no qual são organizados simplesmente por sucessão e/ou superposição tanto os materiais que nele se apresentam – sejam eventos ou processos – quanto as relações que deles se levantam.

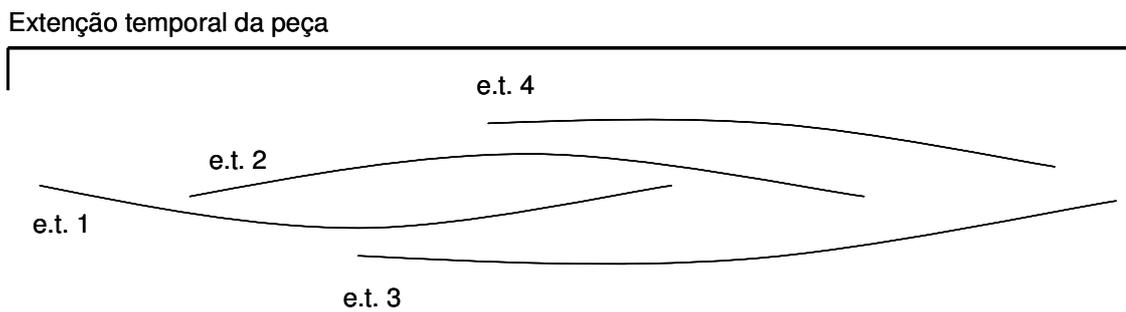
Essas duas ideias de ambiente temporal primário, conjuntamente com as colocações de Gobin, sugeriam também uma solução à respeito do problema da duração de cada som em particular. Atendendo aos novos princípios organizativos orientados pela intuição, percebi que cada som poderia durar o que tinha que durar sem ser interrompido pela necessidade de ocorrência do som seguinte. Assim, a colocação de um novo som ou de um conjunto de sons não determinava a duração do som anterior. Essa estratégia se pode ver na escrita de *Geräusch* (exemplos 10a e 10b), na qual as linhas de divisão de compassos foram substituídas por linhas de pontos que indicam possíveis pontos de coordenação. Nessa peça, a duração de cada som é mais sugerida do que indicada e estará em relação com as possibilidades e gostos do instrumentista. Em outras peças, dependendo da possibilidade de realização, outras estratégias foram adotadas. Na peça *A Fé do Pêssego*, por exemplo, as linhas de compassos foram colocadas *a posteriori* simplesmente para facilitar a execução. Nas primeiras versões dessa peça, o começo e a duração de cada som eram indicados de diversas maneiras, por vezes por unidades metronômicas (em segundos), ou por linhas de pontos, ou, ainda, por indicações verbais do tipo: “Comece no final do som do clarinete”, por exemplo, e tinham a função de coordenar temporalmente os eventos. Dessa maneira, organizando os sons sem atender aos parâmetros tradicionais de metro e ritmo, teve-se a sensação de que cada som poderia ter a duração que lhe era própria, independentemente da sucessão ou superposição com outros sons, ou seja, segundo a minha percepção, teria aquela duração que lhe corresponde.

As peças do portfólio, então, partem da ideia de ocupar uma porção desse tempo-background, ordenando e relacionando os materiais de modo a se criarem diferentes expressões e representações temporais. Dependendo da relação de identidade entre os eventos ou do seu ordenamento – afastamento/aproximação, periodicidade/não periodicidade, entre outros –, constroem-se diversas relações temporais.

5.2 Forma Fluida

Essas relações temporais de que venho falando estão relacionadas diretamente com o conceito de identidade explicado anteriormente e com o dispositivo formal que denominei: forma fluida. Forma fluida é um dispositivo que relaciona intimamente forma e tempo, e parte do seguinte princípio: quando um evento (seja um som, um objeto musical ou material) se estabelece como uma identidade, cria também uma memória, dado que o ouvinte o reterá como um elemento estrutural ou, pelo menos, de importância dentro da peça. No momento em que uma sucessão de eventos é entendida como se referindo ao primeiro evento da sucessão (já passado e sempre constituído como uma memória), cria-se um eixo temporal, uma relação entre os eventos, uma linha na qual poderia se observar, talvez, uma história desses eventos. A ideia de trabalhar com esse dispositivo formal é a de criar uma superposição de eixos temporais que confirmam fluidez à música. Uma possível representação gráfica se pode ver na seguinte figura, em que e.t.1 corresponderia a um eixo temporal, e.t.2 a outro eixo, e assim sucessivamente.

Figura 3: representação gráfica de Forma Fluida



A característica distintiva desse processo formal gira em torno da hipótese de criar uma música na qual não exista o futuro. Tal hipótese devera ser entendida como uma extensão da perspectiva de Jonathan D. Kramer, explicada largamente em seu livro “The Time of Music – New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies”. O autor menciona diferentes tipos de tempo musical:

[...] algumas mais frequentes em música tonal e outras mais comuns em estilos atonais: tempo linear com direção a um objetivo; tempo linear não direcionado; tempo linear de múltiplas direções; tempo momento; e tempo vertical¹⁷ (KRAMER, J. 1988 p.57).

A classificação de Kramer baseia-se na distinção entre músicas que propõem um objetivo e aquelas que não o propõem. Na música tonal, por exemplo, o estabelecimento de uma direção que vai da tônica até outras tonalidades para retornar à tônica se configura como um esquema formativo que funciona não só em uma música ou um autor, mas, também, pelo menos, desde o período clássico até o pós-romântico. Por outro lado, aquela música que não se propõe alcançar um objetivo é nomeada pelo autor de tempo vertical como o extremo oposto, e propõe que “o compositor de quem a

¹⁷ [...] some more prevalent in tonal music and some more common in atonal styles: goal-directed linear time; nondirected linear time; multiply-directed linear time; moment time; and vertical time [...]

música talvez melhor aperfeiçoe o tempo vertical foi Morton Feldman. [...] [ele] simplesmente colocava um belo som depois de outro”¹⁸ (Idem, ibidem, p.386).

Assim nos diz que, nas músicas com tempo linear com direção a um objetivo, como a música tonal, por exemplo, a temporalidade (experiência temporal) surge da expectativa de resolução de diferentes fatores de acordo com convenções estabelecidas.

A música tonal nunca é estática porque trata com constantes mudanças de tensão. Mesmo quando há uma passagem de suspensão do movimento harmônico, escutamos na expectativa da desejada retomada da progressão. [...] A forma temporal de uma música tonal normalmente consiste em um movimento em direção a um ponto de grande tensão que é usualmente remoto (longe) da tônica, seguido de um retorno em direção à tônica. A volta à tônica é um evento de importância rítmica, um ponto de resolução, o objetivo¹⁹ (Idem, ibidem. p.25).

No entanto, ao descrever outro tipo de temporalidade musical, explica que:

A música vertical recusa o passado e o futuro em favor de um presente estendido. O passado é rejeitado (*defected*) porque a música está em certos aspectos fundamentais imutável, não linear e contínua. Ele parece ter vindo de lugar nenhum a não ser de onde ele se faz presente. [...] Tal música tenta impedir a memória, a fim de concentrar-se no presente, no agora²⁰ (Idem, ibidem. p.375-376).

Portanto, podemos inferir que o autor distingue entre uma temporalidade que aponta para o passado-futuro e outra que aponta para o presente, cada uma excluindo a outra. Por um lado, a ideia de teleologia; por outro, uma ideia de antiteleologia.

Quando dizia que queria criar uma música na qual não exista o futuro, estava me referindo ao fenômeno de previsão dos acontecimentos regidos por um sistema externo

¹⁸ [...] the Composer whose music perhaps best concerned with vertical time was Morton Feldman [...] [he] simply put down one beautiful sound after other.

¹⁹ Tonal music is never static because it deals with constant changes of tension. Even when there is a passage of suspended harmonic motion, we listen expectantly for the desired resumption of progression. The temporal form of a tonal music piece typically consists on a move towards a point of greatest tension that is usually remote from the tonic, followed by a drive back towards the tonic. The return of the tonic is an event of rhythmic importance, a structural downbeat, a point of resolution, the goal.

²⁰ Vertical music denies the past and the future in favor of an extended present. The past is defected because the music is in certain fundamental ways unchanging, nonlinear, and ongoing. It appears to have come from nowhere other than where it presently is. [...] Such music tries to thwart memory in order to focus in the present, the now.

à peça. Nós sabemos, com total certeza, que a tônica virá. Ou, como nos comenta Eduardo Seincman:

Por vezes, antes mesmo de uma obra se iniciar, já temos em mente uma espécie de arcabouço formal, uma espécie de ideia-tipo, justamente por sabermos que tal obra é um rondó, um minueto ou algo parecido. A expectativa já faz parte da realidade. Porém, um grande desconforto ocorre quando se constata que o que se está ouvindo não se “encaixa” adequadamente na estrutura formal (e abstrata) que tentávamos, em vão, preencher (SEINCMAN, 2001. p.28).²¹

Essa é a ideia de futuro como previsão da qual tentei fugir nas músicas. No entanto, isso cria o problema de coexistirem passado e presente, sem o futuro. Desde esse ponto, proponho uma diferenciação entre previsão e expectativa. Numa previsão, o futuro é sabido de antemão, como a volta da tônica, por exemplo; mas a distinção proposta aqui é a de que, se o futuro é esperado, ele talvez seja também incerto.

Portanto, na minha música nenhuma das categorias de Kramer pareceria funcionar completamente, dado que na minha proposta, por um lado, se estabelecem diferentes tipos de linearidade, a que chamei de *eixos temporais*, mas que não apontam em direção a um objetivo estabelecido por uma tradição ou convenção, como acontece na música tonal. Por outro lado, uma das ideias principais de minhas músicas é valorizar o presente, entendido como construção temporal que se vale de uma série de memórias constituídas dentro da peça. Assim se afasta também da categoria de tempo vertical, na qual funcionaria um tipo de presente estendido no qual nenhum evento depende de qualquer outro evento (KRAMER, J. 1988 p.55). A ideia principal desse dispositivo formal – forma fluida – não é rejeitar o futuro, mas valorar o presente como momento construtivo em relações entre os objetos (musicais) da memória e os eventos do presente, sabendo que expectativas ocorrerão. Essa intenção de presente que constrói uma temporalidade valendo-se dos elementos da memória pode alcançar um paralelo no

²¹ Grifos do autor.

conceito de *cronoaesthésia*, postulado por Ruben López Cano, segundo o qual habitamos o presente, mas construímos uma temporalidade.

a *cronoaesthésia* [caracteriza] aqueles momentos em que, tentando dar sentido ao objeto musical percebido, um sujeito se converte simultaneamente em engenheiro e habitante do tempo musical que ele próprio constrói ²²(LÓPEZ CANO, R. 2001, p.14).

Assim, as relações que se estabeleçam entre os diferentes eventos de uma peça formarão diversos eixos temporais, que, por sua vez, determinarão a forma de tal peça. Desse modo, a forma é entendida como estruturação temporal, como um fluxo de materiais que se relacionam entre si, e não como um protótipo formal externo, como figura pré-concebida ou, em qualquer caso, imposta sobre o material, submetendo-o a dada ordem. De certo modo, se poderia dizer que a relação está invertida: é o material que dá forma à peça, e não a forma da peça que engloba o material.

Para uma exemplificação do funcionamento desse dispositivo formal, uma das peças do memorial, '*Polifonias*' (duo para violino e viola - 2009), será tomada como exemplo para a elaboração de uma análise que tentará dar conta tanto do funcionamento técnico quanto das premissas estéticas que lhe deram origem. Parto do princípio da grande possibilidade de tais preocupações se estabelecerem tanto nessa peça como em outras peças do memorial, pois, tomando essa única peça como ponto de referência, ela poderá dar conta de, no sentido global, evidenciar os mecanismos que exemplificam minha ideia de relacionar estreitamente forma e tempo; e, ainda, focar na peça que será analisada os aspectos que a fazem uma entidade.

²² “La *cronoaesthésia* [caracteriza] aquellos momentos en que, intentando dar sentido al objeto musical que percibe, un sujeto se convierte simultáneamente en ingeniero e habitante del tiempo musical que el mismo construye.”

5.3 Análise de *Polifonias*

5.3.1 Enfoque imanente

Polifonias é uma peça que está dividida em cinco números, mas que procurei que se ouvissem como uma unidade. Para tal fim, o dispositivo formal de forma fluida foi levado à prática. Essa é uma das primeiras peças na qual tal dispositivo foi utilizado. Como já se tem dito, esse dispositivo foi proposto como uma tentativa de relacionar tempo e forma. Para fazê-lo, por meio de eixos temporais, precisei primeiro determinar os materiais que iriam caracterizar esses eixos de maneira a construir uma rede que sustentasse formalmente a peça como um todo.

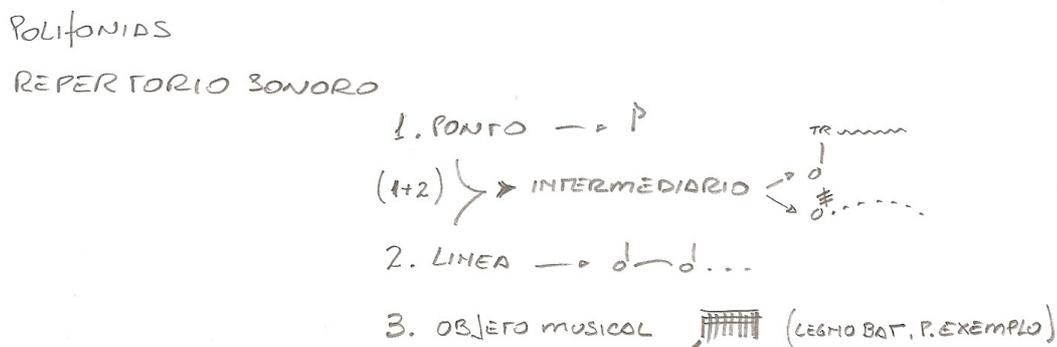
Se em algumas peças, como em *Constelaciones* ou *Trozz*, a intenção era trabalhar com o conceito de objeto musical como o elemento central com que a trama da peça seria construída, em *Polifonias* o interesse se voltou não só para este, mas para outros aspectos. Além de trabalhar com o conceito de objeto musical, o ponto de partida se voltou também para eventos concebidos desde a distinção entre dois polos, dois perfis dinâmicos caracterizantes. Por um lado, sons com perfil dinâmico impulsivo (ponto); por outro, sons com perfil dinâmico continuado (línea). Já no começo da composição, esses dois elementos, ponto e linha, foram entendidos como caracterizantes e estruturadores formais. Basicamente, esse seria o repertório sonoro da peça, com o qual caracterizaria os dois primeiros eixos temporais. Uma maneira de explorar essa ideia foi contemplar também a possibilidade de incluir, além dos extremos, elementos intermediários, ou seja, elementos que estiveram em diferentes posições de uma linha que tivesse por extremos o ponto e a linha. Assim, pensei que o caso do trêmulo e o trilo, aos quais chamei de iterados, iriam caracterizar esses estágios intermediários. Incluir elementos intermediários me sugeria a possibilidade de criar outro eixo. Este

visaria à distinção entre duas superfícies do som: uma rugosa, resultante da iteração, e outra lisa, um som continuado estacionário (nota sustentada, por exemplo). Outra possibilidade poderia ser: sons resultantes da iteração de um som particular diante do mesmo som como evento pontual.

Outra situação, e que poderia gerar certa ambiguidade, segundo a minha intenção, era escolher um material que se apresentasse como um objeto musical com uma identidade mais marcada do que o resto dos eventos. Essa antiguidade seria gerada porque, se o fator determinante da maioria dos sons era o perfil dinâmico, eles poderiam estar materializados de qualquer maneira, sempre que respeitassem o perfil característico. Por exemplo, se pensamos em um som impulsivo, ele pode ser materializado tanto por um *pizzicato* quanto por uma batida na caixa do instrumento, ou um som produzido *col legno batutto*, entre outras possibilidades. Se, por um lado, esses sons poderiam criar uma relação entre si que os unisse, coisa que era minha intenção nessa peça, principalmente por ser uma das premissas com que se formula a forma fluida; por outro, nenhum deles, dependendo da textura (entre outros fatores), se estabeleceria como um objeto ao qual os demais fizessem referência. Em outras palavras, carecem da condição de se estabelecer como uma entidade autorreferente. No entanto, a inclusão de um som que se situasse como objeto musical na textura que queria construir, interromperia (de alguma maneira) o jogo que até o momento teria se estabelecido. O que pretendia era criar uma textura de sons diferenciados somente pelo perfil dinâmico, mas decidi contradizer esse jogo, colocando um objeto musical. Portanto, teria uma série de eixos que talvez pudesse ser interrompida ou articulada por um objeto musical – situação que talvez criasse, por momentos, outro eixo.

Dessa maneira, foi-se criando o repertório sonoro que seria utilizado na peça como passo prévio à estruturação formal, como se vê na seguinte figura.

Figura 4



Em estágios posteriores da composição, decidi fazer também uma diferenciação entre sons tônicos, átonos e intermediários, aos quais chamei ‘de sons com tonicidade’. Ainda que todas essas classificações sejam tratadas por separado na explicação, na música elas estarão atuando conjuntamente. Podemos ver que tanto a definição de ponto/linha quanto às de tônico/átono e rugoso/liso apelam a características diferentes do som. Inclusive, uma das coisas que geralmente mais me interessa no som são as misturas. Poderão, portanto, existir um som átono-linear-rugoso (tremulo com as cordas abafadas, por exemplo), outro tônico-linear-rugoso (trilo de harmônicos, por exemplo), e assim por diante.

5.3.2 Enfoque Estésico-Poiético

Da forma ao material

A ideia de trabalhar com o dispositivo de forma fluida tem como antecedente uma análise da peça *Aspern Suite* (1979), de Salvatore Sciarrino, que fora feita na disciplina Seminário de Composição e Análise em 2008. Nessa análise, falava de um

procedimento que funcionava principalmente no nível da macroforma e que foi chamado de forma ‘tijolo’. Este procedimento era definido pela relação de permanência/não permanência dos materiais. Na peça de Sciarrino, percebia que alguns dos números estão fortemente ligados pela permanência de figuras. Isso ocorre, por exemplo, no final do N.º3 *Canzoneta “deh vieni non tardar”*, em que as cordas começam com uma figuração de fusas que funciona como fundo e que será mantida durante grande parte do N.º4 *Canzone Rituale*. O mesmo tratamento é aplicado também na articulação dos N.ºs 4 e 5. Aqui a figuração de semínimas alternadas nas flautas que se mantém durante quase todo o N.º4 começa também o N.º5 *Passeggiata*, desta vez mais rápida. Nessa análise, concluía que esse procedimento outorgava uma grande continuidade à grande forma, gerando períodos musicais de longa duração.

Se, por um lado, ambos os procedimentos – forma tijolo/forma fluida – funcionam interligando as seções por meio da permanência dos materiais, a diferença entre os dois se percebe tanto no modo em que o material da peça funciona quanto na própria natureza do material. Em *Aspern Suite*, os materiais que permanecem de uma seção para a próxima me pareciam muito definidos, muito característicos. Dava-me a sensação de esses materiais estarem fechados em si mesmos, estáticos, quase imutáveis. Como se tivessem se constituído ‘caixas’ em que a matéria giraria em torno de si mesma. No meu modelo formal, a ideia era de que os materiais fluam, mesmo apresentados numa textura estática. Pretendia criar eixos mais do que caixas.

Tanto a sonoridade quanto o tipo de material que pretendia para *Polifonias* estava mais ligada às ideias de Lachenmann do que às de Sciarrino (pelo menos no que refere a *Aspern Suite*). A sonoridade utilizada em peças do compositor alemão, tais como *Mouvement (-vor der Erstarrung) (für ensemble 1983-84)* e *Gran Torso (für*

streichquartett 1971-76-78), dava-me mais a sensação de fluidez que eu pretendia. Nessas peças, inclusive, o material não estava tão ligado à tradição, o que talvez poderia ter prejudicado a minha intenção de focar o interesse diretamente no perfil dinâmico como aspecto fundamental. Por outro lado, percebi que, por momentos, funcionava uma ideia similar à minha: aquela de trabalhar com a diferenciação entre linha e ponto. Ouvindo *Mouvement* na interpretação do “*Argento Chamber Ensemble*” (regida por Michel Galante)²³, no minuto 1’50”, aproximadamente, se dá uma articulação bastante forte e que sugeriu um modo de trabalho. Até esse momento (na peça de Lachenmann), a textura parece estar formada principalmente de sons de perfil dinâmico impulsivos e outros iterados, e desse momento até o minuto 2’31” um som continuado que irá variar timbricamente se apropria da situação, ainda que alguns sons iterados subsistam. Ao ouvir essa articulação, intuí as grandes possibilidades que oferecia trabalhar com o perfil dinâmico. Pareciam dois mundos, totalmente opostos.

Outro exemplo foi extraído do 1.º quarteto de cordas do mesmo compositor *Gran Torso*, na interpretação do *Arditti String Quartet*. Nessa peça, aproximadamente no minuto 5’50”, por exemplo, a textura está formada por *muting*-sons relativamente cumpridos (sons que eu chamo de átonos e que se assemelham ao vento ou a respirações). Durante um tempo relativamente comprido, esses sons são articulados por esporádicos *saltelatos* (ou arco saltando) e por outro tipo de sons de perfil dinâmico impulsivo. Assim, encontrava exemplos tanto nessas duas quanto em outras peças, em que talvez tanto o perfil dinâmico quanto a característica própria do som estejam cumprindo uma importante função.

²³ disponible em Youtube

5.3.3 Enfoque Poiético-Estésico

Dos materiais à forma - Disposição do material

a) Objeto musical

Pensei, por exemplo, em criar uma textura quase-nebulosa, como evanescente, formada por sons que não criem uma autorreferencialidade tão definida, e articulá-los com outros sons que se estabeleçam como mais referências – um objeto musical. Em minhas peças, os objetos musicais geralmente são utilizados para serem eles próprios, sua própria razão de ser, enfim, serem eles mesmos, se apresentar e, em alguns casos, também criar relações entre eles e outros objetos da textura; em *Polifonias*, entretanto, o plano era outro. Nessa peça, os objetos apelariam mais para uma função determinada do que para ele mesmo. Essa função seria a articulação da textura (como acontece no começo do N.º I, compasso 4; ou no começo do N.º III). Assim, o diferenciaria do resto do material e poderia criar um eixo diferenciado que seja próprio ao objeto. Essa situação de articulação foi-lhe conferida seguindo uma ideia poética. Ele tinha que criar a sensação de estar dando uma força, uma energia, de estar impulsionando a textura para frente. Em alguns casos, essa força duraria pouco; em outros casos, pareceria ter vontade de sobreviver.

b) Ponto

A estratégia adotada para criar o eixo temporal com os sons de perfil impulsivo foi a de produzir uma espécie de movimento de contração e descontração. Isto é, principalmente ao longo do N.º III, a densidade cronométrica desses sons impulsivos irá aumentar e logo diminuir. Numa primeira versão, eu queria que, logo no começo da peça, aparecesse como um elemento característico e que se estendesse até o N.º IV, mas

isso me colocava em uma situação problemática. Nas primeiras versões, começava a soar como uma grande transição desde o N.º I até o N.º IV. Não gostei. Tinha decidido que o N.º IV estaria fundamentado em sons de perfil impulsivo, mas não queria uma transição até esse ponto, não com esse material. A solução que encontrei foi de contração e descontração, que teria como momento de maior condensação após a metade do N.º III (compassos 90-95, aprox.). Mas pensei em não deixar de introduzir algum desses elementos logo no N.º I e de estender sua utilização, mesmo perdendo um pouco a importância até o N.º V. Assim, criaria um eixo que atuaria por condensação, principalmente no N.º III, mas que seria o material fundamental do N.º IV, e que, no entanto, já estaria presente como material embrionário desde o começo da peça e iria até o final, respeitando relativamente a minha ideia primeira.

Aqui, talvez possa se perceber uma contradição entre eixo e linearidade, sempre que este último seja entendido como direção. No N.º III, dada a ideia de contração e descontração, poderia ser entendido como uma direção, i.e., de menos a mais e de mais a menos. Porém, no que respeita à utilização do material, ou seja, retomando a ideia de permanência/não permanência, não necessariamente teremos de pensar somente nesse sentido *em direção a*, dado que o conceito de forma fluida, e sobretudo aquele de eixos temporais, não indicam necessariamente direção, ainda que, naturalmente, seja uma possibilidade. Não obstante, eu queria um N.º IV fundamentado em elementos impulsivos e que esses elementos já estivessem presentes com anterioridade, mas não queria transição alguma. Por isso criei essa contradição, esse momento de ida e vinda do N.º III, mas que a importância real desse material radicasse no N.º IV.

c) Línea

Com respeito aos sons de perfil dinâmico continuado, um caminho diferente foi escolhido; ou melhor, dois caminhos paralelos o foram. Se também não queria para esse material uma transição em sentido estrito, rigoroso, em um dos caminhos ele sim estaria disposto de maneira linear e sem grandes contradições, pelo menos até o N.º IV. Ao longo da peça, o material não se transforma de uma coisa em outra, mas existe no percurso que vai do N.º I até o N.º III, numa ordem que vai dos rugosos a lisos, sendo o N.º II o momento de articulação, permanecendo com isenção do N.º IV até o N.º V, em que a maioria dos sons de perfil continuado são de superfície lisa. Por outra parte, esses sons de perfil continuado foram ordenados de acordo à sua tonicidade. Isso também foi pensado de maneira linear no âmbito macroformal, mas segui um percurso diferente ao relatado no que diz respeito à diferenciação entre rugosos e lisos. No que respeita à tonicidade, os sons estão organizados desde sons átonos até sons tônicos, do N.º I até o N.º II, e de volta para sons átonos até o final do N.º III. No N.º V, a ideia era começar com os sons relativamente misturados, terminando com sons tônicos – mas isso não se ouviu muito bem na gravação.

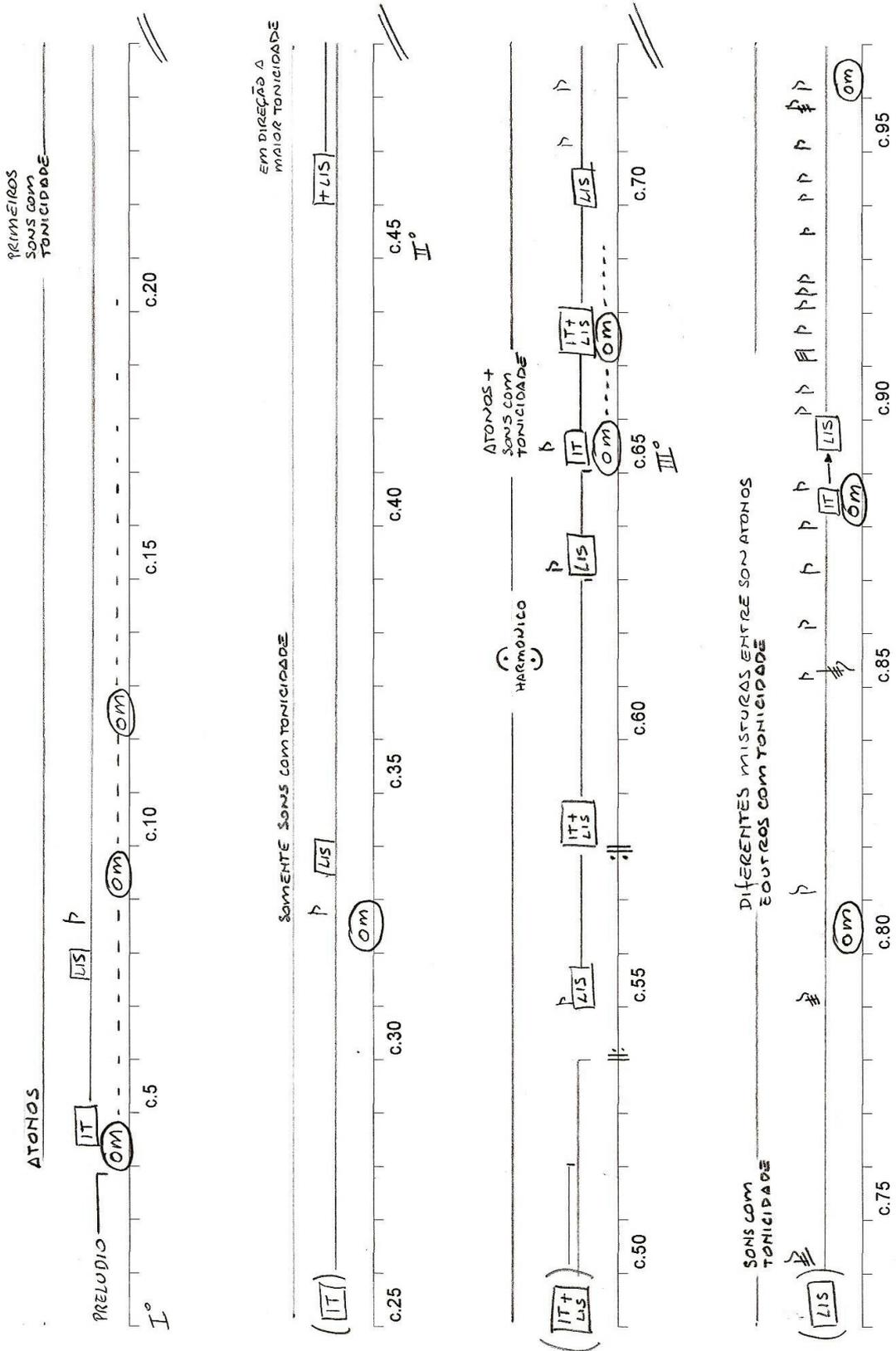
O que acaba de ser exposto corresponde ao esquema da disposição dos materiais, como se pode ver no seguinte gráfico. Nele aponteí diferentes níveis que não correspondem a níveis perceptivos, mas a níveis compositivos, como era o projeto na etapa de pré-composição e composição. Com círculos marqueí as ocorrências do objeto musical (om), com caixinhas indiqueí a superfície dos sons, sejam lisos (lis) ou rugosos (it), e principalmente nos N.º IV e V, os impulsivos (imp). Acima coloqueí uma línea que percorre a peça indicando os sons tônicos, átonos e os intermediários, chamados de sons com tonicidade.

d) O N.º IV

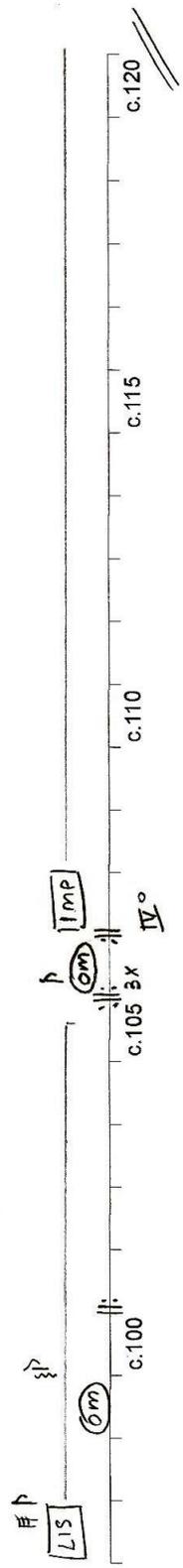
O N.º IV foi pensado de uma maneira um pouco mais autônoma e quase exclusivamente visando à maior variedade sonora possível. Se tomarmos esse número de maneira isolada e seguirmos as categorias de Kramer, poder-se-ia afirmar que esse número corresponde àquela categoria de tempo vertical, “no sentido de focar no presente, no agora”²⁴ (p.375-376), mas ele foi pensado e colocado nesse ponto (depois do N.º III) como o ‘ápice do ponto’, em sentido macroformal, da peça como um todo. Portanto, tomá-lo como mero presente que “tenta frustrar a memória” destruiria a unidade da peça. Portanto, ele será entendido como o ápice de um dos eixos temporais, no qual, porém, os outros são relativa e momentaneamente interrompidos.

²⁴ [...] in order to focus in the present, the now.

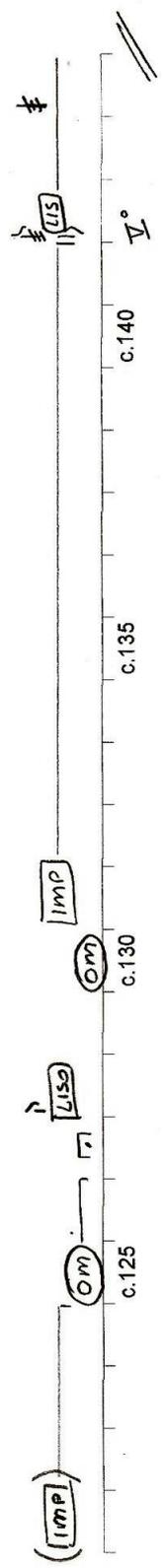
Figura 5: disposição dos sons.



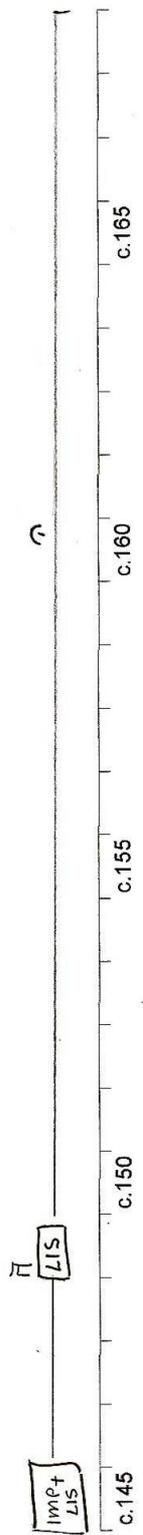
MAIORMENTE ATONOS



MAIORMENTE ATONOS



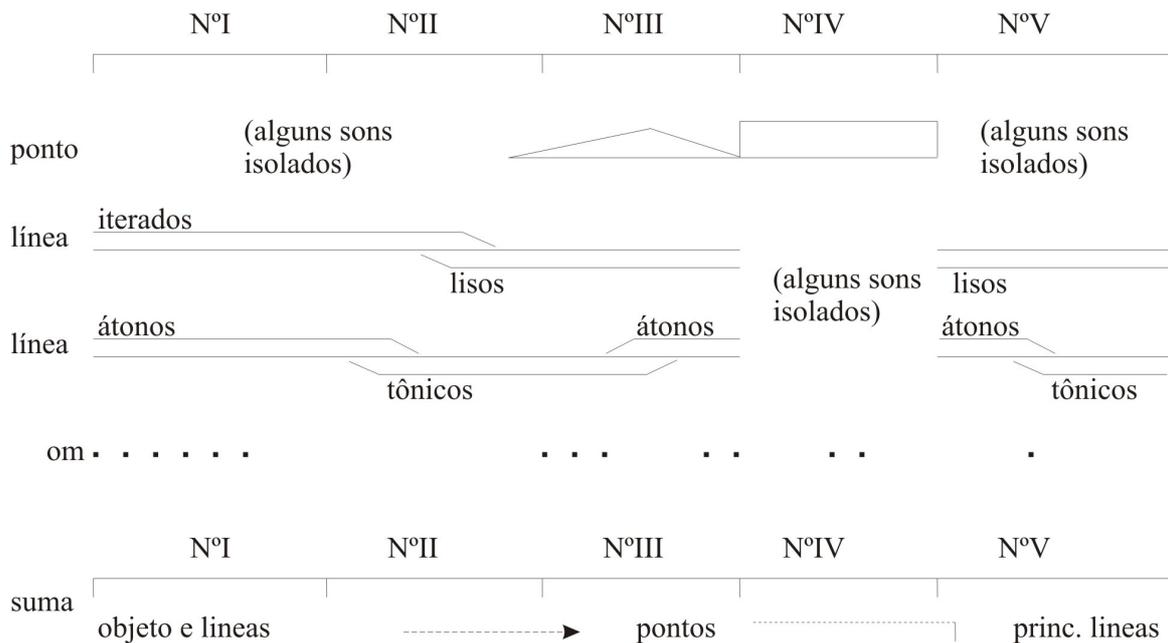
ATONOS
TONICOS



5.3.4 Forma Fluida em *Polifonias*

O título da peça nos informa com cautela que: por um lado, há a escolha de superpor elementos com o intuito de criar uma unidade de sentido; por outro, também há a intenção expressiva de se criar a sensação de que ambos os instrumentos (e alguns sons) estão servindo a diferentes propósitos. A preferência por determinados termos utilizados nos parágrafos anteriores talvez tenha orientado também o pensamento do leitor em certas direções. Do mesmo modo que com o título, esses termos não foram empregados por acaso. Por exemplo, quando falava de ideia poética, respeito ao objeto musical, era porque eu queria que ele liberasse uma energia que colocasse a peça a andar; tentei criar impulsos que articulassem a expressão musical. Na figura 5, em alguns lugares coloquei uma linha de pontos para sugerir essa força liberada do impulso. No entanto, quando expliquei a organização do ‘ponto’, falava mais de estratégia (em sentido composicional) do que de ideia poética, porque tanto no sentido composicional quanto perceptivo ainda os encontros mais estratégicos que expressivos. E quando falei dos sons ‘continuados’, apelei ao termo caminho, dado que minha intenção era criar um sentido linear, mesmo que ele seja muitas vezes estático. Assim, a forma fluida pode ser entendida em *Polifonias* como a superposição inter-atuante desses três eixos temporais: uma ideia poética que apontaria para adiante, uma estratégia que estabeleceria uma contradição entre movimento e quietude, e dois caminhos paralelos que apresentariam uma linearidade não direcionada – cada uma atuando um pouco individualmente, um pouco conjuntamente, mas com o intuito de criar uma unidade.

Figura 6: Forma Fluida em *Polifonias*



Se tomarmos como exemplo o compasso 32 da partitura (1'15''), veremos que o objeto sonoro seguido de um som rugoso com tonicidade e de altura variável pode ser ouvido como uma coisa só, ou ainda o som rugoso poderia ser uma reverberação (imaginária) do impulso poético, mesmo que esteja sendo interrompido por um *pizz* (ponto) e um re-ataque (pressão exagerada do arco no violino e na viola). Ou, por exemplo, no começo do N.º III, uma intenção musical similar nos deixaria na presença de uma curta sucessão de sons lisos-tônicos misturados com átonos, que também poderiam ser ouvidos como reverberações caprichosas que se negam desaparecer. Nessas duas situações, como em outras da peça, parece que o objeto sonoro não somente dá vida aos sons, mas também se vale deles para seus próprios fins, ou que os outros sons tomam proveito da energia expelida pelo impulso que os introduziu.

Por conseguinte, se por um lado podemos relacionar os elementos da textura entre si para criar sentidos mais ou menos locais, por outro lado poderíamos focar nossa atenção nas diversas especificidades sonoras, ligando-as umas com as outras, criando

assim os eixos temporais, nessa peça, por exemplo, de acordo com seu perfil dinâmico específico. Assim, talvez ouçamos a contração e descontração do material pontual no N.º III, as relações entre sons iterados do N.º I e os lisos do N.º III, a transição rugoso/lisos no N.º II, e assim por diante. Nesse sentido, acredito que fazendo esse tipo de relações, estaríamos criando aqueles eixos temporais, Um eixo que definiria o comportamento do objeto musical, outro para os impulsivos, outro para o jogo entre lisos e rugosos, e talvez outro para o conjunto átonos/tônicos. Segundo a minha impressão, ainda que influenciada pela construção da peça, cada um desses eixos pode vir a ser percebido, focado auditivamente, mesmo que o ouvinte não esteja informado de como a peça foi construída. Isso talvez seja tão só um desejo, mas acho que, se focarmos no objeto sonoro, vamos perceber que, desde o começo, ele sempre está deixando um tipo de cauda, uma continuação. Esta continuação, inclusive, se estende demais, tanto para criar um N.º II, que, por sua vez, é escusa para gerar uma extensão-transitiva em direção a um ponto de partida modificado: o começo do N.º III.

6 Considerações finais

O conceito de forma fluida, como foi relatado em relação a *Polifonias*, se apresenta como uma ferramenta compositiva, mas também como um modo de percepção. O que foi relatado, além de evidenciar como a peça foi construída, apresenta o modo como possa vir a ser ouvida. O que estou propondo com esse dispositivo formal não é que a audição venha a ser fragmentada, que se oriente para um aspecto em detrimento de outros. Pelo contrário, estou propondo um tipo de escuta global ao mesmo tempo concentrada, que nos mantenha alerta ao que está acontecendo, tendo-se em vista as relações que se propõem entre os diversos elementos da textura.

Enfim, o conceito de forma fluida aponta mais para uma série de relacionamentos que se desprenderão dos materiais, dos elementos da textura, do que para um protótipo formal esquemático. Portanto, serão os materiais que criam as relações, logo os eixos, e por fim a forma; e não a estruturação formal, um esquema que englobe o material. Em outras peças, por exemplo, inúmeras e diferentes planificações poderão ser feitas sem a necessidade de utilizar sons de tal ou qual característica. Por exemplo, em uma peça que também se utilizava desse dispositivo formal, mas que infelizmente não integra o memorial, o planejamento formal era diferente. Nela, dois processos lineares direcionados eram utilizados também por superposição para contar a história e a pré-história de dois objetos sonoros que se fundiam em um ponto e, pouco a pouco, a peça se desmanchava.

No entanto, se em alguns casos esse procedimento me levou por bons caminhos, percebo que minhas ideias ao respeito da forma fluida ainda não têm alcançado uma maturidade plena. Acredito que seguir explorando esses princípios possa vir a resultar em novas e nutridas expressões.

Referências

DEBUSSY, C. La terrasse des audiences du clair de lune, Prelúdio N° VII. II Livro de prelúdios. Partitura. disponível em: http://www.pianostreet.com/free/piano_sheet_music/preview.php?fr=mt=3&file=/free/piano_sheet_music/debussyc/p1debussy_preludes_book2no7.pdf acesso em 04/09/09

CHION, M. A Guide To Sound Object.

GOBIN, P. *Sound Material: A New Reception*. Leonardo, The MIT Press. Vol. 32, No.4 (1999), p. 317-323. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1576729>> Acesso em: 31/07/2009

KRAMER, J. D. *The Time Of Music*. Schirmer Books. A Division Of Macmillian, Inc. New York. 1988

LACHENMANN, H. On My Second String Quartet ('Reigen Seliger Geister'). *Contemporary Music Review* Vol. 23, N° 3/4, September/December 2004, p. 59-79.

LACHENMANN, H. Mouvement (-vor der Erstarrung). Video, Live at the Monday Evening Concerts series on April 14th, 2008 at Zipper Hall in downtown Los Angeles. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9BHzFggEGS4>> Acesso em: 13-01-10.

LACHENMANN, H. Gran Torso - für streichquartett (1971-76-78). Gravação em CD. Kairos music production. 0012662KAI - 2007

LÓPEZ CANO, R. Cronoestésica. Tiempo y estratégias de recepcion en música del S XX. El tiempo en las músicas del siglo XX, colección música y pensamiento 1. Valladolid, Glares y universidad de Valladolid-SITEM, 2001 p 177-193. Disponível em: www.lopezcano.net Acesso em: 28-11-08.

MURAIL, T. Target Practice. *Contemporary Music Review* Vol. 24, No. 2/3, p. 149-171, April/June 2005.

MURAIL, T. Scelsi, De-composer. *Contemporary Music Review*, vol. 24, No. 2/3, April/June 2005, p. 173-180.

NATTIEZ, J.J. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Em: *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Musica*. Rio de Janeiro n. 6 (nov. 2002), p. 7-39.

NATTIEZ, J.J. Seria o timbre um parâmetro secundário? In: *Debates: Cadernos do Programa de Pos-Graduacao em Musica do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro n. 8 (dez. 2005), p. 93-119

SCHACTER, D. L. *The seven sins of memory: how the mind forgets and remembers*. Houghtown Mifflin Company, NY, 2001/2

SCHAEFFER, P. *El Tratado De Los Objetos Musicales*. 1967

SCIARRINO, S. *Aspern Suíte - per soprano e strumenti*. Milano: BMG Ricordi Music Publishing S.p.A., 1978.

SCIARRINO, S. *Aspern Suíte - for soprano and instruments*. Gravação em CD no Centro per l'arte contemporânea "Luigi Pecci" – Prato (Italy) – Dezembro/1993. CONTEMPOARTENSEMBLE, Mauro Ceccanti – direttore, Susanna Rigacci – soprano. Comentário: Francesco Degrada.

SEINCMAN, E. *Do Tempo Musical*. Via Lettera. São Paulo. 2001

STEENHUISEN, P. Interview With Helmut Lachenmann – Toronto, 2003. *Contemporary Music Review* Vol. 23, Nº 3/4, September/December 2004, p. 9-14.

TOOP, R. Concept and context: a historiographic consideration of Lachenmann's orchestral works. *Contemporary music review*. Vol. 23, no 3-4, September/December 2004, p. 125-143

WEBERN, A. *Konzert op. 24*. Partitura. Universal Edition, 1948

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

ANEXO I

Portfólio De Composição

O COMPOSITOR FRENTE À SUA PEÇA

Germán Enrique Gras

Porto Alegre

2010

Germán Enrique Gras

ANEXO I

Portfólio De Composição

Orientador
Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre
2010

Peças:

Trozz

A Fé Do Pêssego

Polifonias

Constelações

Geräusch

Ersticktes Geflüster

Anexo 3: CD do Portfólio

Trozz

Germán Enrique Gras
March – April 2008

Indicações gerais.

Grade:

Flauta
Saxofone tenor
Viola
Violoncelo.

Os níveis dinâmicos deverão estar equilibrados em todo momento, independentemente da potência sonora do/s recursos utilizados e/ou dos instrumentos.

☹ Fermata ordinária.

☐ Fermata grande.

^ Fermata pequena.

⦿ Cesura, pequena pausa.

---➤ Mudança progressiva de um tipo de técnica de produção de som para outro.

----- *il più legato possibile.*

Instrumentos de Cordas: Claves

Cuerdas:



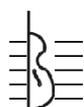
A chave indica que o que segue deve-se tocar no cavalete. O resultado desejado é um som similar ao do vento.



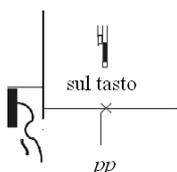
A chave indica que o que segue deve-se tocar no *tail piece*



A chave reproduz a frente do instrumento permitindo representar o ponto exato a ser tocado. A zona de ação esta delimitada por líneas de ponto.



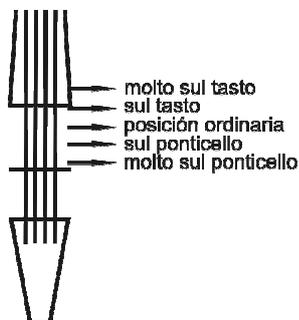
Tocar no corpo do instrumento



A chave reproduz o instrumento visto de frente, junto é indicado el talón do arco. O conjunto indica que se deve efetuar um pequeno golpe com a parafuso do arco (*bow-button*) em *il tasto*.

Posiciones:

- msp: Molto sul tasto
- st: sul tasto
- po: posición ordinaria
- sp: sul ponticello
- msp: molto sul ponticello



Cabeça de nota.

↓ Golpes. El lugar específico do golpe é indica na partitura.

Arco vertical



Tocar a corda indicada com numero romano, com a seção do arco indicada em direção a molto sul ponticello partindo de sul tasto, a seção da corda afetada dependera do valor de duração indicado. No exemplo, a duração é muito curta, pelo que se deverá começar dee sul tasto.

Instrumentos de sopro

Cabeça de nota.

- Nota “eólica” o emissão de ar na posição indicada na partitura.
- ✕ Golpe de chaves
- +
♪ Nota eólica mais golpe de chaves.
- +
♪ Nota ordinária mais golpe de chaves.

Recursos específicos

Flauta:

Embocaduras

- ⤿ Embocadura mais aberta do normal
- U Embocadura normal
- ⤵ Embocadura mais fechada do normal
- Embocadura totalmente fechada

♪ Tongue ram,

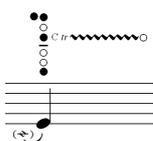
jet

♪ Jet. Soprar bruscamente com a embocadura totalmente fechada

Clarinete (ou saxofone)

slap tongue

♪ Slap tongue



Trino tímbrico.

Trozz

Germán E. Gras

Flute

4/5 $\text{♩} = 40-46$ 4/4 5/4 5/4

ppp

Tenor Saxophone

ppp sempre

Viola

no cavalete
arco a 45° (siempre)

ppp

Violoncello

na tampa

pizz

ppp sempre



6 5/4 3/4 5/4

Fl.

ppp < pp >

T. Sax.

ppp < pp >

Vc.

pizz arco

ppp

na tampa

pizz st

ppp

arco st

ppp non dim

10

Fl.

U ----->

4/4

5/4

ppp

T. Sax.

ppp

Vc.

(arco a 45° siempre)

ppp

bater no corpo mao esq
arco no corpo mao direita

ppp

14

Fl.

U ----->

3/4

5/4

3/4

7/8

ppp

< p >

ppp

ppp

T. Sax.

pp

ppp

< p >

Vc.

ppp

pizz

ppp

arco
st

bater no corpo mao esq
arco na ponte mao direita
ppp non dim

ppp

< p >

18 **7/8** t.raminh **3/4** **5/4** exh

Fl. *p pp ppp pp* sub tone flaut mst

T. Sax. *p pp*

Vc. *ppp pp non dim ppp non dim* arco a 45° (siempre) sul tasto na tampa arco *pppp (quasi silenzio)*

23 **2/4** jet inh **3/4** **2/4** **3/4**

Fl. *p pp* *pp*

T. Sax. *p pp ppp* slap tongue

Vc. *pppp (quasi silenzio) pp p pp* col legno batt *pppp (quasi silenzio)* sul tasto arco na tampa *pppp (quasi silenzio)*

27 **3/4** **2/4** **3/4** **2/4** **3/4**

Fl. *p* *p* *pppp (quasi silenzio)*

T. Sax. *inh* *pppp (quasi silenzio)*

Vc. arco *pppp (quasi silenzio)* *col legno batutto* *arco batt* *pp*

32 **2/4** **3/4** **2/4**

Fl. *p* *pp*

T. Sax. *pp* *p*

Vc. arco *pp* *p* *pp* *arco* *sul tasto* *pp*

46 $\frac{3}{4}$ w. tone $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$

Fl. *ppp non dim*

T. Sax. *ppp* *ppp* *p*

Vc. arco po alla punta en el puente (alla punta) *ppp* pizz *ppp*



51 $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ t. ram

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

T. Sax. *p* *p* *p* *ppp*

Vc. alla punta *pp non dim* po sp arco alla punta pizz arco na tampa pizz *pp* *ff* *p* *f* *ff*

56 (tr)

Fl. *ppp* *pp*

T. Sax. *p* *pppp* *pp*

Vc. arco *sp* *molt vib* III^a *pizz* *sp* *atras do cavalete* *ppp*

60 t.ram 3 w. tone 1500 3 3 4

Fl. *f* *p* *ppp*

T. Sax. *ppp* *pp* *pppp (quasi silencio)*

Vc. (al talon) m.s.t. *p* *pizz.* *pp* *ppp* *pp*

65 $\frac{3}{4}$ p°

Fl. *pppp (quasi silencio)* *ff* *ppp* t. ram

T. Sax. *ppp* *f*

Vc. *pizz molto vib* *p* *p* *arco VI^a* *fpp*

mão direita

mão esquerda *pppp (quasi silencio)* *pizz* *p* *(pizz) II^a+* *gliss.* *f*

70 $\text{♩} = 40-46$

Fl. *f*

T. Sax. *f*

Vc. *fpp* *pppp (quase silencio)*

friccionar as cordas

pppp (quase silencio) sempre

$\frac{3}{4}$

75 **3/4** **2/4**

Fl.

T. Sax.

Vla. *friccionar as cordas*
pppp (quase silencio) siempre en la tapa

izq *ppp*

Vc. *ppp*

80

Fl. *ppp* *f* *ppp*

T. Sax. *ppp* *f* *ppp*

Vla. *arco*
na tampa *ppp*
no estandarte *ppp*

Vc. *ppp* *ppp*

84

Fl.

T. Sax.

Vc.

inh

inh

p

p

p

*I^a
II^a
III^a
VI^a*

88

Fl.

T. Sax.

Vc.

con a palma da mao

pppp (quase silencio) sempre

*I^a
II^a
III^a
VI^a*

*I^a
II^a
III^a
VI^a*

1 **2**

4 **4**

jet

sffz

14

93 **2/4** **3/4** **2/4**

Fl.

T. Sax.

Vla.

Vc.

exh

pppp
(quase silencio)

ppp
na tampa

ppp

no estandarte

ppp

pizz

fff



97

Fl.

T. Sax.

ppp

(multif)

arco

mf *sfz*

fff

pizz

fff

fff

La fe del durazno

Para mezzo soprano, Flauta, Clarinete y Piano

A fé do pêssego

Para mezzo soprano, Flauta, Clarineta e piano

Orgánico:

Mezzo soprano
Flauta
Clarinete en sib
Piano.

Duración aproximada: 12'

Indicações gerais

Os níveis dinâmicos deverão estar equilibrados em tudo momento, independentemente da potencia sonora dos instrumentos e/ou recursos utilizados, com exceção das passagens nas que se indique o contrario. Todos os instrumentistas deverão cantar o emitir sons com a boca, para o qual, valem as indicações que consideram estes aspectos e que são explicadas na seção dedicada à voz.

 Fermata ordinária.

 Fermata maior.

 Fermata curta.

 Cesura, pequena pausa.

 Cambio progressivo de um tipo de técnica de produção de som a outro.

 *il più legato possibile.*



Começar o mais rápido possível y rallentar o mais progressivamente possível.



O contrario, começar lentamente y acelerar o mais gradualmente possível.

Indicações para a voz

Nota eólica o emissão de ar pronunciando as consoantes indicadas. Dependendo da consoante indicada, estes sons serão mais ou menos percussivos e/ou átonos, como acontecerá no caso de que se indique a letra 'c' o 't'. La conjunção das letras *jh* é usada para indicar una exalação (o inalação) repentina de ar, indicado da seguinte maneira:

 Exalar.  Inalar.

Indicações para as madeiras

Todos os multifônicos estão anotados na partitura, com exceção de alguns que quedam liberados à escolha dos instrumentistas-

O clarinete esta escrito em sua transposição correspondente (sib).



Nota eólica ou emissão de ar na posição e figuração indicada.



Golpe de chaves na posição e figuração indicada.



Nota eólica mais golpe de chaves.



Nota ordinária más golpe de chaves.

 Exhalar  Inhalar

Recursos específicos

Flauta:

Embocaduras

-  Embocadura mais aberta do normal
-  Embocadura normal
-  Embocadura mais fechada do normal
-  Embocadura totalmente fechada

 Nota mista. Som normal com uma componente de ar.

 Realizar um pequeno glissando descendente na figuração indicada.

Piano

Se deverá preparar o piano de maneira de marcar as cordas para uma rápida identificação das cordas nas que se executarão os pizz e os mutes, ou que sejam de algum modo intervindas.

 Pizz.

 Golpes. O lugar específico será indicado na partitura.

 Mute.

en el encordado



Glissando. Na cordas, fazer um glissando com as unhas nas cordas relativas às alturas indicadas.



Harmônicos. A nota com cabeça convencional indica a tecla a ser executada e a nota com cabeça em forma de diamante indica o harmônico requerido. No exemplo se indica o 2º harmônicos que soa uma oitava mais aguda da fundamental (nota resultante da tecla utilizada). No caso de que no se alcance o ponto nodal necessário para a produção do harmônicos requerido, se poderá optar por o 4º harmônicos, o seja dos oitavas acima da fundamental.

La fe del durazno

A fé do pêssego

Para mezzo soprano, flauta, clarinete y piano

Germán Gras

♩=60

4/4 poco vibrato pppp

6" 3/4 1/4 3/4 vib --> non vib non dim

6" 4/4 non vibrato pppp non dim

huhh.....
boca chiusa (sempre)

t. ram

slap tongue

pizz

ppp

L.v.

L.v.

Ped. sempre

10

3/4 12" 2/4 3/4

ppp

gliss.

huhh.....

pp > ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

L.v.

p

(multif)---> (non multif)

19

non vib -----> vib --> non vib

3 4/4 pppp 5/4

a.....
ord. -----> u.....
boca chiusa

a.....
(boca chiusa)

t. ram

non vib

ppp >

ppp

ppp

ppp non dim

pppp >

na harpa

L.v.

8^{vb} ppp

p

29 $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $pppp$ $\frac{4}{4}$

Voice

Fl.

Pno.

na harpa p na harpa p 8^{vb} pp

huhh
(boca chiusa)

$pppp >$ $pppp >$ $pppp$



38 $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ non vib $\frac{4}{4}$ $pppp$ gliss.

Voice

Fl.

Cl.

Pno.

sub tone $pppp$

huhh
(boca chiusa)

ppp $ppp >$ $pppp >$

8^{vb} pp pp



46 vib -> non vib $\frac{3}{4}$ poco vib $\frac{2}{4}$ $pppp$ vib -> $\frac{3}{4}$ non vib vib -> non vib $\frac{2}{4}$

Voice

Fl.

Cl.

u a
--> ord.

u
--> boca chiusa

lai u
ord.

u
--> boca chiusa

(multif) (non multif)

$pppp$ $pppp$ non dim

gliss. gliss.

$pppp$ $pppp$ non dim

51 $\frac{2}{4}$ vib --- non vib $\frac{3}{4}$

Voice *u. (boca chiusa)* *i. ord.*

Fl. non vib smorz *ppp* *ppp* non vib

Cl. *ppp* *ppp* non vib

Pno. mute *pppp sempre* *l.v.*

58 $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ x3 só na 3ª vez

Voice *huhh. (boca chiusa)* *pppp* *pppp*

Fl. *pppp sempre* x3 x3 x3

Cl. vib smorz *ppp* *pppp* *pppp* x3 x3 x3

Pno. δ^{2b}

67 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ non vib *ppp* vib -> $\frac{3}{4}$ non vib $\frac{2}{4}$

Voice *i.* *gliss.*

Fl. *pppp* *ppp* *pppp* vib *gliss.*

Cl. smorz *pppp* *pppp*

Pno. δ^{2b} *f*

72 $\frac{2}{4}$ *ppp* vib --- non vib $\text{♩} = 40$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ *ppp* ∞

u i sh
 boca chiusa ord

Fl. non vib non dim *ppp*

Cl. smorz *pppp*

Pno. na harpa *ppp* *ppp*

79 $\frac{2}{4}$ *ppp* $\frac{2}{4}$ *ppp* $\frac{2}{4}$ *ppp*

Fl. VOZ *ppp* *ppp*

Cl. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Pno. *ppp* *ppp* na harpa

86 *ppp* *ppp* *ppp* **3/4** *ppp* **2/4**

Voice

Fl. *inst* *ppp* *t. ram* *p* *ppp* *pp*

Cl. *pp* *p*

Pno. *boca* *ppp* *sh.....* *ppp* *ppp* *p* *na harpa* *ppp* *ppp*



92 **2/4** **3/4** *ppp* **2/4** *p* **3/4** **1/4**

Voice *u.....* *boca chiusa*

Fl. *p* *ppp* *pp* *p* *ppp* *pp*

Cl. *pp* *p* *pp* *p*

Pno. *VOZ* *ppp* *ppp* *inst* *p* *ppp* *p*

98 $\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Voice: *u (boca chiusa)*, *gliss.*, *pp*, *pppp*, *gliss.*, *mf*

Fl.: *non vib*, *ppp*, *pp*, *mf*, *gliss.*, *non dim*

Cl.: *ppp*, *mf*, *gliss.*, *non dim*

Pno.: *inst*, *ppp*, *mf*, *p*, *smorz*, *mp*, *Ped.*



107 $\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 54$

Voice: *i (boca chiusa)*, *pp*, *pppp sempre*, *13 - 15"*

Fl.: *pp*, *pppp sempre*, *gliss.*, *13 - 15"*

Cl.: *multif*, *pp*, *pppp*, *13 - 15"*

Pno.: *pp*, *l.v.*, *pppp sempre*, *13 - 15"*

116

Fl.

Cl.

Pno.

p *ppp* *pp* *ppp*

ppp *pp* *ppp*

l.v. *ppp*

3/4 *2/4*



125

Voice

Fl.

Cl.

ppp *ppp*

sss . . . *sss . . .*

ppp *ppp*

ppp

inst multif

digitações

- si mao direita sempre

148 $\frac{2}{4}$ *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *pp*

Voice: *jh* *gliss.* *huhh . . .* *boca chiusa*

Fl. *inst* *tac* *f* *pp* *ppp sempre*

Cl. *inst* *sat* *mf* *jh* *fpp* *pppp* *ppp sempre*

Pno. *inst* *sfz* *iss . . .* *8va* *ppp sempre*



157 *pppp* *tac* *sa-* *iss . . .* *iss . . .*

Voice: *ord* *molto vib* *non vib*

Fl. *ppp*

Cl. *inst* *iss . . .*

Pno. *inst* *tac* *8va*

163 *mf* *mf* **3/4** *ppp* **2/4**

Voice: *jh* *jh* *a...*

Fl. *VOZ* *tac* *ta* *inst* *3*

Cl. *VOZ* *inst* *3* *tac* *ca* *3*

Pno. *VOZ* *inst* *8va* *sac* *1 corda só mute* *pp* *L.v.*

Ped.



172 **2/4** *mf* *ppp*

Voice: *jh* *sa-*

Fl. *inst* *mf*

Cl. *inst*

Pno. *VOZ* *inst* *tac* *tsss...* *ppp* *L.v.*

180

ppp

tac

sss . . .

ppp

c

ppp

Fl. VOZ

tsss . . .

inst

Cl. VOZ

ppp

sac

ppp

t

inst

Pno. inst

ppp

3

3

187

Voice

y a la orilla de un rio

su fe lo hizo llegar

Fl. inst

Cl. inst

sub tone

Pno. inst

fff

Polifonias

Duo para Violino e Viola

Germán Enrique Gras
Porto Alegre 2009

Explicações

Símbolos Gerais

⌒ Fermata ordinária.

⏏ Fermata grande.

⏏ Fermata pequena.

⏏ Cesura, pequena pausa.

---➤ Mudança progressiva de um tipo de técnica de produção de som para outro.

----- *il piú legato possibile.*

Chaves não convencionais

Simbologia geral

⌒ Fermata normal.

⏏ Fermata maior

⏏ Fermata menor.

⏏ Pausa curta.

---➤ Mudança gradual entre uma técnica ou som para outro

----- O mais legato possível (*il piú legato possibile*).

Claves

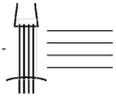
Em todos os casos, uma clave não convencional indica uma ação específica ou, em alguns casos, relativa. Não indica altura do som. O uso de uma clave não convencional imediatamente substitui qualquer outro, seja convencional ou não. Assim, a clave não convencional mostra um campo de ação sobre o instrumento, e não um resultado de som.



Cavalete: tocar no cavalete, em todos os casos, o ângulo do arco deve ser de 45° para evitar qualquer contacto com as cordas



Corpo do instrumento: Tocar no corpo do instrumento. O exemplo mostra a frente do instrumento e cinco linhas horizontais para indicar o ponto de aproximação da ação.



Detrás do cavalete: Tocar atrás do cavalete. As quatro linhas horizontais indicam as quatro cordas, a linha acima representa a primeira, e a de baixo, a quarta.



Estandarte: Tocar no estandarte. Indica-se também se deve se procurar de produzir *rumble* ou não. O *rumble* é um som muito grave e em *ppp* que se produz só em alguns pontos do estandarte.

Positions:



molto sul tasto
sul tasto
posición ordinaria
sul ponticello
molto sul ponticello
sul ponticello
in the middle
sul tailpiece

msp: Molto sul tasto
st: sul tasto
po: posición ordinario
sp: sul ponticello
msp: molto sul ponticello
sp: sul ponticello
im: in the middle
stp: sul tailpiece

Ações:

Todos os *stacatti* devem ser os mais curtos possíveis.

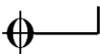
Todos os *tremolos* devem ser os mais rápidos possíveis e, em nenhum caso deve ser mesurado.



Tocar o mais rápido possível.



Tocar com a unha



Mute: abafar as cordas evitando de produzir altura definida



Bater levemente com o botão do arco.

Acções com o arco:

Estas ações devem ser feitas em diferentes partes do instrumento, seja *col legno* ou *Crini* (cabelo de arco)

- *Battuto*: bater com o arco.
- *Balzando*: bater com o arco e deixá-lo rebotar pelo seu próprio peso.
- *Saltando*: batidas sucessivas do arco. Deve-se tentar controlar as batidas para que nenhuma seja mais acentuada que as outras. Em todos os casos, as batidas deverão ser o mais rápido possível, mas cuidando para que não se produza ritmo ou metro.

 Pressão excessiva do arco, seja puxando ou tirando

- arco vertical. Tocar com o arco em sentido longitudinal da corda.



Começar *sul tasto* e friccionar o arco em direção ao cavalete.



Começar *sul ponticello* e friccionar o arco em direção a *sul tasto*.

Polifonias

I

Germán Enrique Gras

♩=48 ♩=96 *rall.*

Violin: flautatto m.s.p. -----> p.o. -----> m.s.p. III° m.s.t. alla punta m.s.f. -----> m.s.p.

Viola: arco flautatto s.tp. III° m.s.t. al talon m.s.p. alla punta

Violin: *ppp* *ff* *ppp*

Viola: pizz *ff* *ppp*

Violin: *ppp* *pppp*

Viola: *ppp* *pppp*

♩=60

Vln. 6: flaut p.o.-> m.s.p. arco batt alla punta m.s.p. arco tratto 45° m.s.p.

Vla.: arco flautatto 45° (flaut) m.s.p.

Vln. 6: *ppp* *pppp* *ff* *mf* *pppp*

Vla.: *pppp* *pppp*

12

Vln.: legno batt alla punta p.o. -----> m.s.p. arco tratto (alla punta) s.p. -----> m.s.p. m.s.p. -----> s.p.

Vla.: arco batt alla punta s.p. (arco tratto)

Vln.: *ff* *p*

Vla.: *ff* *pppp* *p*

18 s.p. -> m.s.p. ♩=96
flaut
alla punta

Vln. *pppp* *pp* *pppp*

Vla. *pppp*

flaut
m.s.p.

25

Vln. *pppp* *pppp*

Vla. s.p. -> m.s.p. *pp* *pppp*

m.s.p.

31 ♩=76 *rall.* ♩=48

arco batt alla punta s.p. arco tratto al talon alla punta m.s.t. m.s.p.

Vln. *ff* *ff* *ff* *p* *pppp*

Vla. *pppp* *ff* *ff* *mp*

m.s.p. *tr* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *simile*

al talon m.s.p. alla punta sempre m.s.t.

35

Vln. *mp > pppp* *mp > pppp* *mp > pppp*

Vla. *pppp* *< pp > pppp*

II

♩ = 48

45

Violin

flautatto sempre
m.s.p. sempre

IV^o V

pppp

pppp

Viola

flautatto alla punta sempre
m.s.p. sempre

gliss.

pppp

simile

< mp > pppp

< pp > pppp

f ppppsub

50

Vln.

V

pppp

Vla.

gliss.

mp > pppp

al medio

non dim

54

Vln.

8^{va} m.s.p. sempre

IV^o

pppp

P > pppp

(pppp)

Vla.

mp

V

pppp

pppp

60

Vln.

8^{va}

IV^o

pppp

pppp

Vla.

al medio

gliss.

pppp

pppp

attacca

III

♩=84

Violin

65

arco m.s.t. 3

flautatto sempre

gliss.

IV°

ff

pppp

pp

p

pp

pppp

pp

pppp

Viola

arco flaut alla punta m.s.p.

al talon m.s.t.

pizz

arco flaut alla punta m.s.p.

(m.s.p.)

arco batt alla punta

flaut s.p. -> m.s.p.

III°

IV°

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

ff

ff

pppp

ff

p

pppp



♩=48

Vln.

70

pizz

I°

pp

s.p. - - - -> m.s.p.

IV°

pppp

mp

p

p > pppp

Vla.

pp

mp > pppp

p > pppp



76

Vln.

3

p > pppp

non dim

mp

mf

Vla.

arco batt alla punta

s.p. - - - -> m.s.p.

mf >

ff

pppp

96 $\text{♩} = 48$

Vln. *ff* *1° pizz* *2°*

Vla. *arco* *III°* *IV°* *legno batt alla punta* *(non trem)* *arco flaut* *flaut m.s.p.*

ppp *fff* *ppp* *ff* *ppp* *fff* *ppp*

Vla. *fff* *ppp* *fff* *ff*

legno batt alla punta sempre *legno batt alla punta sempre*



100 *s.p.- > m.s.p.* *flaut m.s.p.*

Vln. *pppp*

Vla. *pizz* *ff* *arco a 45°* *legno saltando alla punta sempre* *m.s.p. ---> p.o.*

pp *pppp* *ff*

X 3

IV

♩=76

Violin

107 m.s.t. pizz arco batt pizz

ff pp pp pizz arco pppp non dim

Viola

pppp pizz IV° 5 arco batt IV°

pp pp pppp

Vln.

112 pizz pp sempre arco batt pizz arco flautato

pppp pp sempre pp pppp

Vla.

arco batt pizz pp sempre pizz 3 arco flautato m.s.p.

pp

Vln.

118 pizz arco batt pizz arco

pp pp pp

Vla.

pp pp pizz IV° 5 molto vib III° s.t. sfz

pp

124 $\text{♩} = 54$

Vln. arco batt *pp sempre* arco a 45° *pp sempre*

Vla. pizz *pp sempre* arco *ff* arco *pppp* < *ff pppp* arco tratto *pp*

(pizz) *molto vib*

129 $\text{♩} = 76$

Vln. col legno batt *pp* arco tratto *pp*

Vla. pizz *pp sempre* arco batt *pppp* arco tratto *pp sempre* arco batt

135

Vln. arco batt *fff* arco batt *pp*

Vla. arco batt *ppp* arco batt *pppp < pp* pizz *fff* pizz *pp*

152

Vln.

Vla.

flaut
m.s.tp

pppp

157

Vln.

Vla.

arco
batt

tratto

pizz

arco

pppp

mf

f

sfz

mf

pp

mf

p

pppp

mf

♩=54

161

Vln.

Vla.

pppp quasi in silenzio

pppp quasi in silenzio

Constelaciones

Para Flauta, Fagot, Percusión y Violoncello

Constelações

Para Flauta, Fagote, Percussão y Violoncelo

Germán Enrique Gras
Porto Alegre, 07 – septiembre – 2008

A mis amigos del Ensemble Musas

Indicaciones generales

◡ Fermata ordinária.

◡ Fermata maior.

^ Fermata curta.

◡ Cesura, pequena pausa.

---▶ Cambio progressivo de um tipo de técnica de produção de sonido a outro.

----- *il piú legato possibile.*

Indicaciones para las maderas

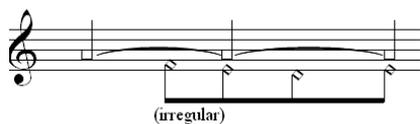
Os multifônicos estão indicados na partitura.

┆ Nota eólica ou emissão de ar na posição e figuração indicada.

+ ┆ Nota eólica mais golpe de chaves.

┆ Golpe de chaves na posição e figuração indicada.

exh inh
exh: exalar. Inh: inalar



A passagem indica som eólico com mudanças tímbricas. Estas mudanças são produzidas por câmbios de digitações, indicadas por as cabeças em forma de losango. El exemplo pertence à parte da flauta. El sonido eólico deve producir-se com a posição de La, e efetuar as variações com as

posiciones de Fa, Mi e Re, sempre deixando a chave de sol aberta de modo de que não mude a altura mas o tímbre. O mesmo no caso do fagote.

Recursos específicos

Flauta:

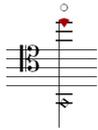
wt
┆ Whispers tones. Se deve soprar levemente tornando a embocadura para fora tentando produzir harmônicos naturais.



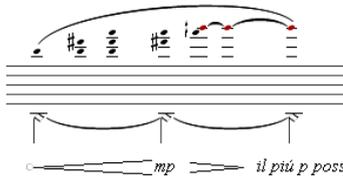
Tons difusos. Refere à produção de harmônicos naturais, mas com um aditivo de ar. Indica-se a altura desejada mais o gerador sugerido, porém, o instrumentista poderá optar por outro gerador si achar necessário, i.e, para a obtenção do Re 6 se poderá optar por gerá-lo com a posição de sol, por exemplo.

Fagote:

♪ Golpe de lengua



Tons difusos. Refere à produção de harmônicos naturais, mas com uma mudança tímbrica. Esta indicação representa mais um gesto (um resultado sonoro a ser produzido), do que uma altura específica. Ou seja, sempre tentando de se obter a altura escrita, se na execução se produzisse um harmônico diferente, o instrumentista deverá conservá-lo, e em nenhum caso deverá cortar o som para tentar o harmônico indicado.



Multifônicos produzidos por harmônicos naturais. A nota de cabeça em forma de losango indica o gerador, e as alturas indicadas acima sugerem a evolução do complexo sonoro. Da mesma maneira que na produção dos tons difusos, se na evolução da passagem se produzisse um harmônico diferente, por nenhum motivo, o instrumentista deverá cortar o som para tentar o harmônico indicado. Ou seja, como no exemplo anterior, se indica mais um gesto (um resultado sonoro a ser produzido), do que uma altura específica.



Multifônicos resultantes de posiciones não convencionais. A posição está indicada na partitura.

Percussão:

↕ Movimento de lado a lado

↓ Movimento linear

○ Movimento circular

 Ação na pele do instrumento. Colocar a ponta do pau na pele do instrumento e executar a ação requerida.

 Ação no aro (*rim*) do instrumento.

Violoncelo:



A chave indica que o que segue deve-se tocar entre o cavalete e o pedestal, seja pizz, raspado ou percutido.



A chave indica que o que segue deve-se tocar no cavalete. O resultado desejado é um som similar ao do vento.



A chave reproduz o corpo do instrumento, e permite representar o ponto a ser executado. Nesta peça, se utiliza para indicar a ação de frotar no corpo do instrumento com o arco (crini).

Qualquer uma de estas chaves substituirá a qualquer outra precedente

 Muting sounds: abafar as cordas de maneira de impedir que se gere o som habitual.

Constelaciones

Para flauta, fagot, percusion y violoncello

$\text{♩} = 48$

2/4

Flauta

tono difuso

8"

ppp

Fagot

golpe de lengua

8"

mp

pppp quasi silencio sempre

8"

Percusión

snare drum *mano derecha* without snare

snare drum *mano izquierda*

izq

p

8"

Violoncello

15^{ma}

II°

ppp

ppp

V



9

Fl.

t. ram

pp

exh

inh

p > ppp

ppp

8"

Bsn.

3

pp

p

ppp

8"

Perc.

p

8"

Vc.

pizz

pp

arco

15^{ma}

ppp

8" - 10"

16

Fl.

(movimiento leto e irregular) *ppp*

19

$\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$

fagot

mp *mp*

Perc.

mano derecha

mano izquierda

chapa

pppp quasi silencio sempre

ppp

Vc.

ppp

alla punta s.p. - > s.c.

pp

pizz

p

pp

cuando se escuche el segundo cambio timbrico de la flauta



23

Fl.

(irregular) *ppp*

(irregular) *ppp*

Bsn.

con la repetición del violoncello
exh inh

pp\ppp

Sempre despues de la mitad y antes de que termine la estructura de la flauta.
La idea es generar una resonancia de la flauta

Vc.

15^{ma}

pppp

15^{ma}

pppp

27 t. ram

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

p

mp *p* *p > ppp >*

mp

pizz *arco*

ppp sempre

(irregular) *ppp*



34 w.t.

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

ppp

ppp

(irregular) *ppp* (irregular)

desde el centro hacia el borde

snare drum with snare

pp *ppp*

15^{ma} *pppp* *pppp*

aprox 30"

aumentar gradualmente la pausa entre cada estructura

Fl. *w.t.*
ppp
 (irregular) *ppp*
 no sincronizar con el fagot

Bsn.
ppp
 (irregular) *ppp*
 no sincronizar con la flauta

Vc.
 (15)
ppp
 sigue a tempo

aprox 1'30"

Fl.
 (irregular) *ppp*
 no sincronizar con el fagot

Bsn.
 (irregular) *ppp*
 no sincronizar con la flauta

Vc.
 ① pizz *pppp*
 despues de que se escuche el comienzo de la tercer repeticion de la estructura del fagot

② *pp*
 alternar libremente
 alla punta
 s.p. → s.c.

55 **3/4**

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

exh inh exh

borde

desde el centro hacia el borde

15^{ma}

<pppp> pppp pppp

p > ppp *p* *pp*

mp *pp* *p*



63 **2/4 3/4 2/4 3/4 2/4**

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

en el borde

desde el centro hacia el borde

(15)

> pppp pppp non dim pppp non dim

ppp *ppp*

pp *pp*

pp *mp* *pp* *pp*

ppp

70 **2/4** **3/4** **2/4** **3/4** **2/4** **3/4**

Fl. *ppp*

Bsn. *pp*

Perc. *pp* *ppp*

Vc. *pp* *p* *mp*

15^{ma}

77 **3/4** **2/4** w. t.

Fl. *ppp*

Bsn. *ppp* *p*

Perc. *pppp*

Vc. *mp* *ppp*

flaut.

83

Fl. *(leto e irregular)* *ppp* *a tempo w. t.*

Bsn.

Perc. *pppp*

Vc. *flaut. ppp* *p* *sfz* *flaut. m.s.p. ppp*



88

Fl. *ppp*

Bsn.

Perc. *sfz* *sfz* *pppp quase silencio*

Vc. *ppp* *flaut. m.s.p. ppp* *flaut. m.s.p. ppp*

frotar los palos con la punta de uno de ellos apoyada en el centro del tambor

96

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

mp *il più p poss*

p sfz *sfz* *sfz*

104

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

mp *il più p poss*

ff *ff*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

super ball

bass drum.

112

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

ppp

pp

ff

multif -ind der

ord

pizz

VI°

ff



119

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

ppp

ppp

pp

ppp

super ball

arco

m.s.t.

izq

II°

I°

II°

I°

x4

127

Fl.

Bsn.

Perc.

Vc.

ppp

pp

ff

pp

arco
II°
I°

m.s.t.
izq

Geriousch
fe solo

GERMAN GRAS
2009

Dedicado para Thales Silva
Grande amigo e flautista

Indicações para a execução

A peça foi escrita de modo de sugerir uma serie de escolhas de interpretação por parte do instrumentista. Ele terá que fazer uma serie de escolhas que deverá estabelecer como relativamente “fixas” antes da apresentação ao vivo, isto é, a peça não deve ser entendida como de livre improvisação. Assim, o instrumentista deverá montar a peça previamente a interpretação, mas não deverá improvisar sob nenhuma circunstância.

Algumas escolhas serão orientadas pela escrita, outras estão liberadas à interpretação, gosto e possibilidades do instrumentista.

Do conjunto de livres escolhas, uma refere à forma da peça, esta que será construída pelo instrumentista. Não se poderá mudar a ordem preestabelecida, nem das paginas nem dos grupos sonoros, mas sim se poderá interpretar a peça como uma sucessão de quadros mais ou menos estancos, estando cada um deles mais ou menos diferenciados ou acentuar as diferenças entre eles de modo de construir uma peça com forma de blocos justapostos ou separados; ou, pode se pensar em criar a idéia de transições entre cada uma das partes, ou suavizar as diferenças de modo de que o cambio de uma parte para outra não seja contrastante, ou mesmo trabalhar uma sorte de misturas entre as estratégias articulatórias sugeridas e outras tantas possibilidades como o instrumentista possa imaginar, sempre que não se altere a ordem estabelecida.

O cumprimento de cada seção e a quantidade de vezes que será repetido queda a critério e gosto do instrumentista. Neste sentido, a peça foi escrita pensando que ela se vestira da personalidade do instrumentista. Segundo os seus próprios gostos, preferências e possibilidades técnicas, o instrumentista criara, por assim dizer, sua própria peça. Por isto, se ele assim desejasse, poderá habitar mais em algumas das seções do que em outra, mas sempre deverá visar para criar uma unidade de sentido lógica e coerente em cada uma das sessões, isto quer dizer que não seria correto não repetir alguma das seções, dado que estaria contradizendo a idéia de base.

A peça foi escrita em diferentes linhas superpostas. Estas linhas serão relativamente independentes em sentido temporal, mas não em sentido sonoro. Elas oferecem um determinado numero de elementos, variáveis e possibilidades das que o instrumentista irá se valer para a criação da textura sonora que deseje. Neste sentido, o resultado sonoro será consequência das combinatórias que o instrumentista escolha. Como já foi dito, Não é uma peça de improviso.

Os elementos que se propõem estão dispostos de diferentes maneiras nos distintos momentos da peça. No primeiro momento (primeiro sistema), a linha inferior sugere uma produção sonora, entanto que a linha inferior propõe uma serie de modulações. No segundo momento (o circulo), propõe, no centro, uma produção sonora e na periferia uma serie de elementos modulantes os que poderão se combinar entre si, modulando o elemento básico (o centro). O quinto momento propõe a geração de multifônicos começando e concluindo em com sonoridades mistas ou eólicas. Neste momento, foi prevista a possibilidade de que o multifônico se corte, no caso, o instrumentista poderá tentar retomá-lo ou não. É sugerida também a possibilidades de mudar de um multifônico para outro. Da mesma forma, se a produção sonora se tornasse para um som eólico, então o instrumentista poderá optar por retomar o multifônico, passar para outro multifônico ou permanecer no som eólico e logo repetir ou não.

Grafia

Embocaduras

-  Embocadura mais aberta do normal
-  Embocadura normal
-  Embocadura mais fechada do normal
-  Embocadura totalmente fechada

 Som eólico

 Som misto

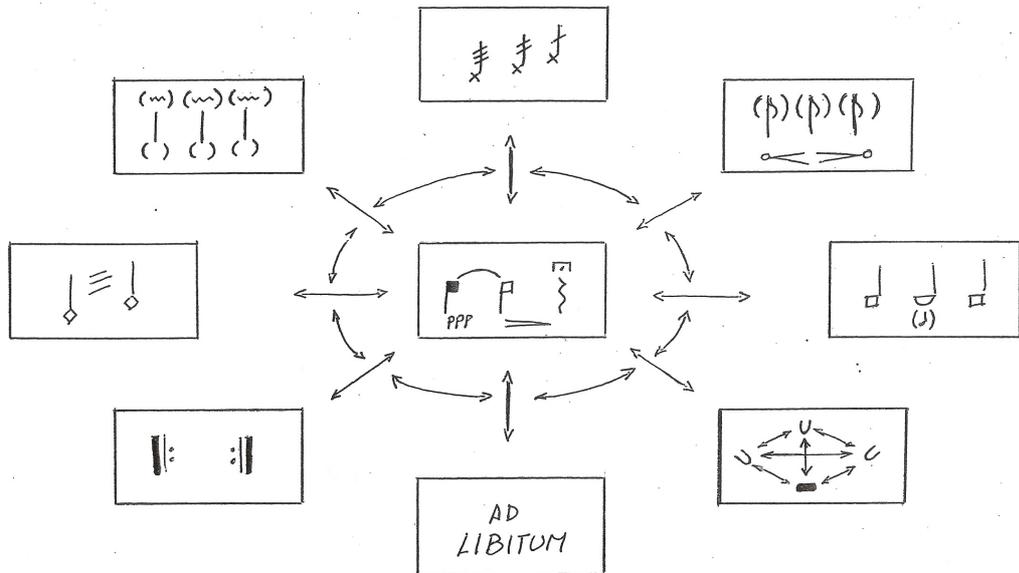
 Golpe de chave

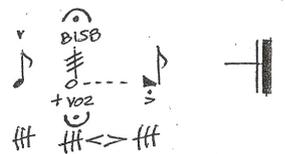
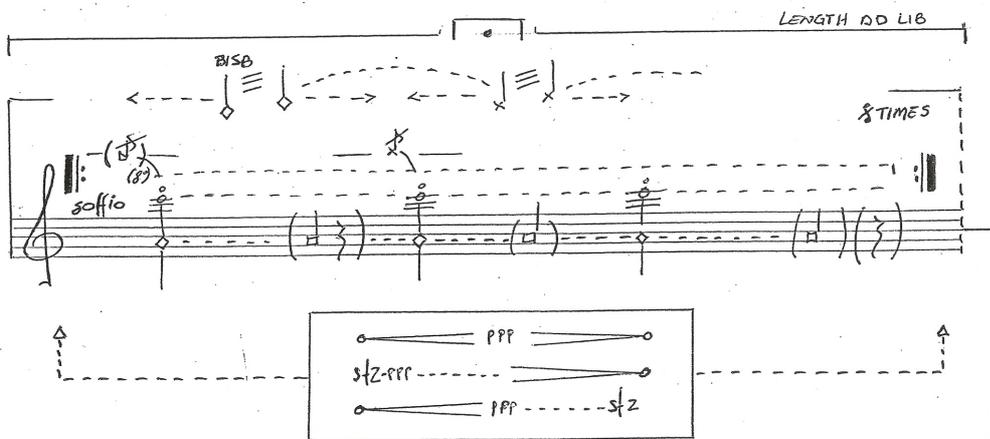
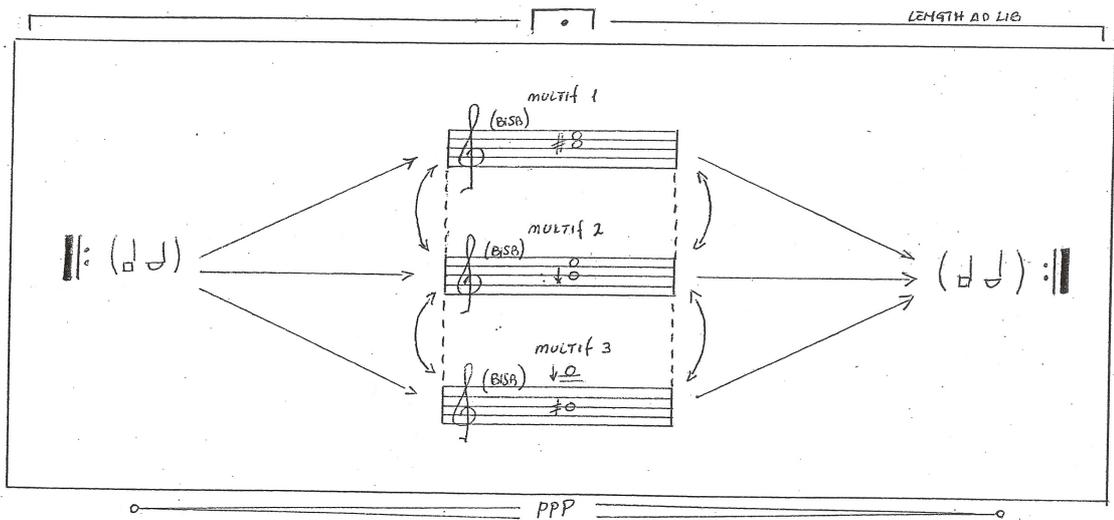
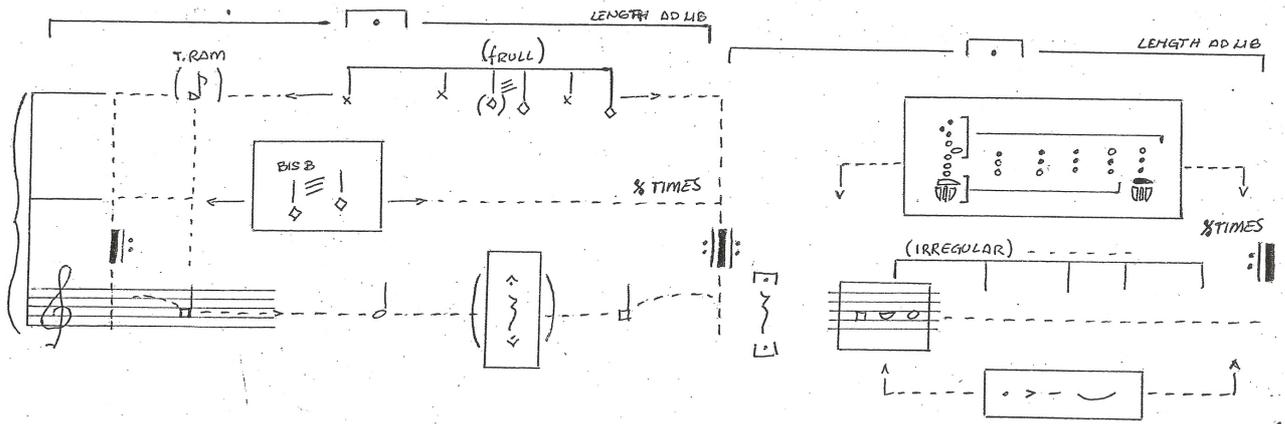
 Tongue RAM

pppp

LENGTH AD LIB

8 TIMES





ERSTICKTES GEFLÜSTER

Salut fur Lachenmann
Para dois violões e percussão

Germán Enrique Gras
Porto Alegre – Março 2009

Explicações para a execução

General.

Caixas (Boxes).

The image shows three examples of musical notation with boxed segments. The first example shows a single staff with a box containing notes and the instruction 'repeat during 20'' above it. The second example shows a single staff with a box containing notes and the instruction 'repeat during 20'' above it, with a dashed line indicating the start of the segment. The third example shows three staves with a box containing notes and the instruction 'repeat during 20'' above it, with a dashed line indicating the start of the segment.

As estruturas encerradas nas caixas (boxes) devem ser executadas em forma relativamente independente, ou seja, sem a necessidade de serem coordenadas com o resto da textura. O exemplo mostra uma seção em que os três instrumentos interpretam estruturas independentes. O início destas secções é indicado por linhas pontilhadas, enquanto linhas grossas verticais indicam pontos de coordenação. Em cada caso, cada uma destas secções conta como um compasso.

segment length 1'

Indicação de duração dos segmentos.

Para violões

- Posições:

sp: sul ponticello

mSP: molto sul ponticello

st: sul tasto

mst: molto sul tasto

p.o. posição ordinária (comum)

- Intensidades:



dal niente possível.

al niente possível.

pppp: equivale a quase silencio = o más piano possível.

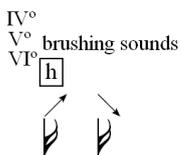
Sonidos



Harmônicos com vibrato. A mão esquerda deve colocar o MI6 (correspondente à casa 12), a mão direita deve tocar a 2ª harmônica (ou seja, o 8º), enquanto que a mão esquerda faz o vibrato



Som muteado. Cobrir as cordas com a mão esquerda. A/s corda/s a ser/em tocadas estão indicadas pela sua posição... . A linha horizontal indica até onde se deve cobrir as cordas.



Sons raspados, indicado na partitura como *brushing sound*. As cordas a serem executada são indicados por números romanos. A letra -H-, dentro da caixa indica roçar com a mão enquanto -fn- indica roçar com a unha. As setas indicam a direção, para acima significa em direção à ponte, enquanto que para baixo significa em direção ao tasto.

Plucked = ponteado



 pequenos golpes no instrumento. El ponto específico está indicado na partitura.

Para percussão

 Movimento de lado a lado

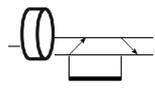
 Movimento lineal

 Movimento circular

 Ação na pele do instrumento. Colocar a ponta do pau na pele do instrumento e executar a ação requerida.

 Ação no aro (*rim*) do instrumento.

 Ação na borda do instrumento (para wood-block)

 Raspar a pele do instrumento na direção indicada sendo que as flechas para cima indicam em direção ao centro enquanto as flechas para baixo indicam em direção à borda do instrumento (*rim*).

*It is no necessary to coordinate the events in superposition

remains structure 1 — structure 1 out

Gtr 1

X 3 \circ X 2 \circ X 3 \circ

mf *mf* *mf*

Gtr 2

length aprox 10-12"
tr \circ $\langle p \rangle$

X 3 X 2 X 3

mf *L.V.* *mf* *mf*

Perc.

remains structure 1 — structure 1 out

b. drum

X 3 X 2 *mute* X 3

mf *mf* *mf*

D

Lento $\text{♩} = 56-64$

accel. — — — — —

Gtr 1

21

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

IV°
 V° VI° fn brushing sounds

Gtr 2

mf *mf* *pp* *f-pp* *mf* *p*

non vib vib

Perc.

W. block

s. drum

b. drum

mf *mf* *ppp* *p*

F

8^{va}

Gtr 1

35

1^o

mf

pppp sempre

gliss.

Gtr 2

plucked

1^o

8^{va}

7

2^o

8^{va}

11^o

mp

f

pppp sempre

Perc.

W. block

3

rubatto

2/4

pppp sempre

s. drum

pp

mp

ppp

mp

pppp sempre

b. drum

pppp sempre

G

40

11^o

Gtr 1

gliss.

1^o

11^o

Gtr 2

3

3

1^o

8^{va}

gliss.

gliss.

pppp

mf

pppp sempre

Perc.

simile

pppp sempre

stick

mp

mf

pppp

mp

ppp

mp

pppp

simile

3

I

segment length 1'20"

rubatto

IV^o
V^o brushing sounds
VI^o

pp sempre

Gtr 1

mf

rubatto

IV^o
V^o brushing sounds
VI^o

pp sempre

Gtr 2

remains structure 1

Perc.

J

♩=100

♩=140

f

sfz

pppp quasi silencio - sempre

pp

pp

pppp quasi silencio - sempre

Gtr 1

Gtr 2

Perc.

f

p

mp

pppp

pppp quasi silencio - sempre

71

Gtr 1

Gtr 2

Perc.

Detailed description: This system covers measures 71 to 76. Gtr 1 (top staff) starts with a triplet of eighth notes, followed by eighth-note patterns with accents and triplets. Gtr 2 (middle staff) plays a similar rhythmic pattern with accents and triplets. Percussion (bottom staff) consists of two staves: the top staff has eighth notes with accents and eighth rests, while the bottom staff has sixteenth notes with accents and eighth rests. The percussion part maintains a steady groove throughout the system.

77

Gtr 1

Gtr 2

Perc.

non dim

Detailed description: This system covers measures 77 to 82. Gtr 1 (top staff) plays a continuous sixteenth-note pattern with a *non dim* instruction. Gtr 2 (middle staff) plays a similar sixteenth-note pattern with accents and triplets. Percussion (bottom staff) continues the groove with eighth notes and sixteenth notes, also marked with *non dim*. The system concludes with a double bar line.