

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

JORGE GERALDO ROCHEDO MELETTI

**Memorial de Composição:
Motivações, Decisões e Conseqüências
em um Conjunto de Composições**

Memorial apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Música; área de
concentração: Composição

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha
Orientador

Porto Alegre, Julho de 2004

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, por sua dedicação, pelos valiosos ensinamentos e provocações que resultaram neste conjunto de composições e pelo zelo com que apontou o caminho durante a realização deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS, em especial ao Dr. Celso Loureiro Chaves e à Dra. Cristina Capparelli Gerling, cujos seminários foram imprescindíveis para as abordagens utilizadas nesse memorial.

Aos valorosos intérpretes, que doaram seu tempo e talentos, participando do concerto de mestrado e da gravação do mesmo.

A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

Ao amigo Carlos Walter Soares, pela gravação do concerto de mestrado.

Ao Centro de Música Eletrônica do Instituto de Artes da UFRGS, pelo empréstimo dos equipamentos de gravação utilizados no concerto.

À minha esposa Áudrea Martins, pelo apoio e incentivo.

“Se [o compositor] é capaz de explicar o caminho que seguiu,
pode dar conta de seu impulso e da necessidade deste impulso?”

Pierre Boulez

RESUMO

Este memorial investiga os procedimentos composicionais utilizados na composição de um conjunto de seis obras durante o período de 2002–2004. Esta reflexão segue a lógica da causa e efeito, apontando as relações entre a motivação principal do compositor – a busca por direcionamento musical – e as diversas decisões composicionais e procedimentos técnicos utilizados para alcançá-la, tais como a extensiva utilização de processos direcionais lineares coordenados em diversos parâmetros musicais e a utilização de objetos sonoros. Também são discutidas algumas conseqüências decorrentes desta conduta composicional, abordando temas como a sensação de que a música se move adiante no tempo e a linearidade, e traçando analogias entre a música e alguns aspectos das artes plásticas.

ABSTRACT

This work investigates the compositional procedures applied to a set of six compositions in the years of 2002–2004. This reflection follows the cause and effect logic, pointing the relationships between the composer's primary motivation – the quest for musical directedness – and the several compositional decisions and technical procedures used to reach that motivation, such as the extensively using of coordinated linear directional processes in several musical parameters, and the utilization of sonic objects. Yet, it's discussed some consequences of this compositional behavior, approaching topics like the sense that music moves forward through time and the linearity, and tracing analogies between the music and some aspects of plastic arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 MOTIVAÇÕES E DECISÕES	12
1.1 Motivação Principal: Busca por Direcionamento Musical	12
1.2 Processos Direcionais Lineares	13
1.2.1 Processos Direcionais Lineares Envolvendo Registros	19
1.2.2 Processos Direcionais Lineares Envolvendo Níveis de Atividade Rítmica	21
1.2.3 Objetos Sonoros	22
1.2.4 Processos Direcionais Lineares Secundários	34
1.2.5 Processos Direcionais: Uma Conclusão	39
2 CONSEQÜÊNCIAS	41
2.1 Propulsão Musical Adiante	42
2.2 Compreensibilidade e Clareza Formal	48
2.3 Global versus Local	52
2.3.1 Transferência de Interesse	53
2.3.2 Forma Mosaico	54
2.3.3 Margem de Ação do Compositor no Detalhamento Local	59
3 TEXTOS ESPECÍFICOS	64
3.1 Trio para Acordeão, Violoncelo e Violão	64
3.1.1 Considerações Gerais	64
3.1.2 Processos Direcionais	65
3.1.3 Objetos sonoros	67
3.1.4 Aspectos do Detalhamento Local	68
3.1.5 Trio: uma Conclusão	70
3.2 Ciclotimia – para Piano, Violino, Violoncelo e Percussão	70
3.2.1 Considerações Gerais	70
3.2.2 Processos Direcionais	71

3.2.3 Aspectos do Detalhamento Local	74
3.2.4 Objetos Sonoros	75
3.3 ESTÆTICA – para Flauta e Clarinete, Violino e Violoncelo, Piano e Celesta	76
3.3.1 Considerações Gerais	76
3.3.2 Global <i>versus</i> Local	77
3.3.3 Forma Mosaico	80
3.4 Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão	81
3.4.1 Considerações Gerais	81
3.4.2 Consolidação Técnica	82
3.4.3 Concerto: uma Conclusão	86
3.5 Vokalkreis – para Vocalistas e Regente	87
3.5.1 Considerações Gerais	87
3.5.2 Determinação, Indeterminação e Documentação em Vokalkreis	90
3.5.3 Plano Geral da Obra	91
3.5.4 Global <i>versus</i> Local	98
3.5.5 Vokalkreis: uma Conclusão	100
3.6 Escultura em Silício	102
3.6.1 Considerações Gerais	102
3.6.2 Materiais Locais: Motivações e Gênese	103
3.6.3 Plano Geral e Processos Direcionais	105
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	113
ANEXO I: PARTITURAS	
ANEXO II: CD	

INTRODUÇÃO

Este memorial investiga a conduta composicional adotada no conjunto de obras compostas durante o programa de mestrado em composição. Definamos “conduta composicional” como o conjunto de padrões que se poderiam reconhecer na tomada de decisões composicionais de um compositor. Definamos também decisão composicional como qualquer elemento verificável nos registros da obra – neste caso, partituras, gravações e textos reflexivos – deliberadamente escolhido pelo compositor.¹ Além disso, definamos “processo composicional” como todo o exercício intelectual e musical realizado pelo compositor em cada uma de suas obras, desde o momento em que os primeiros pensamentos lhe são dirigidos, até o momento em que a declara – definitivamente ou não – finalizada.

Esta discussão leva em conta três enfoques principais, distintos, mas inter-relacionados. O primeiro enfoque sugere uma discussão sobre as motivações que guiaram o compositor durante a composição de suas obras. O segundo enfoque presta contas de como as motivações apontadas pelo enfoque anterior influenciaram e desencadearam decisões composicionais e de como elas se manifestaram musical e tecnicamente. O terceiro enfoque envolve uma discussão sobre as conseqüências decorrentes dessas motivações e dos meios musicais elegidos para alcançá-las.

¹ As tomadas de decisões isoladas, que não se inserem em nenhum dos referidos padrões, eventualmente também poderão enquadrar-se na conduta composicional. No decorrer do exercício reflexivo que levou a esse memorial, por exemplo, muitas dessas tomadas de decisões aparentemente isoladas foram posteriormente admitidas como fruto da mesma motivação, e muitas outras, talvez, aguardem ser admitidas como tal.

É bem verdade que esses três enfoques nem sempre podem ser precisamente localizados temporalmente. Certas conseqüências, por exemplo, poderiam não passar de motivações travestidas: após guiarem inconscientemente o compositor, são identificadas erroneamente como resultado e não como causa. Após um minucioso trabalho de reflexão pessoal, chegou-se a uma classificação considerada como a mais honesta e representativa da conduta composicional que se irá demonstrar.

Qualquer que seja a classificação, não resta dúvida de que os três enfoques – sumarizados agora como motivações, decisões, conseqüências – são intimamente relacionados e interdependentes. Boulez sugere o forte relacionamento desses enfoques quando afirma que “o pensamento estético, quando se apresenta independente da eleição, da decisão técnica, só pode conduzir ao fracasso” (BOULEZ, 1996, pg.50). Estendendo essa afirmação aos textos reflexivos que se seguirão, incluo no que Boulez chamou de pensamento estético a discussão sobre as motivações que marcaram, em maior ou menor grau, o compositor durante o trabalho composicional aqui estudado, bem como a discussão sobre as conseqüências musicais – conscientemente previstas ou não – que nessas obras se poderiam observar.

Os textos desse memorial buscam um equilíbrio entre a discussão sobre as motivações do compositor, a discussão sobre os procedimentos técnicos utilizados e as conseqüências decorrentes de todo o processo. No entanto, esses enfoques não possuem o mesmo peso, razão pela qual a descrição pura e simples de procedimentos técnicos ou de elementos facilmente reconhecíveis nas partituras é evitada. Sobre isso, concordo com a afirmativa de Boulez, segundo a qual “o autor

pode contar-nos a história de sua obra, de sua gênese, de suas fontes, justificar a necessidade de sua presença, de seu estado, mas já não tratará de descrevê-la por dentro” (BOULEZ, 1996, pg.52). Portanto, o recurso da “descrição da música por dentro” será utilizado com cautela, para exemplificar e clarificar a relação entre motivações, decisões e conseqüências.

Esse memorial divide-se em três capítulos. O primeiro trata de forma quase simultânea dos dois primeiros enfoques, discutindo a motivação principal que influenciou a composição de todo o conjunto de obras e alguns dos procedimentos técnicos e musicais utilizados para alcançá-la.

O segundo capítulo, dividido em textos independentes, trata das conseqüências musicais decorrentes do que foi discutido no primeiro. Nos dois textos iniciais lança-se mão de algumas reflexões de outros autores: Charles Rosen, Jonathan Kramer, Edward Lippman – em um texto abordando a energia propulsiva na música, e a sensação de que esta se move adiante no tempo; Eduard Hanslick, Arnold Schoenberg, Robert Cogan e Pozzi Escot, Karlheinz Stockhausen, Joel Lester – em um texto abordando a compreensibilidade musical e clareza formal. Nos textos seguintes, baseados em reflexões pessoais, são feitas algumas analogias entre as conseqüências musicais propostas e alguns aspectos oriundos das artes plásticas, abordando elementos do que se chamou *forma-mosaico e margem de ação do compositor*.

No terceiro e último capítulo, são apresentados seis textos, um para cada obra, na ordem cronológica em que foram compostas. Nesses textos são traçadas considerações específicas acerca de cada obra, entre as quais suas motivações mais específicas, o contexto em que se inserem em relação ao conjunto de obras

e, eventualmente, aspectos técnicos mais detalhados considerados importantes pelo compositor. Também são resgatados temas abordados nos dois capítulos anteriores, estabelecendo a relação entre motivações, decisões, conseqüências e as obras concebidas segundo estes pressupostos.

Em anexo, são apresentadas partituras das obras em questão e gravações das mesmas em disco compacto. As exceções são *Vokalkreis* – para Vocalistas e Regente e *Escultura em Silício*, que não possuem partitura formal. Trio para Acordeão, Violoncelo e Violão e Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão são apresentados em versões MIDI para *sampler*.

1 MOTIVAÇÕES E DECISÕES

1.1 Motivação Principal: Busca por Direcionamento Musical

A motivação principal que determinou a conduta composicional adotada no conjunto de obras deste memorial foi a busca por direcionamento musical. Direcionamento pressupõe movimento: algo parte de algum ponto e se direciona a outro ponto, seguindo algum percurso. As obras desse memorial foram compostas segundo o pressuposto de que, no momento da audição, em termos metafóricos, elas se moveriam através do tempo – do passado ao futuro – partindo de algum ponto de origem e rumando em direção a algum ponto de destino. Além disso, o trajeto percorrido – o percurso – inserir-se-ia entre esses dois pontos, conduzindo de um a outro. Busca por direcionamento musical significa, portanto, encontrar e utilizar meios eficientes para salientar ao ouvinte a tríade origem–percurso–destino durante a interpretação musical, permitindo a ele que reconheça auditivamente as funções dos três elementos dessa tríade.

Os termos *tempo*, *passado*, *futuro*, estão sendo aqui considerados de forma simplificada, absoluta, como algo que se pode localizar e apontar. Assim, irá se chamar de *passado* algo na partitura ou na interpretação musical cronologicamente anterior ao que se chamará de *futuro*. Da mesma forma, está se chamando de percurso os pontos intermediários, as porções de música que se inserem entre *passado* e *futuro*. Além disso, estão sendo ignoradas a posição temporal do leitor e as distorções temporais que se poderiam argumentar em relação à audição musical.

No contexto metafórico proposto, poderíamos imaginar um determinado trecho musical, com um ponto de origem e um destino futuro. *Grosso modo*, poder-se-ia chamar de percurso qualquer material utilizado entre esses dois pontos. No entanto, esse material não necessariamente conduz a música de um ponto em direção a outro, nem confirma, ou potencializa o percurso entre eles. Materiais muito mais salientes, por exemplo, poderiam levar o ouvinte a desconsiderar completamente do ponto de origem. Da mesma forma, materiais que não permitissem que o ponto de destino fosse interpretado como um ponto de chegada poderiam distanciar o ouvinte do conceito de direcionamento musical, destruindo a tríade origem-percurso-destino. Para potencializar o efeito dessa tríade durante a interpretação musical foram utilizados processos direcionais lineares.

1.2 Processos Direcionais Lineares

Imaginemos o seguinte: um determinado trecho musical tem seu ponto de origem com dinâmica *piano*; o ponto para o qual ruma, seu destino futuro, possui dinâmica *fortissimo*. Do ponto de vista específico dos níveis de dinâmica, poder-se-ia utilizar um material intermediário com alguma dinâmica também intermediária. Teríamos uma estrutura que partiria do *piano*, passando, por exemplo, pelo *mezzo-forte*, chegando ao *fortissimo*. Seguindo o mesmo raciocínio poderíamos unir esses níveis de dinâmica por mais algumas etapas intermediárias, obtendo o seguinte: *piano*, passando pelo *mezzo-piano*, *mezzo-forte*, *forte*, chegando ao *fortissimo*. Em ambos os casos, o resultado pretendido é

o de agregar ao direcionamento temporal natural do trecho musical – do passado ao futuro – um direcionamento sensível em termos de intensidade sonora, que parte de níveis mais baixos de dinâmica, rumando em direção a níveis mais altos. Essa estrutura, utilizada para enfatizar o direcionamento, é o que chamaremos de processo direcional linear, nesse caso aplicado aos níveis de dinâmica: é processo porque progride, apresentando uma sucessão de estados; é direcional porque progride em uma direção específica – *piano a forte*; é linear porque dá idéia de seguir uma linha contínua, e, no caso dos níveis de dinâmica, tão mais linear será o processo direcional quantos mais estágios intermediários forem intercalados entre a origem e o destino, minimizando as descontinuidades entre um determinado nível de dinâmica e os níveis imediatamente anterior e posterior a ele.² A figura abaixo ilustra esse ponto em um trecho fictício, através de gráficos de tempo x dinâmica (eixos horizontal e vertical, respectivamente):

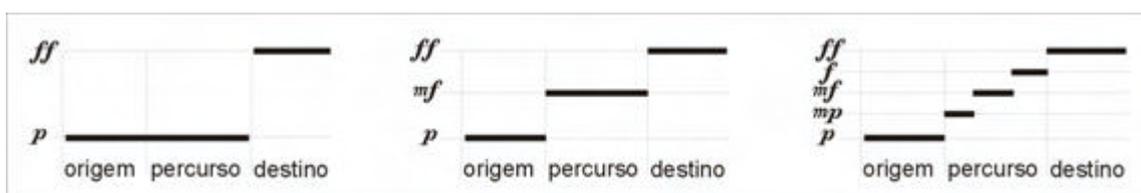


Figura 1.1: Processos direcionais lineares envolvendo níveis de dinâmicas

O nível de dinâmica, tal como abordado anteriormente, é um exemplo do que chamaremos “parâmetro musical”, que englobam quaisquer características musicais passíveis de serem submetidas a processos. Assim, estendendo o

² Por ora, o termo *linear* será utilizado de forma literal, conforme definido acima. Adiante será discutido o conceito de *linearidade*, também pertinente ao tema.

conceito de processos direcionais lineares descrito anteriormente a outros parâmetros musicais, o direcionamento de uma obra ou trecho musical poderia ser enfatizado de múltiplas maneiras. Poderíamos, por exemplo, associar a um determinado trecho musical um processo direcional linear envolvendo registros, partindo de registros graves em direção a registros agudos; ou um processo direcional linear aplicado aos níveis de atividade rítmica; ou em termos do número de camadas instrumentais simultâneas. Além disso, se, em um trecho musical, vários processos distintos forem conduzidos de forma paralela, coordenados e sincronizados entre si, o direcionamento do mesmo poderá ser enfatizado de forma mais efetiva. Esta estrutura resultante – um conjunto de processos direcionais lineares coordenados – será a principal ferramenta utilizada para alcançar motivação principal discutida acima – busca por direcionamento musical.

Trabalhar com processos direcionais lineares submetidos a diversos parâmetros musicais necessitou um cuidado especial no que diz respeito a seus pontos de origem e destino. Conseqüentemente, esses pontos possuem definições e características muito específicas ao compositor. Um ponto de origem é um contexto musical inicial, encontrado necessariamente no início da obra, podendo também ser encontrado no início de algumas seções. Em ambos os casos, um ponto de origem marca o início de uma nova progressão em direção a um destino futuro. Por tratarem-se de pontos de partida de processos, nesses contextos iniciais muitos parâmetros musicais encontram-se em níveis relativamente moderados, propositadamente controlados para diferenciá-los das porções de música adjacentes.

Por outro lado, um destino para o qual uma obra ou trecho da obra rumará será sempre um ponto climático, ou seja, um ponto considerado pelo compositor como mais significativo em relação às porções de música que o antecedem, e é arquitetado na expectativa de que o ouvinte o perceba como tal. Para isso, um ponto climático vem associado a uma série de características que o distingue de pontos não climáticos. Tais características poderão envolver níveis de atividade rítmica e dinâmica relativamente elevados, utilização relativamente mais ampla em termos de registro e intensificação sensível em quaisquer outros parâmetros musicais. Kramer explica como a ausência de orientações e destinos *a priori* (a tônica no final de uma obra, por exemplo), inerentes à música tonal, forçou os compositores de música atonal a contextualizarem ao ouvinte esses destinos: “destinos são definidos no momento em que acontecem, por fatores rítmicos e texturais, ou no contexto, por reiteraões e ênfases anteriores” (KRAMER, 1988, pg.33). Nas obras desse memorial, os pontos de destino são enfatizados pelos níveis exacerbados em que se encontram os diversos parâmetros musicais submetidos aos processos direcionais.

Apesar da utilização da palavra *ponto*, um destino poderá ser tanto um momento específico, rapidamente articulado e abandonado, quanto um trecho maior. Cada obra desse memorial apresenta um destino principal, considerado pelo compositor como seu ponto climático principal, e diversos destinos secundários, considerados pelo compositor como hierarquicamente menos importantes. Nos dois casos, após a chegada da música a um destino, o que normalmente se segue é uma retração marcante nos parâmetros musicais intensificados até então, associada a um reinício: um novo ponto de origem.

Em Vokalkreis – para Vocalistas e Regente, a disposição dos pontos de origem e dos destinos é relativamente clara. Tomemos essa obra como exemplo no quadro abaixo:

Pontos de origem	Destinos
1° ponto de origem: 0'0''	1° destino: 4'46'' – 4'52''
2° ponto de origem: 4'53''	2° destino: 5'54'' – 5'57''
3° ponto de origem: 6'03''	3° destino (destino principal): 8'27'' – 8'58''
4° ponto de origem: 8'59''	4° destino: ca. 10'30'' – ca. 11'05''
Retração final: 11'06'' – 12'08''	

Quadro 1.1: Vokalkreis – lista dos pontos de origem e destinos

O quadro revela como o compositor considera a obra, apresentando diversos pontos de origem, com uma série de retomadas de processos direcionais, e como diversos processos conduzem a um destino principal, após o qual ocorre uma paulatina retração, rumando a seu final. Uma audição alterada da obra, tomando-se somente os pontos explicitados na tabela, evidenciaria auditivamente como diversos parâmetros musicais estão em níveis moderados nos pontos de origem e exacerbados nos pontos de destino.

O conceito de processos direcionais lineares coordenados discutido sofreu influência direta de algumas reflexões de Robert Cogan e Pozzi Escot em seu livro *“Sonic Design – The nature of sound and music”*. Das idéias propostas por Cogan e Escot, foi aproveitado mais explicitamente o conceito de que uma obra musical apresenta e é constituída por diversos processos formais complementares coordenados entre si, refletindo-se e iluminando-se mutuamente. Esses processos formais são os processos contínuos da música em vários domínios e parâmetros,

principalmente no que diz respeito ao espaço sonoro (a forma como o compositor divide e utiliza o repertório de frequências sonoras possíveis, organizando-as em alturas e registros); ritmo (os aspectos relativos às durações e à atividade rítmica da obra, bem como às suas proporções temporais); linguagem musical (a forma como o compositor explora e cristaliza os recursos intervalares disponíveis); e cor sonora (a forma como são utilizadas as qualidades espectrais e tímbricas do som). No caso das obras desse memorial, um conjunto diferente de parâmetros musicais foi submetido a processos direcionais, embora muitos desses parâmetros possam, com maior ou menor facilidade, ser enquadrados na classificação proposta por Cogan e Escot.

Nas obras estudadas nesse memorial houve certa hierarquia no que tange aos parâmetros musicais utilizados em processos direcionais lineares. Alguns parâmetros, considerados mais importantes, foram utilizados de maneira semelhante em todas as obras, sendo conduzidos de forma mais direta, sistemática e continuada, enquanto outros foram utilizados mais circunstancialmente, de forma indireta ou menos sistemática. Os parâmetros considerados principais, submetidos aos processos direcionais lineares principais, são dois: registro e níveis de atividade rítmica. Esses parâmetros foram submetidos a processos presentes em praticamente todas as obras deste memorial. Adiante também veremos que a escolha desses dois parâmetros específicos engendrou uma prática importante em minha conduta composicional: a utilização do que chamo *objetos sonoros*. Os parâmetros considerados secundários, que por sua vez foram submetidos aos processos direcionais lineares secundários, incluem: níveis de dinâmica; número de camadas

instrumentais simultâneas; número de alturas diferentes utilizadas em determinado trecho; número de formas seriais utilizadas em determinado trecho; nível de mobilidade melódica. Níveis de dinâmica, apesar de importantes para a minha prática composicional, foram muitas vezes ignorados como parâmetro musical intensificado diretamente. Processos aplicados à dinâmica foram freqüentemente conseqüência de processos direcionais em outros parâmetros, especialmente o número de camadas instrumentais simultâneas. Por essa razão foram considerados secundários.

1.2.1 Processos Direcionais Lineares Envolvendo Registros

Um dos processos direcionais lineares mais freqüentemente utilizados no conjunto de obras deste memorial é o de escaladas e descidas em termos de registro. Esse processo consiste simplesmente em controlar a escolha dos registros ao longo do respectivo trecho musical, de forma que o resultado seja direcionado ao agudo ou grave (ou a ambos) e linear. Um exemplo disso pode ser extraído de *ESTÆTICA*. A seção que vai de [36] – [74] apresenta dois desses processos, um de escalada, na linha do piano, e um de descida, na linha da celesta.³ Esses dois processos são simultâneos e coordenados, ou seja, são sincronizados de maneira que alcancem seus pontos máximos de escalada e descida juntos. Na figura a seguir, que ilustra esse ponto, foram escolhidos seis compassos compreendendo o estágio inicial desse processo, [36] (precedido por

³ Os números entre colchetes indicam números de compassos ou conjuntos de classes de notas. Estes últimos diferenciam-se dos primeiros pelas vírgulas entre algarismos. Ex: [0,1,6].

um compasso da seção anterior, [35]), um estágio intermediário, [54] – [55] , e o estágio final, [73] – [74].

The image displays three systems of musical notation for Celesta and Piano. Each system represents a different stage of a process. The first system, starting at measure 35, shows the Celesta with dynamics *mf* and *f*, and the Piano with a complex rhythmic pattern. The second system, starting at measure 54, shows the Celesta with dynamics *mf* and *f*, and the Piano with a similar rhythmic pattern. The third system, starting at measure 73, shows the Celesta with dynamics *mf* and *f*, and the Piano with a similar rhythmic pattern. Ellipses (...) indicate that the score continues before and after each system.

Figura 1.2: Processos envolvendo registros em ESTÆTICA

Após uma observação cuidadosa, poder-se-ia argumentar que o processo não é completamente linear, pois apresenta desvios consideráveis no nível do detalhe. Esses desvios podem ser considerados elaborações melódicas a partir de uma estrutura subjacente bem mais linear, que poderia ser evidenciada unindo-se por uma linha imaginária as notas que representam novos passos na escalada acima ou abaixo no trecho em questão.

No nível do detalhamento local o compositor encontrou margem de ação mais ampla para movimentação melódica, desviando-se ligeiramente da estrutura subjacente mais profunda, sem, no entanto, que se perdesse o poder regulador desta última, que define a velocidade e a inclinação do processo de escalada. Este ponto remete à discussão sobre a margem de ação do compositor em relação ao detalhamento local, que será abordado no segundo capítulo desse memorial.

1.2.2 Processos Direcionais Lineares Envolvendo Níveis de Atividade Rítmica

O segundo processo direcional linear considerado principal envolve o controle do nível de atividade rítmica ao longo de um determinado trecho musical. Na maioria das peças este processo foi utilizado de maneira crescente, ou seja, o processo parte de níveis menos intensos em direção a níveis mais intensos de atividade rítmica. A maneira como se dá essa intensificação é baseada na aproximação progressiva e sistemática das notas isoladas ou agrupamentos melódicos. Tomando como exemplo o mesmo trecho da obra *ESTÆTICA*, é possível observar como o nível de atividade rítmica é controlado por um processo paulatino de intensificação, que tem início no compasso [36]. Nestes compassos iniciais, percebemos entre uma nota e outra, e entre pequenos agrupamentos melódicos, períodos relativamente grandes de silêncio. Conforme avançamos aos compassos subseqüentes, percebemos que o processo percorre diversos níveis intermediários, em que esses silêncios são sistematicamente eliminados. Ao

chegarmos ao compasso [74], momento em que o processo atinge seu nível máximo, os períodos de silêncio são quase completamente eliminados e muitas notas e agrupamentos são articulados em curtos espaços de tempo. Na linha da celesta, um processo semelhante de intensificação rítmica é conduzido simultaneamente, de forma coordenada a este, resultando em um processo direcional linear generalizado de intensificação em termos de atividade rítmica.

1.2.3 Objetos Sonoros

Ao trabalhar com processos direcionais envolvendo registros e níveis de atividade rítmica, o compositor freqüentemente utilizou como ponto de partida uma estrutura bi-dimensional que, ao mesmo tempo em que permitia uma visualização mais clara do andamento dos processos, sugeria uma série de localizações pontuais no campo dos registros e no tempo. A figura seguinte ilustra esse procedimento de forma simplificada, representando um trecho fictício em que ocorre um processo de escalada em termos de registro e um processo de intensificação rítmica, mediante a progressiva aproximação entre os pontos:

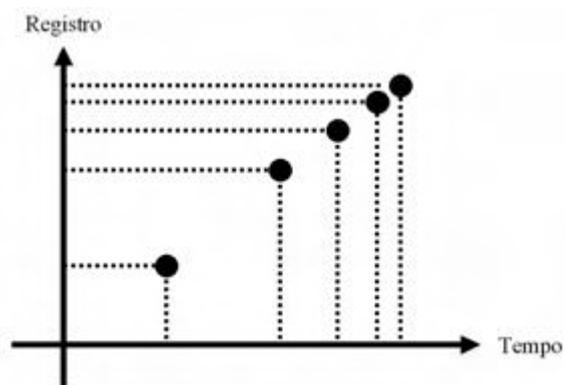


Figura 1.3: Estrutura bi-dimensional inicial

De posse dessa estrutura, tais localizações pontuais eram preenchidas com os materiais musicais escolhidos. No entanto, ao passo que notas ou acordes isolados prestavam-se facilmente a essa prática, agrupamentos melódicos maiores tornavam-se um problema. O conceito de *objetos sonoros* foi uma solução.

O termo objeto sonoro refere-se a materiais musicais considerados pelo compositor como unidades bem caracterizadas, bem delimitadas, e reincidentes (literalmente ou variadas) na obra em questão. Assim, elementos mais complexos são considerados e manipulados pelo compositor como elementos mais simples, inteiros, tornando possível trabalhar de maneira muito semelhante com quaisquer materiais contidos na música, fossem eles notas isoladas ou agrupamentos melódicos maiores. Cada um desses elementos pôde ser encapsulado dentro de unidades fechadas e pontuais, facilitando sua utilização em processos direcionais como os demonstrados anteriormente. É importante observar que encapsular unidades maiores (por exemplo, um fragmento melódico com duração de quatro compassos, constituído por seis notas seguidas de uma nota longa com trinado) em unidades pontuais é somente uma metáfora. O fato é que o compositor passa a considerar e manipular essas unidades maiores como peças pontuais: seu ponto de localização no tempo é o momento em que inicia, ao passo que seu ponto de localização no campo das alturas é a porção de registro que ocupa.

Além disso, o compositor também considera objetos sonoros como unidades móveis. Para que os processos pudessem ser conduzidos de forma apropriada no momento da composição, tais peças eram movimentadas

livremente no eixo vertical (o eixo das alturas) via, por exemplo, transposição ou rearranjo das notas, e no eixo horizontal (o eixo do tempo), por exemplo, escolhendo outro momento em que o objeto sonoro iria iniciar. Essa mobilidade permitiu flexibilidade ao trabalhar com os processos direcionais principais, de modo que no nível do detalhe local poderíamos ter elaborações melódicas definidas pelas próprias características internas do objeto sonoro e, em um nível mais amplo, poderíamos ter uma estrutura subjacente bem mais linear, que controlaria o direcionamento do trecho musical.

Após conceituarmos objetos sonoros de forma genérica, esse termo será utilizado de maneira específica. Dessa forma, se nos referimos a um determinado objeto sonoro X, isso significa que X é um rótulo, que representa o conjunto formado por todos os objetos sonoros considerados pelo compositor como repetições literais ou variadas de um mesmo modelo de X. Convencionemos que esse modelo de objeto sonoro é o primeiro de sua linhagem a ocorrer cronologicamente na respectiva obra.

A partir de um determinado objeto sonoro encontrado em ESTÆTICA, que chamaremos de objeto sonoro X, proponho agora estudar *in loco* e de forma mais aprofundada tal conceito.

1.2.3.1 Objeto Sonoro X

Como foi afirmado anteriormente, cada objeto sonoro possui um modelo – o primeiro a ocorrer na respectiva obra – a partir do qual todos os objetos sonoros de sua linhagem são derivados. O objeto sonoro que iremos estudar é repetido de

forma variada cerca de cento e trinta vezes ao longo de ESTÆTICA, nas linhas da flauta e clarinete, e, de fato, representa o único material encontrado nas linhas desses dois instrumentos. Seu modelo pode ser encontrado no primeiro compasso da obra, linha da flauta:



Figura 1.4: Modelo do objeto sonoro X. ESTÆTICA, [1]– [2]

Esse modelo apresenta alguns elementos que o compositor elegeu como principais e que serviram para definir que características do objeto sonoro seriam mantidas nas repetições variadas do mesmo. Definir essas características foi necessário para que as associações entre modelo e repetições não fossem perdidas. Por essa razão os objetos sonoros são *bem caracterizados*. Ao se trabalhar com um número elevado de características relevantes em cada objeto sonoro, podemos, por exemplo, alterá-las separadamente em suas repetições, mantendo-se constantes as demais características, o que facilitaria uma associação contínua entre modelo e repetições. As características do objeto sonoro em questão consideradas como principais e que foram mantidas em praticamente todas as repetições são: *design* geral (trecho melódico relativamente veloz, em quiálteras, seguido de nota longa com trinado); delimitações do objeto sonoro (iniciando na primeira quiáltera, terminando com o fim do trinado sobre a nota longa); padrões formados pelos níveis de dinâmicas (crescendo até um ataque mais intenso, seguido de retração); articulações (ligadura sobre todo o

objeto sonoro); timbre (flauta ou clarinete); e a conformidade aos princípios seriais que organizam suas alturas.

Os elementos modificados nas repetições subseqüentes incluem o contorno melódico, a duração total do objeto sonoro (o número de notas dos agrupamentos de quiálteras e a duração das notas longas com trinado) e o registro em que estão inseridos (algo intimamente relacionado aos processos direcionais lineares).

Se, por outro lado, fossem utilizados objetos sonoros sem características marcantes no que diz respeito ao *design*, registro, articulação, dinâmicas, ou quaisquer outros parâmetros, correr-se-ia o risco de criar uma repetição sem ligação tão evidente com seu germe, seu modelo. Isso poderia gerar um evento local novo ao invés de uma repetição. Para controlar de forma mais efetiva a repetição de objetos sonoros durante a composição das obras, freqüentemente foram utilizadas tabelas de modelos de objetos sonoros potencialmente utilizáveis e devidamente caracterizados, anotados de forma grosseira e imprecisa. Durante o processo de composição, essas tabelas eram re-visitadas e utilizadas como fonte de materiais, passando eventualmente por refinamentos em termos de alturas e ritmos.

1.2.3.2 Objeto Sonoro X Submetido a Processos Direcionais Envolvendo Registros

A seção de ESTÆTICA que vai de [93] – [136] apresenta alguns processos direcionais envolvendo registros aplicados ao objeto sonoro X. Esses processos

foram utilizados para enfatizar o direcionamento da seção, que parte de seu ponto de origem em [93] e ruma a seu destino situado em [133] – [135], ponto climático da seção e da obra como um todo.

Tomemos como exemplo o trecho [116] – [135], linha da flauta, onde o objeto sonoro X é submetido a um processo direcional linear de escalada em termos de registro, composto por seis etapas. A figura abaixo ilustra essas etapas:

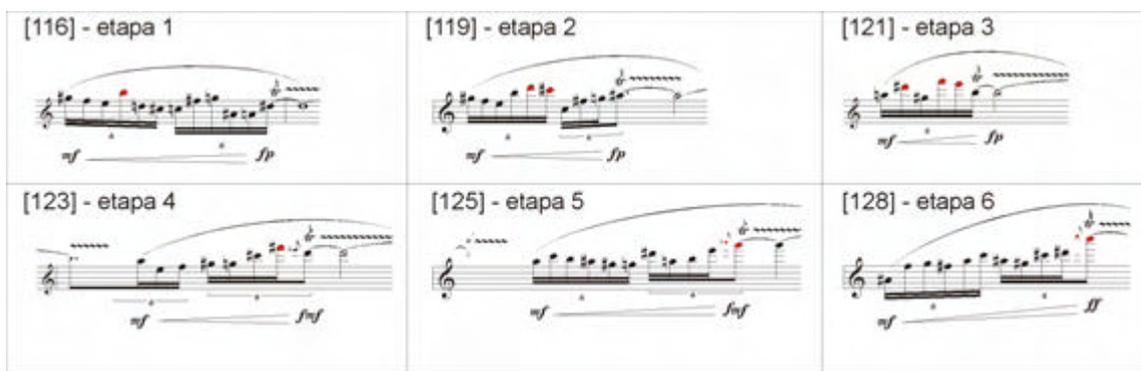


Figura 1.5: Objeto sonoro X submetido a um processo direcional na linha da flauta

A escalada em termos de registro torna-se bastante evidente se observarmos como, em cada nova etapa, são progressivamente mais agudas as notas longas com trinado. Além disso, também pode ser detectada uma tendência de direcionamento ao registro agudo no comportamento do objeto sonoro como um todo. A cada nova etapa são introduzidas notas mais agudas: B – etapa 1; D, C# - etapa 2; D#, F, E – etapa 3; F# – etapa 4; Ab, G (trinado) – etapa 5; C, B (trinado) – etapa 6. A linha formada por essas notas deixa transparecer uma estrutura subjacente linear que regula o processo de escalada, elaborada por movimentações melódicas em um nível mais local.

1.2.3.3 Objeto Sonoro X: Processos Direcionais Envolvendo Registros na Camada Instrumental Composta por Flauta e Clarinete

Em *ESTÆTICA*, as linhas da flauta e clarinete são consideradas pelo compositor como pertencentes a uma única camada instrumental composta. Dessa forma, processos semelhantes ao descrito acima ocorrem simultaneamente e de forma coordenada nas linhas da flauta e clarinete. Muito embora sejam bem menos lineares que os processos exemplificados nas linhas do piano e celesta, ainda assim podemos perceber alguns direcionamentos bastante claros envolvendo escaladas e descidas em termos de registro nessa camada instrumental composta. Assim, a maneira como são dispostos os objetos sonoros X sugere uma escalada em termos de registro, de [93] – [104], que é brevemente interrompida por uma descida em [102]. De [104] – [116] há uma relativa estabilização, em que os direcionamentos tendem a ser considerados menos tendências em longo prazo que elaborações do detalhamento local. Somente a partir de [117] é que temos direcionamento novamente, num processo de escalada composto por seis etapas – seis repetições do objeto sonoro X em cada uma das duas linhas instrumentais, entre [116] e [135], progressivamente em regiões mais agudas. Já em um nível mais amplo, todo o trecho poderia ser considerado como um processo direcional de escalada em termos de registro, cujo ponto de origem é em [93]; cujo percurso apresenta sinuosidades e elaborações; e cujo ponto culminante finalmente é alcançado em [128] – [135], coincidindo com o destino principal – o ponto climático principal – do trecho e da obra como um todo, em [133] – [135].

1.2.3.4 Objeto Sonoro X: Considerações Adicionais

A escolha deste objeto sonoro em particular para demonstrar os processos direcionais lineares estudados não foi acidental. O objeto sonoro X pode ser considerado como um dos mais importantes e mais recorrentes no conjunto de obras deste memorial de composição. A figura seguinte apresenta uma compilação de algumas ocorrências deste objeto sonoro em diversas obras:

<p>a) Trio para Acordeão, Violoncelo e Violão [1] - [2]: linha do acordeão</p> 	<p>b) Ciclotimia [10] - [11]: linhas do violino e violoncelo</p> 
<p>c) Ciclotimia [52] - [53]: linha do piano</p> 	<p>d) Concerto para Cordas, Dois Pianos e Percussão Segundo Movimento [87]: linha do piano 1</p> 
<p>e) Concerto para Cordas, Dois Pianos e Percussão Terceiro Movimento [110]: linhas dos violino 1 e 2</p> 	<p>f) Concerto para Cordas, Dois Pianos e Percussão Terceiro Movimento [141]: linha da percussão</p> 

Figura 1.6: Objeto X – compilação de ocorrências em várias obras

A figura evidencia duas das características consideradas principais neste objeto sonoro: o *design* (movimentação melódica relativamente veloz, seguida de nota mais longa com trinado) e os padrões formados pelos níveis de dinâmicas (crescendo até um ataque mais forte, seguido de retração). Também é interessante observar a flexibilidade com que o compositor se permite considerar manifestações tão diferentes como repetições variadas de um mesmo modelo: a) os padrões formados pelas dinâmicas estão ausentes; b) na linha do violoncelo, o intervalo de segunda do trinado foi substituído por um intervalo de tritono, dando origem a um *tremolo*; e) o objeto sonoro X parece estar dividido entre as linhas dos violinos 1 e 2, mas, na verdade, o material dos violinos 1 é baseado em fragmentos melódicos velozes, ao passo que o material dos violinos 2 é baseado em notas longas com trinado, de forma que resultados semelhantes ao exemplo em questão são fruto das eventuais sincronias entre os materiais das duas camadas instrumentais; f) na linha da percussão, o trinado foi substituído por um *tremolo*. Todos esses exemplos são, na visão do compositor, ocorrências do objeto X, ainda que variadas ou distorcidas.

1.2.3.5 Processos Direcionais Envolvendo Níveis de Atividade Rítmica Aplicados a Objetos Sonoros Variados

No terceiro movimento do Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão, seção que vai de [84] – [169], é iniciado e mantido um processo direcional relativamente longo em termos dos níveis de atividade rítmica. Detenhamo-nos nas linhas das cordas, no trecho de [84] – [92], onde podem ser observados

objetos sonoros variados submetidos a um processo de intensificação da atividade rítmica, conforme a figura seguinte:

Figura 1.7: Concerto, [84] – [92]

Ignorando por ora as indicações coloridas na figura anterior, podemos observar os objetos sonoros nas diversas linhas instrumentais: fragmentos melódicos relativamente velozes (violinos 1); notas relativamente longas, que

crestem até uma nota com trinado (violinos 2); acordes em *divisi staccato* nas violas; notas isoladas nas linhas do violoncelo e contra-baixo.

Considerando os objetos sonoros como blocos móveis, que, no momento da composição, poderiam ser movimentados livremente no tempo, foi utilizado um sistema de seqüências numéricas para controlar as localizações dos objetos sonoros ao longo de trechos da obra. A esse sistema são associadas unidades de valor que dão significado às seqüências numéricas. Com isso, cada trecho, e muitas vezes cada linha instrumental, possui sua própria seqüência numérica, que regula a disposição dos objetos sonoros no tempo. Dizer, por exemplo, que a seqüência numérica “1, 3, 1” é associada a uma unidade de valor de semínima e que controla a localização de determinado objeto sonoro ao longo de um trecho musical, significa dizer que as diversas ocorrências do objeto sonoro durante esse trecho estarão separadas umas das outras à distância de uma, três, e uma semínima, consecutivamente. Se prosseguirmos com a mesma lógica, agora reduzindo a unidade de valor, digamos, a uma colcheia, poderemos dispor o dobro de objetos sonoros no mesmo espaço de tempo: um incremento no nível de atividade rítmica e um direcionamento que parte de uma música menos intensa a uma música mais intensa ritmicamente.

Concentremo-nos na figura anterior novamente para verificar a forma como esse sistema foi utilizado. As violas, por exemplo, estão organizadas ritmicamente em [84] – [87] pela seqüência numérica “1, 4, 6, 1”, com mínimas pontuadas como unidade de valor. Isso equivale dizer que os ataques das violas circulos em laranja são espaçados à distância de uma, quatro, seis e uma mínimas pontuadas. De [89] – [91], os ataques nas violas circulos em vermelho são espaçados tendo

por unidade de valor a mínima, ainda regida pela mesma seqüência numérica. Eventualmente as seqüências numéricas foram sumariamente abandonadas antes de serem utilizadas completamente, razão pela qual podem ser encontradas discrepâncias em uma análise mais cuidadosa. De forma semelhante, os ataques dos violoncelos e contrabaixos, circulados em verde, são organizados pela seqüência numérica “2, 1, 1, 2”, tendo uma mínima como unidade de valor. Ainda nesses instrumentos, agora circulados em roxo, os ataques são organizados pela seqüência “2, 1, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1”, tendo como unidade de valor a semínima pontuada (e, eventualmente, semínima mais tercina de colcheia, ou tercina de semínima mais colcheia). Os violinos, em duas camadas separadas, apresentam objetos sonoros com espaçamentos irregulares, organizados de forma menos sistemática, cujas notas principais estão circuladas em marrom (o objeto sonoro X, como foi apontado anteriormente, pode ser eventualmente encontrado na simbiose entre essas duas camadas). Subjacente a todas essas seqüências numéricas organizando camadas independentes, ataques simultâneos em todas as cordas, circulados em azul, são organizados pela seqüência numérica “1, 4, 6, 1”, tendo como unidade de valor três semínimas mais uma tercina de colcheia. A lógica que se está querendo transmitir com esse sistema, tanto ao ouvinte quanto ao leitor, é a de que as unidades de valor vão tornando-se progressivamente menores, incrementando o nível de atividade rítmica do trecho.

Utilizar tal sistema resulta muitas vezes em padrões rítmicos que poderão contribuir para a unidade e coerência da obra. No entanto, é preciso salientar que essas seqüências numéricas e as unidades de valor associadas a elas foram utilizadas de forma flexível, apenas como uma ferramenta para regular os

processos direcionais que envolviam níveis de atividade rítmica de um determinado trecho musical.

1.2.3.6 Objetos Sonoros: Considerações Finais

O termo objeto sonoro poderia, de certa forma, ser substituído por motivo. A escolha por um em detrimento do outro se explica pela tentativa do compositor em evitar termos carregados de pressupostos. Além disso, enquanto o termo motivo sugere padrões melódicos e rítmicos, aplicados, por exemplo, a uma seqüência de alturas, o termo objeto sonoro transmite uma idéia de algo mais individual, espacialmente localizado, manipulável, grosseiro, não localmente importante. Stockhausen utiliza o termo *Gestalten* para referir-se a “objetos como um tema ou um motivo [...]” que eventualmente são “[...] transformados, variados, transpostos, colocados em seqüência” (STOCKHAUSEN, 1991, pg. 41). A semelhança entre meus objetos sonoros e os objetos de Stockhausen está na característica manipulável, flexível e destacável que sua definição sugere.

1.2.4 Processos Direcionais Lineares Secundários

Como apontado acima, a distinção hierárquica entre os processos é fruto de uma decisão composicional, segundo a qual se elegeram alguns como principais, utilizados de forma mais sistemática e continuada, e outros como secundários, utilizados mais circunstancialmente. No entanto, é importante lembrar que tanto os processos direcionais principais quanto os secundários ocorrem coordenada e

simultaneamente, reforçando-se mutuamente, corroborando para uma ênfase sobre o direcionamento musical.

1.2.4.1 Processos Direcionais Lineares em Termos do Número de Camadas Instrumentais

No primeiro movimento do Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão, ocorrem vários processos direcionais lineares em termos do número de camadas instrumentais que participam da textura resultante em determinados trechos. Tomemos como exemplo o trecho que vai de [1] – [14]. Em seu ponto de origem [1], as camadas instrumentais são duas: violoncelos e contrabaixos em uníssono, e percussão. À medida que a música avança, novas camadas vão sendo progressivamente adicionadas em [7], [8], [11]. Ao alcançar [14], a textura alcança seu número máximo de camadas instrumentais, quando seis novas camadas instrumentais são adicionadas rapidamente. (O material encontrado em cada um dos pianos está sendo considerado como composto por duas camadas distintas). O processo direcional foi utilizado para enfatizar o percurso da música, de modo que partisse de seu ponto de origem, com uma textura bastante rarefeita, percorresse diversos estágios intermediários, onde camadas instrumentais fossem adicionadas sistematicamente, chegando ao destino, em que o número de camadas instrumentais chegaria ao seu nível máximo até então. Processos semelhantes podem ser encontrados em trechos posteriores: em [17] – [36] e [40] – [64]. O ponto climático em [64] pode ser considerado como o destino de toda a música que o precede, sendo esse o momento em que todos os parâmetros

envolvidos em processos direcionais chegaram a seus pontos máximos: o número de camadas instrumentais chega a doze (com *divisi* nos violinos 1); processos direcionais em termos de escalada de registro nas cordas alcançam Dó#6, no violino 1. Também chega ao nível máximo o processo direcional segundo o qual as durações das seções às quais os três trechos acima descritos pertencem vão ficando progressivamente maiores: [1] – [16], dezesseis compassos; [17] – [40], vinte e quatro compassos; e [40] – [68], vinte e nove compassos.

Processos envolvendo o número de camadas instrumentais também podem ser encontrados nos minutos iniciais de *Vokalkreis*, em que o regente vai sistematicamente acrescentando vocalistas ao conjunto ativo em cada momento, e em *Escultura em Silício*, em que camadas de sons eletrônicos em diversos registros também são acrescentadas progressivamente. No texto específico sobre esta última obra, esse processo pode ser observado graficamente, na figura relativa ao plano geral da obra.

1.2.4.2 Processos Direcionais Envolvendo Níveis de Dinâmica e Outros Parâmetros

Os processos direcionais que foram discutidos anteriormente, envolvendo o número de camadas instrumentais, também poderiam ser considerados como processos direcionais em termos de dinâmica, uma vez que, quanto maior o número de camadas instrumentais simultâneas, maior tenderá a ser a intensidade sonora resultante. No entanto, vejamos outros exemplos nos quais indicações de dinâmicas na partitura também participam de processos direcionais.

No terceiro movimento do Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão, seção que vai de [16] – [83], há um processo direcional envolvendo níveis de dinâmica. Partindo de seu ponto de origem [16], em que a dinâmica predominante é **mp**, esse processo percorre vários estágios intermediários, à medida que níveis mais intensos de dinâmicas vão sendo progressivamente utilizados. Ao alcançar o ponto de destino, em [70], os níveis de dinâmica utilizados nos pianos chegam a **fff**.

Além disso, outros processos simultâneos são coordenados a este. Instrumentos de percussão são progressivamente acrescentados à textura (ou seja, um processo direcional em termos do número de camadas instrumentais), que por sua vez também participam do processo em termos de dinâmica, partindo de **mp** – triângulo e pandeiro, em [22] – e chegando a **ff** e **fff** – prato suspenso e blocos de madeira, respectivamente, em [70]. Através de um outro processo direcional, foi tornando-se progressivamente maior o número de notas diferentes utilizadas em cada subdivisão deste trecho, de forma que em [16] – [21] somente uma nota é utilizada em cada linha dos pianos (considerando-se cada piano como contendo duas linhas distintas); em [22] – [40] somam-se quatro notas diferentes às anteriores; em [41] – [70], somam-se seis notas diferentes às anteriores, e o processo alcança o ponto de destino com máxima variedade harmônica e melódica; de [71] – [83], momento de retração após o ponto climático, as linhas dos pianos voltam a apresentar somente uma nota. Este padrão formado pelo número de notas acrescentadas, “1, 4, 6, 1”, já foi apontado acima como uma das seqüências numéricas que organizam aspectos da atividade rítmica do Concerto.

Após adquirir certa familiaridade com o sistema que se está estudando, chegou-se à conclusão de que praticamente qualquer parâmetro musical poderia ser submetido a processos direcionais. Entre as experiências envolvendo parâmetros musicais inusitados em processos direcionais, podemos citar o trecho do segundo movimento do Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão, que vai de [2] - [21], linhas dos pianos. Esse trecho caracteriza-se pela repetição insistente de um importante objeto sonoro, formado por seis semicolcheias em *staccato* e seis quiálteras ligadas. À medida que esse objeto sonoro é repetido, em regiões progressivamente mais graves, num processo direcional de descida em termos de registro, o número de notas dos fragmentos melódicos que são sustentadas pelos pedais de sustentação dos pianos é progressivamente maior, iniciando com duas notas em [2], percorrendo três, quatro, cinco, sete, oito, onze notas, e chegando a doze notas sustentadas em [21]. O resultado é uma série de oito acordes, com sonoridades progressivamente mais complexas, formados pelos agrupamentos verticais de notas sustentadas.

Outro parâmetro incomum submetido a processos direcionais pode ser encontrado em *Vokalkreis*. A seqüência de vogais “u, o, a, e, i”, que deu origem à concepção formal da obra e a seus respectivos materiais, também pode ser considerada como um processo direcional em termos de valorização de harmônicos durante a emissão vocal, uma vez que a vogal “u” valoriza harmônicos mais graves, a vogal “i” valoriza os harmônicos mais agudos e as vogais “o”, “a”, “e” valorizam harmônicos intermediários. No texto específico sobre essa obra, podemos encontrar uma demonstração gráfica sobre o assunto.

Na obra *Escultura em Silício*, ocorrem alguns processos direcionais envolvendo utilização de panorama. Esses processos direcionais controlaram a forma como foram distribuídas as diversas camadas sonoras entre os dois canais de áudio, direito e esquerdo. Assim, percebemos nos minutos iniciais dessa obra uma tendência à espacialização sonora, com várias camadas distintas, separadas em termos de panorama: algumas à esquerda e outras à direita, em vários níveis de afastamento do centro. À medida que a obra avança, as camadas sonoras tendem a migrar de forma muito lenta, conformando-se a uma distribuição mais centrada, em que esta separação em termos de panorama tende a tornar-se menos marcante.

1.2.5 – Processos Direcionais: Uma Conclusão

Tentou-se acima explicitar ao leitor como o compositor encarou suas próprias obras como estruturas temporais contendo diversos pontos de origem e diversos pontos de destino. Também se procurou deixar o mais claro possível como esses pontos foram unidos por vários processos direcionais lineares em diversos parâmetros musicais, utilizados de forma simultânea e coordenados entre si, na expectativa de uma ênfase sobre o direcionamento da música do passado em direção ao futuro. É necessário deixar claro que essas porções intermediárias de música representam a parte mais significativa das composições, tanto quantitativa quanto qualitativamente, de modo que pontos de origem e destinos são apenas pontos de referência ao compositor e ao ouvinte.

Muitos outros processos simultâneos aos apontados, em muitos outros parâmetros musicais, foram omitidos. Buscou-se um equilíbrio entre explicar o funcionamento dos conceitos estudados e a descrição pura e simples dos mesmos para fins de exemplificação e clarificação.

A partir deste momento iremos estudar algumas conseqüências decorrentes de toda a conduta composicional que se apontou.

2 CONSEQÜÊNCIAS

Até o momento, vimos como processos direcionais lineares em diversos parâmetros musicais foram utilizados de forma coordenada como um meio para alcançar o que foi identificado como nossa motivação principal: busca por direcionamento musical. Vimos também como diversas ferramentas composicionais foram idealizadas e utilizadas para que esses processos direcionais pudessem ser iniciados e mantidos de forma mais controlada e efetiva. Em nossa abordagem sob a ótica da causa e efeito já completamos o seguinte percurso: motivação principal – decisões composicionais. Resta-nos agora um último estágio nesse percurso, um estudo focalizado nas conseqüências decorrentes dessas etapas precedentes.

Algumas das conseqüências que serão propostas baseiam-se em como o ouvinte, idealizado pelo compositor, presumivelmente percebe a música no momento de sua interpretação. É importante salientar que não acredito que se possa realmente prever com exatidão a forma como o ouvinte irá perceber a obra, ou como esta irá comunicar as intenções do compositor. O que se deseja aqui é discutir algumas especulações pessoais acerca da comunicação do compositor com o público ouvinte através das obras, especulações que certamente influenciaram a conduta composicional que se está investigando.

2.1 Propulsão Musical Adiante

Ao longo dos textos anteriores, freqüentemente foram utilizados metaforicamente termos relativos a movimento, como *origem*, *destino*, *percurso*. A liberdade com que foram utilizadas essas metáforas pode encontrar algumas justificativas abaixo.

A primeira vez que dirigi um pensamento mais detalhado sobre a questão da propulsão musical foi ao refletir sobre um texto de Charles Rosen, no qual são comentados alguns aspectos sobre a energia que impulsiona a música de determinados períodos. Ao explicar, por exemplo, a função do contínuo na música barroca, Rosen argumenta: “[O Barroco] é um estilo cujo impulso motor e energia vêm da seqüência harmônica [...]” (ROSEN, 1972, pg.195). Adiante, contrapõe a música barroca à música do final do século XVIII, fazendo novamente referência à energia que impulsiona a música “[...] a energia da música do fim do século XVIII é baseada não em seqüência harmônica, mas na articulação de frases periódicas e modulação” (ib. pg.195). Esse impulso motor a que Rosen se refere pressupõe movimento, nesse caso, movimento da música à frente. Esta transferência sinestésica do conceito de movimento, proveniente dos campos visual e físico, ao campo musical merece atenção.

Para Kramer, o conceito de movimento em música é na verdade uma metáfora, “[...] mas a metáfora é oportuna. Pessoas que aprenderam como escutar música tonal percebem constante movimento: movimento melódico, movimento de harmonias em direção a cadências, movimento rítmico e métrico, progressão dinâmica e tímbrica. Música tonal nunca é estática, pois lida com constantes

mudanças de tensão” (KRAMER, 1988, pg.25). Evidentemente não estamos aqui concentrados na música tonal. No entanto, a música não tonal também lida com mudanças de tensão e, por isso, parece compartilhar dessas mesmas características.

Para Lippman, “a sensação de que a música está progredindo ou movendo-se adiante no tempo é sem dúvida uma das mais fundamentais características da experiência musical; além disso, manifesta-se em uma considerável gama de variações em sua proeminência e qualidade, às vezes parecendo até mesmo estar completamente ausente” (LIPPMAN, 1999, pg.40). Essas afirmações de Lippman parecem ser corretas e, muito provavelmente, todos nós já nos deparamos com alguma obra musical que parecia fluir muito rapidamente no tempo; ou com alguma obra que parecia avançar aos solavancos, com momentos de maior ou menor velocidade; ou mesmo com obras que em algum momento transmitiam uma sensação de estatismo temporal, em que a sensação de passagem do tempo parecia não mais fazer parte da experiência musical.

Instigado por essas idéias e pela experiência pessoal ao escutar minha própria música, formulei a hipótese de que os processos direcionais lineares, utilizados intuitivamente para promover direcionamento musical, sobretudo quando aplicados a objetos sonoros, de fato proporcionavam uma motivação da música à frente. Uma investigação mais detalhada mostrou que tanto a *linearidade*, conseqüência dos processos direcionais lineares que foram utilizados, quanto a sucessão formada pela repetição de objetos sonoros, forneciam uma energia propulsora à música, justamente por introduzir um senso de progressão a esta. É o que iremos demonstrar.

Apesar de intimamente ligado ao termo *linear*, utilizado acima até então, o termo linearidade necessita de uma conceituação precisa. Kramer (1988, pg.20) define linearidade como

a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgiram anteriormente na peça. Dessa forma, linearidade é processual. Definamos também tempo linear como o *continuum* temporal criado pela sucessão de eventos em que eventos anteriores implicam [eventos] posteriores e que [eventos] posteriores são consequência de anteriores.

Kramer também nos explica como a linearidade pode introduzir um senso de progressão à música: “Se um evento surge de eventos anteriores, entendemos que a música progrediu de antecedente a consequente. A música se move através do tempo, [partindo] da música que gerou implicações à música que satisfaz (ou adia ou frustra) a expectativa. O senso de progressão [...] é o que linearidade significa” (ib. pg.23).

A linearidade, conforme conceituada acima, pode ser observada nas obras aqui estudadas de diversas maneiras. Por exemplo, se são utilizados objetos sonoros distribuídos de forma bastante esparsa no início da peça, em registro grave e em níveis moderados de dinâmica – eventos anteriores, portanto – e se ao longo da peça as sucessivas ocorrências do objeto sonoro participam de diversos processos direcionais, sendo progressivamente aproximados entre si, migrando para regiões mais agudas, e com níveis progressivamente mais altos de dinâmica – eventos posteriores – então podemos dizer que a tendência de comportamento presente nos eventos anteriores, tendência essa continuada nos eventos que se seguiram, implicaram nos eventos posteriores, determinando sua atividade rítmica

mais intensa, as regiões agudas de registro em que se encontram, e seus níveis mais intensos de dinâmica: a música progrediu de uma música antecedente (esparsa, grave, suave) a uma música conseqüente (densa, aguda, forte).

Kramer (ib. pg.20) argumenta como a linearidade é baseada nas expectativas do ouvinte:

[...] cada evento-altura (nota individual, acorde, ou motivo) atinge, em maior ou menor grau, nossas expectativas do que se seguirá. Nós ouvimos os eventos subseqüentes no contexto dessas expectativas, que são completa ou parcialmente satisfeitas, adiadas, ou frustradas. Cada nova ocorrência, compreendida e subseqüentemente lembrada sob a influência de expectativas anteriores, implica o futuro. Dessa forma, linearidade é uma complexa rede de implicações em constante mudança (na música) e de expectativas (do ouvinte).

Podemos então dizer que, no contexto dos processos direcionais, as tendências de comportamento das porções iniciais da música poderão gerar no ouvinte expectativas de que essas tendências serão mantidas. Nesse caso, cada momento seguinte da música será interpretado sob o contexto dessas expectativas: elas poderão ser frustradas – o que acarretaria surpresa e expectativas não tão claras sobre o futuro – ou poderão se confirmar, gerando novas expectativas futuras, cuja previsibilidade excessiva poderia engendrar um círculo vicioso e uma música enfadonha. Esse jogo implica um constante fluxo da música, partindo do passado, onde as expectativas se formam, em direção ao futuro, onde elas são confirmadas ou frustradas.

Lippman aborda a propulsão musical adiante sob um outro ponto de vista. Para ele, a propulsão musical “[...] surge por diversas causas. Um simples aumento de volume sonoro incidindo sobre qualquer sonoridade contínua irá

produzir um ímpeto e uma expectativa [...]” (LIPPMAN, 1999, pg.45) e um “[...] aumento na velocidade irá atuar de forma muito semelhante ao aumento em volume sonoro; ele produz um senso de propulsão ainda mais insistente, de um empurrão adiante, que não pode ser parado ou obstruído. Geralmente *accelerando* é combinado com *crescendo* [...]” (ib. pg.46). Essas afirmações são facilmente aplicáveis às obras desse memorial. Processos direcionais de intensificação rítmica (como aqueles baseados no sistema de seqüências numéricas associadas a unidades de valor progressivamente mais curtas) são uma constante tanto em seções quanto em obras em sua completude, e, além disso, algumas vezes são associados a processos de intensificação de níveis de dinâmicas, gerando ímpeto, expectativa, e impelindo a música à frente de forma ainda mais insistente.

Outro ponto de vista da abordagem de Lippman para a propulsão musical adiante está relacionada com o conceito de sucessão: “Sucessão em geral é transmitida não somente por notas ou acordes individuais, mas por qualquer padrão repetido que seja curto e rápido o bastante para que se torne uma unidade perceptual mais do que uma idéia ou frase internamente articulada” (ib. pg.45). A definição de sucessão acima encontra paralelos à definição que estipulamos para *objetos sonoros*, que podem ser notas ou acordes individuais, mas que também podem ser fragmentos melódicos mais longos, repetidos obstinadamente, e, por isso mesmo, percebidos como unidades isoladas ou padrões, não como frases internamente articuladas. A propulsão musical adiante se estabelece, pois, segundo Lippman, a “[...] sucessão carrega uma forte semelhança com a inércia

física e contém uma tendência à continuação conduzindo-nos ao futuro com algum grau de insistência.” (ib. pg.47).

Uma última citação de Lippman resume este assunto e corrobora a hipótese levantada, descrevendo de forma bastante precisa todo o processo que, como se demonstrou, forneceu energia propulsora à música. Ele observa que “[...] dada certa regularidade, então, a propulsão de uma sucessão irá ser potencializada por um crescendo (que tem a mesma influência sobre uma sucessão que sobre uma sonoridade contínua), por um aumento na velocidade e por uma elevação em termos de altura [...]” (ib. pg.47).

As idéias desses dois autores, discutidas acima, encontram ressonância na forma como foram utilizados os conceitos de processos direcionais lineares e objetos sonoros nas obras aqui estudadas. A hipótese de que esses elementos forneciam energia propulsora à música se confirmou teoricamente. No entanto, outro benefício pode ser extraído dessa discussão. Apesar de a propulsão musical ter sido aqui considerada uma *conseqüência* da utilização de processos direcionais envolvendo objetos sonoros, poder-se-ia imaginar uma situação contrária, em que a propulsão musical fosse uma *motivação* inicial, um ideal musical desejado em alguma obra ou partes dela. Nesse caso, uma ferramenta apropriada seria utilizar-se uma sucessão de objetos sonoros associada a alguns processos direcionais – lição que este compositor aprendeu e certamente utilizará em composições futuras.

2.2 Compreensibilidade e Clareza Formal

Outras conseqüências decorrentes da conduta composicional adotada dizem respeito à maneira como os ouvintes presumivelmente perceberiam as intenções do compositor nas obras deste memorial. Para iniciar a discussão, recorro aos pensamentos de alguns autores, pertinentes ao tema, iniciando com um de Hanslick, em que ele comenta sobre “[...] a satisfação espiritual que o ouvinte experimenta ao seguir e percorrer ininterruptamente as intenções do compositor e ao descobrir-se ora corroborando, ora agradavelmente surpreso em suas suposições” (HANSLICK, 1989, pg.127). De forma semelhante, Schoenberg comenta que “o relaxamento que um ouvinte satisfeito experimenta quando pode seguir uma idéia, seu desenvolvimento, e as razões para tal desenvolvimento, está estreitamente relacionado, psicologicamente falando, com o sentimento de beleza. Desta forma, valor artístico necessita compreensibilidade, não somente para satisfação intelectual, mas também para satisfação emocional” (SCHOENBERG, 1975, pg.215). Ambos os comentários têm ligação com minha música, especificamente com o que foi abordado no sub-capítulo anterior, na medida em que os termos *seguir* e *percorrer* apontam para o direcionamento, para a linearidade e para a metáfora de movimento da música no tempo; que as suposições do ouvinte sobre intenções do compositor apontam para a expectativa causada pelo direcionamento e linearidade; e que os termos *idéia* e *desenvolvimento*, de Schoenberg, podem ser traduzidos em minha prática

composicional como *contexto inicial* e *processo*, respectivamente. Tentaremos verificar quais foram as intenções musicais do compositor nessas obras; como a ênfase sobre o direcionamento, ponto central de minha prática composicional, permitiu que essas intenções pudessem ser percebidas e seguidas pelo ouvinte; e até que ponto o compositor considera estas obras compreensíveis ao ouvinte.

Em textos anteriores, vimos alguns princípios de organização das obras aqui estudadas, entre os quais algumas relações entre processos direcionais e os materiais por eles organizados (por exemplo, algumas seqüências numéricas que, abstraídas de séries de doze sons, foram utilizadas para controlar processos direcionais envolvendo níveis de atividade rítmica). Outros princípios de organização, sem relação direta com o direcionamento musical, poderiam ser mencionados e, de fato, alguns o serão no terceiro capítulo. Esses princípios de organização serviram a diversos propósitos íntimos ao compositor, entre os quais o de fornecer a este dispositivos técnicos que regulassem algumas de suas escolhas composicionais. No entanto, o compositor acredita que muitos desses princípios, sejam simples ou complexos, não são diretamente relevantes ao ouvinte idealizado, pois não foram conscientemente concebidos para serem percebidos por ele.

Diferentemente, os processos direcionais lineares iniciados e mantidos foram deliberadamente construídos de forma a serem percebidos durante a audição das obras: o compositor tentou explicitar os processos de intensificação que conduziriam a música a seus diversos pontos de destino. Portanto, não seria errôneo afirmar que essas obras podem ser descritas resumidamente como 'contextos musicais iniciais submetidos a processos bastante simples de

intensificação em diferentes parâmetros, que culminam em pontos climáticos'. Apesar do simplismo flagrante desta descrição, ela é honesta e talvez seja uma das poucas descrições que se poderiam aplicar a todas as obras deste memorial, ou, pelo menos, a porções consideráveis destas. Essa descrição aglutina de forma bastante precisa todos os elementos que o compositor considera como suas legítimas intenções no momento em que escreveu cada obra: um contexto inicial, que poderia ser comparado à *idéia* a que Schoenberg se referiu, um processo, o *desenvolvimento* aplicado a ela, e um destino. Tudo mais são formas variadas de traduzir em sons a mesma estrutura básica: a mesma tendência à intensificação e progressão a um destino futuro. Se for verdade que o ouvinte percebeu cada obra, ou partes das obras, como algo semelhante à descrição acima, então é verdade que ele pôde apreendê-las como o compositor desejou. Podemos assim admitir que a música transmitiu as intenções do compositor: foi compreensível nesse aspecto.

Esta simplicidade aparente, esta clareza nos processos da música pode ser considerada clareza formal, pois, segundo Cogan e Escot, "forma é a continuidade de qualquer processo. Estes são os processos contínuos da música" (COGAN; ESCOT, 1976, pg.403). Nas obras aqui estudadas, tanto a simplicidade com que foram conduzidos seus processos geradores de forma – geralmente de maneira crescente e linear – quanto os parâmetros musicais mais comumente utilizados – registros, níveis de atividade rítmica e, menos sistematicamente, de dinâmica – contribuíram para que a clareza formal da obra fosse transmitida de maneira mais direta, potencializando sua compreensibilidade.

Stockhausen propõe um conceito semelhante de forma: a “forma dramática”, em que é utilizado o “desenvolvimento como método de composição” (STOCKHAUSEN, 1991, pg.55). Também aqui podemos encontrar paralelos com minha música através da linearidade, uma vez que “dramático significa que você pode sempre seguir a trilha” (ib. pg.54), e através do conceito de processos direcionais, uma vez que ele associa ao termo *forma dramática* características como “camadas dentro de composições que tenham uma forte orientação direcional” (ib. pg.56). Nesses moldes, a clareza formal será tanto maior quanto mais ininterruptamente o ouvinte conseguir seguir o desenvolvimento da obra, a trilha percorrida.

A relação entre compreensibilidade e clareza formal também pode ser abordada por outros pontos de vista. Schoenberg afirma que “Forma nas artes, e especialmente na música, aponta primordialmente para a compreensibilidade” (SCHOENBERG, 1975, pg.215). No entanto, a definição de forma para Schoenberg é diferente. Ele propõe uma analogia, segundo a qual “a forma de uma composição é alcançada porque (1) um corpo existe, e porque (2) os membros exercem diferentes funções e são criados para estas funções” (ib. pg.257). Adaptando essa definição às músicas deste memorial, poderíamos considerar o corpo como sendo o processo geral, ou global, de intensificação de cada obra, que culmina com o destino principal desta, ao passo que poderíamos considerar os membros como sendo os processos de intensificação que culminam em pontos climáticos menores, exercendo diversas outras funções, entre elas: a função de apresentar ao ouvinte certa variedade, com processos em diferentes contextos texturais e tímbricos; a função de apresentar coleções diferentes de

objetos sonoros; e a função de ligação, conduzindo a música a cada destino subsequente. A essa adaptação, e à divisão da música em seções que ela sugere, pode ser aplicada uma terceira definição, proposta por Lester, segundo a qual “o conceito de forma utilizado pelos musicistas refere-se às seções em uma peça: sua organização, o tipo de música que contém, e suas relações umas com as outras” (LESTER, 1989, pg.56). Acredito que, sob os pontos de vista desses autores, podem ser encontrados elementos suficientes para considerar essas obras capazes de comunicar de maneira razoavelmente precisa as intenções do compositor, sejam suas intenções principais, os processos direcionais que culminam em pontos climáticos, relacionadas com as abordagens de Cogan e Escot, e, em parte, Schoenberg; sejam outras intenções, relacionadas com as abordagens de Schoenberg e Lester, que, nessas obras, envolvem seções bem definidas, bem articuladas, com mudanças relativamente bruscas em termos de materiais, textura e instrumentação, e que envolvem relações com outras seções, fazendo transparecer funções como introduções, transições, recapitulações variadas e codas.

2.3 Global versus Local

Veremos agora outras conseqüências da conduta composicional demonstrada, as quais remetem à discussão sobre os aspectos global e local das obras. Serão abordados três temas inter-relacionados: a transferência do interesse do ouvinte (idealizado pelo compositor) do local ao global; a *forma mosaico*; e a *margem de ação* do compositor ao lidar com o detalhamento local das obras.

2.3.1 Transferência de Interesse

Uma das características marcantes de minha música é a repetição literal ou variada de objetos sonoros. Não seria difícil escolher um exemplo nas partituras que apresentasse repetições desse tipo em várias camadas instrumentais, por períodos relativamente longos de música. Estamos aqui interessados justamente no efeito que tais características causam no ouvinte.

Acredito que a repetição obstinada de objetos sonoros gera redundância de informação suficiente para generalizar o detalhamento local, transmitindo ao ouvinte uma sensação de relativa imutabilidade no que diz respeito aos materiais que se apresentam. Já nos referimos à definição de sucessão de Lippman, ao paralelo que pode ser traçado entre essa definição e os objetos sonoros que utilizo, e à idéia de inércia que essa sucessão pode transmitir. O que se está propondo aqui é que tal imutabilidade, tal inércia, além de impelir a música à frente, pode fazer com que o ouvinte perca o interesse pelo detalhamento local, transferindo o foco de sua atenção a outros elementos da obra, em especial àqueles que apresentam modificações relevantes com o passar do tempo: aos processos direcionais, ou, nas palavras de Cogan e Escot, aos processos formais, que são os “contextos contra os quais os eventos detalhados, ou *gestos*, são mensurados” (COGAN; ESCOT, 1976, pg.403); e às divisões da música em

seções, claramente demarcadas por mudanças bruscas de instrumentação ou materiais e, por isso mesmo, com grande carga de informação nova.

É evidente que existem momentos em que há novidade no detalhamento local. A música, como arte temporalmente direcionada, inevitavelmente irá apresentar materiais com grande carga de informação nova em termos locais: o início de uma obra inédita apresenta, necessariamente, informação relevante ao ouvinte. No momento em que são introduzidas novidades, como, por exemplo, um determinado objeto sonoro, o foco atrativo se forma e o interesse local se manifesta. O que acontece a partir desse ponto é a repetição excessiva dos mesmos objetos, gerando saturação e redundância. O material, outrora específico, torna-se generalizado, contribuindo para que o interesse do ouvinte seja transferido a um nível mais amplo. Tal fenômeno poderia ser interpretado como uma transferência do interesse do ouvinte, partindo de aspectos mais locais, e chegando a aspectos mais globais da obra. Eventualmente esse jogo de transferência de interesse poderá se estender até o nível mais amplo possível, com o fim da obra, momento em que terá percebido os aspectos globais em sua completude: processo global de intensificação e divisões formais da obra.

2.3.2 Forma Mosaico

É interessante observar como a transferência do interesse do ouvinte, do aspecto local ao aspecto global, descreve o caminho exatamente inverso ao do ato composicional que deu origem às obras aqui estudadas. Em todas estas obras, podemos observar o mesmo padrão durante a composição, partindo do

aspecto global em direção ao local: imaginava-se um processo global de intensificação submetido a alguma estrutura formal ampla e pouco definida, por exemplo, um protótipo de forma A-B-A-C-A. A partir desse ponto eram aplicadas sucessivas etapas de refinamentos e subdivisões, partindo de níveis mais globais e rumando sistematicamente a níveis mais locais, chegando à última etapa, que envolvia a escolha do detalhamento local.

A situação hipotética descrita acima representa uma analogia muito próxima à forma com que foram compostas as obras deste memorial. Essa atitude do compositor frente à composição de sua obra poderia ser comparada à atitude presumível de um artista plástico frente à execução de um mosaico que representasse uma figura qualquer. Imaginemos essa situação hipoteticamente. Em princípio, o artista poderia ter em mente a imagem do todo, digamos, uma forma humana e alguns objetos. A partir desse esboço mental, poderiam aos poucos surgir refinamentos dessa idéia, em que o artista poderia acrescentar ou retirar elementos do conjunto, definir o enquadramento da cena no suporte escolhido, traçar estratégias que corroborassem para a expressividade e compreensibilidade da obra, escolher materiais e cores. Por fim, o artista poderia iniciar uma execução concreta do mosaico, escolhendo uma a uma as pequenas peças, muito semelhantes entre si, que formam as figuras maiores, modificando aspectos mais globais quando julgasse conveniente.

No entanto, a forma como um observador normalmente perceberia esse mosaico, apreendendo num relance sua forma global, passando posteriormente à observação local mais cuidadosa, é paralelamente inversa à forma como um ouvinte escutaria minha música. Para que as duas experiências, a do observador

e a do ouvinte, pudessem ser realmente paralelas, poderíamos propor ao observador que iniciasse sua apreensão do mosaico de muito perto, digamos, como na figura a seguir:



Figura 2.1: Fragmento de mosaico

Partindo-se do pressuposto de que essa figura seja realmente um fragmento de mosaico, poderíamos admitir que o observador vê os elementos formadores de uma figura maior: seu detalhamento local. Apesar de não sabermos ainda do que se trata a forma global da figura, sabemos que ela é formada por diversas peças, de diversos formatos, tamanhos e nuances de cor clara. Notamos também certas características específicas na escolha e disposição do detalhamento local: todas as peças claras são envolvidas por uma camada em cor escura; a disposição das peças sugere certa flexibilidade em seus encaixes; as peças apresentam uma série de irregularidades quanto a seus formatos, que variam enormemente em termos de dimensões e apresentam contrastes entre linhas retas e linhas curvas. Com o que lhe é dado até então, o observador poderá concordar que cada uma dessas peças formadoras possui grande carga de novidade e informação, e que o conjunto possui um poder expressivo específico.

Se o observador concordasse agora em se afastar lentamente, de modo que pudesse apreender porções progressivamente maiores do mosaico, ele poderia chegar a resultados semelhantes ao demonstrado resumidamente a seguir:

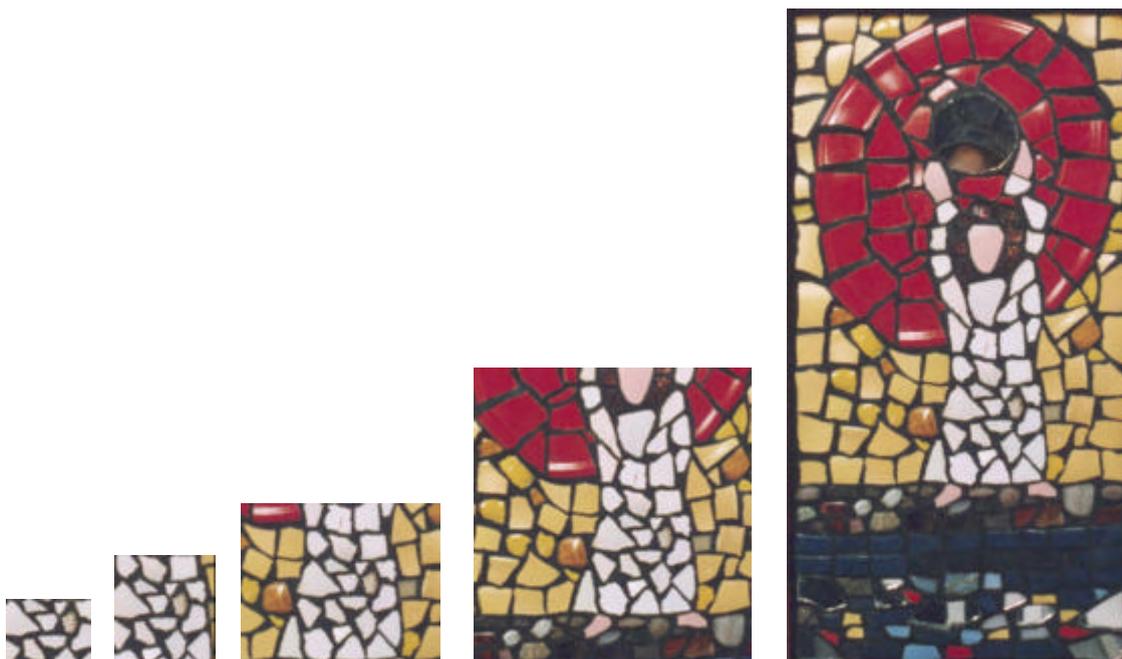


Figura 2.2: Mosaico “Behold yourself” de Ilona Bryan (detalhes)

A cada nova etapa de afastamento, o interesse do observador provavelmente seria transferido, de níveis mais locais a níveis mais globais: o detalhamento local, formado por pequenas peças, outrora em número reduzido de elementos, interessante e repleto de características dignas de nota, tornar-se-ia muito numeroso, generalizado, saturado, e, sem dúvida, muito menos relevante que visto à curta distância. Além disso, à medida que o observador percebe outros elementos mais significativos e menos numerosos, com novas cores e novos contornos que evidenciam novas figuras e divisões formais, resultado da união de

elementos menores, sua atenção deverá voltar-se aos aspectos cada vez mais amplos, eventualmente apreendendo a obra de arte em sua completude, seu aspecto visual mais global possível.

Devido à naturalidade com que se puderam traçar essas analogias, ainda que, por vezes, através de uma abordagem paralelamente inversa, e devido à forma como considero intimamente meu processo composicional e a apreensão de minhas composições pelo ouvinte, proponho a classificação das obras constantes neste memorial como conformes ao que chamei de *forma mosaico*, cujas características principais foram apontadas: aspectos globais, como o processo geral de intensificação e divisões formais, claramente definidos, hierarquicamente mais importantes ao compositor e idealizados com antecedência ao detalhamento local; detalhamento local saturado, redundante, generalizado e com carga de novidade progressivamente menor. Do ponto de vista do compositor, parte-se de estruturas globais, passando-se por sucessivas etapas de refinamentos, chegando-se ao detalhamento local. Já do ponto de vista da experiência do ouvinte, parte-se do nível do detalhamento local, encontrado no início da obra; percorrem-se diversos níveis intermediários conforme a obra avança, em que o interesse é transferido a níveis estruturais mais amplos, tais como processos direcionais e divisões formais; e chega-se ao nível global da obra, momento em que o ouvinte a percebe em sua completude.

Demonstramos acima como a utilização de objetos sonoros e de processos direcionais teve como consequência o que identificamos como a forma mosaico. Outra consequência decorrente da generalização de materiais merece destaque: a

margem de ação relativamente ampla com que o compositor permitia-se manipular e modificar o detalhamento local de suas obras.

2.3.3 Margem de Ação do Compositor no Detalhamento Local

Já foi mencionado em textos anteriores como o compositor estabelece certa hierarquia entre os diversos níveis de sua obra, colocando os aspectos globais em nível maior de importância, à medida que sentenciar o detalhamento local à saturação e redundância, principalmente pelo uso excessivo de objetos sonoros repetidos de forma literal ou variada. Essa hierarquia também se manifesta nas funções relegadas ao detalhamento local: transmitir ao ouvinte os diversos processos direcionais idealizados pelo compositor, e a função de elemento formador de estruturas maiores, como divisões formais da obra.

Com tamanha disparidade entre o grau de importância dos níveis global e local, não seria absurdo imaginar que o compositor também os tratasse com diferentes níveis de responsabilidade, controlando de forma mais cuidadosa o aspecto global e permitindo maior flexibilidade ao aspecto local. De fato, desde as primeiras obras compostas no período que se está rememorando, pôde-se verificar uma forte tendência a considerar o detalhamento local que efetivamente se encontra na partitura final como apenas uma das inúmeras versões possíveis, que certamente o compositor consideraria igualmente válidas. O detalhamento local parecia permitir alterações relativamente amplas sem que se afetasse de fato a obra em seus aspectos globais.

Tal fenômeno, que denomino *ampla margem de ação no detalhamento local*, pode ser investigado analogicamente se voltarmos novamente nosso olhar à figura 2.2. Nessa figura, podemos perceber que a disposição das pequenas peças de cerâmica colorida – o detalhamento local do mosaico – ainda que seja conduzida de forma aparentemente displicente, está constantemente sendo controlada por níveis formais mais amplos, como figuras ou contornos maiores. Dessa forma, pouco realmente importaria a nós, observadores, se o artista mudasse levemente a inclinação de algumas peças, as trocasse de lugar umas com as outras, ou mesmo as substituísse por outras completamente novas. Para isso, bastaria que estivesse atento aos elementos mais globais (o contorno da figura humana, por exemplo), de modo que nos rearranjos subseqüentes essas estruturas maiores se mantivessem inalteradas. O artista também deveria estar atento às características do detalhamento local original, mantendo-as inalteradas nas novas versões da obra. Como, na figura em questão, as peças originais possuem irregularidades em seu formato e em seus encaixes, também irregulares deveriam ser as peças substituídas e os novos encaixes entre elas. Acrescentar algumas pastilhas perfeitamente retangulares, por exemplo, ou encaixá-las com maior exatidão, iria inevitavelmente gerar um foco atrativo demasiado forte no nível do detalhe, perturbando, talvez negativamente, a obra como um todo.

No caso de minha música, diversas foram as ocasiões em que modifiquei o detalhamento local, por motivos bastante variados, dentre os quais: adequar tecnicamente a música à execução de intérpretes; reparar erros composicionais, como ordem serial ou notas erradas; ajustar processos direcionais que foram conduzidos de forma demasiado rápida ou lenta. Em todos esses casos, foram

levados em consideração os processos direcionais que estavam em andamento e os impactos que a alteração do detalhamento local teria nesses processos e nos demais aspectos globais. Além disso, foram sempre observadas as características do detalhamento local original, de modo a serem mantidas nas novas versões os mesmos objetos sonoros, as mesmas formas seriais e a mesma instrumentação.

Também houveram algumas modificações sugeridas pelos intérpretes, entre os quais meu professor orientador, durante os ensaios preparativos para o concerto de mestrado. Muitas delas não foram posteriormente anotadas na partitura do compositor, nem consideradas definitivas para interpretações futuras, o que explica algumas discrepâncias entre as partituras e as respectivas gravações. Isso se deve justamente por acreditar que esses detalhes, apesar de abrilhantar momentaneamente o aspecto local, criando, por vezes, algum foco atrativo, não influem consideravelmente no aspecto global. Por outro lado, o compositor foi muito mais resistente a sugestões que atingiriam o aspecto global, como, por exemplo, mudanças envolvendo registros, que permitiriam maior projeção sonora no instrumento, mas que poderiam perturbar processos direcionais lineares mantidos. A hierarquia mencionada permitiu alguma interferência local, mas não permitiu interferência global.

Essa margem de ação tão ampla no nível local pode encontrar suas causas na saturação, e conseqüente generalização do material local, resultado da utilização de um número limitado de modelos de objetos sonoros, repetidos insistentemente e abundantemente por períodos relativamente longos de tempo. Poderíamos buscar uma prova experimentando o seguinte: conceber uma estrutura com o mesmo efeito de mosaico, ou seja, uma figura resultante maior,

formada por inúmeros elementos menores convenientemente dispostos, mas cujo detalhamento local não fosse generalizado, e sim específico, sem muitas repetições, e apresentando focos atrativos marcantes que constantemente desviassem a atenção do receptor ao detalhamento local. Esse experimento pode ser levado adiante em uma última analogia com as artes plásticas. Tomemos como exemplo a obra Vertumnus, de Giuseppe Arcimboldo:



Figura 2.3: Vertumnus

Na figura acima, o efeito artístico é bastante diverso do primeiro exemplo de mosaico: a ordem, a inclinação, as cores, os encaixes e o conteúdo semântico das partes formadoras são agora muito mais relevantes ao observador. Conseqüentemente, pequenas alterações nesses parâmetros gerariam modificações muito mais profundas, tanto em níveis locais quanto em níveis globais: a margem de ação em relação ao detalhamento local é agora muito mais estreita. Isso ocorre porque as peças formadoras do mosaico são agora muito menos genéricas, são independentes, criam uma sensação de importância local e, portanto, não podem ser modificadas impunemente.

Ampla margem de ação no detalhamento local não significa negligenciá-lo completamente, nem significa que não houve o dispêndio de grande tempo de trabalho composicional e de muitas versões descartadas, na busca por detalhamentos locais considerados apropriados pelo compositor. O que toda esta discussão encerra é o fato de que, também por este viés – o da analogia com as artes plásticas proposta – a relação de desigualdade com que o compositor aborda os aspectos globais e locais de suas composições novamente aponta para a supremacia dos aspectos globais – o processo geral de intensificação e as divisões formais. No entanto, uma série de elementos novos foi adicionada à discussão, como a transferência do interesse do ouvinte, a forma mosaico e a ampla margem de ação admitida no detalhamento local. Após essas reflexões, a afirmação de que tudo em minha música são formas variadas de traduzir em sons a mesma estrutura básica, a mesma tendência à intensificação e progressão a um destino futuro, parece-me cada vez mais verdadeira e menos simplista.

3 TEXTOS ESPECÍFICOS

3.1 Trio para Acordeão, Violoncelo e Violão

3.1.1 Considerações Gerais

O Trio para Acordeão, Violoncelo e Violão foi a primeira obra composta durante o programa de mestrado, decorrente de uma proposta estipulada pelo professor orientador: compor uma série de peças curtas contrastantes, utilizando técnicas de variação, para alguma formação instrumental reduzida. Também foi proposto que fossem experimentadas técnicas composicionais inéditas em composições próprias anteriores.

Entretanto, já nas primeiras tentativas composicionais, essa proposta foi ampliada, e o que deveria ser uma série de peças curtas se transformou em uma obra consideravelmente mais extensa. Ainda assim, o modelo formal que se escolheu – remanescente da forma rondó do período clássico – aponta para o contraste, nesse caso, de segmentos musicais intercalados a uma seção reincidente. Esta última, por sua vez, não foi repetida literalmente, e sim, submetida a processos de variação, aproximando ainda mais a obra da proposta original.

Após a composição dessa obra, não houve esforço em concretizar sua execução pública durante o concerto de mestrado. Isso se deve ao fato de tanto o compositor quanto seu professor orientador considerarem-na como uma obra menor em relação às demais obras deste memorial. No entanto, entre as experiências técnicas realizadas no Trio, podemos encontrar os primeiros exemplos de elementos abordados nos capítulos anteriores, como a utilização de processos direcionais consistentes, dos conceitos de pontos de origem e destino, e de objetos sonoros. Por esse motivo, optou-se pela inclusão deste texto.

3.1.2 Processos Direcionais

Os primeiros exemplos de processos direcionais podem ser encontrados durante a primeira subseção do Trio, [1] – [16]. Nesse trecho são iniciados e mantidos dois processos direcionais simetricamente opostos: as linhas do violão e do violoncelo iniciam em um registro médio e migram paulatinamente para registros mais agudos e mais graves, respectivamente. A migração em termos de registro é iniciada no primeiro compasso e acontece de forma muito gradual. Cada novo avanço acima ou abaixo é realçado por um acento sobre a nota correspondente. O conceito de linearidade se reflete principalmente na linha que se vai formando a cada nova nota acentuada, sempre a um semitom de distância da nota acentuada anterior, formando duas longas escalas cromáticas. Dessa forma temos uma linha formada pelas notas G#, A, A#, B, A#, C, C#, D, D#, E, F, F#, G (violão, [1] – [16]) e outra formada pelas notas G, F#, F, D, C#, C, B, Bb, A, G#, G, [...],C# (violoncelo, [1] – [17]). Essas duas linhas, formadas pelas notas

acentuadas, são elaboradas por notas secundárias ao processo – as notas não acentuadas – que visam fornecer variedade melódica do trecho, sem que se perca o efeito direcional dos processos de escalada e descida.

Outros processos direcionais permeiam o Trio: na segunda seção, [27] – [51], há um aumento progressivo dos níveis de dinâmica; um aumento progressivo da duração e complexidade dos agrupamentos melódicos das linhas do violoncelo e violão; uma migração em termos de registro na linha do violão; e um processo aditivo na formação dos agrupamentos melódicos em *pizzicatti* do violoncelo. Há também processos direcionais envolvendo seções não contíguas: a seção reincidente sofre variação a cada nova exposição, em uma progressão em nível amplo, que parte de uma versão mais simples a uma versão relativamente mais complexa.

Também os conceitos pontos de origem e destino, intimamente relacionados com os processos direcionais, foram conscientemente utilizados no Trio. Cada uma das seções possui pontos de origem e destino muito claros ao compositor. Nesses pontos, parâmetros musicais submetidos a processos direcionais estão em níveis moderados – os pontos de origem – ou em níveis exacerbados – pontos de destino. Assim, tomando as três seções contrastantes como exemplo, temos pontos de origem em [27], [68], [113], nas quais as dinâmicas, os níveis de atividade rítmica, a complexidade dos agrupamentos melódicos e os registros utilizados tendem a níveis menos intensos que em seus respectivos pontos de destino, em [47], [93], e no destino principal da obra, em [140] – [146].

3.1.3 Objetos Sonoros

No Trio foram realizadas as primeiras experiências que levariam à definição e utilização do conceito de objetos sonoros. Esses objetos sonoros incipientes foram utilizados inicialmente para promover uma diferenciação mais efetiva entre os materiais de cada camada instrumental. O primeiro exemplo desta prática são os agrupamentos melódicos nos compassos iniciais da obra, linha do acordeão, formados por uma nota inicial em trinado, seguida de movimentação melódica relativamente veloz em semicolcheias e outra nota em trinado.

Outros exemplos ocorrem na segunda seção da obra, tais como as figurações em notas sustentadas na linha do acordeão, formando acordes aumentados, e as pequenas figuras em semicolcheias seguidas de pausas, formando intervalos harmônicos de terça maior. Estas últimas exercem uma função específica durante essa seção, a de concluir os trechos melódicos dos outros instrumentos, enfatizando momentos cadenciais em [30], [35], [39], [43], [48] e [52]. Além das características internas desse objeto sonoro – timbre, intervalo harmônico e duração – também a função cadencial que exerce acaba por fortalecer os elos de ligação entre suas diversas repetições, caracterizando-o mais efetivamente.

Essas experiências foram decisivas para a prática composicional que se seguiria. O conceito de objetos sonoros, aqui utilizado de forma circunstancial e intuitiva, se tornou mais central ao ato composicional e mais sistematizado. Pouco a pouco esses elementos foram sendo considerados como unidades bem delimitadas, sendo compilados em tabelas, manipulados e posicionados

sistematicamente nos campos do tempo e alturas sob a influência de processos direcionais.

3.1.4 Aspectos do Detalhamento Local

Dentre as experiências técnicas e composicionais que foram realizadas no Trio, podemos citar a forma como foram organizados alguns aspectos de seu detalhamento local, especificamente, como a teoria dos conjuntos, tal como sistematizada por Allen Forte, influenciou a escolha das alturas utilizadas nos materiais de cada instrumento.

Tomando como exemplo a primeira seção da obra, observamos que grande parte do material melódico de cada instrumento foi baseada em concatenações contíguas de determinados conjuntos de classes de notas. O quadro seguinte ilustra a utilização desses conjuntos (representados por suas respectivas formas primárias) na primeira seção da obra, dividida em suas duas subseções:

	Conjunto de classes de notas utilizados na primeira subseção compassos [1] – [16]	Conjunto de classes de notas utilizados na segunda subseção compassos [17] – [26]
Violão	[0,1,6]	[0,2,4]
Acordeão	[0,2,4]	[0,3,6] e [0,4,8]
Violoncelo	[0,3,6] e [0,4,8]	[0,1,6]

Quadro 3.1: Conjuntos de classes de notas utilizados na primeira seção

Na primeira seção, a utilização de conjuntos de classes de notas específicos tem como objetivo a valorização de diferentes intervalos melódicos em cada uma das três linhas instrumentais. Em cada uma das seções contrastantes, o material dos três instrumentos é baseado predominantemente em somente um desses conjuntos. Desse modo, a segunda seção da obra é baseada principalmente no conjunto [0, 3, 6]; a quarta seção é baseada principalmente no conjunto [0, 2, 4]; e a sexta seção é baseada principalmente no conjunto [0, 1, 6]. Tais diferenciações na organização de alturas contribuem para o contraste entre as seções ou subseções, reforçando outros contrastes em parâmetros como textura, andamento e caráter.

Essa conformidade ao sistema que se escolheu forneceu ao compositor maior segurança para exercer sua ampla margem de ação no que diz respeito ao detalhamento local. Uma vez estipulados os limites, nesse caso, os conjuntos de classes de notas utilizados em cada seção e subseção, as notas individuais puderam ser escolhidas levando-se em conta aspectos mais relacionados aos processos direcionais mantidos, como seus registros, ao passo que suas alturas precisas puderam ser escolhidas a partir de diversas alternativas sugeridas pelo sistema. A segurança se estabeleceu na medida em que, quaisquer que fossem as sugestões aceitas pelo compositor, o sistema propiciaria alguma unidade melódica e harmônica ao detalhamento local, auxiliando a evitar incoerências que escolhas puramente intuitivas poderiam engendrar.

3.1.5 Trio: uma Conclusão

Evidentemente, os elementos discutidos acima não surgiram espontaneamente durante esta composição. São fruto também de composições anteriores ao período composicional que se está aqui analisando. No entanto, o exercício composicional realizado no Trio foi vital para a conscientização e, conseqüentemente, para o desenvolvimento e maturação dos elementos que mais tarde seriam considerados centrais à minha prática composicional. Isso é verdade para todas as obras que se seguiram ao Trio, com exceção daquela imediatamente após este – Ciclotimia – em que a adesão obstinada aos processos direcionais foi brevemente abandonada.

3.2 Ciclotimia – para Piano, Violino, Violoncelo e Percussão

3.2.1 Considerações Gerais

A segunda obra composta durante o programa de mestrado foi Ciclotimia. Esse termo oriundo da psiquiatria significa, segundo o dicionário Aurélio - Século XXI, “uma pré-disposição de certos indivíduos a mostrar alternâncias de comportamento, que ora é de depressão, ora de excitação”. Utilizando-se esta

descrição como motivação, planejou-se construir uma estrutura musical em quatro movimentos, que, metaforicamente, manifestasse períodos de depressão intercalados a períodos de excitação. Depressão e excitação não estariam simplesmente relacionadas a parâmetros como caráter, níveis de dinâmica e atividade rítmica, e sim relacionadas à escassez e à abundância de processos direcionais mantidos durante os movimentos. Contudo, após certo trabalho composicional, o projeto inicial de uma obra em quatro movimentos foi abandonado, e os dois movimentos compostos até então foram considerados como composições independentes. O primeiro, relativo a um período de depressão, é a obra *Ciclotimia*, que efetivamente se encontra neste memorial. O segundo movimento, relativo a um período de excitação, deu origem à composição que denominei posteriormente de *ESTÆTICA*.

3.2.2 Processos Direcionais

Esta obra foi concebida inicialmente como uma metáfora musical para um período de depressão, que por sua vez implicou uma escassez de processos direcionais. Isso presta contas da ausência de direcionamentos claros em grande parte de *Ciclotimia*. De fato, o único processo direcional consistente, iniciado e mantido de forma sistemática, ocorre em sua quinta seção, em [97] – [145].

A quinta seção de *Ciclotimia* caracteriza-se por numerosos agrupamentos ritmicamente irregulares de notas, executados ao piano, às cordas em *pizzicatti*, e de eventos sonoros ritmicamente irregulares à percussão. Estes agrupamentos,

evidenciados pelas linhas tracejadas na figura a seguir, formam estruturas isoladas umas das outras, algo que chamo *ilhas de atividade*:

The image displays a musical score for three instruments: Percussion (Pno), Violin (Vln), and Viola (Vc). The score is divided into two systems. The first system covers measures 107 to 110, and the second system covers measures 111 to 114. Red dashed boxes highlight specific musical phrases in each instrument's part, which are referred to as 'islands of activity'. In the Percussion part, these islands occur in measures 107-108 and 109-110. In the Violin and Viola parts, islands are highlighted in measures 107-108, 109, and 110-111. The second system shows more complex activity, with islands in Percussion at measures 111-112 and 113-114, and in Violin and Viola at measures 111-112, 113, and 114. Dynamic markings such as *mp*, *pizz*, *mf*, and *f* are present throughout the score.

Figura 3.1: *Ilhas de atividade* em *Ciclotimia*

Foi mantido nessa seção um processo direcional segundo o qual essas ilhas foram sendo afastadas paulatinamente, mediante o aumento progressivo dos períodos de silêncio entre elas. Desse modo, os períodos de silêncio iniciam com duração de três semínimas (pausas entre a nota F# e o trêmulo no pandeiro, em [98] – [99]); passam a três semínimas e meia (pausas entre a nota A# e os ataques do pandeiro, em [100] – [101]); e chegam até oito semínimas e meia

(pausas entre pandeiro e o prato suspenso, em [141] – [143]). Esse processo direcional é paralelo e simultâneo a outros: há uma tendência das ilhas de atividade tornarem-se progressivamente mais longas, mais complexas ritmicamente e com níveis de dinâmica sensivelmente mais intensos.

A decisão por iniciar tais processos exatamente nesse ponto da composição está relacionada à função exercida por essa seção no contexto de Ciclotimia. Após a ausência de direcionamentos claros nas seções anteriores, o compositor sentiu urgência por um contexto direcional que, ao mesmo tempo em que introduzisse alguma novidade à textura, conduzisse a obra à re-exposição da seção reincidente que a finalizaria. No entanto, a partir de [146], com fim das ilhas de atividade, o retorno da seção reincidente é protelado. Ao invés disso, é iniciada uma seção híbrida, em que elementos característicos de ambas as seções são justapostos: *pizzicatti* e pandeiro – provenientes das ilhas de atividade; *arco* e *caixa* – provenientes da seção reincidente. Ao piano são executados diversos materiais que apontam tanto para a seção reincidente quanto para seções contrastantes anteriores. O ponto onde a seção reincidente realmente inicia é ambíguo. De fato, a seção reincidente nunca retorna completamente: o que se segue a partir de [146] pode ser considerado como um resumo da obra como um todo, em uma profusão de materiais que apontam para elementos de várias seções anteriores.

3.2.3 Aspectos do Detalhamento Local

Uma série de doze sons, sua forma invertida, sua forma retrógrada e sua forma invertida retrógrada, somadas às suas onze transposições, foram utilizadas como princípio organizador na escolha das alturas em *Ciclotimia*. Essa utilização serial não foi ortodoxa. Em diversos momentos foram admitidas flexibilizações, tais como, mudanças na ordem serial e utilização de formas seriais incompletas, principalmente por razões práticas – visando a uma execução mais apropriada ao intérprete, por exemplo – ou composicionais – evitando dobramentos de oitava e repetições indesejadas de alturas. A forma original da série utilizada é representada na figura a seguir:



Figura 3.2: Forma serial original

Essa série foi construída de forma a valorizar o conjunto de classes de notas cuja forma primária é [0,1,6], que ocorre diversas vezes entre grupos de três notas contíguas: [B,Bb,E]; [Bb,E,F]; [G#,G,C#]; [G,C#,F#]; [D#,D,A]. A escolha por enfatizar um conjunto de classes de notas específico é fruto direto da experiência realizada no Trio. Buscou-se, assim, transmitir para *Ciclotimia* as características

melódicas e harmônicas da sexta seção do Trio, em que este conjunto é amplamente utilizado por todos os instrumentos.

Séries de doze sons construídas com vistas a enfatizar determinados conjuntos de classes de notas também foram utilizadas em *ESTÆTICA* e no Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão. Essa prática, como irá se observar em maior detalhe adiante, traz algumas conseqüências ao detalhamento local, tais como a abundante repetição e, conseqüentemente, a generalização de certos intervalos e certos fragmentos melódicos nas linhas instrumentais.

3.2.4 Objetos Sonoros

Após a definição dos aspectos globais da obra, um exercício de improvisação composicional, cujo resultado é semelhante aos primeiros quatro compassos da obra, forneceu a textura e o caráter pretendidos, bem como alguns elementos relativos a seu detalhamento local. O passo seguinte foi compilar uma lista de objetos sonoros potencialmente utilizáveis, extraídos dessa improvisação. À medida que o trabalho composicional avançava, essa lista de objetos sonoros era revisitada, servindo ao compositor como uma fonte de materiais locais.

Na figura seguinte estão relacionados alguns dos objetos sonoros utilizados em *Ciclotimia*, em suas versões originais (coluna da esquerda) e algumas versões modificadas dos mesmos (colunas central e direita).

The image displays twelve musical excerpts from the piece 'Ciclotimia', arranged in a 4x3 grid. Each excerpt shows a specific instrument and its dynamic markings:

- Piano:**
 - [1] Bass clef, C major, quarter note G^b, *fff*.
 - [27] Bass clef, C major, quarter note G^b, *ff*.
 - [28] Bass clef, C major, quarter note G^b, *mf*.
- Cello:**
 - [1] Bass clef, C major, quarter note G^b, *ffp*.
 - [2] Bass clef, C major, quarter note G^b, *ffp*.
- Violino:**
 - [4] Treble clef, C major, quarter note G^b, *f*.
 - [5] Treble clef, C major, quarter note G^b, *f*; quarter note A^b, *fp*.
 - [16] Treble clef, C major, quarter note G^b, *ff*.
- Suspended cymbal:**
 - [3] Treble clef, C major, quarter note G^b, *mf*, *sf*.
- Tenor Drum:**
 - [8] Treble clef, C major, quarter note G^b, *ff*; quarter note A^b, *mf*.
 - [16] Treble clef, C major, quarter note G^b, *f*.

Figura 3.3: Objetos sonoros em Ciclotimia

Se comparada a outras obras deste memorial, em especial a ESTÆTICA, ao Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão, e a Vokalkreis, os objetos sonoros em Ciclotimia não são utilizados de forma tão repetitiva e insistente. Isso se explica principalmente pela não-associação entre objetos sonoros e processos direcionais nesta peça. O compositor percebeu que repetições insistentes de objetos sonoros em um contexto não claramente direcional poderiam engendrar uma saturação de materiais muito mais danosa à obra como um todo.

3.3 ESTÆTICA – para Flauta e Clarinete, Violino e Violoncelo, Piano e Celesta

3.3.1 Considerações Gerais

Como apontado anteriormente, ESTÆTICA foi inicialmente planejada como um movimento de Ciclotimia: um movimento metaforicamente correspondente a um período de excitação, em que processos direcionais claros seriam iniciados e mantidos. De fato, alguns desses processos foram concebidos de forma tão clara e sistemática que foram utilizados como exemplos na primeira parte deste memorial. Por essa razão, limitaremos nossa discussão sobre o assunto a somente alguns comentários adicionais.

O título dado à obra – leia-se “estática estética” – foi posterior à sua composição. Este aponta para o estatismo que a composição apresenta no que diz respeito a certos aspectos de seu detalhamento local, especificamente ao número reduzido de objetos sonoros, muitas vezes restritos a um único instrumento ou grupo instrumental e ao número reduzido de formas seriais utilizadas simultaneamente.

3.3.2 Global *versus* Local

O plano formal de ESTÆTICA é remanescente da forma rondó clássica, de modo que exposições de uma seção reincidente são intercaladas a seções contrastantes. O contraste é mais manifesto nas mudanças súbitas de textura e instrumentação. No entanto, também os materiais locais utilizados em cada uma dessas subdivisões apontam para o contraste, inclusive no que diz respeito à organização das alturas. Assim, a exemplo do Trio, aspectos globais da obra são corroborados por vários de seus aspectos locais.

A mesma série de doze sons utilizada em Ciclotimia foi utilizada em ESTÆTICA. No entanto, enquanto na primeira obra foram utilizadas numerosas formas seriais, muitas vezes simultaneamente, em ESTÆTICA, o número de formas seriais foi reduzido drasticamente. Tentou-se realçar a concepção formal através do uso serial, associando cada uma das seções a uma determinada forma serial ou a um determinado conjunto reduzido de formas seriais. O quadro abaixo ilustra as seções da obra e as respectivas formas seriais utilizadas:

Seção	Seção 1	Seção 2	Seção 1'	Seção 3	Seção 1''
Compassos	[1] – [36]	[36] – [74]	[75] – [91]	[92] – [136]	[137] – [147]
Formas seriais utilizadas	S0	S0, S7	S7	S7, S2, S9 , ... , S0	S0

Quadro 3.2: Divisões formais e formas seriais utilizadas

O quadro revela como durante a seção 1 são utilizadas somente concatenações da forma original da série (S0), ao passo que durante a seção 1' somente é utilizada a forma S7. A seção 1' poderia ser considerada como uma transposição da seção 1, uma quinta justa acima em termos de forma serial utilizada. Exercendo as funções de seção contrastante e de transição serial entre as seções 1 e 1', a seção 2 utiliza a forma serial S0, na linha da celesta, simultaneamente à forma S7, na linha do piano. O contraste se dá principalmente pela redução da textura e instrumentação, ao passo que a transição serial se estabelece pela utilização simultânea de S0 e S7, sobre um contexto fortemente

direcional em termos de registro e níveis de atividade rítmica, que conduz insistentemente a música à seção 1’.

A seção 3, a mais abundante em formas seriais, utiliza S2 (flauta), S9 (clarinete), S7 (violino e violoncelo). Essa seção conduz ao destino principal da obra, a partir de [119], com o retorno do piano à textura. A partir desse ponto, gradualmente volta-se à utilização exclusiva da forma S0 por todos os instrumentos, promovendo uma transição à seção 1” – agora sem os característicos objetos sonoros em quiálteras e trinados aos instrumentos de sopro – em que novamente é utilizada somente a forma S0.

A estrutura musical resultante, no que diz respeito às suas divisões formais e à maneira como foram organizados seus detalhamentos locais, é fruto da motivação comentada anteriormente – a ciclotimia – que também influenciou ESTÆTICA. A alternância entre períodos de excitação e períodos de depressão reflete-se no uso serial dessa composição: as seções 1, 1’ e 1” representam períodos menos ativos do ponto de vista da utilização de formas seriais, ao passo que as seções 2 e 3 representam períodos de maior atividade. Essa alternância também existe no que diz respeito à clareza dos direcionamentos mantidos: as seções 2 e 3 apresentam direcionamentos claros em termos de registro, atividade rítmica e níveis de dinâmica, ao passo que as re-exposições da seção reincidente não apresentam direcionamentos consistentes.

A atividade rítmica do detalhamento local da obra é regulada de diversas maneiras por uma seqüência arbitrária de números: 6, 5, 3, 1, 5, 3. Essa seqüência foi abstraída dos intervalos melódicos do segundo hexacorde da forma original da série de doze sons utilizada na obra. Durante a seção 1, por exemplo,

esta seqüência de números se reflete na quantidade de notas de cada agrupamento melódico executado ao piano (6, 5, 3, 1, 5, 3 quiálteras de semicolcheias), e nas pausas que separam estes agrupamentos (12, 10, 6, 2, 10, 6 pausas de quiálteras de semicolcheias). De forma semelhante, essa seqüência de números regula a atividade rítmica e progressão dos processos direcionais que envolvem as linhas do piano e celesta durante a seção 2, e das linhas do violino e violoncelo durante a seção 3.

3.3.3 Forma Mosaico

ESTÆTICA foi a primeira obra deste memorial em que o compositor utilizou de forma consciente e insistentemente continuada alguns elementos que mais tarde seriam reconhecidos como características do que se chamou forma mosaico. Entre esses elementos está a clareza de seus aspectos globais. A concepção formal pode ser considerada inequívoca, em especial no que diz respeito ao número de seções e a seus respectivos limites. Também os processos direcionais iniciados e mantidos são bastante aparentes auditivamente, aplicados a parâmetros musicais como registro, níveis de atividade rítmica e níveis de dinâmica.

Outra característica da forma mosaico presente em ESTÆTICA é a saturação de materiais. Essa saturação se dá em diversos níveis do detalhamento local, seja na repetição obstinada de objetos sonoros restritos a um único instrumento ou grupo instrumental; na repetição massiva das mesmas formas seriais, concatenadas melodicamente ou postas em simultaneidade; ou na

repetição de intervalos melódicos e harmônicos específicos, decorrentes do conjunto de classes de notas [0,1,6] que permeia a forma original da série de doze sons utilizada.

Tentou-se com todos esses elementos uma efetiva transferência de interesse do ouvinte. Esse interesse inicia focalizado em níveis mais locais, onde as primeiras ocorrências dos materiais ainda carregam alguma carga de novidade. Com a redundância e conseqüente saturação de materiais, o ouvinte presumivelmente transfere seu interesse a níveis mais globais da obra, como seus processos direcionais e suas divisões formais.

Todos esses elementos foram utilizados nas obras que se seguiram à ESTÆTICA, de forma bastante semelhante em *Vokalkreis* e *Escultura em Silício*, e de forma menos intensa na obra que a seguiu imediatamente: *Concerto para Cordas, dois Pianos e percussão*.

3.4 Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão

3.4.1 Considerações Gerais

O *Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão* partiu de uma proposta sugerida pelo professor orientador. Essa proposta apontava para a composição de uma obra para um grupo instrumental maior e com uma duração mais longa que as peças anteriores. O resultado final foi uma obra composta por três movimentos, dos quais o último é considerado pelo compositor como o mais bem sucedido.

Devido a problemas de natureza prática, logística e técnica, o concerto não pôde ser gravado juntamente com as outras obras desse memorial. No entanto, seu papel na trajetória composicional que se está aqui estudando foi de grande importância, e muitos dos elementos discutidos nos textos anteriores foram utilizados consistentemente nessa peça. Conseqüentemente, optou-se por incluir uma versão sintetizada da obra no disco compacto anexo e uma breve discussão sobre a mesma.

3.4.2 Consolidação Técnica

Muitos dos elementos utilizados nas obras anteriores foram também incorporados ao Concerto. Neste último, entretanto, tal utilização tendeu a ser menos sistemática e menos insistente. Buscou-se o equilíbrio entre uma escrita mais controlada por ferramentas composicionais, tais como a utilização serial e pré-determinações na estrutura rítmica, e uma escrita na qual a invenção musical intuitiva era permitida mais livremente.

O conceito de processos direcionais foi largamente utilizado no Concerto e alguns desses processos já foram exemplificados em textos anteriores. Devido à utilização de um grupo instrumental maior, pôde-se por vezes conduzir um número maior de processos direcionais simultâneos e coordenados, resultando em processos gerais de intensificação relativamente mais complexos. Um desses processos gerais de intensificação – o mais longo de todas as obras do memorial – situa-se no terceiro movimento do Concerto, [84] – [169]. Esse processo inicia de forma relativamente moderada, com uma textura rarefeita às cordas, e com

intervenções muito esparsas aos pianos e à percussão. À medida que o processo avança, há um adensamento da textura, uma intensificação nos níveis de atividade rítmica e dinâmica, algumas progressões envolvendo registros e um número progressivamente maior de formas seriais utilizadas simultaneamente. Em alguns momentos esse processo é brevemente interrompido ([118] e [137]). Tais interrupções – introduzidas por razões expressivas – marcam reinícios de sua progressão, que conduz ao ponto climático principal da obra, em [164]–[169].

O conceito de objetos sonoros também foi utilizado consistentemente nesta composição. Alguns exemplos já foram comentados em textos anteriores. No entanto, um último objeto sonoro, importante no contexto dos materiais locais executados aos pianos no Concerto, é demonstrado na figura a seguir:

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. The score is divided into two systems. The first system, labeled '105', shows Pno. 1 with a treble clef and a bass clef. The right hand has a series of notes with a dynamic marking of *mp* and a slur. The left hand has a series of notes with a dynamic marking of *f*. The second system, also labeled '105', shows Pno. 2 with a treble clef and a bass clef. The right hand has a series of notes with a dynamic marking of *mp* and a slur. The left hand has a series of notes with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings, and clefs.

Figura 3.4: Repetições de um objeto sonoro no Concerto, Movimento 1, [105]

Essas duas repetições variadas do mesmo objeto sonoro, uma em cada sistema, são baseadas em rearranjos de um material já utilizado aos pianos anteriormente neste primeiro movimento, em [16], [39], [66] e [68]. Esse objeto

representa grande parte dos materiais executados aos pianos, participando de processos direcionais envolvendo registros no primeiro movimento, [105] – [122]; no segundo movimento, [1] – [21]; e, também no segundo movimento, imerso em outros materiais, entre eles notas longas em trinado, [27] – [57] e [83] – [95].

Existe uma grande diferença entre o Concerto e ESTÆTICA, no que diz respeito à utilização de objetos sonoros. Enquanto em ESTÆTICA, praticamente tudo o que se executa são repetições de objetos sonoros, no Concerto há uma grande quantidade de material livre – materiais não considerados pelo compositor como repetições de materiais anteriores. Eventualmente podem ser encontradas consistências nesses materiais livres. De fato, muitos deles guardam semelhanças entre si ou com partes de objetos sonoros. A diferença é que não foram isolados no momento da composição, nem houve cuidado em manter suas semelhanças aparentes ao ouvinte.

Com relação ao detalhamento local, especificamente do ponto de vista da organização de alturas, o Concerto também foi consequência de experimentações realizadas no Trio, Ciclotimia e ESTÆTICA. O mesmo conjunto de classes de notas já apontado nessas obras foi utilizado como elemento reincidente na série de doze sons utilizada no Concerto. A forma original dessa série é mostrada na figura seguinte e os colchetes horizontais salientam os grupos de três notas contíguas que formam conjuntos de forma primária [0,1,6]:



Figura 3.5: Série de doze sons e conjuntos de classes de notas enfatizados

Uma das conseqüências de uma série de doze sons como a da figura acima é a generalização de seu detalhamento local, no que tange às alturas. As repetições de um mesmo conjunto de classes de notas transmitem à série um conteúdo intervalar bastante limitado e repetitivo, em que predominam intervalos de segunda menor, quarta, trítonos e suas respectivas inversões. Também as formas seriais derivadas desta última – através de processos de retrogradação, inversão, inversão retrógrada e respectivas transposições – acabam por herdar essa mesma generalização de intervalos. Algumas formas seriais, como é o caso de RI-7, chegam a compartilhar longas cadeias de notas contíguas semelhantes às encontradas na forma serial original:



Figura 3.6: Formas seriais com cadeias de notas semelhantes

No que diz respeito à utilização serial propriamente dita, o Concerto situa-se entre *Ciclotimia* e *ESTÆTICA*. Não possui a profusão de formas seriais em curtos espaços de tempo como na primeira obra, nem o estatismo serial da última. Buscou-se, ao invés disso, uma maior sincronia entre processos de intensificação generalizada e o número de formas seriais utilizadas. Dessa forma, estágios

iniciais do processo de intensificação tendem a apresentar um número menor de camadas instrumentais e de formas seriais que em seus estágios finais.

Outras experimentações realizadas em obras anteriores ao Concerto já foram apontadas nos textos iniciais, dentre as quais a utilização de seqüências numéricas como princípio organizador de certos aspectos da atividade rítmica e a associação entre estas seqüências, unidades básicas de valor e processos direcionais.

3.4.3 Concerto: uma Conclusão

Os elementos discutidos foram se aperfeiçoando a cada nova obra composta. Isso não significa que a escrita do compositor tornou-se também progressivamente mais estrita às ferramentas e técnicas que se foram consolidando. De fato, existe uma oscilação entre uma escrita mais controlada e uma escrita mais livre. No entanto, a experiência acumulada, fruto da utilização sistemática dos mesmos elementos básicos – processos direcionais, objetos sonoros, seqüências numéricas, séries de doze sons, conjuntos de classes de notas – acaba por permitir ao compositor uma maior capacidade de previsão e, conseqüentemente, um maior controle sobre os resultados obtidos. O longo processo direcional de intensificação apontado anteriormente (terceiro movimento, [84] – [169]) é um dos mais bem sucedidos de suas obras recentes. Isso se deve principalmente ao controle sobre uma série de elementos simultâneos e coordenados, cujas lógicas de funcionamento já eram muito bem conhecidas por ele.

3.5 Vokalkreis – para Vocalistas e Regente

3.5.1 Considerações Gerais

Vokalkreis – para Vocalistas e Regente foi composta a partir de duas motivações. A primeira foi o desejo de conceber uma obra vocal em que o regente controlasse aspectos da composição que usualmente não estariam sob sua responsabilidade direta. Entre essas funções estaria a de controlar, em tempo real e com alguma liberdade de decisão, diversos processos direcionais determinados apenas de forma generalizada pelo compositor. Isso se deu através do controle direto sobre os ataques, durações e alturas relativas dos materiais executados pelos vocalistas, utilizando-se um sistema gestual específico que foi idealizado pelo regente a partir de sugestões do compositor.

Outro elemento que motivou a composição de Vokalkreis foi o desejo de experimentar algumas técnicas vocais inspiradas na prática centro-asiática de valorização de harmônicos sobre notas fundamentais cantadas. O *overtone singing* é uma técnica de canto em que se podem perceber diferentes alturas simultâneas executadas vocalmente pelo mesmo indivíduo. Essa técnica chegou ao conhecimento do compositor a partir de um sítio da Internet especializado no assunto, em que diversos exemplos em gravações e vídeos digitais puderam ser encontrados (Sklar, 2003). Em sucessivas etapas de pesquisa, o compositor aprendeu como executar a técnica, ainda que de maneira pouco refinada, e idealizou formas de ensiná-la a um grupo de vocalistas amadores. Essa técnica foi utilizada na seção final de Vokalkreis, em que todos os vocalistas convergem a um

uníssonos de oitava, sobre a qual diversos harmônicos podem ser claramente percebidos.

O título Vokalkreis – do alemão "círculo de vogais" – aponta para a seqüência de vogais "u, o, a, e, i". Esse termo se refere a uma seqüência de sonoridades que, quando emitida vocalmente, apresenta uma linha ascendente no que diz respeito aos harmônicos valorizados. Assim, podemos perceber uma linha iniciando com harmônicos graves, sobre a vogal "u", percorrendo diversos harmônicos intermediários, chegando a harmônicos mais agudos sobre a vogal "i". A figura seguinte demonstra uma experiência realizada a partir de uma gravação dessa seqüência de vogais sobre uma nota fundamental qualquer. Foram então realizadas medições espectrográficas, através do programa de computador Spectrogram 9.1, permitindo perceber visualmente como são valorizados harmônicos progressivamente mais agudos ao longo da amostra sonora. As marcações em vermelho enfatizam a linha ascendente formada pelos harmônicos a que o autor se refere.

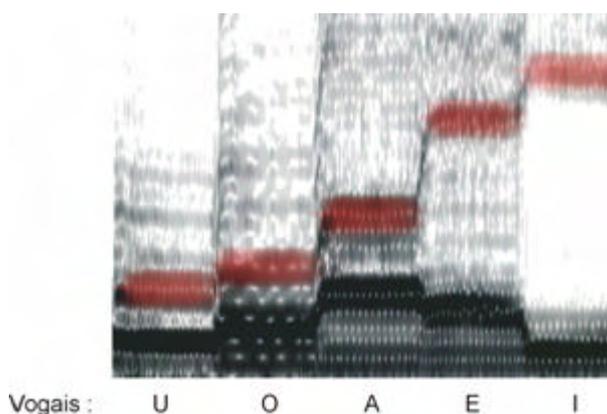


Figura 3.7: Espectrograma da amostra sonora

A figura revela um processo direcional linear em termos de valorização de harmônicos, iniciando com harmônicos graves, percorrendo registros intermediários e alcançando harmônicos mais agudos. Esse processo direcional e a seqüência de vogais que lhe deu origem influenciaram a concepção do plano geral da obra, bem como aspectos de seu detalhamento local. Foram idealizadas divisões formais cujos materiais fossem baseados nessas vogais, em seqüência. Também foi associado o ponto máximo do processo demonstrado na figura acima – os harmônicos agudos sobre a vogal “i” – ao ponto climático principal da obra. Assim, a seção inicial da obra é baseada na vogal “u”, e, à medida que a peça avança, novos materiais baseados nas vogais subseqüentes são adicionados, até o momento em que a música alcança seu destino principal – seu ponto climático principal. Nesse ponto, simultâneo a diversos objetos sonoros vocais diferentes, materiais baseados na vogal “i” são utilizados de forma vigorosa.

No ponto aproximadamente central da obra, marcado pela utilização da vogal “e” em registro extremamente grave, é utilizada outra técnica de canto inspirada em práticas musicais centro-asiáticas, denominada “Kargyraa”. Através da fricção das falsas cordas vocais simultaneamente à emissão vocal convencional, é possível reduzir à metade a freqüência da voz cantada. Essa técnica permite gerar notas extremamente graves para os padrões da voz humana. Tal característica, somada ao timbre vocal inusitado que proporciona, foi utilizada como ponto de articulação formal que divide a obra em duas metades.

3.5.2 Determinação, Indeterminação e Documentação em Vokalkreis

Em Vokalkreis, aspectos globais, como as divisões formais, as durações das seções, os materiais utilizados em cada seção e os processos direcionais iniciados e mantidos, foram precisamente determinados pelo compositor. Por outro lado, aspectos locais, como a localização exata dos objetos sonoros no tempo, suas alturas e intensidades, tenderam a ser apontados apenas de forma genérica pelo compositor, ficando a cargo do regente ou dos vocalistas suas determinações mais precisas.

Estas abordagens quanto à determinação e à indeterminação também se refletem na documentação da obra. Como não há alturas definidas, como muito pouco é ritmicamente determinado, e como muitos dos aspectos práticos da obra, tais como os sistemas gestuais e o controle de processos direcionais em tempo real foram sendo concebidos durante os ensaios, para um grupo específico de vocalistas, não há uma partitura formal da obra. Com exceção da lista de objetos sonoros vocais utilizados e de alguns aspectos da concepção formal, a transmissão do compositor ao regente, e deste último aos vocalistas, foi, muitas vezes, através de instruções verbais, notação musical simplificada, e, no caso das técnicas não ortodoxas de canto, do recurso do modelo e imitação.

Para efeitos de documentação e clareza ao leitor, foi elaborado um plano geral da obra. Este contém informações sobre as divisões formais da obra e suas localizações temporais na gravação; particularidades quanto à execução e regência de cada seção; os direcionamentos determinados pelo compositor; e

alguns aspectos de seu detalhamento local, como os objetos sonoros baseados em vogais utilizados em cada seção.

O compositor optou por esse tipo de documentação por acreditar que qualquer tentativa de anotar aspectos demasiadamente detalhados fugiria da experiência composicional em que a obra acabou por se transformar: uma composição a três – compositor, regente e vocalistas – cada qual conquistando ou cedendo mais espaço e responsabilidades no que diz respeito ao resultado final da obra. Além disso, uma documentação minuciosamente detalhada, partindo-se da gravação, seria não mais que uma transcrição em que a honestidade com a proposta deste texto, de refletir sobre a forma como se deu a concepção e maturação de *Vokalkreis*, estaria corrompida.

3.5.3 Plano Geral da Obra

3.5.3.1 Seção 1 – do Momento 0’00’’ ao Momento 4’52’’

Esta seção caracteriza-se principalmente pela utilização da vogal “u”, encontrada em toda a seção, e pela vogal “o”, utilizada a partir da metade da seção. Os processos direcionais determinados pelo compositor envolvem um adensamento progressivo da textura, uma expansão progressiva em termos de registro e, indiretamente, uma intensificação gradual dos níveis dinâmica. Esses processos são conduzidos de forma intuitiva pelo regente que, baseado principalmente em sua percepção do resultado sonoro a cada momento da obra,

escolhe a forma de distribuir as repetições de dois objetos sonoros no tempo – sinalizando a vocalistas individuais ou em grupo seus pontos de ataque correspondentes – e no campo dos registros – sinalizando aos vocalistas suas alturas relativas, através de um sistema gestual específico. Os objetos sonoros em questão serão chamados objetos sonoros “1” e “2” e estão esquematizados na figura seguinte. As abreviações “un.” dizem respeito às unidades de tempo fornecidas ininterruptamente pelo regente, de modo que ambos os objetos sonoros possuem oito unidades de duração, organizadas em três mais cinco ou cinco mais três unidades:

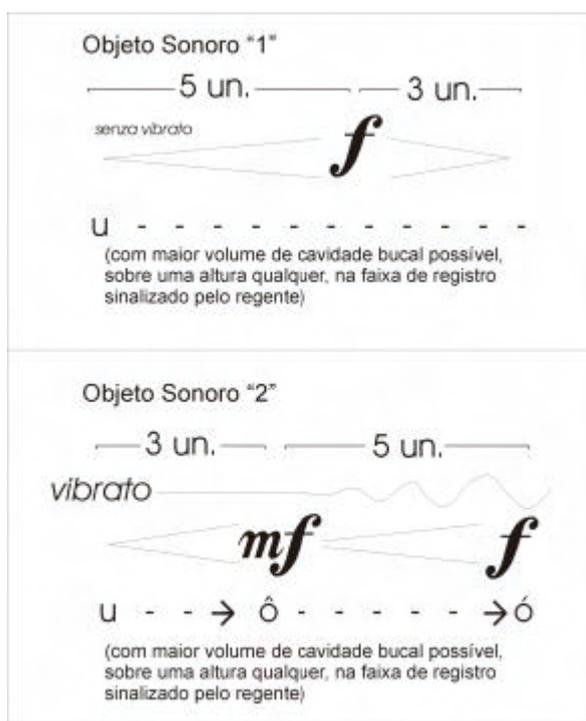


Figura 3.8: Objetos sonoros da Seção 1

3.5.3.2 Seção 2 – do Momento 4’52’’ ao Momento 5’41’’

A seção 2 caracteriza-se pela utilização da vogal “a”, pela ausência de claros direcionamentos em quaisquer parâmetros e pela divisão do conjunto de vocalistas em grupos de diferentes números de integrantes e timbres vocais. Os grupos, contrastantes em intensidade, timbre e registros, são sinalizados um a um pelo regente, em sucessivos ataques de diferentes durações, precisamente justapostos. O objeto sonoro utilizado – “3” – é esquematizado a seguir:

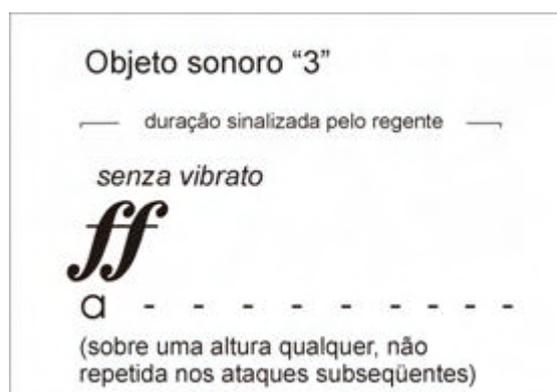


Figura 3.9: Objeto sonoro da seção 2

3.5.3.3 Seção 3 (Interlúdio) – do Momento 5’42’’ ao Momento 6’05’’

A seção 3 caracteriza-se pela utilização da vogal “e”, sob a forma do objeto sonoro “4”, executado por um grupo reduzido de vocalistas. Intercalados a três

ataques deste objeto sonoro, todos os demais vocalistas, agora reunidos em um grande grupo, executam o objeto sonoro da seção anterior.

A técnica utilizada para executar o objeto sonoro “4” foi inspirada no *Kargyraa*, esquematizado a seguir:

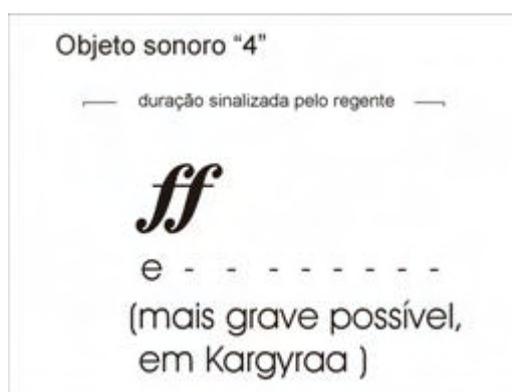


Figura 3.10: Objeto sonoro da seção 3

3.5.3.4 Seção 4 – do Momento 6'03'' ao Momento 8'59''

Esta seção caracteriza-se pela utilização de todas as vogais e pela divisão do conjunto de vocalistas em quatro grupos, cada qual responsável pela execução de um objeto sonoro distinto. Também se caracteriza por um processo direcional de intensificação generalizada, conduzido tanto pelo regente quanto pelos vocalistas, na medida em que todos receberam a orientação de utilizarem sua percepção auditiva do resultado sonoro da obra a cada momento, para controlar o andamento do processo, e a permanecerem especialmente atentos a retrocessos indesejados.

Cada objeto sonoro possui formas específicas de sofrer intensificação e contribuir com o processo de intensificação generalizada. Os primeiros três objetos sonoros são esquematizados a seguir:

Objeto sonoro "5"

mf iniciando em *mezzo-forte*, tornando-se progressivamente mais intenso

Baixos

(registro grave, maior cavidade bucal possível)

iniciando com um intervalo de semitom, tornando-se progressivamente mais amplo

Objeto sonoro "6"

Livre improvisação sobre as sílabas "u" e "o", organizadas em agrupamentos de 2, 3, 4 ou 5 ataques, sempre variadas em termos de duração e articulação.

(Exemplo)

agrupamentos tornando-se progressivamente mais intensos

Baixos

(registro médio)

iniciando com um intervalo de semitom, tornando-se progressivamente mais amplo

Objeto sonoro "7"

Livre improvisação utilizando sílabas formadas por vogais em voz falada, em diversas alturas relativas, em qualquer ordem e com qualquer entonação, sempre com acento tônico na última vogal.

(Exemplo)

agrupamentos tornando-se progressivamente mais intensos

Tenores

mf
 "uô", "uoá", "uoâê", "ôaê", "aei", etc.
 (voz falada)

Figura 3.11: Objetos sonoros da seção 4

Um objeto sonoro mais complexo, baseado na vogal "i" (com a adição de fonema "nh", para uma articulação mais precisa), é executado pelo conjunto

formado por sopranos e contraltos. Este objeto sonoro vocal composto é esquematizado a seguir:

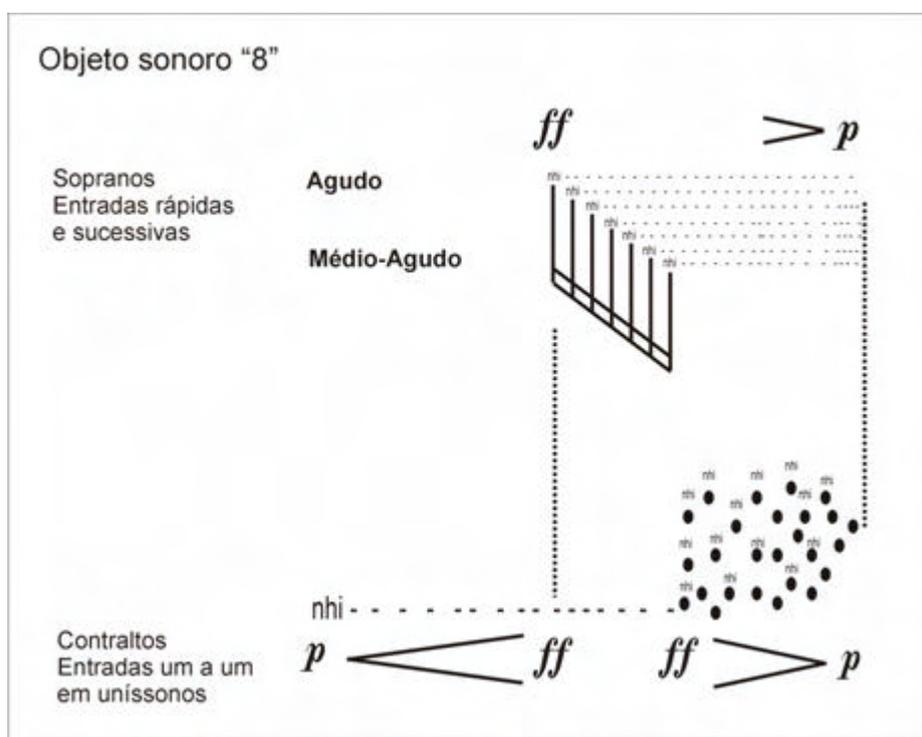


Figura 3.12: Objeto sonoro composto

O regente mantém um processo direcional envolvendo este objeto sonoro, na medida em que sinaliza às vozes femininas ataques a intervalos progressivamente menores. Também os outros objetos sonoros são dependentes desses ataques, tendo em vista que foram instruídos a reagirem a eles com sensível intensificação nos parâmetros de seus respectivos objetos sonoros.

Ao fim da quarta seção – ponto climático da obra como um todo – o objeto sonoro "8" é utilizado de forma fragmentada: sopranos e contraltos tornam-se independentes, respondendo a diferentes comandos do regente.

3.5.3.5 Seção 5 (Coda) – do Momento 8'59'' ao Momento 12'08''

O início desta seção caracteriza-se pela convergência paulatina de todos os vocalistas a uma mesma altura, sobre a vogal “u”, em um uníssono de oitava. Após a estabilização desse uníssono, todos executam o objeto sonoro “9”. Respondendo ao comando gestual do regente, a seqüência de vogais “u”, “o”, “a”, “e”, “i” é executada de forma contínua, sincronizada a uma manobra do trato vocal que permite a valorização de diversos harmônicos do som fundamental. Este objeto sonoro é esquematizado abaixo:

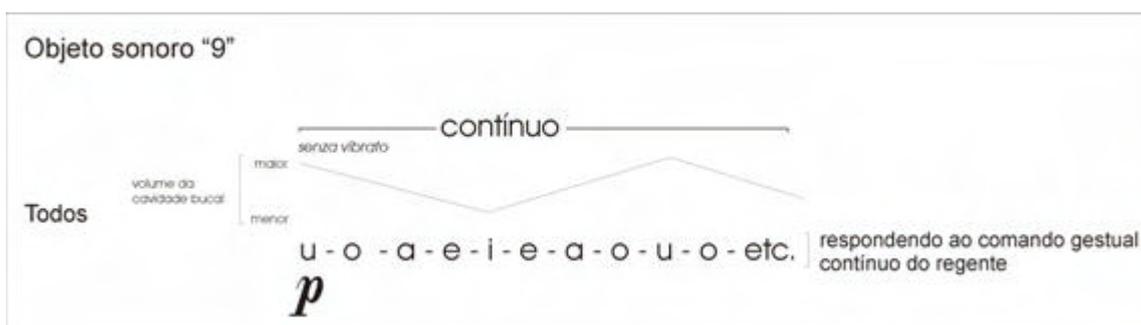


Figura 3.13: Objeto sonoro da seção 5

O regente mantém nessa seção um processo direcional segundo o qual a execução do objeto sonoro “9” pelos vocalistas, inicialmente feita de forma sincronizada, é progressivamente desorganizada. Isso se dá através da subdivisão dos vocalistas em grupos menores e independentes. Conseqüentemente, os harmônicos valorizados também sofrem um processo direcional, passando, teoricamente, de apenas um harmônico claramente perceptível de cada vez a diversos harmônicos simultâneos.

Um último processo direcional finaliza a obra, à medida que os vocalistas um a um vão sendo interrompidos em sua execução. Com isso, o uníssono vai progressivamente perdendo intensidade, e os harmônicos valorizados vão decrescendo em número até o momento em que todos os vocalistas cessam.

3.5.4 Global *versus* Local

No que diz respeito aos aspectos global e local, existe em *Vokalkreis* a tendência a uma divisão de responsabilidades: ao regente é entregue o papel de organizar globalmente o detalhamento local, controlando e adequando a execução dos vocalistas de modo a conduzir os processos direcionais determinados pelo compositor; aos vocalistas são entregues aspectos inerentes ao detalhamento local, que envolvem escolher aspectos específicos dos objetos sonoros determinados pelo compositor, como suas alturas exatas, seus contornos ou suas durações.

Um exemplo bastante claro dessa divisão de responsabilidades pode ser encontrado na primeira seção de *Vokalkreis*, que vai do início da obra até o momento 4'52". Aos vocalistas é delegada apenas a execução do detalhamento local da seção – os objetos sonoros “1” e “2”. Por outro lado, ao regente é delegado controlar os aspectos globais da seção, iniciando e mantendo os seguintes processos direcionais simultâneos: um adensamento paulatino da textura, através de um número progressivamente maior de camadas vocais simultâneas, o que também afeta nos níveis de dinâmica a cada momento; e uma ampliação gradual em termos de registro, ou seja, um progressivo aumento da

distância entre as frequências mais graves e mais agudas que soam simultaneamente ao longo da seção. Esses processos dizem respeito aos aspectos globais da seção, na medida em que podem ser considerados como elementos contínuos que se estendem por toda sua duração.

Em termos práticos, a manutenção desses direcionamentos foi possível graças ao controle direto do regente sobre a interpretação dos vocalistas, indicando a estes, de maneira gestual, os momentos precisos em que deveriam executar seus respectivos objetos sonoros e fornecendo-lhes um pulso rítmico ininterrupto para que pudessem controlar a duração de oito unidades de tempo dos objetos sonoros. Assim, o regente pôde organizar o adensamento progressivo da textura, determinando espaços progressivamente menores entre os ataques sucessivos.

Como foi dito antes, em *Vokalkreis* não há alturas precisamente determinadas aos vocalistas. A fim de manter o processo direcional de ampliação em termos de registro, o regente exerce controle sobre as alturas relativas dos objetos sonoros executados pelos vocalistas através de um sistema gestual que proporciona quatro níveis, ou faixas de alturas, do mais grave ao mais agudo, dentro dos registros vocais de cada naipe de vocalistas. Assim, ainda que os vocalistas tenham liberdade de escolher qualquer altura dentro da faixa sinalizada – a liberdade de escolher o aspecto mais local possível, nesse caso, a altura específica do objeto sonoro – o processo direcional em questão pode ser alcançado, bastando para isso que o regente esteja atento às faixas de alturas utilizadas, organizando-as globalmente.

Na quarta seção da obra, o processo generalizado de intensificação é conduzido por todos, regente e vocalistas. No entanto, o regente foi instruído a permanecer atento a todos os processos envolvidos, sincronizando-os. Isso envolveu incitar de forma gestual os vocalistas em caso de retrocesso (por exemplo, uma diminuição indesejada nos níveis de atividade rítmica ou dinâmica) ou restringir-lhes a ação, em caso de precipitação nos processos mantidos.

3.5.5 Vokalkreis: uma Conclusão

A forma como foram abordados os aspectos global e local, o primeiro tendendo à determinação, definidos pelo compositor e controlados pelo regente, e o segundo tendendo à aleatoriedade, por parte dos vocalistas, faz com que Vokalkreis seja considerada pelo compositor como uma prova da supremacia do global sobre o local. Essa prova foi se fortalecendo paulatinamente, durante os ensaios, nos momentos em que o compositor voltava a interferir de maneira criadora na obra. A versão original da obra apresentava muitos elementos locais específicos que foram aos poucos sendo eliminados, devido ao fato de o compositor perceber que eram, de certa forma, irrelevantes aos aspectos globais. Um exemplo é o número de faixas de alturas relativas, inicialmente em número de seis, passando posteriormente a somente quatro. O compositor considerou a margem de ação no detalhamento local tão ampla, ou seja, tão suscetível a alterações globalmente inertes, que permitiu um maior nível de aleatoriedade às alturas executadas pelos vocalistas, sem constatar perda significativa de força nos direcionamentos desejados. Outro exemplo pode ser traçado a partir do

adensamento progressivo da textura. Complexos sistemas baseados em seqüências numéricas foram inicialmente utilizados para controlar de maneira exata os ataques e as simultaneidades dos objetos sonoros. No entanto, experimentos realizados durante os ensaios demonstraram que a simples indicação para que o regente promovesse de forma intuitiva um adensamento progressivo da textura desempenhava de maneira igualmente válida a função das seqüências numéricas originais.

Essas experiências e as flexibilizações delas decorrentes acabaram por modificar o padrão composicional utilizado em todas as peças discutidas até o momento. Nas composições anteriores a *Vokalkreis* o compositor partia de uma estrutura formal preestabelecida e seguia seu trabalho composicional em sucessivas etapas de refinamentos, partindo de aspectos globais e chegando eventualmente ao detalhamento local que julgasse mais apropriado. Em *Vokalkreis*, após a concepção formal, após as sucessivas etapas de refinamento e após a determinação do detalhamento local, ocorreram sucessivas etapas de flexibilizações, permitindo aleatoriedade tanto por parte do regente quanto por parte dos vocalistas.

Essa nova dimensão do global sobre o local também se manifestou na obra cuja composição se seguiu a *Vokalkreis*, com a diferença que em *Escultura em Silício*, a aleatoriedade não partiu de um regente ou intérprete, mas diretamente do compositor.

3.6 Escultura em Silício

3.6.1 Considerações Gerais

Escultura em Silício foi elaborada como exercício composicional para a disciplina de Música & Tecnologia, ministrada pelo professor Eloi Fritsch, durante o segundo semestre de 2003.

A motivação inicial para a composição desta obra surgiu da peça imediatamente anterior a ela, Vokalkreis. A idéia era conceber uma estrutura semelhante a da peça vocal: diversas camadas sonoras com alturas não determinadas sobrepondo-se progressivamente umas às outras, em um processo de adensamento da textura; uma seção final onde outros elementos, mais complexos, relacionados com os primeiros, seriam introduzidos.

No que diz respeito às alturas utilizadas, Escultura em Silício não apresenta o mesmo grau de indeterminação que Vokalkreis. Não foram utilizados dispositivos para garantir imparcialidade nesse aspecto: cada altura presente na versão final da obra foi experimentada e aceita pelo compositor. No entanto, não houve controle formal das alturas que se iam utilizando. Estas eram escolhidas ao acaso, testadas auditivamente, aceitas ou descartadas. Um estudo posterior poderá ou não confirmar alguma lógica subjacente a essas escolhas, o que certamente não é o propósito deste texto.

Por tratar-se de uma obra para sons eletrônicos, a gênese de seus materiais locais será discutida de forma sensivelmente mais detalhada que nos textos anteriores.

3.6.2 Materiais Locais : Motivações e Gênese

A primeira etapa desta composição foi conceber as amostras sonoras que seriam posteriormente utilizadas como fonte de materiais. A idéia inicial era a de um som muito rico em ruídos, descontínuo e percussivo. Uma série de experiências com um software que simula um sintetizador analógico modular, o “Moog Modular V”, forneceu uma amostra sonora com estas características: um som bastante grave, com uma frequência tão baixa que era percebida como atividade rítmica, e não como altura definida. Além disso, apresentava ainda um alto nível de ruído, com uma série de estampidos, com picos muito graves e muito agudos.

As características dos aspectos global e local dessa amostra sonora inicial chamaram a atenção. Se ouvíssemos esse som durante um espaço de tempo relativamente longo – um minuto, por exemplo – tenderíamos a considerá-lo um som contínuo. No entanto, se detivéssemos a atenção ao detalhe, procurando ouvir porções do tamanho de poucos segundos, notaríamos uma irregularidade rítmica, com rajadas de estampidos graves, intercaladas com silêncios e com estalidos mais agudos, em um comportamento aparentemente caótico. Essa característica foi ao encontro de minhas concepções composicionais, na medida em que o detalhe é dotado de novidade inicial – a atividade rítmica irregular – e

aos poucos essa novidade perde força como tal. O interesse do ouvinte transferir-se-ia então ao nível menos imediato, mais global, ocasião em que interpretaria esta atividade rítmica como algo mais contínuo.

No entanto, essa amostra sonora inicial possuía um inconveniente que exigiu um esforço adicional. Apesar de interessante ritmicamente, não possuía altura claramente definível. A solução foi utilizar filtros sonoros, associados a um controle sobre a ressonância. Dessa forma, a amostra sonora ganhou uma altura inequivocamente definida e começou a ser considerada como algo muito próximo de sua forma final: algo semelhante ao som de pequenos vidros colidindo entre si. Com essa característica granular, o compositor vislumbrou a possibilidade de criar diferentes níveis de densidades, associadas a processos direcionais de intensificação generalizada.

O espectrograma da figura abaixo, realizado com o programa Sound Forge 4.5a, ilustra o aspecto visual de um segundo da amostra sonora. A faixa horizontal próxima à parte inferior do gráfico salienta a porção sonora enfatizada com os filtros utilizados, destacando a característica rítmica da mesma:

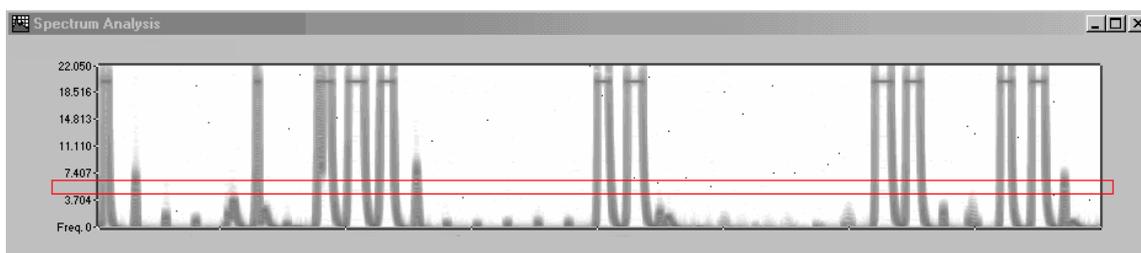


Figura 3.14: Escultura em Silício – espectrograma da amostra sonora

O som resultante desse processo foi tomado como material básico para grande parte da composição e pode ser ouvido isoladamente nos primeiros segundos da obra. A partir dessa amostra inicial, foram geradas diversas amostras em diferentes alturas, em diferentes registros, cada uma com alguns minutos de duração, cobrindo assim um amplo espectro de frequências a serem utilizadas posteriormente. Esse material será denominado objeto sonoro 1 no restante deste texto.

Um outro material importante utilizado nessa peça foi obtido a partir do objeto sonoro 1. Reduzindo largamente sua frequência, chegou-se a um som de comportamento ainda mais rítmico e caótico. Este segundo material, chamado agora de objeto sonoro 2, foi utilizado de forma bastante contínua, em uma região extremamente grave, como uma base sobre a qual as transposições do objeto sonoro 1 – muito mais agudas e brilhantes – seriam dispostas.

3.6.3 Plano Geral e Processos Direcionais

A figura seguinte, um gráfico esquemático da obra, apresenta o objeto sonoro 1 em suas diversas transposições (barras coloridas), destacando de forma aproximada as alturas relativas entre elas, e o objeto sonoro 2 (barra cinza na parte inferior). O gráfico possui ainda indicações temporais, permitindo uma localização mais precisa dos objetos sonoros em relação à gravação da obra. Essa figura é semelhante à forma como era apresentada a composição no software de edição utilizado durante a composição da obra, “Samplitude Producer v6.0”:

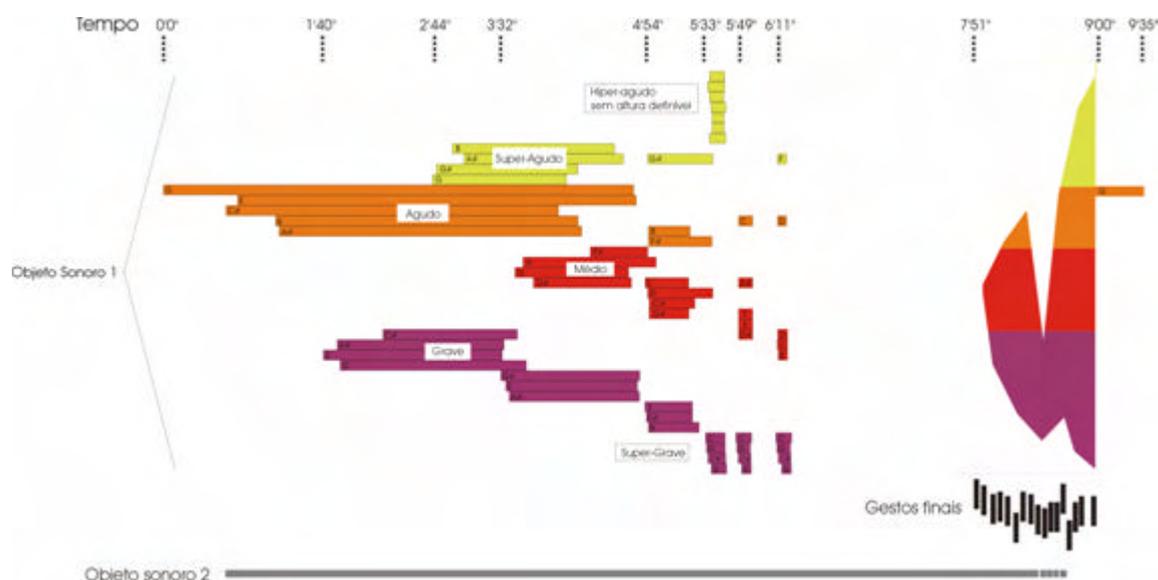


Figura 3.15: Gráfico esquemático da obra

A figura deixa evidente um importante processo direcional que governa a primeira metade da obra: o objeto sonoro 1 é organizado de forma aditiva, e as diversas transposições vão somando-se, sobrepostas às transposições anteriores, dando origem a uma textura progressivamente mais densa.

Confirmando e potencializando o processo direcional apontado acima, o objeto sonoro 2 carrega outros longos processos direcionais: intensificação dos níveis de dinâmica e mudança paulatina de panorama (especialização sonora entre os canais de áudio esquerdo e direito). Esses processos se iniciam no primeiro minuto da obra, no qual o objeto é utilizado mais intenso no canal esquerdo, de forma tênue e distante, com abundante reverberação. Por volta do sexto minuto da obra, o objeto sonoro 2 chega a seu clímax, muito mais intenso, agora centralizado em termos de panorama. Também a partir daí ele é utilizado

isoladamente de forma consistente pela primeira vez, transferindo o foco da audição do ouvinte, até então dividida entre os diversos registros utilizados, exclusivamente ao registro grave.

Com um *decrecendo* muito lento aplicado ao objeto sonoro 2, a obra é então conduzida a um falso final, após o qual uma nova seção é introduzida. Essa última seção foi introduzida na tentativa de surpreender o ouvinte, injetando-lhe um novo interesse pela obra, resgatando de forma muito mais impetuosa e ativa diversos materiais utilizados até então. Uma série de sonoridades que chamei *gestos finais* no gráfico esquemático extrapola a utilização dos objetos sonoros 1 e 2 em camadas sobrepostas. A sobreposição de amostras transpostas chega ao número de centenas, gerando timbres completamente novos a partir dos sons individuais. Um dos gestos iniciais desta seção, por exemplo, é obtido sobrepondo inúmeras transposições do objeto sonoro 1, formando um imenso *cluster*. O resultado é o de um som de característica bastante percussiva. Os outros gestos que se seguem foram gerados de forma semelhante, através da transposição, sobreposição, reverberação e panorama de diferentes materiais utilizados anteriormente, criando um contexto de extrema mobilidade em relação aos minutos iniciais da obra.

Nos últimos trinta segundos da composição há um rápido processo de rarefação, em que é recuperada a sonoridade que a iniciou: objeto sonoro 1, registro agudo, sobre a nota Sol.

O termo *escultura*, presente no título escolhido para a peça, aponta para uma forma livre, sugerindo que esta foi sendo gerada espontaneamente, no momento da composição. Esse termo também aponta para a maneira como foram

utilizadas as diversas nuances sonoras encontradas na obra, sugerindo, talvez, algumas associações com elementos não musicais, como por exemplo: diversas graduações de textura, massa, formato, que formam blocos, linhas, com diversos materiais, como água, vidro, vento, metal. Por outro lado, o termo silício aponta tanto para a sonoridade referencial ao som de vidros colidindo, quanto à alusão ao elemento eletrônico e computacional, uma vez que o silício também é matéria-prima indispensável na fabricação de componentes eletrônicos.

CONCLUSÃO

O objetivo principal deste memorial foi investigar a conduta composicional adotada no conjunto de obras compostas durante o curso de mestrado. Esta investigação foi conduzida nos moldes da causa e efeito. Assim, buscou-se relacionar as motivações do compositor, de natureza musical ou extramusical, às decisões composicionais tomadas. Também se buscou relacionar ambas – motivações e decisões – às conseqüências musicais delas decorrentes.

No primeiro capítulo do memorial foi abordado o que se chamou de motivação principal – a busca por direcionamento musical. Observamos como essa motivação desencadeou uma conduta composicional bastante específica, fortemente ancorada na utilização de processos direcionais lineares coordenados, unindo pontos de origem a pontos de destino de cada obra. Também discutimos algumas decisões composicionais tomadas no intuito de levar adiante os diversos processos direcionais desejados, entre as quais o isolamento de determinados parâmetros musicais, a organização desses parâmetros formando processos direcionais principais e secundários, e a utilização do que se chamou *objetos sonoros*. Esses elementos puderam ser reconhecidos como importantes elos de ligação entre todas as obras deste período.

No segundo capítulo foram investigadas algumas conseqüências decorrentes das motivações e decisões vistas acima. Foi bastante gratificante constatar que reflexões de outros autores encontraram ressonância em minhas próprias idéias, em especial reflexões sobre a propulsão musical adiante e a sucessão de eventos sonoros, ambas na obra de Lippman; e reflexões sobre a

relação entre o senso de progressão musical e linearidade, abordadas na obra de Kramer. Também nesse capítulo foram traçadas algumas analogias entre as obras e aspectos oriundos das artes plásticas, chegando-se à definição da *forma mosaico* e à conscientização acerca da generalização do detalhamento local e da *ampla margem de ação* que essa generalização propicia ao compositor. Outra descoberta significativa permitiu ao compositor identificar um elo de ligação ainda mais primitivo, comum a todas as suas obras: todas elas são *contextos musicais iniciais submetidos a processos bastante simples de intensificação em diferentes parâmetros, que culminam em pontos climáticos*. A simplicidade e naturalidade com que esta descrição pôde ser aplicada ao conjunto de obras permitiram clarificar ao compositor suas *reais intenções* ao ouvinte – de que este perceba cada uma das obras como algo semelhante à descrição proposta: diversos meios de traduzir em música a mesma tendência à intensificação generalizada e paulatina.

No terceiro capítulo foram abordados aspectos inerentes a cada uma das obras, tais como algumas das motivações específicas que influenciaram o compositor. Também puderam ser resgatados elementos dos textos anteriores, agora vistos sob a ótica das peças individuais, permitindo constatar como os mesmos conceitos foram aplicados a diferentes formações instrumentais e diferentes suportes. Além disso, alguns procedimentos técnicos e alguns aspectos do detalhamento local considerados relevantes foram examinados em maior detalhe, na expectativa de relacionar motivações, decisões e conseqüências de uma maneira mais localmente focalizada.

A partir da experiência acumulada em criar contextos fortemente direcionais, o compositor prevê para o futuro a pesquisa sobre a utilização mais consciente de elementos que possam subverter o direcionamento e as expectativas que este causa no ouvinte, utilizando-os de forma expressiva. Tais interrupções nos direcionamentos foram utilizadas de maneira relativamente tímida nessas obras e, freqüentemente, se optou por manter os processos intocados a obstruí-los momentaneamente. O equilíbrio entre essas duas forças – a continuidade e a descontinuidade – ainda está por ser aperfeiçoado nesta conduta composicional e poderá somar conteúdo às composições futuras.

Com o exercício reflexivo que resultou neste trabalho, o compositor pôde conscientizar-se sobre sua conduta composicional. Diversos elementos puderam ser reconhecidos como comuns a todo o conjunto de composições e considerados, a partir de então, como denotativos de seu estilo composicional. Um aspecto bastante curioso, que passara despercebido até a conclusão do terceiro capítulo, pôde ser observado pelo compositor: a tendência pendular do mesmo, no que diz respeito aos níveis de rigor com que tratou suas obras, na seqüência em que foram compostas – Trio, Ciclotimia, ESTÆTICA, Concerto, Vokalkreis, Escultura em Silício. É notável como cada uma das peças apresenta flexibilizações e enrijecimentos em alguns princípios de organização, quando comparada à peça composta anteriormente e à peça que se seguiu. Para citar alguns exemplos, no Trio, processos direcionais são utilizados de forma intensa e obstinada, ao passo que em Ciclotimia eles são parcialmente abandonados. Em Ciclotimia há uma profusão de formas seriais utilizadas, ao passo que em ESTÆTICA há uma drástica redução no número de formas seriais. Em

ESTÆTICA os objetos sonoros são pouquíssimos, repetidos abundantemente com poucas modificações, enquanto no Concerto os objetos sonoros são mais numerosos, repetidos e manipulados de forma mais livre. No Concerto há uma forma serial constituída principalmente por concatenações de um único conjunto de classes de notas, gerando repetições de cadeias melódicas em diversos pontos da obra, enquanto em *Vokalkreis* as alturas precisamente definidas foram abandonadas completamente. Por fim, após o compositor abrir mão da determinação em diversos aspectos de *Vokalkreis*, permitindo a outrem participar de sua construção, ele reconquistou o controle irrestrito sobre sua obra, controlando direta e completamente o resultado final de *Escultura em Silício*, cuja versão final foi gravada definitivamente. Esse comportamento pendular talvez possa encontrar explicação na tentativa do compositor de desbravar os limites que ele próprio se impõe – limites que foram tornando-se progressivamente mais claros à medida que cada nova obra foi sendo composta, que cada novo sistema de organização foi sendo concebido, que cada novo texto foi sendo escrito: uma batalha pessoal de auto-imposição, concessão e conquista.

REFERÊNCIAS

- ARTURIA. **Moog Modular V**. 1996-2003. 1CD. Síntese Sonora Modular.
- BARKE, Wolfhard. **Obertonkurs**. Disponível em :
<<http://www.obertoene.com/Obertongesang/Obertonkurs/obertonkurs.html>>
Acesso em: agosto, 2003.
- BOULEZ, Pierre. **Puntos de Referencia**. Barcelona: Gedisa Editorial S.A.,1996.
- BRYAN, Ilona. **Behold Yourself**. fot. Robert Bryan. 1996. 1 fotografia: color; 9 x 4,75 cm.
- COGAN, Robert & ESCOT, Pozzi. **Sonic Design: The Nature and of Sound**.
New Jersey: Prentice-Hall Inc, 1976.
- FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1973.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- KRAMER, Jonathan. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.
- LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W.W.Norton & Company, 1989.
- LIPPMAN, Edward A. **The Philosophy & Aesthetics of Music**. USA: University of Nebraska Press, 1999.
- MAGIX AG. **Samplitude Producer 6.0**. 2001. 1 CD. Gravação e edição de Áudio Multipista.
- ROSEN, Charles. **The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W.W.Norton & Company, 1972.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. New York: St. Martins Press, 1975.

SONIC FOUNDRY INC. **Sound Forge 4.5a**. 1991-1998. 1 CD. Edição de Áudio.

SKLAR, STEVE. **Khoomei**. Disponível em: <<http://www.khoomei.com>> Acesso em: agosto, 2003.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Stockhausen on Music: Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie**. London & New York: Maryon Boyars Publishers, 1991.

VISUALIZATION SOFTWARE LLC. **Spectrogram 9.1**. 2004. Descarga eletrônica da W.W.W. (1,5 Mb). Análise Espectrográfica.

ANEXO I: Partituras

- 1. Trio para Acordeão, Violoncelo e Violão**
- 2. Ciclotimia – para Piano, Violino, Violoncelo e Percussão**
- 3. ESTÆTICA – para Flauta e Clarinete, Violino e Violoncelo, Piano e Celesta**
- 4. Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão**

Trio

para Acordeão, Violoncelo e Violão

Jorge Meletti
(2002)

(♩ = 90)

Violão

mf

Acordeão

mp

Violoncelo

mf

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for Violão (Guitar), the middle for Acordeão (Accordion), and the bottom for Violoncelo (Cello). The Violão part starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The Acordeão part has a treble clef and a common time signature, with a melodic line marked *mp*. The Violoncelo part has a bass clef and a common time signature, with a rhythmic line of eighth notes marked *mf* and containing triplet markings (3).

Violão

Ac.

Vc.

The second system continues the musical score. The Violão part continues its melodic line. The Acordeão part has a treble clef and a common time signature, with a melodic line. The Violoncelo part has a bass clef and a common time signature, with a rhythmic line of eighth notes and triplet markings (3).

Violão

Ac.

Vc.

The third system continues the musical score. The Violão part continues its melodic line. The Acordeão part has a treble clef and a common time signature, with a melodic line. The Violoncelo part has a bass clef and a common time signature, with a rhythmic line of eighth notes and triplet markings (3).

Violão

Ac.

Vc.

The fourth system continues the musical score. The Violão part continues its melodic line. The Acordeão part has a treble clef and a common time signature, with a melodic line. The Violoncelo part has a bass clef and a common time signature, with a rhythmic line of eighth notes and triplet markings (3).

Violão

Ac.

Vc.

9

9

9

3

3

3

3

Violão

Ac.

Vc.

11

11

11

3

3

3

3

3

Violão

Ac.

Vc.

13

13

13

3

3

3

3

3

Violão

Ac.

Vc.

15

15

15

3

3

3

3

3

25

Violão *mp* *p*

Ac. *p*

Vc. *mp* *p*

27

(♩ = 60)

Violão *mp*

Ac. *ppp* *poco vibrato* *3*

Vc. *pizz* *p* *3*

30

Violão

Ac. *3*

Vc.

33

Violão *mf*

Ac. *3* *p* *3*

Vc. *mp*

Violão

36

Acc.

36

Vc.

36

//

Violão

39

Acc.

39

Vc.

39

f

mp

mf

//

Violão

42

Acc.

42

Vc.

42

f

mf

f

//

Violão

45

Acc.

45

Vc.

45

fff

f

mp

ff

49

Violão *mp*

Acc. *ppp* 3

Vc. *p*

52

Violão *mf*

Acc. *mp*

Vc. *mf*

arco 3

$\overset{\sim}{3}$ = $\overset{\sim}{\bullet}$ (♩ = 90)

55

Violão

Acc.

Vc.

58

Violão *f* *mp*

Acc. *f* *f* *p*

Vc. *f* *mf*

61

Violão *f mp f mp f mp*

Acc. *p f p f p f p f p f p*

Vc. *p f p f f*

64

Violão *f mf f mf*

Acc. *p f p f p f p*

Vc. *p f p f*

66

Violão *f mf ff mp f*

Acc. *f f pp fp*

Vc. *f p f mf sfz*

68

Violão *mp*

Acc. *mp*

Vc. *mf*

71

Violão *f* *p* *mf*

Acc. *f* *p* *mf*

Vc.

75

Violão *f* *p* *mf*

Acc. *f* *p*

Vc.

78

Violão *p* *f* *p* *mf* *f*

Acc. *f* *p* *mf* *fp*

Vc.

81

Violão *mf* *f* *f* *mf*

Acc. *mf* *fp* *fp* *mf*

Vc.

84

Violão *f* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Acc. *f* *f* *f*

Vc. *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* *p* *mf*

87

Violão *f* *p* *f* *p* *f* *mf*

Acc. *f* *p* *f* *p* *f* *mf*

Vc. *f* *p* *f* *p* *f* *mf*

89

Violão *ff* *f* *mf* *ff* *f* *ff* *p*

Acc. *ff* *p* *f* *ff* *p* *mf* *ff* *p* *f* *ffp*

Vc. *ff* *mf* *mf* *ff* *mf* *ff*

91

Violão *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Acc. *f* *ffp* *ffp* *f*

Vc. *f* *ffp* *ffp* *f*

93

Violão

Acc.

Vc.

ff *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

ff *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

95

Violão

Acc.

Vc.

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

97

Violão

Acc.

Vc.

mf *f* *mf*

mf *f*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

100

Violão

Acc.

Vc.

f

mf *f*

fp *f*

Violão

103

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Acc.

103

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

Vc.

103

ff *mf*

Violão

106

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Acc.

106

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

Vc.

106

f *sfz* *sfz*

Violão

109

f *ff* *f* *ff*

Acc.

109

mf *f* *mf* *ff*

Vc.

109

mf *f* *mf* *ff*

Violão

111

accel. *pp* *p* *mp*

Acc.

111

accel. *p*

Vc.

111

accel. *pizz* *mp*

113 *pp*

Violão *p* *mp* *p* *mp*

Acc.

Vc. *mf* *mp*

118 *p*

Violão *p* *mp* *p* *mp*

Acc. *mp*

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

121 *p*

Violão *mp* *mf* *mp* *mp* *mf*

Acc. *mf*

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

124 *p*

Violão *mp* *mf* *mp*

Acc.

Vc. *f* *mf*

127

Violão *mf* *mp*

Acc.

Vc. *f* *mf* *f*

130

Violão *mf* *mp*

Acc. *f*

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

133

Violão *f* *mf*

Acc. *f*

Vc. *mf* *f* *f* *ff* *mf*

136

Violão *mf* *ff*

Acc. *f* *ff* *f*

Vc. *mf* *f* *f* *ff* *f*

Violão 130 *p* subito *molto* *ff*

Acc. 130 *ff* *f* *ff* *f* *fffz* *fffz* *ff* 3 3

Vc. 130 *ff* *f* *ff* *f* *fffz* arco *ff*

Violão 142

Acc. 142 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vc. 142

Violão 145 *mf* *ff*

Acc. 145 3 3 3 3 *mf* *ff*

Vc. 145 *mf* *ff*

Violão 147 *p* *f*

Acc. 147 *ffp* *estático* *f*

Vc. 147 *p* *estático*

Violão 150 *f*

Acc. 150 *ppp*

Vc. 150 *p* *mp*

Ciclotimia

♩ = 82

Jorge Meletti

The musical score is for the piece "Ciclotimia" by Jorge Meletti, in common time (C) with a tempo of 82 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Pandeiro, S. Cymbal, Snare drum, Tenor Drum, Piano, Violino, and Violoncello. The second system includes parts for S. Cym., S. Dnm., T. Dnm., Pno., Vln., and Vc. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *ffp*, *mf*, and *fz*. The key signature is one sharp (F#).

7

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

ffp *ff* *f* > *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ffp*

Pno.

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

Vln.

ff *mf* *f* *mf* < *f* *ff* *fp*

Vc.

ff *mf* *f* *mf* < *f* *fp* *fp*

10

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

ff *mf* < *ff* *mf* *ffp* *f* *ff* > *f* *mf* *f*

Pno.

mp *f* *f* *sfz* *ff*

Vln.

f *mf* *ffp*

Vc.

f *fp*

13

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

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

Pno.

mf *ff* *mf*

Vln.

f *ffp*

Vc.

fp *fp*

16

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

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

Pno.

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

Vln.

fp *fp* *ff* *f* *ffp*

Vc.

fp *fp* *ff* *fp*

19

Pandeiro

S. Cym.
S. Dnm.
T. Dnm.

Pno.

Vln.

Vc.

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

mf *f* *fp* *p* *fp* *mf*

mf *f* *pp* *mp*

ff *molto ff* *pp* *mp*

ff *molto ff* *pp* *mp*

22

Pandeiro

Pno.

Vln.

Vc.

mf < *f* *mp*

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

mf < *fp*

pp *pp* < *mp* > *pp* *pp*

pp *pp* < *mp* > *pp*

26

Pandeiro

mf ³ *fp* *f* *mp*

S. Cym.
S. Dmn.
T. Dmn.

f

Pno.

mf *fp*

p *mf* *ff* *mf*

Vln.

mp *pp*

Vc.

pp *mp* *pp* *f* *pizz.*

30

Pandeiro

p *f* *fp*

S. Cym.
S. Dmn.
T. Dmn.

*mf*³

(dome)

Pno.

sfz *mf* *f*

p *mf* *p* *sfz* *molto*

sul ponticello *ord.*

Vln.

pp *mfpp* *fpp* *mf* *f* *sfz**p*

Vc.

arco *p* *fpp* *mf* *f* *f* *sfz*

34

Pandeiro *mf* *fp*

Pno. *f* *mf* *mp* *fp*

Vln. *pizz.* *mf* *arco* *p* *mf* *p* *pizz.* *f* *mf* *fp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *f* *arco* *fp*

37

Pandeiro *f* *p* *ff*

S. Cym. *Soft mallet* *mf*

S. Drm. *mf*

T. Drm. *mf*

Pno. *mf* *fp* *f* *ffp* *p* *mf*

Vln. *f* *ff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. *f* *ff* *pp* *mf* *pp*

41

Pandeiro

mf *f* *f* *fp*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

Hard mallet

p *f*

Pno.

f *p*

Vln.

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

pizz. *arco*

Vc.

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

pizz. *arco*

46

Pandeiro

mf

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

(dome)

soft mallet

mf

Pno.

mp

Vln.

p *p* *f* *p* *f*

Vc.

p *p* *f* *p* *f*

50

Pandeiro

fp \triangleleft *f*

50

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

soft mallet

hard mallet
(dome)

soft mallet

p \triangleleft *f*

mf \triangleleft *f*

fp *fp*

50

Pno.

mf

mf \triangleleft *fp*

mf

50

Vln.

fp

mf \triangleleft *fp*

fp \triangleleft *fp*

fp \triangleleft *fp*

Vc.

fp

f

pizz. *s*

arco

54

Pandeiro

fp *fp* *fp* *fp*

54

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

hard mallet

fp

p \triangleleft *mf*

54

Pno.

fp

f

fp

54

Vln.

pizz.

f

arco

mf \triangleleft *fp*

fp

Vc.

fp *fp* *fp* *fp*

\triangleleft

58

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

p < *fp* < *fp* < *fp* < *fp* <

legato sempre

Pno.

ff *f* *mf* *mp* < *ff* *mp* < *ff* *mp* < *ff* < *ff* < *ff*

Vln.

Vc.

62

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

fp < *fp* < *fp* < *fp* < *fp*

Pno.

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

ff *f* *mf*

Vln.

Vc.

fp < *fp* < *fp*

fp < *fp* < *fp*

66

Soft mallet

Hard mallet

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

ff *f* *fp* *mf*

Pno.

mf *f*

ordinario

Vln.

fp *<fp* *<fp* *<fp* *fp* *p* *fp* *f*

Vc.

<fp *<fp* *<fp* *<fp* *<fp* *<fp* *p* *fp*

71

R.S.

R.S.

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

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

Pno.

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

Vln.

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

Vc.

f *sfz* *ff* *mf* *fp* *ff* *mf*

74

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

mf fp f³ fp f mf < f mf < fp mf

Pno.

f ff > f > mf f mf

8^{vb} sfz mf < f mf <

Vln.

ff mf f fp fp fp fp

Vc.

fp ff mf fp

77

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

ff f mf < f mf < fp f mf < f ff mf < f mf < fp

R.S.

Pno.

ff ff mf ff

f ff 8^{vb} mf ff

Vln.

fp fp fp fp ff mf ff

Vc.

fp fp fp fp ff mf ff

80

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

mf < *fp* *mf* *f* *mf* < *ff* *mp* < *f* *mf* *p* *pp*

R.S. *(dome)* Soft mallet

Pno.

ff *fff* *f* *fff* *mp* *f*

f *fff* *f* *fff* *mp* < *f* *mp*

Vln.

fp *ff* *fpp* *ord.* *mfpp* *mfpp* *mfpp*

Vc.

fp *ff* *fpp* *ord.* *mfpp* *mfpp* *mfpp*

85

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

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

Pno.

pp *mp* *mf*

(8^{vb}) *8^{vb}* *mp*

Vln.

sul ponticello *pp* *mp* *pp*

Vc.

sul ponticello *pp* *mp* *pp*

92 *In tempo ma rubato*

Pandeiro *f* (Triângulo) *fp*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm. *mp p*

Pno. *In tempo ma rubato* *legato sempre* *mf*

Vln. *pp < mp > pp* *pizz.* *mp*

Vc. *In tempo ma rubato* *pizz.* *mp*

pp < mp > pp *mf > p*

100

Pandeiro *mf* Hard mallet Tip *p < fp*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm. *p* *3* *mf*

Pno. *p pp* *mp* *3*

Vln. *3*

Vc. *3*

107

Pandeiro *mp* *mf* *fp*

S. Cym.
S. Dnm.
T. Dnm. *p < mf*

Pno. *mp* *mp*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

113 tremolo molto ritenuto

Pandeiro *f* *(dome)* *ord.* *p < mf*

S. Cym.
S. Dnm.
T. Dnm. *mf* *p < fp*

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

Vln. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

119

Pandeiro

119

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

Soft mallet

Hard mallet

mp

p < mf

p < mf

mfp

mf

Pno.

mp < mf

mp < mf > mp

mp < mf > mp

Vln.

Vc.

124

Pandeiro

124

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

mp

(dome)

ord.

mp

p < mf

Pno.

mp < mf > mp

mp < mf > mp

mf > mp

Vln.

Vc.

f

f

130

Pandeiro

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

Pno.

Vln.

Vc.

mp *mf* *mp* *mf* *mp*

p *p < mf*

mf *mf* *f* *mf*

135

Pandeiro

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

Pno.

Vln.

Vc.

mp < mfp

Soft mallet

mp < mfp *p* *mp*

p *3*

mp

mp *3*

140

Pandeiro

*mf*³

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

p *mf*

Pno.

p *mf* *mp*

Vln.

mf

Vc.

mf

mf > *p*

145

Pandeiro

Tremolo molto ritenuto

mf *p*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

f *mf*

(dome) ord.

tempo preciso

Pno.

mp *fp* *ff* *f*

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

Vln.

Vc.

148 tremolo molto ritenuto

Pandeiro *mf* *fp* *f*

Pno. *mf* *f* *fp* *f*
f *p* *f* *mf* *fp*

Vln. *arco* *pizz.*
arco *pizz.*

Vc. *arco* *pizz.*

151

Pandeiro *fp*

S. Cym. *f* *p* *R.S.* *f*

S. Dm. *f* *p < mf* *f* *mp < mf*

T. Dm. *f* *p < mf* *f* *mp < mf*

Pno. *f* *mf* *fp* *f* *p*
f *p* *fp* *f*

Vln. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*
arco *pizz.* *arco* *pizz.*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

154 *tempo preciso*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

mp < *fp* *f* *mf* *mp* < *mf* *p* *mf* *fp* *f*

Pno.

f *mf* < *fp* *mf* *f*

mf *p* *fp* *mf* *f* *mf* < *fp*

Vln.

pizz. *arco* *f*

mf < *fp*

Vc.

arco *pizz.* *arco* *mf* < *fp* *f*

157

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

mp < *fp* *mp* < *fp* < *fp* *mp* < *f* *mp* < *fp* *mf*

Pno.

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

mf *f* *mp* < *mf*

Vln.

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *mf* < *fp*

mf < *fp* *arco*

Vc.

pizz. *arco* *pizz.* *mf* *fp*

160

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

p mf^3 *<fp* *fp* *fp* *fp* *f* *f*

R.S. R.S. (dome)

Pno.

mp *f* *mf* *fp*

mp *f* *ff*

Vln.

tempo preciso

fp *mf* *fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vc.

tempo preciso

fp *mf* *fp* *fp* *fp* *f* *f* *f* *fp*

163

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

(dome) *mf* *fp* *f* *f* *f* *p*

legato sempre

Pno.

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

ordinario

p *f* *mp* *mf*

Vln.

fp *p* *f* *ff* *mf*

Vc.

fp *p* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff* *mf*

166 *ord.* *tremolo molto ritenuto*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

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

Pno.

f *mf* *f* *ff*

ff *mp* *mf* *f*

Vln.

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff*

Vc.

f *fp* *f* *ff*

168 *tremolo molto ritenuto*

S. Cym.
S. Dm.
T. Dm.

ff *mf* *ff* *p* *ff*

Pno.

ff *ff* *ff* *ff*

Vln.

fff *fff*

Vc.

fff *fff*

ESTÆTICA

(♩ = 65)

Flute: *mf* *fp* *simile*

Clarinet in Bb: *mf* *fp* *simile*

Celesta: *mf* *f* *mf < f*

Piano: *Sempre Suo Basso até [17]*
f sempre

Violin: *ffp*

Cello: *ffp*



Fl. (Flute): *mf* *f*

Bb Cl. (Clarinet in Bb): *mf* *f*

Cor (Cor Anglais): *mf* *f*

Pno. (Piano): *Sempre Suo Basso até [17]*
f sempre

Vln. (Violin): *ffp*

Vc. (Cello): *ffp*

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 1-4. Sixteenth-note runs with slurs and accents. Measure 4 includes a *ff* dynamic marking.
- B. Cl.:** Measures 1-4. Sixteenth-note runs with slurs and accents. Measure 4 includes a *ff* dynamic marking.
- Cl.:** Measures 1-4. *mf* dynamic marking in measure 1, *f* in measure 2. Sixteenth-note runs with slurs and accents. Measure 4 includes a *mf* dynamic marking.
- Pno.:** Measures 1-4. Sixteenth-note accompaniment with slurs and accents.
- Vln.:** Measures 1-4. *ff* dynamic marking. Sustained notes with slurs.
- Vc.:** Measures 1-4. *ff* dynamic marking. Sustained notes with slurs.



Musical score for measures 5-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 5-8. Sixteenth-note runs with slurs and accents. Measure 8 includes a *ff* dynamic marking.
- B. Cl.:** Measures 5-8. Sixteenth-note runs with slurs and accents. Measure 8 includes a *ff* dynamic marking.
- Cl.:** Measures 5-8. *mf* dynamic marking in measure 5, *f* in measure 6. Sixteenth-note runs with slurs and accents. Measure 8 includes a *mf* dynamic marking.
- Pno.:** Measures 5-8. Sixteenth-note accompaniment with slurs and accents.
- Vln.:** Measures 5-8. *ff* dynamic marking. Sustained notes with slurs.
- Vc.:** Measures 5-8. *ff* dynamic marking. Sustained notes with slurs.

Musical score for measures 17-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 17-20. Measure 17 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measures 18-20 continue with a sixteenth-note scale, slurs, and a fermata. A *tr* (trill) is marked above the final note of measure 20.
- B. Cl.:** Measures 17-20. Measure 17 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measures 18-20 continue with a sixteenth-note scale, slurs, and a fermata. A *tr* is marked above the final note of measure 20.
- Cl.:** Measures 17-20. Measure 17 is a whole rest. Measure 18 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 19 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 20 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* (measures 18-19), *f* (measure 20).
- Pno.:** Measures 17-20. Continuous sixteenth-note accompaniment with slurs and a fermata at the end of each measure.
- Vln.:** Measures 17-20. Sustained notes with a slur and a fermata. Dynamics: *ffp*.
- Vc.:** Measures 17-20. Sustained notes with a slur and a fermata. Dynamics: *ffp*.



Musical score for measures 21-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 21-24. Measure 21 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 22 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 23 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 24 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. A *tr* is marked above the final note of measure 24.
- B. Cl.:** Measures 21-24. Measure 21 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 22 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 23 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 24 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. A *tr* is marked above the final note of measure 24.
- Cl.:** Measures 21-24. Measure 21 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 22 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 23 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Measure 24 has a sixteenth-note scale with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* (measures 21-22), *f* (measures 23-24).
- Pno.:** Measures 21-24. Continuous sixteenth-note accompaniment with slurs and a fermata at the end of each measure.
- Vln.:** Measures 21-24. Sustained notes with a slur and a fermata. Dynamics: *ffp* (measures 23-24).
- Vc.:** Measures 21-24. Sustained notes with a slur and a fermata. Dynamics: *ffp* (measures 23-24).

Musical score for the first system, measures 25-28. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 25-28. Measure 25 has a sixteenth-note triplet with a dynamic of *mf*. Measures 26-28 feature a sixteenth-note triplet with a dynamic of *f*.
- B. Cl.:** Measures 25-28. Measure 25 has a sixteenth-note triplet with a dynamic of *mf*. Measures 26-28 feature a sixteenth-note triplet with a dynamic of *f*.
- Cl.:** Measures 25-28. Measure 25 is a whole rest. Measures 26-28 feature a sixteenth-note triplet with a dynamic of *mf* transitioning to *f*.
- Pno.:** Measures 25-28. Continuous sixteenth-note triplet accompaniment with a dynamic of *f*.
- Vln.:** Measures 25-28. Sustained notes with a dynamic of *ffp*.
- Vc.:** Measures 25-28. Sustained notes with a dynamic of *ffp*.



Musical score for the second system, measures 29-32. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 29-32. Measure 29 has a sixteenth-note triplet with a dynamic of *mf*. Measures 30-32 feature a sixteenth-note triplet with a dynamic of *f*.
- B. Cl.:** Measures 29-32. Measure 29 has a sixteenth-note triplet with a dynamic of *mf*. Measures 30-32 feature a sixteenth-note triplet with a dynamic of *f*.
- Cl.:** Measures 29-32. Measure 29 is a whole rest. Measures 30-32 feature a sixteenth-note triplet with a dynamic of *mf* transitioning to *f*.
- Pno.:** Measures 29-32. Continuous sixteenth-note triplet accompaniment with a dynamic of *f*.
- Vln.:** Measures 29-32. Sustained notes with a dynamic of *ffp*.
- Vc.:** Measures 29-32. Sustained notes with a dynamic of *ffp*.

33

Hr. Cl. *ffp*

Cl. *mf < f*

Pno.

Vh. *ff*

Vc. *ff*

37

Cl. *mf < f*

Pno.

41

Cl. *f*

Pno.

45

Cl. *mf < f*

Pno.

f *Sempre*

49

Cl. *mf < f*

Pno.

51
Cdl
mf < *f* *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *mf* < *f*

Pno.
51

54
Cdl
mf < *f* *mf* < *f* *f* *mf* < *f*

Pno.
54

57
Cdl
mf < *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *f* *mf* < *f*

Pno.
57

60
Cdl
mf < *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *f* *mf* < *f*

Pno.
60

63
Cdl
mf < *f* *mf* < *f*

Pno.
63

66
Cdl
mf < *f* *mf* < *f*

Pno.
66

69
Cdl
f *mf* < *f* *mf* < *f* *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *mf* < *f*

Pno.
69

72

Cd. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Pno.

74

Hr. *mf* *fp* *fp* *mf* *fp*

B. Cl. *mf* *fp* *mf* *fp*

Cd.

Pno.

Vln. *ff* *ff* *mf*

Vc. *ff* *ff* *mf*

77

Hr. *amle*

B. Cl. *simile*

crescendo poco a poco - - -

Cd.

Pno.

Vln. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Musical score for measures 79-82. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Measures 79-82. Measure 79 has a dynamic marking of *ff*. Measures 80 and 81 have a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *ff*.
- B. Cl.:** Measures 79-82. Measure 79 has a dynamic marking of *ff*. Measures 80 and 81 have a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *ff*.
- Cl.:** Measures 79-82. Measure 79 has a dynamic marking of *ff*. Measures 80 and 81 have a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *ff*.
- Pno.:** Measures 79-82. Measure 79 has a dynamic marking of *ff*. Measures 80 and 81 have a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *ff*.
- Vln.:** Measures 79-82. Measure 79 has a dynamic marking of *ff*. Measures 80 and 81 have a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *ff*.
- Vc.:** Measures 79-82. Measure 79 has a dynamic marking of *ff*. Measures 80 and 81 have a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *ff*.

Musical score for measures 83-86. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Measures 83-86. Measure 83 has a dynamic marking of *ff*. Measures 84 and 85 have a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *ff*.
- B. Cl.:** Measures 83-86. Measure 83 has a dynamic marking of *ff*. Measures 84 and 85 have a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *ff*.
- Cl.:** Measures 83-86. Measure 83 has a dynamic marking of *ff*. Measures 84 and 85 have a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *ff*.
- Pno.:** Measures 83-86. Measure 83 has a dynamic marking of *ff*. Measures 84 and 85 have a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *ff*.
- Vln.:** Measures 83-86. Measure 83 has a dynamic marking of *ff*. Measures 84 and 85 have a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *ff*.
- Vc.:** Measures 83-86. Measure 83 has a dynamic marking of *ff*. Measures 84 and 85 have a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *ff*.

86

Fl.

B. Cl.

Cd.

Pno.

Vln.

Vcl.

fp

fp

89

Fl.

B. Cl.

Cd.

Pno.

Vln.

Vcl.

mf

fp

fp

ff

ff

Estático, senza vibrato

92

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vcl.

fp

fp

mf

fp

simile

ff

97

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

*glissandi sempre over-pressure
notas de chegada ordinario*

ffp *ffp* *ff* *mf* *ffp*

ff *ff* *ffp*

101

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

ffp *ffp* *ff* *mf* *fp*

ffp *ff* *mf* *fp*

104

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

ffp

ffp

107

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

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

ff *ffp* *ff* *f* *fp*

110

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

mf

f

fp

f

mf < *f*

mf

f

fnf

f

f

mf < *f*

111

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

f.mp

f.mp

f

fnf

f

fnf < *f*

mf

f

f

fnf

f

f.mf

f.mf

116

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

f

f

fnf

f

fnf < *f*

f

fnf

f

fnf < *f*

fnf < *f*

fnf < *f*

This musical score page contains two systems of music for a chamber ensemble. The instruments are Flute (Fl.), B-Clarinete (B-Cl.), Cor Anglais (Cd.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

First System (Measures 124-128):

- Flute (Fl.):** Features sixteenth-note passages with slurs and accents. A dynamic marking of *ff* is present.
- B-Clarinete (B-Cl.):** Mirrors the flute's melodic line with sixteenth-note patterns.
- Cor Anglais (Cd.):** Provides harmonic support with eighth-note patterns.
- Piano (Pno.):** Features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth-note runs.
- Violin (Vln.):** Plays a melodic line with dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*.
- Viola (Vc.):** Provides a bass line with dynamic markings of *mf*, *f*, *mf*, and *f*.

Second System (Measures 129-133):

- Flute (Fl.):** Continues with sixteenth-note passages, marked *ff*.
- B-Clarinete (B-Cl.):** Continues with sixteenth-note passages, marked *ff*.
- Cor Anglais (Cd.):** Continues with eighth-note patterns, marked *ff*.
- Piano (Pno.):** Continues with sixteenth-note accompaniment, marked *ff* *Sempre*.
- Violin (Vln.):** Continues with melodic lines, marked *ff* *Sempre*.
- Viola (Vc.):** Continues with bass lines, marked *ff* *Sempre*.

131

Fl.

B-Cl.

Col.

Pno.

Vln.

Vc.

sf

134

Fl.

B-Cl.

Col.

Pno.

Vln.

Vc.

sf

f

p

sf

sf

sf

sf

137

Fl. *fp* *pp* *fp* *pp*

B-Cl. *pp*

Cl. *f*

Pno. *f* *Scuipre: Six Basso*

Vln. *fpp* *fpp* *fp* *molto*

Vcl. *fpp* *fpp* *fp* *molto*

140

Fl. *pp*

B-Cl. *pp*

Cl. *p*

Pno. *pp*

Vln. *pp*

Vcl. *pp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 137 through 140. It features six staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B-Cl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.).
- Measure 137: Flute and Bass Clarinet play a melodic line with dynamics *fp* and *pp*. Clarinet plays a rhythmic accompaniment with dynamic *f*. Piano plays a complex bass line with dynamic *f* and a 'Scuipre: Six Basso' marking. Violin and Viola play sustained chords with dynamics *fpp* and *fp*.
- Measure 140: Flute and Bass Clarinet play a melodic line with dynamic *pp*. Clarinet plays a rhythmic accompaniment with dynamic *p*. Piano plays a complex bass line with dynamic *pp*. Violin and Viola play sustained chords with dynamic *pp*.
- A double bar line is present between measures 137 and 140.

Musical score for measures 143-147, featuring Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B. Cl.), Cello (Cel.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

The score is written for six instruments. The Flute and B♭ Clarinet parts feature long, sustained notes with a crescendo hairpin. The Cello part has a few notes, including a *pp* dynamic marking. The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment with *s* (sforzando) markings. The Violin and Viola parts feature long, sustained notes with a crescendo hairpin.

Concerto

para Cordas, dois Pianos e Percussão
I Movimento

Jorge Meletti

♩ = 76

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

pp-fp *pp < fp*

Timpani
in G, C, C#, F

Piano 1

Piano 2

♩ = 76

Violin I

Violin II

Viola

Cello

trem. sempre
p < fffp *fffp*

Contrabass

trem. sempre
p < fffp *fffp*

7 3 6

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

pp < fp *pp < fp* *< fp* *pp < fp*

Vln. I

trem. sempre
p < fffp

Vln. II

trem. sempre
p < fffp

Vla.

trem. sempre
p < fffp

Vc.

< fffp

Cb.

< fffp

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, containing measures 7 through 11. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and woodwinds (Soprano Saxophone, Tenor Saxophones 1-4, and Bassoon). The woodwind parts are in treble clef, while the string parts are in bass clef. Measure 7 features a complex rhythmic pattern in the woodwinds with dynamics *pp < fp*. Measures 8 and 9 show a triplet of eighth notes in the woodwinds and a sixteenth-note run in the strings, with dynamics *pp < fp* and *< fp* respectively. Measure 10 is mostly rests for the woodwinds and strings. Measure 11 introduces tremolos in the strings, marked *trem. sempre*, with dynamics *p < fffp*. The woodwinds also play tremolos in measure 11. The bassoon part has a dynamic marking *< fffp* in measure 7.

12

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

pp < *ff* *fp* <

Timp.

p < *f* *mf**p* < *f**mf* *p* < *fp* < *f*

Pno. 1

p < *mf* > *mp* *f*

Pno. 2

p < *mf* > *mp* *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*fff**p* subito *fff**p*

*fff**p* subito *fff**p*

*fff**p* subito *fff**p*

*fff**p* subito *fff**p* <

*fff**p* subito *fff**p* <

17

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

fp *pp < fp*

Vln. I *< fff*

Vln. II *< fff*

Vla. *fff*

Vc. *< fffp* *< fffp*

Cb. *< fffp* *< fffp*

23

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

pp < fpp *fp* *pp < fp*

Vln. II *< fffp*

Vla. *fffp*

Vc. *< fffp*

Cb. *< fffp*

27

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp \rightarrow *fp*

*fff**p*



32

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

36

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

ff

Timp.

p f fp f mff

Pno. 1

p mf mp

Pno. 2

mf mp

Vln. I

fffp

Vln. II

fffp

Vla.

fffp

Vc.

fffp

Cb.

fffp

39

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

fpp \longrightarrow *f*

39

Timp.

p f p \langle *fp* \triangleleft *f*

39

Pno. 1

f

39

Pno. 2

f

39

Vln. I

subito fffp \triangleleft *fff*

Vln. II

subito fffp \longrightarrow *fff*

Vla.

subito fffp \triangleleft *fff*

Vc.

subito fffp \triangleleft *fffp*

Cb.

subito fffp \triangleleft *fffp*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 39-42. The S.D. (Snare Drum) part features a rhythmic pattern of eighth notes with a crescendo from *fpp* to *f*. The Timp. (Timpani) part has a sequence of notes with dynamics *p*, *f*, *p*, \langle *fp*, \triangleleft *f*. Pno. 1 and Pno. 2 have sixteenth-note passages in the bass clef, with Pno. 1 marked *f* and Pno. 2 marked *f*. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays sustained chords, with Vln. I, Vla., and Cb. marked *subito fffp* and then \triangleleft *fff*, while Vln. II and Vc. are marked *subito fffp* and then \triangleleft *fffp*.

43

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

f p \triangleleft *fp*

Vla.

Vc.

Cb.



50

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

p \triangleleft *f p pp* \triangleleft *fp* \triangleleft *f p fpp* \triangleleft *fp* *fp* \triangleleft *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fffp

fffp

fffp

fffp

54

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

p *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

59

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

p < fp *pp*

divisi *fffp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

64

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

64

Timp.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *p < f* *ffp* *fp*

p *f* *pf* *p < f* *pf*

p *mf* *f* *mf*

p *mf* *f* *mf*

*fff*_p *senza divisi* *subito p* *molto* *fff*_p

*fff*_p *non divisi* *subito p* *molto* *fff*_p

*< fff*_p *subito p* *molto* *fff*_p

*< fff*_p *subito p* *molto* *fff*_p

*< fff*_p *subito p* *molto* *fff*_p

8^{vb} *f*

8^{vb} *f*

5 *5* *5*

3 *3*

67

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

67

Timp.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *ff* *mf*

f *fp* *f*

mf *mp*

f

mp

fff *molto*

fff *molto*

fff *molto*

fff *molto*

fff *molto*

fff *molto*

f *8vb*

(senza 8vb)

69

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

fff *p < mf* *p < mf* *p < mf*

Timp.

f > p *mf* *fp* *mf*

pouca precisão rítmica
p sempre

Pno. 1

cresc. poco a poco *simile*

pouca precisão rítmica
p sempre

Pno. 2

p cresc. poco a poco *simile*

Vln. I

senza tremolo
fp *< fp* *< f* *fp* *< fp* *< f* *fp* *< fp*

Vln. II

senza tremolo
fff *< fp* *molto* *ppp < fp*

Vla.

senza tremolo
fff *< fp* *molto* *ppp < fp*

Vc.

senza tremolo
fff *< fp* *molto* *ppp < fp*

Cb.

senza tremolo
fff *< fp* *molto* *ppp < fp*

73

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

fp \triangleleft *f* *fp* \triangleleft *fp* *mf* \triangleleft *f*

73

Timp.

mf *p* \triangleleft *mf* *mf* *p* \triangleleft *mf* *fp*

73

Pno. 1

f *sempre*

73

Pno. 2

f *sempre*

73

Vln. I

\triangleleft *f* *fp* *fp* \triangleleft *fp* \triangleleft *f* *fp* \triangleleft *fp*

Vln. II

\triangleleft *fp* *molto* \triangleleft *ffp* *molto* \triangleleft *ffmp*

Vla.

\triangleleft *fp* *ff* \triangleright *p* *molto* \triangleleft *ff* *ffmp*

Vc.

\triangleleft *fp* *ffp* *molto* \triangleleft *ff* *ffmp*

Cb.

\triangleleft *fp* *ff* \triangleright *p* *molto* \triangleleft *ff* *mp*

77

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

f p < f *p < f* *p < fp*

77

Timp.

p < mf *mp* *mf* *mf p < fp*

Pno. 1

f *p*

Pno. 2

f

Vln. I

< ffp *< fp* *< f fp* *ff*

Vln. II

ffmp *molto* *ffmp* *< ffmp* *< ffmp*

Vla.

molto *ffmp* *molto* *ffmp* *< ffmp* *< ffmp*

Vc.

molto *ffmp* *ffmp* *< ffmp* *ffmp*

Cb.

ff *mp* *molto* *ffmp* *ffmp*

81

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

mf *mf* *f p < f*

Timp.

molto
p < f > p *p mf f mf*

p cresc. poco a poco

Pno. 1

f sempre

p cresc. poco a poco

Pno. 2

f sempre

Vln. I

ffmp *< ffmp* *< ff* *ffmp*

Vln. II

< fffmf < ffmp *ffmp ffmp* *< ffmp ffmp* *< ffmp ffmp*

Vla.

< fffmf < ffmp *ffmp ffmp* *< ffmp ffmp* *< ffmp ffmp*

Vc.

ffmf *< ffmp* *ffmp ffmp* *< ffmp*

Cb.

ffmf *< ffmp* *ffmp ffmp* *< ffmp*

85

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

f p < f p < f *mf < f* *mf < f* *p < mf > p < f*

Timp.

p mf p *f > p* *p f p < f > p* *ffp*

Pno. 1

f

Pno. 2

f

Vln. I

ffmp < ffmp *< ff ffmp* *< ffmp* *< ff ffmp* *molto*

Vln. II

ffmp < ffmp *ffmp < ffmp* *ffmp ffmp* *< ffmp < fffp*

Vla.

ffmp < ffmp *ffmp < ffmp* *ffmp ffmp* *< ffmp < fffp*

Vc.

ffmp *ffmp* *ffmp* *ffmp* *< ffmp* *molto*

Cb.

ffmp *ffmp* *ffmp* *ffmp* *< ffmp* *molto*

89

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

p < *fp* *mfp* *ff* *f mf* <

89

Timp.

fp *fp* < *mfp* < *fp* *ff* *p* < *f*

f cresc. poco a poco

89

Pno. 1

f *delesc. poco a poco*

f cresc. poco a poco

89

Pno. 2

f *delesc. poco a poco*

89

Vln. I

fffp < *fffp* < *fffp* < *ffmf* < *ffmf* < *ff* *ffmf*

Vln. II

fffp *molto* *fffp* < *fffp* < *ffmf* < *ffmf* *ffmf* *ffmf*

Vla.

fffp *fffp* *ffmf* < *ffmf*

Vc.

fffp < *fffp* *ffmf* < *ffmf*

Cb.

fffp < *fffp* *fffp* < *ffmf* < *ffmf* *ffmf*

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

93 *f > p f* *mf p < f* *p < f* *mf < fp*

Timp.

93 *mf* *ffp < ff* *mf < ff > mf* *p < f* *mf < ff* *ff > mf*

Pno. 1

ff
p

Pno. 2

p *ff*
p

Vln. I

< ffmf *< ff ffmf* *< ffmf* *< ffmf* *< ff ffmf*

Vln. II

< ffmf *ffmf* *< ffmf* *ffmf* *< ffmf* *< ffmf* *ff ffmf ffmf*

Vla.

ffmf *ffmf* *< ffmf* *< ffmf*

Vc.

ffmf *ffmf* *< ffmf* *ffmf* *< ff* *ffmf*

Cb.

< ffmf *ffmf* *ffmf* *ffmf* *< ffmf* *< ff* *ffmf*

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

97

< ff mf < f > mf mf < f p ff p ff > f > mf mf ffp < ff

Timp.

97

p < mf f > mf < ff p < ff mf < ff > f > mf

Pno. 1

97

(p) cresc. poco a poco

Pno. 2

97

(p) cresc. poco a poco

Vln. I

97

ffmf < fmf < ff fmf

Vln. II

ffmf ff fmf ff fmf

Vla.

< ff fmf < fmf

Vc.

< fmf < fmf < ff fmf < fmf < ff fmf

Cb.

97

< fmf < fmf < ff fmf < fmf < ff fmf < fmf < fmf < ff fmf

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

101

mf < *ffp* *mf* < *ffp* *f* < *ffp* < *ff* *f* < *ff* *f* < *ff* *f* < *ff* < *fff* *p* < *ff* *mf* <

Timp.

101

< *f* *p* < *ff* *f* < *ff* *f* < *ff* *f* < *ff*

(ff) cresc. poco a poco ----- *fff*

Pno. 1

ff ----- *fff*

Pno. 2

(ff) cresc. poco a poco ----- *fff*

ff ----- *fff*

Vln. I

ffmf *ffmf* *ff* *fff-f*

Vln. II

ffmf ffffmf fmf *ff fmf fmf fmf* *ff fmf fmf ff* *fff-f fff-f fff-f*

Vla.

ffmf *ff fmf* *ffmf*

Vc.

ffmf fmf *ff fmf* *ffmf ff* *fff-f fff-f*

Cb.

ffmf ff fmf *ffmf fmf ff* *ffmf ff* *ff fff-f fff-f*

105

S.D.
T.T. (1-4)
L to H

fff *p* < *fff* *fff* *p* < *fff*

Timp.

f < *ff* *f* < *ff* *fff*

Pno. 1

mp *f*

Pno. 2

mp *f*

Vln. I

fff-f < *fff* *p subito*

Vln. II

< *fff-f* *fff-f* < *fff-p* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *f*

Vla.

ff *fff-f* *fff-f* < *fff* *p* < *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf* *mf-p*

subito

Vc.

fff-f < *fff* *mf subito*

Cb.

fff-f *fff-f* *mf subito*

108

Timp. *fp* < *ff* > *mf* *f* *p* < *fp*

Pno. I *mp* *f* *mp* *f*

Pno. II *mp* *f* *mp* *f*

Vln. I *fp* *fp* *fp*

Vln. II *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vla. *mf-p* *mf* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf* *mf-p* *mf-p* *mf* *pppp*

Vc. *pppp*

Cb. *pppp*

pppp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 108 to 111. The instruments are Timpani (Timp.), Piano I (Pno. I), Piano II (Pno. II), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various dynamics such as *mp*, *f*, *fp*, *ff*, and *pppp*. It also features articulations like slurs, accents, and specific rhythmic figures such as triplets and sextuplets. The Timp. part starts with a triplet of eighth notes, followed by a dynamic shift from *fp* to *ff* and back to *mf*, then *f* and *p* before ending with *fp*. Pno. I and Pno. II have similar patterns with triplets and sextuplets, moving from *mp* to *f*. Vln. I has a long slur over the first measure and then *fp* markings. Vln. II has a series of *fp* and *f* markings. Vla. has *mf-p* and *mf* markings, ending with *pppp*. Vc. and Cb. have *pppp* markings.

112 **Hard Mallet (with tip)** \oplus

S. Cym. *p* \triangleleft *f*

Pno. 1 *mp* \triangleleft *f* *mp* \triangleleft *f*

Pno. 2 *mp* \triangleleft *f* *mp* \triangleleft *f*

Vln. I *fp fp* *mf-p mf-p mf-p mf-p* *mf-p mf-p*

Vln. II *mf-p mf-p* *mf mf-p mf-p mf-p* *mf-p*

|| *laissez vibrer sempre*

116 **Hard (tip) *sempre***

S. Cym. *mf fp* *f p* *mf p f*

Pno. 1 *mp* \triangleleft *f* *mp*

Pno. 2 *mp* \triangleleft *f* *mp*

Vln. I *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p*

Vln. II *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p*

121

S. Cym. *p* *mf*

Timp. *pp sempre*

Pno. I *f* *mp* *f*

Pno. II *f* *mp* *f*

Vln. I *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p*

Vln. II *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p* *mf-p*



126

S. Cym. *p < mf* *mp* *p*

Timp. *p*

Vln. I *mf-p* *mf-p*

Vln. II *mf-p*

131

S. Cym. *pp*

Timp. 131

Vln. I 131 *pppp*

Vln. II 131 *pppp*



Segue sem interrupção
ao II movimento

137

Timp. 137

Concerto

para Cordas, 2 Pianos e Percussão

II Movimento

Jorge Meletti

♩ = 76

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Timpani:** Features a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a half note. The dynamic is marked *p sempre*.
- Percussion:** Shows a series of rests, indicating that the percussion is silent during this section.
- Piano 1 and Piano 2:** Both pianos play a complex, rhythmic pattern consisting of eighth notes and sixteenth notes. The pattern is marked with a *mp* dynamic and includes a crescendo leading to a *f* dynamic. The score includes triplets and slurs. Pedal markings (*Ped.*) are present under the first and third measures, with an asterisk (*) between the first and second measures.
- String Sections (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass):** All string parts are marked with rests, indicating they are silent during this section.

3

Timp.

Pno. 1

Pno. 2

mp *f*

mp *f*

* Lea

* Lea

11

Timp.

Pno. 1

Pno. 2

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

* Lea

* Lea

* Lea

* Lea

16

Timp.

Pno. 1

Pno. 2

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

* Lea

* Lea

* Lea

* Lea

29 (SD) *mp* *mp*

Percussion

Pno. 1 *mf* *f* *mf* *f* *mp* *f* *mf* *f* *ppp* *molto*

Pno. 2 *f-ppp* *p < fp* *f* *mp* *f* *mf* *f* *ppp* *molto* *fp* *f* *ff*

32 (SD) *mp* *mf* *mp* *mf*

Percussion

Pno. 1 *fp* *ff* *mf* *f* *ppp* *molto* *ppp < fp* *f-ppp*

Pno. 2 *mf* *fp* *ff* *mp* *f* *ppp* *molto* *ppp < fp* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *f* *ppp* *molto* *ppp < fp*

tremolo poco rallentando

36

Percussion

Tom-toms (SD)

1 2 3 4
Low to High

(SD) *mf* > *p*

(SD) *mf-p* < *mf* *mf*

TT SD *mf-p* *mp* < *mf-p* < *mf*

Pno. 1

mf < *ff*

mp

f

ppp < *fp* *molto*

ff

mf

ff

mf < *ff-p*

Pno. 2

ppp < *fp* *molto*

f *ff-p*

< *f*

f

mf < *f*

mf < *fp*

40

Percussion

TT

mp

pp < *mp*

p-mf

p-mf *p-mf*

SD *mp*

TT *mp* < *mf*

Pno. 1

f

< *ff*

f < *ff*

mp *f* *pp* < *ff*

< *f*

ppp < *fp* *molto*

f

ppp < *fp*

Pno. 2

fp

f

ff

ff-p

ff

mp *f*

mf < *f*

mf < *ff*

f < *ff*

ff-p

ff

ppp < *fp* *molto*

mp *f*

ppp < *fp* *molto*

44 Percussion *mp* \langle *f* *p* \langle *f* *mf* \rangle *mp* \langle *f* *mp* *mf* \langle *f* *mp* \langle *fp*

SD TT

Pno. 1 *f* *ff* *f* \langle *mf* *mf-f* *mf-f* *ppp* *molto* \langle *fp* \langle *f* *mf-f* *mf-f*

Pno. 2 *ff* *ppp* *molto* \langle *fp* \langle *f* *mf-f* *mf-f* *mp* \langle *f* *mf-f*

==

48 Percussion *p* \langle *mf* *fp* *mf* *f* *mf* \langle *f* *mf* \langle *fp* \langle *f* *mf* \langle *ff* *p*

Pno. 1 *mp* \langle *f* *ppp* *molto* \langle *fp* \langle *ff*

Pno. 2 *mp* \langle *f* *ppp* \langle *fp* \langle *ff* *mf* \langle *ff* *f* *ppp* *molto* \langle *fp* *mf*

trem. *ppp* *molto* \langle *fp* *ppp* *molto* \langle *fp* *mf*

ff *ppp* *molto* \langle *fp* \rangle *ppp* *molto* \langle *fp* *(p)*

52

Percussion

Pno. 1

Pno. 2

52

pp < p *pp-p* *pp* *mp* *pp < mp* *p* *pp-p* *p-mp*

ppp *trem.* *molto fp* *molto < fp* *molto fp* *< f* *f* *p < fp* *p-mf* *p-mf* *p* *p < f* *mp* *f* *p < fp* *p-mf* *molto fp*

mp < f *mp < f* *mp* *f* *p* *mp* *mf < f* *mp* *< f* *fp*

56

Percussion

Pno. 1

Pno. 2

56

mp < mf *mf-p* *mf-p < mf* *mf-p < mf* *mp* *pp* *mf* *p-mf* *pp* *mf* *pp < mf*

p-mf *p < f* *mp* *f* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

p-mf *p-mf* *mp* *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

On Shell, with Plastic tips Sticks

Tomtom 1

Low to High Low

60

Percussion

p < *f* *p* — *f* *p* < *mf* *f*

Shell

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

Pno. 1

ff *ff*

mf < *ff* *f* *ff ppp* < *mf-p*

Pno. 2

fp *ff* *mf* *f* *mf-f*

fp > *ppp* *f*

4 solo vl.

pp — *mp* — *pp* > *ppp*

pp — *mp* — *pp* > *ppp*

pp — *mp*

pp — *mp* — *pp* > *ppp*

Percussion

64

mp-mf f p<f mf-mp f-mf f > p f-p <fp mf.f

Pno. 1

64

f ff mf > pp f mf ff p f ff

ppp

f ff mf < ff ppp <

Pno. 2

64

f p mf.f f mf f < ff mf.f mf ppp < mf-p

4 solo vl.

64

pp mp pp ppp pp mf pp ppp pp mp pp ppp pp mf pp

pp mp pp ppp pp mf pp ppp pp mp pp ppp pp mf

Percussion

Suspended Cymbal
Tom-Toms
Snare Drum

1 2 3 4
Low to High

65 *mf* *f* *fp* *p* *mf* *p < mf* *p f p* *f mf* *ff* *mf* *mf > p mf > p*

Pno. 1

f *mf* *ff* *f > p* *ff* *f* *p < fp*

Pno. 2

mf f > p *ff* *f* *ff* *molto* *p* *ppp* *molto* *ppp < fp*

4 solo vl.

pp *f* *pp > ppp* *pp* *ff* *p* *ppp*

pp *f* *pp > ppp* *pp* *ff* *p* *ppp*

ppp *pp* *f* *pp* *ppp* *pp* *ff* *p* *ppp*

pp *pp* *f* *pp* *ppp* *pp* *ff* *p* *ppp*

Vln. I

pizz. *mf < f* *f*

Vln. II

pizz. *mf < f* *divisi*

Vc.

pizz. *divisi* *mf < f* *mf*

Cb.

pizz. *f*

72 *hard mallet (with tip)*

Percussion *mf* *p* *mf-p < f > p* *p < mf* *mf > p* *mp < f* *p < f* *mf*

Pno. 1 *ff* *fp* *< fp* *fp*

Pno. 2 *ff* *fp*

Vln. I *mf < f*

Vln. II

Vla. *mf < f*

Vc. *f* *mf < f*

Cb.

76 Percussion *f* > *p* *f* > *mp* *mf* > *p* *R.S.* *f* < *mf* > *p* *p mf* *mf* > *p* *f* *p* < *mf*

Pno. 1 *fp* *fp*

Pno. 2 *fp* *fp* *fp*

Vln. I *sfz* *f* *mf* < *f* *arco* *mf* < *f*

Vln. II *sfz* *f* *arco* *f*

Vla. *mf* < *f* *sfz* *f* *arco* *fp* *f*

Vc. *sfz* *f* *arco* *fp* *f*

Cb. *mf* < *f* *sfz* *f* *pizz.* *f*

80

Percussion

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

Pno. 1

fp *fp*

Pno. 2

fp *fp*

Vln. I

pizz. *arco* *pizz.* *non divisi arco* *pizz.*

mf *sfz* *mf* *f*

Vln. II

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

fp *f* *mf* *mf* *f*

Vla.

arco *pizz.* *arco* *pizz.*

p *sfz* *f* *mf* *mf* *f*

Vc.

arco *pizz.* *arco* *pizz.*

p *sfz* *f* *(pizz.)*

Cb.

(pizz.) *arco* *pizz.* *(pizz.)*

fp *f*

91

Timp *f p < f ff*

Percussion *mf f p < f mf < ff f mf f ff*

Pno. I *ffp mf < ffp mf < ffp mf < ffp mf < ffp*

Pno. 2 *ffp mf < ffp mf < ffp mf < ffp mf < ffp mf < ffp*

Vln. I *ff-mf ff ff ff*

Vln. II *ff pizz non divisi ff arco f < ff ff-mf*

Vla. *ff divisi pizz arco ff-mf ff arco ff-mf*

Vc. *mf < ff-mf ff pizz non divisi arco ff-mf arco ff-mf*

Cb. *ff pizz ff-mf pizz ff*

94

Timp *mf* < *ff* *f* *pp* < *ff*

Percussion *f* *mf-f* *mf* < *ff* *mf* < *ff* *mf-f* *mf* < *ff* *mf* < *ff* *mf* < *fff*

Pno. I *ffp* *ff* < *fff* *ff* < *fff*

Pno. 2 *mf* < *ffp* *ff* < *fff* *ffp* *ff* < *fff*

Vln. I *pizz* *arco* *ff* *ff-f* *ff-f*

Vln. II *ff-f* *ff-f*

Vla. *pizz* *ff* *arco* *ff-p*

Vc. *ff-f* *ff-f* *ff-f*

Cb. *pizz* *arco* *ff-f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 94, 95, and 96. It includes parts for Timp (Timpani), Percussion, Pno. I (Piano I), Pno. 2 (Piano II), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics range from *ffp* (fortissimissimo piano) to *fff* (fortissimissimo). Articulations include *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). Fingerings and slurs are indicated throughout. Measure 94 starts with a *mf* dynamic, followed by a crescendo to *ff*. Measure 95 features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets, and dynamics fluctuate between *mf* and *ff*. Measure 96 continues with sustained chords and melodic lines, ending with a *ff* dynamic.

97

Timp *ppp* *mf* *fff*

Percussion *ppp* *p* *fff* *ff* *laissez vibrer*

(8^{va})

Pno. 1

Pno. 2

4 solo vl.

sul pont. *pp* *f* *pp* *ppp*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *f* *fff*

Vc. *fff* *p subito*

Cb. *fff* *p subito*

4 solo vl.

102

pp < *f* > *pp* > *ppp*

Vln. I

102

pp < *mp* > *ppp*

Vln. II

102

pp < *mf* > *pp*

pp < *mp* >

Vla.

Vc.

(p)

niente

Cb.

(p)

niente

Porto Alegre, março de 2003

Concerto

para Cordas, dois Pianos e Percussão
III Movimento - Epanadíplosis

Jorge Meletti

Triangle
Tambourine

$\text{♩} = 60$

(+ som abafado)
laissez vibrer sempre

fp *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *fp*

Piano I

Piano 2

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

≡

Trgl.
Tamb.

$\text{♩} = 60$

f *mf* *fp* *mf* *f* *p < f* *p < f* *fp*

16 *una corda*
Pno. 1 *mp sempre*
mp sempre
Pno. 2 *una corda* *sopra* *mp sempre*
mp sempre

22
Tigl. Tamb. *mp* *mf* *mp* *f* *mf*
Pno. 1 *tre corde* *mf* *una corda* *mp*
Pno. 2 *tre corde* *mf* *una corda* *mp*
mp

27
Tigl. Tamb. *p* *mf* *fp* *mp* *mf* *p* *mf*
Pno. 1 *tre corde* *mf* *una corda* *mp* *mf*
Pno. 2 *tre corde* *mf* *una corda* *mp* *tre corde* *mf*
mp

33

Trgl. Tamb.

mp *fp < f* *p < f* *p mf* *mf* *p < mf*

Pno. 1

mp *mf* *p* *una corda* *mf* *tre corde* *mf*

Pno. 2

mf *sfz* *mf* *una corda* *mp* *f* *mp* *tre corde* *mf*

38

Trgl. Tamb.

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

Pno. 1

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

Pno. 2

p *una corda* *mp* *p* *mf* *mf* *tre corde* *molto secco* *f*

42 *soft mallet*

S. Cym. Trgl. Tamb.

mf *pp* *mf*

Pno. 1

f *pp* *molto* *mf* *f* *mf*

Pno. 2

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

4

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

47

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

Pno. 1

Pno. 2

47

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

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

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

52

triangle beater *hard mallet (with tip)* *soft mallet* *hard mallet (with tip) (laissez vibrer)*

mp < f *molto pp < f* *f* *mf*

Pno. 1

52 *staccato* *f > p* *f* *p subito* *f* *mf*

Pno. 2

52 *f* *p* *p subito* *mp* *staccato*

< mf *mp* *molto pp < f* *p* *f* *p*

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

57

soft mallet

f *p < molto f* *mf*

Pno. 1

57 *< f* *mf < f* *ff* *mp* *mp*

Pno. 2

57 *< f* *ff* *mf < ff* *mp* *mf*

mp *sfz* *f* *mf* *ff* *mp* *f*

62 *soft mallet* Θ *hard mallet (with tip)*

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

Hi
W.Bl. Mid
Lo

Pno. 1

Pno. 2

66 *soft mallet* Θ *hard mallet (with tip)* *soft mallet*

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

Hi
W.Bl. Mid
Lo

Pno. 1

Pno. 2

69

S. Cym.
Tigl.
Tamb.

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

poco Θ *poco* \emptyset

Hi
W.BI. Mid
Lo

mf *ff* *mf* *ff* *mf* *ffp* *ffp* *ffp* *ff*

Pno. 1

fff *fff* *sempre*

Pno. 2

fff *fff* *sempre*

71

S. Cym.
Tigl.
Tamb.

mf *f* *p* *f* *f* *fp* *f* *mf*

hard (tip) *soft* Θ *hard (tip)* *soft* \emptyset

Hi
W.BI. Mid
Lo

f *fp* *f* *fp* *ff* *f* *mf* *ff* *f* *5* *fp*

Pno. 1

una corda *mp sempre* *sopra* *mp sempre*

Pno. 2

una corda *8^{vb}* *mp sempre* *8^{vb}* *mp sempre*

S. Cym. *hard (tip)* *soft* *hard (tip)*
Trgl.
Tamb. *f* *mf* *f* *f* *fp* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p*

Hi
W.Bl. *p < f* *p < f* *ff*
Mid
Lo

Pno. 1
Pno. 2 *8va*

Vln. I *con sordina* *p* *mp*
Vln. II *con sordina* *p* *mp*

Vla. *con sordina* *p < mp* *p*

Vc. *con sordina* *pp < p < mp* *p < mp*

D.B. *con sordina* *pp < p < mp*

Measures 76-79. The score includes parts for S. Cym., Trgl., Tamb., Hi, W.Bl., Mid, Lo, Pno. 1, Pno. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. Dynamics range from *pp* to *ff*. Performance instructions include *hard (tip)*, *soft*, and *con sordina*. Articulation includes accents and slurs. Fingerings and breathings are indicated with numbers and 'O' symbols.

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

80 *hard (tip)* *hard (tip)* *soft*
mf *p < f* *p <*

Hi
W.Bl. Mid
Lo

80 *6* *6* *6* *6* *3*
p < f *fp <* *f < ff* *f* *ff* *f* *< ff*

Pno. 1

80

Pno. 2

80 *8th* *8th*

Vln. I

f *mp-mf*

Vln. II

mp *p < mp*

Vla.

mp *mp < mf*

Vc.

mp-mf *mp* *mp-mf*

D.B.

mp < mf *mp* *mf*

S. Cym. Trgl. Tamb.
84 *mf* *f* θ

Hi W.Bl. Mid Lo
84 *f* *fp*

Pno. 1
84 *tre corde* *f* *mf < f*
< f *mf < f*

Pno. 2
84 *tre corde* *< f* *f*
< mf *mp < f* *mf < f*

Vln. I
p < mp *p < mp* *p < mp* *p < mp* *p < mf* *p < mp < mf*

Vln. II
senza sord. *p* *mp-p* *p < mp-pp < mp* *p* *mp-p* *p* *mp-p*

Vla.
senza sord. divisi sempre *p* *mf* *mf* *p*

Vc.
senza sord. pizz. sempre *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

D.B.
senza sord. pizz. sempre *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

88

Vln. I *mp* *p < mp* *p mp* *p mp* *p < mf* *p < mp*

Vln. II *p* *mp-p* *p* *mf-p* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *mp*

D.B. *mf* *mp*

Detailed description: This system contains measures 88 through 91. The first violin part features a melodic line with dynamic markings ranging from *mp* to *p* and *mf*. It includes several triplet markings. The second violin part has a more sustained line with dynamics from *p* to *mf-p*. The viola part provides harmonic support with dynamics *p* and *mf*. The cello and double bass parts have a steady bass line with dynamics *mf* and *mp*.

92

Vln. I *p-mp* *p-mp* *p* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Vln. II *mf* *p* *mf* *p* *mf-p* *fp* *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Detailed description: This system contains measures 92 through 95. The first violin part continues its melodic line with dynamics from *p-mp* to *f*. It features a triplet in measure 94. The second violin part has a more active line with dynamics from *mf* to *fp*. The viola part has a few notes with a dynamic of *mf*. The cello and double bass parts maintain their bass line with a dynamic of *mf*.

96 *hard (tip)* 0 0

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

Hi
W. Bl. Mid
Lo

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *f* *p* *f*

p *fp*

mf *f*

mf *ff*

f

mf *ff*

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

f *p* *fp* *fp* *f* *p*

mf *mf* *mp*

mp *mf* *mp* *mf* *mp*

mp *mf* *mp* *mf* *mp*

III *soft* *0* *hard (tip)*

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

Hi
WBl. Mid
Lo

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f *mf* *fp* *p* *f*

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

f *ff* *f* *ff*

f *ff* *f* *ff*

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

ffp *p* *ff* *ffp* *ff* *p* *fp* *ff* *fp* *ff* *fp*

f *mf* *f*

f *mf* *f*

115

S. Cym.
Trgl.
Tamb.

f *mf-ff* *mf < f* *hard (tip)* *f < ff f* *soft* *f-ff*

Hi
W. Bl. Mid
Lo

mf *ffp* *ffp* *ffp*

Pno. 1

Pno. 2

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

ff *mf* *ffp* *mf* *ff* *fp* *fp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

divisi
a 2. *ff*

Vc.

arco *p*

D.B.

ff

118

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

p < mp-pp

Pno. I

mf-p *mf*

Pno. 2

mf
mf-p *mf-p*

Solo VI.

f

Vln. I

fp *p*

Vln. II

divisi sempre
fp *fp*

Vla.

ffp
Trêmos Melódicos ()*
sempre
fp *< f* *fp* *< f*

Vc.

arco
p *mf* *< fp* *p*

D.B.

(pizz.) non divisi
ff *f*

(*) Excessão dos trêmos

ossia tremolo 2.TIF

122

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

mp-p

mp *pp*

Pno. 1

mf

mf-p *mf-p*

Pno. 2

mf-p *mf*

mf *mf-p*

Solo VI.

Vln. I

fp *p*

Vln. II

fp *fp* *fp* *fp*

Vla.

fp *p < f* *p < f* *p < f*

sul G

Vc.

mf *< fp* *mf*

D.B.

mf *mf-p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 122 to 125. The top staff is for Snare Drum and Toms (1-4), starting with a triplet of eighth notes in measure 122, marked *mp-p*, and ending with a triplet of eighth notes in measure 125, marked *mp* and *pp*. The piano parts (Pno. 1 and Pno. 2) feature complex textures with triplets and dynamic markings such as *mf*, *mf-p*, and *mf*. The Solo Violin (Solo VI.) has a melodic line with a triplet in measure 125. The string sections (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) provide harmonic support with various dynamics including *fp*, *p*, *f*, *p < f*, and *mf*. The Double Bass (D.B.) part includes several triplet markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

126

S. Cym.
Togl.
Tamb.

mp > *pp* < *mp* *mp*

Pno. 1

mf *mf-p* *mf*

mf-p *mf* *mf-p*

Pno. 2

mf-p *mf-p* *mf-p* *mf-p*

mf *mf*

Solo VI.

f

Vln. I

Vln. II

fp *fp* *fp* *fp*

Vla.

p *fp* *fp* *p* < *f* *f* > *p*

Vc.

fp *ff* *p* *mp* *mf*

D.B.

mp *mf* *mf* *mf*

130

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

mp *p < f*

Pno. 1

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

Pno. 2

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

Solo VI

Vln. I

Vln. II

fp *ffp* *ffp* *ffp* *ffp*

Vla.

p < fp *p < fp* *p < fp* *fp* *ffp*

Vc.

p subito *mf* *mp* *fp* *p*

D.B.

mf *f* *f* *mf*

137

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

137

Timp.

137

Solo VI.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff *mf* < *ffp* *mf*

f *pp* < *f* *mf* *pp* < *ff* *f* *p* < *f* *mp*

p *ff* *pp* *ff*

ffp *ffp* *ff*

ffp *ff* *mf subito* *mf* < *ff*

ff *mf subito* *mf* *ff*

ff < *fff* *mf subito* *ff*

arco

senza tremolo

Tremolo harmônico (não medido)

142

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

f *fff* *p* < *mf* *mp* < *f* *p* < *f*

142

Timp.

mf *mp* < *f* *dead stroke*

142

Pno. 1

ppp < *mf* *mf* < *f* *mf* < *f* *mf* < *f* *mp* < *mf* < *f* *mf* < *f*

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

142

Pno. 2

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

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

Vln. I

mf

Vln. II

ffp *ffp* *fp* *fp* *fp* *ffp* *ffp* *ffp*

Vla.

trémolo melódico
ff-mf < *ff* *mf* *ffp* *p* < *mf* < *ff* *ff-mf*

Vc.

mf < *f* > *mf* *mf*

D.B.

f > *mf*

146

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

146

mf < f

p < mf

146

dead stroke

mf f

146

f

mf

mf < sfz

ff > mf

f

ff

mf

f

mf

f

mf

mf-p

fp

mf

f

mf

f

ff

Vln. I

Vln. II

fp

fp

fp

fp

ffp sempre

simile (ffp)

Vla.

< ff

ff-mf

ff

ff-mf

< ff

Vc.

f

mf

f

f

D.B.

f

mf

f

149

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

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

Pno. I

f < *fp* < *ff* *fp* *fp* < *ff* *moltissimo p* < *ff*

ff *sfz* *sfz* *ff* *f* < *ff* *scia*

Pno. 2

mf < *f* *ff*

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

Vln. I

mf < *f* *mf* < *f* *mf*

Vln. II

Vla.

ff-mf *ff-mf* < *ff* *ff-mf* < *ff-mf* *ff-mf*

Vc.

ff *f*

D.B.

mf *f*

161
Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

161
Timp.

161
Pno. 1

161
Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pp *moltissimo*

mf *moltissimo*

ppp *fff*

pp *fff*

fff *mf* *fff* *mf* *fff*

fff sempre

Detailed description: This page of a musical score covers measures 161 to 164. It features eight staves: Snare Drum/Toms (1-4) Low to High, Timp., Pno. 1, Pno. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is in 4/4 time. The Snare Drum and Timp. parts have dynamic markings of *pp* and *moltissimo*. The Pno. 1 and Pno. 2 parts have dynamic markings of *ppp* and *fff*. The Vln. I part has dynamic markings of *fff* and *mf*. The Vln. II part has dynamic markings of *fff* and *mf*. The Vla. part has dynamic markings of *fff* and *mf*. The Vc. part has dynamic markings of *fff* and *mf*. The D.B. part has dynamic markings of *fff* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

(laissez vibrer)

164

Snare Drum
Toms (1-4)
Low to High

fff *ff* *ffp* *ff* *ffp* *ff* *ffp* *ff* *ffp* *ff*

Trêmolo melódico
(não medido)

164

Timp.

fff-p *fp* *fp*

164

Pno. 1

ff *ffp* *ff*

164

Pno. 2

ff *ffp* *ff*

164

Vln. I

ff < fff *ff-fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff*

164

Vln. II

ff < fff *ff-fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff*

164

Vla.

ff < fff *ff-fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff*

164

Vc.

ff < fff *ff-fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff*

164

D.B.

ff < fff *ff-fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff* *ff < fff*

laissez vibrer sempre

167

Trgl. Tamb. *fp* *mp* *mf* *mp*

Snare Drum Toms (1-4) Low to High *mf* *ff* *ffp* *ff* *fff* *fff*

Timp. *f* *ff* *ffp*

Pno. 1 *fff* *fff*

Pno. 2 *fff* *fff*

Vln. I *ff* *fff* *ff* *fff* *pp*

Vln. II *ff* *fff* *ff* *fff* *pp*

Vla. *ff* *fff* *ff* *fff* *pp*

Vc. *ff* *fff* *ff* *fff* *pp*

D.B. *ff* *fff* *ff* *fff* *pp*

Musical score for measures 171-175. The score includes parts for Trgl. Tamb., Pno. 1, Pno. 2, S.Vln. 1, S.Vln. 2, S.Vln. 3, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The Trgl. Tamb. part features a sequence of notes with dynamic markings *mf*, *mp*, *fp*, *f*, and *mf*. The piano parts (Pno. 1 and Pno. 2) play sustained chords with accents. The string parts (S.Vln. 1-3, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) play sustained notes with dynamic markings *pp*, *f*, and *ppp*. The score is divided into two systems by a double bar line.

Musical score for measure 176. The Trgl. Tamb. part features a sequence of notes with dynamic markings *fp*, *mf*, *f*, *p < f*, *p < f*, and *fp*. The score is divided into two systems by a double bar line.

ANEXO II: CD

Faixa 1: Ciclotimia – para Piano, Violino, Violoncelo e Percussão *

Celso Loureiro Chaves, piano; Eliane Tokeshi, violino; Fábio Chagas, Violoncelo; Diego Silveira, Percussão.

Regência: Antônio Carlos Borges Cunha.

Faixa 2: ESTÆTICA – para Flauta e Clarinete, Violino e Violoncelo, Piano e Celesta *

Júlia Simões, flauta; Marcelo Piraíno, Clarinete; Vagner Cunha, violino; Fábio Chagas, Violoncelo; Richard Lipke, piano; Martin Heuser, Celesta**.

Regência : Antônio Carlos Borges Cunha.

Faixa 3: Vokalkreis – para Vocalistas e Regente *

Coral da Sogipa, vocalistas convidados (Direção: Ronel Alberti da Rosa).

Regência: Áudrea Martins.

Faixa 4: Escultura em Silício

Sons Eletrônicos.

Concerto para Cordas, dois Pianos e Percussão

Faixa 5: I Movimento

Faixa 6: II Movimento

Faixa 7: III Movimento

Versão sintetizada eletronicamente.

* Gravadas no Auditorium Tasso Corrêa, em concerto realizado em 4 de dezembro de 2003.

** A sonoridade da celesta foi simulada em um sintetizador Roland XP-60.