

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

**JO-HA-KYU:**

**MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS E ESTRUTURAIS  
NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Memorial de Composição

Christian Benvenuti

Porto Alegre  
2006

**CHRISTIAN BENVENUTI**

**JO-HA-KYU:**

**MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS E ESTRUTURAIS  
NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Memorial submetido como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em Música  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Área de concentração: Composição

Orientador  
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre  
2006

*Para Marina, por tantos e inumeráveis motivos.*

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos de mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, em especial a Luciana Marta Del Ben, pelo importante apoio institucional.

Ao professor Antônio Carlos Borges Cunha, pela orientação e pelo valioso estímulo artístico e intelectual.

Ao professor Celso Loureiro Chaves, pela amizade e pelos ensinamentos inestimáveis que o tempo não apaga.

A Yoshi Oida, pela transmissão de sua maravilhosa experiência de vida, em especial seu conhecimento do *jo-ha-kyu*.

A Marlene Hofmann Goidanich, por me apresentar ao trabalho de Yoshi Oida.

Aos músicos que dedicaram seus esforços ao nascimento das músicas deste memorial: Carlos Contreras, Carlos Sell, Diego Schuck Biasibetti, Diego Silveira, Elaine Foltran, Elimar Blazina, Márcio Ceconello, Martinêz Nunes e Samuel Vieira.

Ao professor Fernando Lewis de Mattos, por me fazer perceber a importância da forma.

A Jocelei Bohrer, pelas valiosas dicas gestuais.

A João Eduardo Carrion, pelas dicas informáticas e pelo interessantíssimo executável ainda inédito, mas que hei de usar no futuro.

A Jack Fortner, pelas breves, mas valiosas sugestões.

A Lesley Leichtweis Bernardi, pelo paciente e competente apoio técnico audiovisual.

Aos *senpai* Joel Corrêa e Alessandro Rabello Barbosa, pela introdução ao *bushido*.

Aos colegas compositores Rogério V. Barbosa, Ulises Ferretti e Yanto Laitano, pelo diálogo e por suas experiências individuais.

À erva-mate, por proporcionar a experiência mística de me manter concentrado nos momentos difíceis.

Aos amigos Condenados, pelo simples fato de estarem presentes.

A Karenina Benvenuti e Eduardo K. Goularte, pela amizade e pela ajuda.

A minha família, especialmente minha mãe, Mara, e minhas avós, Ilza e Têre, pelo amor e pela torcida.

A Marina, pela contribuição inestimável a este trabalho, pelo companheirismo e por seu amor incondicional.

*Uma vez assisti no Japão a um ator interpretando uma senhora idosa cujo filho tinha sido morto por um samurai. Ela entrou em cena com o propósito de enfrentar o samurai e perguntar-lhe por que matara seu filho. O ator surgiu, avançou lentamente até a ponte que o leva ao palco e, nesse lento caminhar, toda a alma da velha senhora estava dentro dele, todos os sentimentos misturados que se agitavam no seu coração: a solidão, a cólera, o desejo de acabar com a própria vida. Foi uma interpretação extraordinária. Depois da apresentação, fui falar com o ator em seu camarim para lhe perguntar como tinha se preparado. Pensei que talvez pudesse ter empregado o método de Stanislavski ou alguma coisa parecida, que estivesse relacionada com a memória afetiva. Respondeu-me que tinha elaborado seus pensamentos da seguinte maneira:*

*“É uma senhora idosa, então devo caminhar a passos menores do que o normal. Aproximadamente sessenta por cento do comprimento normal, e devo parar no primeiro pinheiro depois de minha entrada. Enquanto caminho, não penso em outra coisa a não ser nisso.”*

Yoshi Oida, “Um Ator Errante”.

## RESUMO

Este memorial investiga os processos composicionais de quatro peças compostas durante o curso de mestrado em composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 2004 e 2005. São feitas considerações sobre as motivações estéticas e estruturais dessas peças, especialmente as relacionadas com o princípio oriental denominado *jo-ha-kyu*, o teatro nô japonês e a arte marcial japonesa *iaijutsu*. O princípio *jo-ha-kyu*, bem como sua manifestação no teatro nô e no *iaijutsu*, foi utilizado como impulso criativo e norma global para o seccionamento interno, o caráter e a ordem das peças para o recital de mestrado. Este trabalho também apresenta as conseqüências dessas motivações estéticas e estruturais para a coerência formal das peças.

Palavras-chave: processos composicionais, motivações estéticas, forma, *jo-ha-kyu*.

## ABSTRACT

This work investigates the compositional processes from a set of four pieces composed between 2004 and 2005 during the Master Degree Programme in Composition at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Considerations regarding both aesthetical and structural motivations from the pieces are presented, especially those concerning the Eastern concept called *jo-ha-kyu*, the traditional Japanese Noh drama and a Japanese martial art called *iaijutsu*. The concept of *jo-ha-kyu* and its expression as it is found in Noh drama and *iaijutsu* were used as a creative impulse and global principle for the pieces' inner sectioning and character, guiding the sequential order of the pieces for the concert in which they were performed. This work also presents the consequences from these aesthetical and structural motivations by providing formal coherence to the pieces.

Key words: compositional processes, esthetical motivations, form, *jo-ha-kyu*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS .....</b>	<b>15</b>
1.1 jo-ha-kyu .....	15
1.2 Recursos computacionais .....	23
1.3 Referencial teórico-estético.....	26
<b>2 INTROJUTSU .....</b>	<b>29</b>
2.1 Pré-composição e motivações estéticas e estruturais .....	29
2.2 Considerações composicionais .....	31
2.3 Reflexões posteriores.....	42
<b>3 QUARTETO DE CORDAS N° 1.....</b>	<b>44</b>
3.1 Pré-composição e motivações estéticas e estruturais .....	44
3.2 Considerações composicionais .....	46
3.2.1 Primeiro movimento .....	46
3.2.2 Segundo movimento .....	47
3.2.3 Terceiro movimento .....	50
3.2.4 Quarto movimento .....	54
3.2.5 Quinto movimento .....	57
3.3 Reflexões posteriores.....	61
<b>4 IZUTSU.....</b>	<b>64</b>
4.1 Pré-composição e motivações estéticas e estruturais .....	64
4.2 Considerações composicionais .....	67
4.3 Reflexões posteriores.....	74
<b>5 O JARDIM DO KAMIKAZE.....</b>	<b>77</b>
5.1 Pré-composição e motivações estéticas e estruturais .....	77
5.2 Considerações composicionais .....	81
5.2.1 Primeiro movimento - Jo.....	81
5.2.2 Segundo movimento - Ha.....	85
5.2.3 Terceiro movimento - Kyu.....	89
5.3 Reflexões posteriores.....	95

CONCLUSÃO .....	99
REFERÊNCIAS .....	104
APÊNDICE A - Partituras.....	107
APÊNDICE B - Scripts em linguagem CAL.....	162
APÊNDICE C - Configuração do sintetizador virtual “Arturia minimoog V” para a peça <i>Izutsu</i> .....	167
ANEXO A - Tradução inglesa do texto integral de <i>Izutsu</i> .....	170
ANEXO B - Ficha técnica, CD e DVD do recital de mestrado.....	179

## INTRODUÇÃO

Este memorial investiga os processos composicionais das peças *introjutsu*, *Quarteto de Cordas n° 1*, *Izutsu* e *O Jardim do Kamikaze*, compostas durante o curso de mestrado em composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 2004 e 2005, do ponto de vista de suas motivações estéticas e estruturais.

No capítulo 1, são feitas considerações estéticas sobre as motivações mais determinantes para o portfólio de composições analisado, surgidas no seio de um princípio estético originário do extremo oriente chamado *jo-ha-kyu* (SUZUKI, 1977; KUSANO, 1984; GIROUX, 1991; OIDA, 1999), o qual significa, basicamente, início (introdução) - ruptura (desenvolvimento) - clímax (final) e implica a existência do mesmo princípio aninhado em cada uma de suas fases. Dessa maneira, pode-se ter as etapas *jo*, *ha* e *kyu* formadas cada uma por um outro ciclo *jo-ha-kyu*, o qual pode ser subdividido subseqüentemente até o máximo nível de detalhamento possível ou desejado. A intenção de se obter um maior entendimento desse princípio impulsionou a busca por diversas manifestações artísticas, sobretudo japonesas, que aplicam o *jo-ha-kyu* de modo consistente, dentre as quais a mais explorada neste trabalho é o teatro nô tradicional japonês, tal como concebido por Motokiyo Zeami

no séc. XV e teorizado por Sakae Murakami Giroux (1991), Eico Suzuki (1977), Darci Yasuco Kusano (1984) e Yoshi Oida (1999 e 2001).

Também no capítulo 1, é abordado o uso de algoritmos executados por programas de computador como auxílio a determinados processos composicionais, conforme a intenção expressiva do compositor, com a finalidade principal de filtrar suas referências estéticas de forma controlada e localizada. Finalmente, o capítulo 1 apresenta as principais obras de referência teórica e estética para a composição e as análises das peças do portfólio de composições.

As análises apresentam uma descrição das motivações e a etapa de pré-composição de cada música, bem como uma reflexão sobre os resultados obtidos a partir dos processos composicionais, confrontados, quando conveniente, com a intenção estética ou expressiva do compositor. O método analítico adotado consiste em um mapeamento da forma, segundo a correspondência com o princípio *jo-ha-kyu*, estabelecendo-se um diálogo constante entre ela e os principais aspectos técnicos e motivações estéticas e estruturais que a caracterizaram. Ao final das considerações composicionais, é apresentada uma tabela com o esquema geral da progressão *jo-ha-kyu* na peça.

O capítulo 2 é dedicado a *introjutsu*, para vibrafone, xilofone e marimba. Concebida como música de abertura, a peça corresponde a determinados princípios estéticos segundo os quais a dança e o caráter introdutório e solene são as características predominantes.

O *Quarteto de Cordas nº 1* é abordado no capítulo 3. A peça teve como motivação a representação simbólica de um gesto específico de uma arte marcial japonesa, cuja prática ocorreu paralelamente à composição do *Quarteto* e teve implicações estéticas e estruturais.

O capítulo 4 trata de *Izutsu*, para clarinete, viola e *sampler*. A peça surgiu da intenção de se utilizar o texto de uma peça de teatro não como base expressiva e formal para uma composição.

O *Jardim do Kamikaze*, para três percussionistas, é analisada no capítulo 5. Uma de suas motivações foi a composição de uma peça que ocupasse a última posição em um concerto e tivesse o caráter de uma peça de demônio do teatro nô.

Durante o programa de mestrado, foi composta uma música destinada a ocupar a quarta posição no programa. No entanto, após a apresentação da mesma no recital de mestrado, orientador e orientando constataram que sua realização não representou uma contribuição à definição da progressão *jo-ha-kyu* no programa da mesma forma que as demais músicas. Por essa razão, a peça foi suprimida deste memorial.

Para uma melhor compreensão deste trabalho, faz-se necessário estabelecer uma definição geral dos termos e conceitos abordados.

- a) *Processos composicionais* deverão ser entendidos aqui como o conjunto global de decisões envolvidas na composição de uma determinada

obra. Eles podem envolver mesmo procedimentos de pré-composição, os quais abrangem

a definição prévia da sonoridade e da estrutura formal, bem como a determinação de materiais e técnicas específicas para organizá-los e extrapolá-los, de acordo com as intenções expressivas. A pré-composição como plano composicional da arquitetura sonora representa uma reflexão prévia da composição, uma busca de caminhos, que ao ser executada pode sofrer modificações pelo surgimento de estímulos novos (SARAIVA, 2000, p. 1).

- b) *Material*, no contexto deste trabalho, indica qualquer elemento musical objetivo que tenha relevância estrutural para uma obra.
- c) *Gesto musical* deve ser entendido como um conjunto de materiais que formam uma unidade reconhecível em seu contexto. Uma pausa, um grupo de notas, uma ação cênica ou uma única nota isolada são exemplos de elementos que podem ser considerados como gestos.
- d) *Motivações estéticas e estruturais* referem-se ao conjunto de conceitos, idéias, imagens e ímpetos, quer sejam de ordem poética, sensorial, intuitiva ou intelectual, que serve de impulso inicial ou princípio geral para a concretização de uma obra. Uma motivação pode ser, por exemplo, o caráter que se busca atribuir a uma peça ou a escolha de determinados instrumentos.
- e) *Ímpeto* é uma motivação estética e/ou estrutural com uma atuação mais precisa, norteando a composição de uma peça. Roger Reynolds descreve o *impetus* da seguinte forma:

[...] should be something at the beginning of the work which serves as a genetic seed out of which the work springs. [...] what I feel is that an ideal impetus should indicate to you how the thing should evolve – what the process of growth or evolution should be in the project. But it should at the same time provide a global normative or consistency within which choices are shaped and made. So in other words, an ideal impetus both drives the development of the work and contains its potential. [...] The idea of impetus is in a way a convenient and seminal distillation of that larger idea, that larger principle, that something should drive the growth; and the impetus at every moment says: Wait a minute – Does this fit? – Is this a part of the situation? And what's valuable about an impetus – if it has a meaning or existence that is external to the music – [...] is that you can go back to it when you're stuck. At a moment when things aren't going well you can go back to this thing and consider: What's it telling me now about the issue that is preventing me from going forward? (apud SODERBERG, 2000, p. 1).<sup>1</sup>

As abreviaturas utilizadas para designar as formas seriais empregadas neste trabalho seguem as seguintes convenções:

- P: forma primitiva da série;
- R: forma retrógrada da série;
- I: forma invertida da série;

---

<sup>1</sup> “[...] deveria ser algo que, no início do trabalho, servisse como uma semente genética da qual a obra brotasse. [...] o que sinto é que um ímpeto ideal deveria indicar o modo como a coisa deveria evoluir, qual o processo de crescimento ou evolução que deveria fazer parte do projeto. Mas, ao mesmo tempo, deveria proporcionar uma consistência ou norma global segundo a qual as opções são formadas e as escolhas são feitas. Portanto, em outras palavras, um ímpeto ideal compele o desenvolvimento da obra e contém seu potencial. [...] A idéia do ímpeto é, de certa forma, uma destilação conveniente e seminal daquela idéia maior, daquele princípio maior, de que algo deveria impulsionar o crescimento; e o ímpeto, a cada instante, diz: ‘Espere um pouco – Isso se encaixa? Isso faz parte da situação?’ E, o que é valioso no ímpeto – caso ele possua um significado ou uma existência externa à música – é que você pode voltar a ele se estiver empacado. No momento em que as coisas não estiverem indo bem, você pode voltar a ele e se perguntar: ‘O que ele está me dizendo sobre o problema que me impede de ir adiante?’”

- RI: retrogradação da forma invertida da série.

A transposição das séries é indicada pelo algarismo à direita, como em “R<sub>7</sub>”, representando o número de semitons da transposição. Formas baseadas na série primitiva são representadas com um zero.

Neste trabalho, um número  $n$  entre colchetes deverá ser lido como ‘compasso  $n$ ’.

## 1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS

### 1.1 JO-HA-KYU

Durante o período em que participei como integrante do Conjunto de Câmara de Porto Alegre,<sup>2</sup> (1998 - 2005) tive contato com o trabalho teatral do ator japonês Yoshi Oida, cujos livros foram utilizados algumas vezes pela coordenadora do grupo para ilustrar determinadas abordagens cênicas. Minha afinidade com as concepções estéticas de Oida, em particular, e com a cultura japonesa, de um modo geral, levou-me a estudá-las mais profundamente.

Um dos conceitos que me suscitaram maior interesse é denominado, na China e no Japão, de *jo-ha-kyu* (破序急) e se refere a um ciclo linear de acontecimentos que remete, mas não se equivale, à progressão ocidental *introdução-desenvolvimento-conclusão*. Motokiyo Zeami (1363-1443), considerado o principal teórico do teatro nô, escreveu no século XV:

Se olharmos com atenção, todos os fenômenos do universo, todas as ações inspiradas pela virtude ou pelo vício, guardem as coisas sentimento ou não, tudo obedece de maneira inata a essa lei do processo *jo-ha-kyu*. [...] Quando executamos um programa de nô de um dia (o programa tradicional de nô consiste em cinco peças representadas em um dia), o público nos aplaude no final, pois o ciclo *jo-ha-kyu* foi concluído. E no interior de cada peça, também se realiza o ciclo *jo-ha-kyu*. A menor dança, o menor canto contém o ritmo *jo-ha-kyu* e é por isso que nos agrada. Até no simples movimento da mão na dança, no som dos passos, pode-se descobrir a lei do *jo-ha-kyu* que foi seguida pelos atores (apud OIDA, 1999, p. 81).

---

<sup>2</sup> Grupo dedicado à interpretação de música medieval e contemporânea, coordenado por Marlene Hofmann Goidanich. O portal do grupo na internet pode ser acessado em <http://www.conjuntodecamara.cjb.net>.

As possibilidades decorrentes desse princípio são a motivação estrutural e estética mais importante para a composição das peças deste memorial. Esse conceito, profundamente aplicado nos teatros *nô*, *cabúqui* e *kyogen*, na música *gagaku*, no teatro de bonecos *bunraku* e em outras manifestações artísticas, sendo considerado a própria essência estrutural dessas artes, vai além de um ciclo de nascimento, crescimento e morte. Yoshi Oida afirma que “a parte *jo* serve de introdução, inicia o público nos temas da peça e faz deslanchar a ação. *Ha* muda a atmosfera da peça, elabora os detalhes e, de uma maneira geral, desenvolve os temas. *Kyu* marca o fim da ação” (1999, p. 81); entretanto, a característica diferencial desse princípio que mais exerceu atração sobre meu interesse estético é que o ciclo *jo-ha-kyu* deve incorporar a si mesmo em vários níveis de detalhamento do processo em questão. Lorna Marshall observa que até gestos simples como erguer um braço, no teatro *nô*, iniciam com uma determinada velocidade (*jo*) e terminam de forma ligeiramente mais rápida (*kyu*) (apud OIDA, 2001, p. 61). Assim, obras que obedecem ao princípio *jo-ha-kyu* devem refletir tal conceito em níveis que vão do detalhe (gestos, no caso do teatro *nô*) ao todo, de forma que a seqüência das peças a serem apresentadas também obedeça ao mesmo princípio, assemelhando-se ao processo característico dos fractais: em ambos os processos, o detalhe também representa o todo, “o que está em cima é como o que está embaixo”.<sup>3</sup> Em um ciclo *jo-ha-kyu*, porém, a correspondência entre diferentes níveis de detalhamento se dá em termos de caráter e seccionamento formal, sendo que o detalhe não necessariamente se constitui dos mesmos materiais do todo. Em outras palavras, uma obra qualquer que possua o *jo-ha-kyu* como princípio estético

---

<sup>3</sup> Frase encontrada na Tábua de Esmeralda, texto que deu origem à alquimia islâmica e ocidental, atribuída a Hermes Trimegisto, figura histórico-mítica do Egito antigo (COPENHAVER, 1995).

essencial terá o mesmo princípio presente na estrutura geral e também incluirá vários ciclos *jo-ha-kyu* menores, os quais poderão também ser formados por outros ciclos *jo-ha-kyu* e assim por diante, até o máximo nível de detalhamento possível ou desejado.

Tabela 1  
Exemplo de *jo-ha-kyu* com 3 níveis de detalhamento

jo			ha			kyu			jo			ha			kyu			jo			ha			kyu					
jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu	jo	ha	kyu

Oida afirma que *jo-ha-kyu* não é um conceito exclusivo da cultura oriental, tampouco do teatro nô. É, antes, uma definição tipicamente japonesa para um conceito natural e que encontra afinidade com as artes japonesas.<sup>4</sup> Com a intenção de aprofundar minha compreensão sobre esse conceito e “descobrir o japonês que há em mim”,<sup>5</sup> passei a buscar suas manifestações em diferentes fontes, impregnando-me de aspectos culturais orientais presentes em publicações literárias e técnicas relacionadas. Além disso, tive a oportunidade de experimentar o conhecimento prático da progressão *jo-ha-kyu* através da arte marcial japonesa da espada,<sup>6</sup> cujo treinamento proporcionou descobertas que motivaram uma série de decisões composicionais para o *Quarteto de Cordas n° 1*.

<sup>4</sup> Informação oral, em conferência realizada em Porto Alegre em 2004.

<sup>5</sup> Referência à experiência de Karlheinz Stockhausen em tentar adaptar-se a uma cultura que lhe era estranha (GRIFFITHS, 1987, p. 129).

<sup>6</sup> Esse assunto é discutido no capítulo 3, referente ao *Quarteto de Cordas n° 1*, uma vez que a arte marcial citada faz parte do próprio ímpeto criativo dessa música.

Conforme mencionado anteriormente, o princípio *jo-ha-kyu* está presente no teatro nô tradicional, governando a forma de todos os processos. Assim, desde o menor gesto até a seqüência de peças ao longo de um programa, a unidade formal é obtida a partir do mesmo conceito estético. Um programa tradicional de nô inclui uma peça *jo*, pelo menos uma peça *ha* e uma peça *kyu* (OIDA, 2001), mas esse número pode variar de acordo com eventuais restrições de duração e público, entre outros. O nô é altamente ritualístico e estilizado, com temáticas consideradas sérias e profundas e com “poucos efeitos espetaculares” (Marshall apud OIDA, 2001, p. 12). A gama de temas e personagens do nô é determinada essencialmente pelas características do *shite* – “aquele que age”, ou seja, o protagonista (GIROUX, 1991, p. 66.) –, que pode ser um entre 5 tipos principais: divindade, guerreiro, mulher, louco (geralmente mulher) e demônio. As peças de nô correspondentes são determinadas por seus *shite* e chamadas de “peça de divindade”, “peça de guerreiro” e assim por diante. A aplicação tradicional do princípio *jo-ha-kyu* à estrutura interna das peças de nô estabelece cinco seções fundamentais: *jo*, *ha* anterior, *ha* médio, *ha* posterior e *kyu*. Normalmente, o *ha* anterior é o momento em que surge o *shite*, o *ha* médio é onde ocorre o diálogo entre *shite* e *waki* – “aquele que está ao lado”, ou coadjuvante (Id., Ib.) – e o *ha* posterior inclui possibilidades diversas (SUZUKI, 1977, p. 66-7).

O universo estético do teatro nô envolve dois conceitos que se referem à essência das coisas a serem interpretadas: *yûgen*, de difícil tradução, que pode significar “beleza sublime” (SUZUKI, 1977, p. 109) ou “charme sutil” (KUSANO, 1984, p. 22) e implica idéias como elegância, suavidade, refinamento e a sensação do místico; e *tsuyoki*, literalmente significando “força” (idem, p. 23). Peças femininas

tendem a concentrar uma unidade estética de caráter *yûgen*, enquanto que peças masculinas ou de guerreiros buscam evocar o caráter *tsuyoki*.

O teatro nô também se caracteriza esteticamente pela permanência de elementos, refletindo-se na pouca variedade superficial entre apresentações diferentes da mesma peça e mesmo entre uma peça e outra. Como o conjunto de peças de nô tradicionais é relativamente pequeno, reunindo cerca de 240 peças (NOH..., 2004, p. 4; SUZUKI, 1977, p. 172), as platéias experientes já estão familiarizadas com muitos dos enredos, gestos e convenções em geral, e quando assistem a uma determinada peça, esperam ver de que forma esse ou aquele grupo de teatro irá interpretar o mesmo enredo, os mesmos gestos e as mesmas convenções.<sup>7</sup> O papel da imaginação da platéia diante da sutileza característica do nô, em que os gestos são quase sempre simbólicos e as emoções são apenas sugeridas, ganha uma importância maior do que diante de obras cuja representação baseia-se menos em convenções. Assim, uma peça de nô pode ser uma “experiência extremamente chata para as pessoas que não têm imaginação” (OIDA, 1999, p. 80). Oida também se refere às sutilezas do nô enquanto elemento de identidade estética:

O *nô-gaku* (nome completo para designar essa arte) é uma representação teatral em que os atores se movimentam lentamente no palco, a pequenos passos, deslizando os pés. É o único tipo de teatro no mundo em que se pratica dessa forma. Superficialmente, a expressão é minimalista. O público só pode apreciar o nô utilizando-se da imaginação, que é posta em

---

<sup>7</sup> Tal disposição da platéia também se aplica à interpretação de obras musicais – pode-se esperar encontrar diferenças entre as interpretações das sinfonias de Beethoven comparando-se orquestras e regentes, por exemplo –, mas não é comum uma peça de teatro suscitar essa expectativa no público, uma vez que a prática teatral não pressupõe, necessariamente, fidelidade a nenhum aspecto cênico de uma determinada obra teatral, tal como texto, figurino, ação, trilha sonora ou forma geral.

movimento por gestos ínfimos, movimentos mínimos que nada fazem além de sugerir as emoções subjacentes (OIDA, 1999, p. 79).

Do ponto de vista estético, sou particularmente interessado pelas possibilidades criativas das sutilezas que podem existir na comparação entre dois elementos que “são o mesmo, mas não são iguais”. Constatando, a partir disso, que minha identificação com a experiência da repetição de processos está relacionada com manifestações da cultura japonesa: os rituais da cerimônia do chá, por exemplo, são essencialmente sempre os mesmos, mas dá-se importância às sutis diferenças entre a forma como cada indivíduo os realiza (CHANOYU..., 2004, p. 1). Sobre a repetição como método para se chegar à representação, Oida afirma:

O teatro tradicional japonês, *nô* e *kabuqui*, está baseado na idéia de *kata* (“forma”, “código”). O *kata* é uma convenção determinada de movimentos, que foi transmitida ao aluno pelo professor e que deve ser realizada com precisão e fidelidade nos mínimos detalhes. Cada papel de uma peça tem seu *kata* particular que ordena o menor movimento, a menor entonação vocal, o menor detalhe da roupa ou nuance de interpretação. Em princípio, todas as representações devem ser idênticas e essencialmente imutáveis de geração para geração (1999, p. 27) [grifo do autor].

A identificação estética com o teatro *nô* com que as músicas deste memorial foram concebidas e realizadas vai além de um princípio de estruturação expressiva e formal. Ao experimentar a aplicação prática de *kata* em artes marciais,<sup>8</sup> pude apreender que um de seus efeitos essenciais é a negação da improvisação e a

---

<sup>8</sup> Ver capítulo 3.

exigência de uma concentração absoluta. Isso é válido para todas as artes “fundadas nesse conceito de esforço, de repetição obstinada dos mesmos gestos até a perfeição” (OIDA, 1999, p. 77) e para muitos dos processos repetitivos que emprego em minhas músicas. Essa “repetição obstinada” que se faz necessária em determinados trechos repetitivos/recapitulativos das músicas deste memorial é uma opção estética que reverte em um tipo de atenção especial do intérprete, como se sua participação fosse um elemento chave de um ritual. Segundo minha compreensão da criação musical, a execução de uma obra – onde a música passa a existir de fato – é um momento sagrado, um ritual que tem a capacidade de evocar forças que não podem ser descritas. Em face disso, vejo o palco, que pode ser tão convencional quanto uma sala de concertos ou efêmero como um tapete estendido em uma praça pública, como um altar, um espaço onde oferendas são feitas e onde as regras cotidianas são temporariamente suspensas, “um lugar em que o invisível pode aparecer” (Peter Brook apud OIDA, 1999, p. 85). Tais concepções afetam diretamente meus processos composicionais, estimulando aspectos como uma valorização de silêncios e suspensões, uma certa solenidade e o diálogo entre estatismo e movimento. Sem a existência do aspecto ritual, o momento da execução musical dificilmente torna-se sagrado, como em uma apresentação de música ambiente ou um show de rock, onde não há a premissa de que a audiência esteja mentalmente presente ou faça silêncio. Momentos em que somos levados a fazer silêncio pela pura intenção de contemplar, por outro lado, são sagrados.

Tendo em vista a motivação estética e estrutural provocada pelos aspectos descritos anteriormente, decidi compor um *corpus* inspirado em um ciclo de nô

formado por quatro peças, cada uma relacionada a um dos protagonistas básicos do nô e, por conseguinte, a uma parte do ciclo *jo-ha-kyu*. Em um programa de nô, há uma idéia de encadeamento de peças de acordo com seu caráter e estilo, formando uma seqüência na qual cada peça cumpre uma função formal dentro da progressão *jo-ha-kyu*. Apesar de se poder escolher entre as diversas peças existentes ao se montar um programa, elas existem de forma independente, não estando subordinadas umas às outras de nenhuma maneira a não ser quanto às possibilidades de disposição ao longo do tempo (GIROUX, 1991, p. 114-5). Portanto, na etapa de pré-composição das músicas, estabeleci seus caracteres e suas funções na forma geral – a ordem das músicas no concerto –, tratando cada uma como uma idéia completa, conforme a Tabela 2. Esses procedimentos, relacionados à definição de caráter e forma, são comuns a meus procedimentos composicionais, pois considero que uma das funções da etapa de pré-composição é delimitar o universo criativo motivacional da música a ser composta.

O seccionamento formal interno de cada música reflete a flexibilidade que é inerente a essa progressão, pois, sendo considerada como um princípio que se manifesta em fenômenos naturais, supõe-se que as articulações entre os ciclos possam ocorrer de forma tanto precisa como difusa. Em uma aurora, por exemplo, existe o momento preciso em que o sol surge no horizonte, mas antes disso a luz do sol já vem dando seus sinais e não é fácil definir em que momento isso passa a acontecer.

Tabela 2  
Músicas compostas durante o programa de mestrado e os *shite* do nô correspondentes

Nº	Seção	Caráter	Nome	Formação instrumental
1	<i>jo</i> “abertura”	Divindade	<i>introjutsu</i>	Xilofone, vibrafone e marimba
2	<i>ha</i> “desenvolvimento”	Guerreiro	<i>Quarteto de Cordas nº 1</i>	Quarteto de cordas
3		Mulher	<i>Izutsu</i>	Clarinete, viola e <i>sampler</i>
4	<i>kyu</i> “final”	Demônio	<i>O Jardim do Kamikaze</i>	Percussão múltipla para três instrumentistas

## 1.2 RECURSOS COMPUTACIONAIS

Em meu processo composicional, é freqüente o uso de recursos computacionais, em especial os proporcionados por seqüenciadores.<sup>9</sup> Seus recursos básicos de edição disponíveis – transposição, cópia, retrogradação, aumento e diminuição rítmica, entre outros –, bem como toda uma gama de funções destinadas a facilitar a composição de peças que incluem amostras digitais de som (*samples*), tornam o seqüenciador uma ferramenta particularmente útil do ponto de vista técnico, mas seu uso também tem importantes implicações estéticas. Sobre a influência do computador no processo composicional, Reich afirma:

[...] another technological development has made an impact on my music and that is the computer. Like many other composers today, I use a software program to write music just as writers use a word processing program. [...] Such a piece of technology not only saves a great deal of money for composers since they no longer have to pay copyists; it, like any

<sup>9</sup> Seqüenciadores são programas de computador que permitem a gravação, reprodução e edição de dados em formato MIDI e, em alguns casos, em formato de áudio digital.

other tool or instrument, has an effect on music itself (2002, p. 201) [grifo do autor].<sup>10</sup>

O principal impacto do seqüenciador nas músicas analisadas neste memorial é a possibilidade de uso de uma linguagem de programação baseada em scripts<sup>11</sup> chamada CAL (“Cakewalk Application Language”), específica do seqüenciador Sonar utilizado durante o programa de mestrado. Pode-se elaborar algoritmos em forma de scripts em linguagem CAL que consistem em uma série de ações predeterminadas, envolvendo criação e/ou transformação de música no Sonar. Como será visto adiante, a aplicação desse recurso nas músicas analisadas consistiu basicamente na geração controlada de alturas e durações. Quando houve a simples necessidade de se obter números aleatórios, como em lances de dados, para definir decisões mais diretas, escrevi e utilizei programas em linguagem BASIC em um computador Casio FX-702P. Um exemplo do tipo de decisão determinada por tais programas pode ser visto no capítulo 3: em um trecho específico do *Quarteto de Cordas n° 1*, números entre 1 e 4 foram gerados para indicar a ordem em que os instrumentos do quarteto deveriam tocar. Como se trata de programas muito simples do ponto de vista computacional, não julguei necessário reproduzi-los neste trabalho.

Antes mesmo de compor a primeira música para o programa de mestrado, propus a meu orientador alguns esboços criados com auxílio de scripts do Sonar. Ele

---

<sup>10</sup> “[...] outro desenvolvimento tecnológico que exerceu um impacto em minha música é o computador. Assim como muitos outros compositores atuais, utilizo um software para escrever música, da mesma maneira que escritores utilizam um processador de texto. [...] Tal tecnologia não só é uma boa economia de dinheiro para os compositores, já que eles não precisam mais pagar copistas; como qualquer outra ferramenta ou instrumento, ela exerce um efeito sobre a própria música.”

<sup>11</sup> Scripts são arquivos de computador, normalmente arquivos simples de texto, contendo linhas de código que devem ser interpretadas em tempo de execução por algum software específico para realizar uma série de ações pré-programadas.

então contrapropôs que eu explorasse esse recurso, utilizando os resultados desses scripts como motivação para compor músicas que eu “normalmente não comporia”. Interpretei a abordagem como uma busca por maior impessoalidade e, ao mesmo tempo, liberdade criativa, permitindo que processos novos fossem incorporados às minhas músicas e estimulassem resultados independentes de minhas referências estéticas. Essa impessoalidade, no entanto, deve ser entendida como uma impessoalidade relativa, já que as próprias regras dos recursos algorítmicos, por serem determinadas pelo compositor, estão relacionadas com suas referências estéticas, ainda que por negação delas, e são, portanto, pessoais.

A repetição de materiais e o estabelecimento de processos graduais nas músicas analisadas neste memorial, por envolverem geração e/ou transformação de materiais, foram muitas vezes auxiliados e influenciados por scripts em CAL. Um exemplo significativo de processo desse tipo e que utilizo com certa regularidade em minhas músicas é a geração de trechos caracterizados tanto pela economia de materiais como pela ausência de padrões, como o ilustrado na Figura 1, extraído d’*O Jardim do Kamikaze*.<sup>12</sup> O trecho exemplificado, para vibrafone e percussão múltipla, foi composto com auxílio de um script responsável por gerar as alturas e as durações, tendo sido também submetido a ajustes rítmicos e notacionais.

---

<sup>12</sup> Ver capítulo 5.

Figura 1  
Exemplo de economia de materiais com ausência de padrões



### 1.3 REFERENCIAL TEÓRICO-ESTÉTICO

As reflexões e as análises musicais apresentadas neste memorial tiveram o apoio teórico dos trabalhos de diversos autores, relacionados a seguir, os quais também contribuíram de forma significativa para a composição das próprias peças analisadas, proporcionando questionamentos e motivações.

*Zeami: cena e pensamento nô*, de Sakae M. Giroux, *Nô – Teatro clássico japonês*, de Eico Suzuki, e *Um ator errante e O ator invisível*, de Yoshi Oida, forneceram as principais informações sobre o princípio *jo-ha-kyu* e o estilo interpretativo, a estrutura e a nomenclatura do teatro nô. Enquanto Giroux e Suzuki abordam o tema sob um prisma teórico, Oida descreve sua perspectiva prática como ator. Informações adicionais relacionadas foram obtidas de *O que é teatro nô*, de Darci Yasuco Kusano.

Concepções simbólicas, filosóficas e estéticas da cultura japonesa foram buscadas em diversas publicações: as obras literárias incluem *Minha vida como gueixa*, de Mineko Iwasaki, e *Musashi*, de Eiji Yoshikawa, ambos apresentando muitos aspectos culturais tradicionais do Japão; os trabalhos teóricos consultados sobre a prática de artes marciais japonesas incluem *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel, *Bushido*, de Daidoji Yuzan, e *O livro dos cinco anéis*, de Miyamoto

Musashi; *Bunraku: um teatro de bonecos*, de Sakae M. Giroux e Tae Suzuki, e *Kazuo Ohno*, de Emidio Luisi e Inês Bogéa, forneceram elementos adicionais sobre práticas teatrais japonesas, sendo o primeiro relativo ao teatro de bonecos tradicional *bunraku* e o segundo, ao *butô*, uma arte performática criada no séc. XX; o pensamento zen-budista, presente na maior parte das publicações citadas acima, é tratado em profundidade em *Zen-Budismo: o caminho da iluminação*, de Philip Kapleau.

Finalmente, as peças analisadas neste memorial foram influenciadas de alguma maneira por certas obras musicais. Dentre elas, destacam-se *Nagoya Marimbas*, de Steve Reich, *Seis bagatelas para quarteto de cordas*, Op. 9, de Anton Webern, *Rothko Chapel*, de Morton Feldman, *Quarteto de cordas nº 2*, de György Ligeti, *The Tomb of Her People*, de Celso Loureiro Chaves, e *Ancient Rhythm*, de Antônio Carlos Borges Cunha.

破

*jo*

## 2 INTROJUTSU

### 2.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS E ESTRUTURAIS

Concebida como música de abertura, relacionada com o ciclo *jo*, *introjutsu* corresponde aos princípios de um nô de divindade, segundo os quais a dança é uma das características predominantes, carregando consigo também um caráter introdutório e solene (GIROUX, 1991). O nome da peça é formado pelos termos *intro*, prefixo de ‘introdução’, e *jutsu*,<sup>13</sup> comumente traduzido do japonês como ‘arte’. Cumprindo *jo* uma função introdutória no teatro nô, deve levar a platéia a uma disposição apreciativa, como uma preparação para a parte seguinte, e costuma manter uma relativa velocidade e mover-se com tranqüilidade simples (NOH..., 2004, p. 4). Em face dessas premissas, decidi que *introjutsu* não deveria enfatizar um comportamento *yûgen* (“beleza sublime”) ou *tsuyoki* (“força”) em especial.

Os instrumentos de *introjutsu* foram escolhidos pela similaridade do timbre e da técnica de execução. A idéia primordial consistia em escrever uma música para três barrafones<sup>14</sup> iguais, mas descartei-a quase instantaneamente ao lembrar da pouca disponibilidade desses instrumentos em Porto Alegre. Por razões práticas, decidi compor tendo em vista os recursos disponíveis: xilofone, vibrafone e marimba. Ao agrupar três barrafones, seria possível compor trechos com a variedade tímbrica necessária para conter sons muito semelhantes entre si se considerados em conjunto,

---

<sup>13</sup> A expressão *jutsu*, representada pelo ideograma *kanji* 術, tem o significado usual de ‘arte’, ‘habilidade’ ou ‘técnica’; a expressão *kenjutsu*, por exemplo, é formada pelos termos *ken* e *jutsu* e pode ser traduzida como ‘a arte da espada’. Assim, dei à peça o nome *introjutsu* sugerindo que estamos diante da ‘arte da introdução’. Como se trata de um neologismo baseado na língua japonesa, na qual não existe a noção de letras maiúsculas, decidi grafar o nome da peça somente em minúsculas.

<sup>14</sup> Termo geralmente utilizado para se referir a instrumentos de percussão de altura determinada baseados em “teclas” percutidas, como os instrumentos de *introjutsu* e o metalofone.

porém diferentes quando considerados isoladamente. Além disso, quis agrupar instrumentos cujas técnicas de execução fossem semelhantes para que não houvesse grandes hierarquizações visuais. Em um grupo onde existem uma flauta e quatro violões, por exemplo, a flauta tende a assumir um destaque visual diferente do dos violões.

Durante a etapa de pré-composição de *introjutsu*, meu orientador sugeriu a elaboração de um planejamento formal que definisse a duração de cada uma das seções da peça. Uma vez que o princípio *jo-ha-kyu* consiste essencialmente na distribuição de caracteres ao longo do tempo, a elaboração prévia de um mapa de proporções de tempo poderia auxiliar no processo de composição propriamente dito, além de facilitar a visualização das proporções entre as seções.

Tabela 3  
Mapa preliminar de proporções de tempo de *introjutsu*

<i>jo</i>			<i>ha</i>						<i>kyu</i>			
<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>			<i>ha</i>			<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>

*introjutsu* foi a primeira música composta durante o programa de mestrado e, por essa razão, foi planejada de modo a evidenciar a progressão *jo-ha-kyu* “clássica”, ou seja, com as seções *ha* normalmente maiores que as seções *jo* e *kyu* e com as seções *jo* maiores que as seções *kyu*, conforme a Tabela 3. Essa decisão partiu da intenção de

se explorar o princípio *jo-ha-kyu* de uma maneira simples, clara e em um período relativamente curto de tempo, entre 4 e 6 minutos. A peça foi de certa forma influenciada pela audição da gravação de *Nagoya Marimbas*, de Reich. Nessa obra, o compositor explora alguns processos que foram aplicados em *introjutsu*, como padrões rítmico-melódicos de tamanho variável, repetidos não mais do que três vezes, e texturas canônicas formadas pela defasagem de padrões em um ou dois tempos (REICH, 2002, p. 184).

## 2.2 CONSIDERAÇÕES COMPOSICIONAIS

Minha intenção ao compor *introjutsu* foi atribuir-lhe o caráter de peça introdutória. Sendo assim, a primeira seção de *introjutsu* não apenas seria o “*jo* da peça”, mas também uma parte importante do “*jo* do recital”. Concluí que ela deveria iniciar com gestos extremamente simples e leves, intenção que se traduziu em uma série de notas repetidas em pianíssimo no vibrafone, formando a “introdução da introdução”. Segundo a convenção adotada neste trabalho, baseada nas expressões japonesas utilizadas por Giroux (1991) para descrever as subdivisões das seções, essa seção da peça será chamada de *jo-no-jo*, ou seja, a parte *jo* da seção *jo*<sup>15</sup>. A Tabela 4 apresenta de que forma estão delimitadas as primeiras subseções de *introjutsu*.

---

<sup>15</sup> As expressões relativas às subdivisões das seções são indicadas [seção maior *x*]-[*no*]-[subdivisão *y* da seção *x*]. Assim, a expressão *ha-no-kyu*, por exemplo, deve ser compreendida como ‘a seção *kyu* da seção *ha*’, ou seja, o clímax da seção central.

Tabela 4  
*introjutsu* – Primeiras seções

Compasso	Expressão	Significado
1	<i>jo-no-jo</i>	<i>jo</i> da seção <i>jo</i>
5	<i>jo-no-ha</i>	<i>ha</i> da seção <i>jo</i>
21	<i>jo-no-kyu</i>	<i>kyu</i> da seção <i>jo</i>
23	<i>ha-no-jo</i>	<i>jo</i> da seção <i>ha</i>

Figura 2

A nota sol que surge no vibrafone no [5] após uma série de fás sustentados (ver Figura 2) articula uma perturbação que, se considerada localmente, tem efeito de ruptura com o material anterior. Essa nova seção, *jo-no-ha*, é intensificada através da alternância entre G e F# e, a partir do [13], da apresentação de novas alturas. O clímax, ou *kyu*, dessa seção situa-se em [21 - 23]: uma recapitulação breve de gestos anteriores – notas repetidas e alternâncias de um semitom – junto a um crescendo de pianíssimo a fortíssimo. É o fim do *jo* e o início do *ha*, o momento em que termina a introdução e “começa a ação”, com a entrada da marimba e do xilofone e o recrudescimento do vibrafone. Ao se comparar a transição do *jo-no-jo* para o *jo-no-ha*,

[5], do *jo-no-ha* para o *jo-no-kyu*, [21], e do *jo-no-kyu* para o *ha* da peça, [23], tem-se respectivamente três tipos de processos de articulação da forma: uma perturbação leve, um desenvolvimento e um clímax gerado por uma intensificação progressiva.

Dando continuidade ao *jo-ha-kyu*, o início da seção *ha* (*ha-no-jo*, [23]) propõe uma ruptura dramática pela apresentação de um novo material tímbrico e rítmico com a entrada do xilofone e da marimba. Apesar da novidade da seção e da quebra subsequente, há uma continuidade no fluxo musical favorecida pelo material do vibrafone – que prossegue em seu moto perpétuo, agora em segundo plano – e pelo contexto harmônico que não se distancia, conservando o caráter modal da introdução. O impacto desta quebra, entretanto, é significativamente maior do que a quebra proporcionada pela seção *jo-no-ha* – o princípio estético do *jo-ha-kyu* assume que a carga expressiva dos “desenvolvimentos” seja maior do que a das “introduções”.

O material de primeiro plano da seção *ha-no-jo* foi gerado com o auxílio de um script<sup>16</sup> e é formado pela repetição e recapitulação de elementos. O script utilizado auxiliou na geração de toda a seção *ha-no-jo*, [23 - 44], e tem por finalidade, basicamente, gerar “células”, ou seja, seqüências de notas repetidas com duração definida pelo usuário. As células geradas podem ter qualquer duração múltipla da unidade de tempo básica, sendo separadas por uma pausa da mesma unidade de tempo e cujas alturas obedecem a limites pré-estabelecidos. Após a geração do material por computador, são feitos ajustes rítmicos e/ou melódicos no trecho gerado, conforme se fizerem necessários sob critérios essencialmente intuitivos. A

---

<sup>16</sup> Script “*células.cal*”, reproduzido neste trabalho no Apêndice B.

Figura 3 ilustra, através do xilofone e da marimba, o resultado gerado por esse processo.

Figura 3

The musical score consists of three staves. The top staff is for Xilofone (Xil.), starting at measure 23 with a melody of eighth notes, marked *mf*. The middle staff is for Marimba (Mar.), with a similar melody, also marked *mf*. The bottom staff is for Vibrafone (Vib.), with a steady eighth-note accompaniment, marked *ff* at the beginning and *mp* at the end.

A repetição, nesse contexto, se configura pela sucessão de células com similaridade rítmica, melódica e tímbrica entre si, resultando em imprevisibilidade local - as alturas e durações foram geradas por processos aleatórios, ainda que de acordo com as restrições estabelecidas pelo compositor - e, conseqüentemente, na valorização do contexto global sobre o contexto local: uma vez que a imprevisibilidade gerada pela repetição não-litera neutraliza o potencial expressivo das células isoladas, o trecho como um todo assume mais destaque do que o material do qual ele é formado.

Como veremos adiante, a hierarquização do contexto global, segundo a qual o contexto local é preterido em função de informações numerosas e recapituladas o suficiente para que níveis maiores de detalhamento - e, por conseguinte, menos

numerosos - adquiram maior força expressiva, é um dos aspectos centrais de *introjutsu*. O material gerado pelo script pode ser dividido em três trechos com características distintas, conforme a Tabela 5:

Tabela 5

TRECHO	CARACTERÍSTICAS*
[23 - 29]	Células de 1 a 3 semicolcheias, oscilando aleatoriamente entre F# e G.
[30 - 36]	Células de 1 a 4 semicolcheias, oscilando aleatoriamente entre D, F# e G.
[37 - 44]	Células de 1 a 2 semicolcheias, [37 - 38], de 3 a 6 semicolcheias, [39 - 40], e de 1 a 2 semicolcheias, [41 - 42], oscilando aleatoriamente entre B, D, F# e G; Células de 1 a 2 semicolcheias, [43 - 44], em G.

(\*) As notas mencionadas referem-se ao xilofone. A marimba executa simultaneamente o mesmo material, mas uma quinta abaixo.

Cada um desses trechos apresenta um processo gradual no qual seus contextos gerais são progressivamente enriquecidos com a inclusão de alturas, diferentes gamas possíveis para os tamanhos das células e um crescendo de dinâmica. Se considerarmos o papel desses três trechos na forma da peça até então, poderemos dividi-los em mais um nível de detalhamento, aninhando outras progressões *jo-ha-kyu*. A nomenclatura lógica para essas subdivisões utilizaria termos como *ha-no-jo-no-kyu*, por exemplo, o que poderia dificultar a leitura deste trabalho. Por essa razão, tal nomenclatura não será utilizada.

As subdivisões da seção *ha-no-jo*, [23 - 44], são articuladas por pausas no xilofone e na marimba, as quais foram compostas tendo em vista o caráter solene de uma peça *jo*, tal como já mencionado na seção 2.1, e simbolizam uma pausa expressiva que se estabelece quando um personagem do nô “respira”, ou seja, se detém por alguns instantes para fazer algum gesto, após uma sentença. Mantendo o princípio da recapitulação, esses silêncios separam os trechos delimitados na Tabela 5 enquanto o vibrafone alude à primeira perturbação da peça no [5].

A seção seguinte - *ha-no-ha*, a subdivisão *ha* da seção *ha -*, iniciada no [45], contrasta fortemente com a seção anterior: o vibrafone pára de tocar e, com ele, desaparece o pulso constante; os barrafones restantes passam a tocar em registros mais graves e em dinâmica *mezzo piano*; e os ritmos são pulverizados em ataques esparsos que oscilam entre duas notas separadas por intervalos de 7ª maior. Sendo essa seção o *ha* central, buscou-se um tipo de contraste que caracterizasse bem a noção de ruptura, a mais significativa até então.

Figura 4

The musical score for Figure 4 consists of two staves: Xil. (Xylophone) and Mar. (Marimba). The Xil. staff begins at measure 47 and features a series of rhythmic attacks on a two-note interval (G4 and A4), with downward arrows indicating the points of attack. The Mar. staff plays a steady, low-register accompaniment consisting of a sequence of chords and single notes, primarily in the lower register.

O trecho apresentado na Figura 4 sintetiza a textura dessa seção, também composta com auxílio de um script. Nesse caso, foi utilizado um script para gerar notas de duração aleatória, variando entre 1 fusa e 1 semínima. Para formar o trecho ilustrado, o script foi executado quatro vezes, uma para cada nota (F e E para a marimba, A e G# para o xilofone). A sobreposição das quatro camadas diferentes de notas com durações aleatórias resultou na textura desejada.

O problema decorrente da utilização do script foi a geração de uma partitura de difícil leitura:

Figura 5

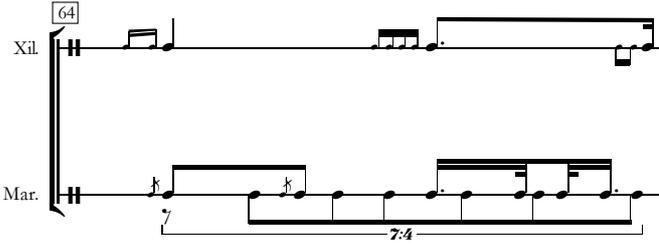
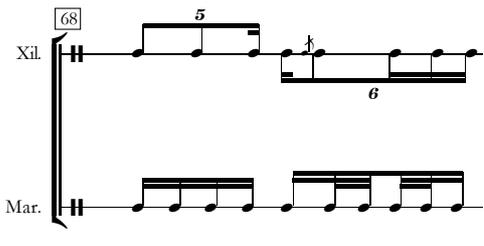
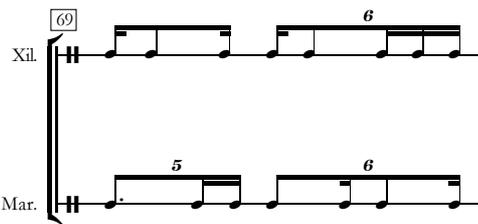
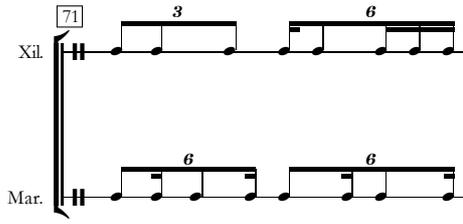
The image shows a musical score for two instruments: Xilofone (Xil.) and Marimba (Mar.). The score is written in a single system with two staves. The Xil. staff is on top and the Mar. staff is on the bottom. Both staves are filled with a dense, complex texture of notes and rests, with many overlapping notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, and the rests are of varying lengths. The score is labeled with a box containing the number 47 at the beginning of the Xil. staff. There are several downward-pointing arrows above the Xil. staff, indicating specific notes or rests. The overall appearance is that of a very dense and difficult-to-read musical score.

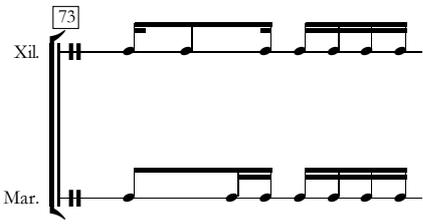
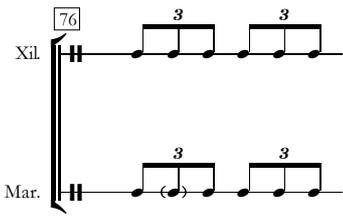
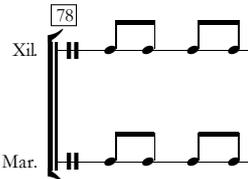
A Figura 5 apresenta o mesmo trecho da Figura 4, porém em notação mais tradicional, incluindo pausas. Minha intenção ao compor o *ha* central foi estabelecer uma região na qual os intérpretes pudessem diminuir a tensão dramática criada pelas seções anteriores, caracterizadas pela recapitulação obsessiva e pelo grande nível de atenção exigido para a execução. Dessa forma, a notação apresentada na Figura 5 não seria a mais adequada, pois prescinde de grande parte da liberdade que eu pretendia conceder aos músicos para aquela seção em particular. A solução

encontrada foi adotar a notação espacial (Figura 4), tal como sugerida por Kurt Stone (1980, p. 139, 143 e 159), que proporciona, ao mesmo tempo, uma relativa liberdade de pulso e de durações.

O vibrafone ressurge no [64], após um breve crescendo no [63]. Com esse gesto, busquei estabelecer uma ligação entre as duas seções, reafirmando ao final do crescendo a regra implícita de *introjutsu* de que, quando há vibrafone, há também pulso constante. Nessa nova seção, configura-se um processo gradual de simplificação dos ritmos, segundo o qual grupos de notas formados por apojeturas e quiálteras são progressivamente reduzidos a grupos de colcheias, conforme a tabela a seguir.

Tabela 6  
Simplificação das figuras rítmicas do xilofone e da marimba em [64 - 78]

<p style="text-align: center;">Ritmo original</p> 	<p style="text-align: center;">1ª variação</p> 
<p style="text-align: center;">2ª variação</p> 	<p style="text-align: center;">3ª variação</p> 

<p style="text-align: center;">4ª variação</p> 	<p style="text-align: center;">5ª variação</p>  <p>Obs.: A nota entre parênteses é eventualmente substituída por uma pausa de mesma duração.</p>
<p style="text-align: center;">6ª variação</p> 	

As variações a que as figuras rítmicas compreendidas nessa seção estão submetidas foram livremente baseadas no número de notas presentes em cada tempo de semínima. Assim, por exemplo, o ritmo original de 8 notas no xilofone no segundo tempo do [64] será sucedido por uma figura rítmica de 6 notas no [68], 5 no [69], 4 no [73], 3 no [76] e, finalmente, 2 notas no [78].

No [76], o vibrafone recapitula o material executado pelo xilofone e pela marimba no início da seção *ha*, [23], sendo seguido pela marimba, [78], e pelo xilofone, [79], que sobrepõem o material recapitulado às colcheias resultantes da variação já mencionada. Essa sobreposição progressiva resultou propositalmente em um *kyu* fraco, [80], uma vez que a peça se aproxima do final e não deveria haver um

clímax significativo antes do *kyu* derradeiro, prejudicando a força da progressão *jo-ha-kyu* geral pretendida.

O início do *kyu* da peça, no [81], é uma espécie de síntese recapitulativa de diversos materiais apresentados até então: ritmos baseados em semicolcheias, em *jo*; células de tamanho variável separadas por pausas, em *ha-no-jo*, [23 - 44]; e sobreposições de planos rítmicos distintos, em *ha-no-kyu*, [64 - 80] e, em um nível de semelhança menor, porém conceitualmente relacionado, em *ha-no-ha*, [45 - 63]. A partir do [87], a peça já retornou ao andamento do início (semínima=100) e um processo de colagem de trechos daquela seção caracteriza o *kyu-no-ha*, ou seja, o desenvolvimento da seção final. De acordo com esse processo, grupos de 4 semicolcheias, oriundos do material ilustrado na Figura 6, são inseridos em intervalos de tempo regulares em todos os instrumentos, alternadamente, como mostra a Figura 7. Esse material faz parte do trecho compreendido entre o terceiro tempo do [13] e o quarto tempo do [14], sendo também a base do ostinato no final da peça:

Figura 6





### 2.3 REFLEXÕES POSTERIORES

*introjutsu* foi composta com a prerrogativa de ser uma música introdutória, tanto em seu aspecto funcional no programa do recital, como ao proporcionar ao compositor uma primeira aplicação prática consciente do princípio *jo-ha-kyu*. Durante o processo de composição, foi possível adquirir maior familiaridade com os elementos estruturais e estéticos motivados por esse princípio, o que resultou em novos questionamentos e novas motivações para as composições seguintes.

序

*ha*

### 3 QUARTETO DE CORDAS Nº 1

#### 3.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS E ESTRUTURAIS

A motivação inicial para o *Quarteto de Cordas nº 1* foi a composição de uma peça de extrema concisão, na qual os gestos fossem breves e a duração total fosse de aproximadamente 2 minutos. Esse impulso gerou o primeiro movimento do *Quarteto* e foi transcendido posteriormente por princípios estéticos, idéias musicais e idéias extramusicais que resultaram em mais quatro movimentos, como será visto adiante.

De acordo com a proposta de se estabelecer uma progressão *jo-ha-kyu* aplicada no âmbito de um recital inteiro, foi preciso compor uma música que correspondesse ao caráter de uma “peça de guerreiro”, ou seja, uma peça *ha* solene e mais expressiva que uma peça *jo* (introdutória), porém sem ser a peça mais dramática do programa. As peças de guerreiro geralmente tratam de espíritos de guerreiros que se manifestam por conta de tormentos do passado ou a fim de estabelecer algum tipo de comunicação com os vivos. Por essa razão, são também chamadas de “peças de guerreiro morto” (GIROUX, 1991, p. 74).

A sonoridade do *Quarteto de Cordas nº 1* foi motivada pelas *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, Op. 9 de Webern. Especificamente falando, pretendi incorporar no quarteto um amplo aproveitamento dos recursos tímbricos dos instrumentos e algo da dinâmica “sussurrada” das *Bagatelas*. Durante o processo de composição dos movimentos II a V do *Quarteto*, identifiquei também a influência do *Quarteto de Cordas nº 2* de György Ligeti, principalmente em relação aos aspectos texturais.

Como foi visto no capítulo 1, o princípio *jo-ha-kyu* é um aspecto importante de diversas manifestações da cultura japonesa, não se limitando sua aplicação ao teatro nô. O contato com diversos livros e textos relativos a esse princípio *jo-ha-kyu* levou-me a descobrir que determinadas artes marciais japonesas o vivenciam em um contexto totalmente diferente, onde o que prevalece não é o refinamento estético, mas o refinamento do espírito. Instigado pela possibilidade de experimentar novas maneiras de se pensar o tempo e, em especial, o princípio *jo-ha-kyu*, passei a praticar *iaijutsu*<sup>17</sup>.

O *iaijutsu* é uma das artes marciais mais tradicionais do Japão, tem propósitos não-combativos e é praticamente tão antigo quanto o teatro nô. Ele consiste basicamente em técnicas de se desembainhar a *katana* (a espada longa dos samurais), cortar o(s) inimigo(s) e reintroduzir a *katana* na bainha. Assim como os gestos do teatro nô, os movimentos do *iaijutsu* são praticados em forma de *kata*, ou seja, espécies de coreografias repetidas inúmeras vezes ao longo de todos os anos em que o sujeito praticar a arte. O *jo-ha-kyu* é um conceito importante na prática desses *kata* e deve estar presente em cada gesto: o *jo* é a preparação do ataque, quando o espadachim percebe o inimigo e apanha a espada; o saque da espada é o *ha*; e o ápice do movimento, o *kyu*, consiste no corte propriamente dito. O espadachim então executa o gesto de limpar o sangue da espada e reintroduzi-la na bainha, preparando-se para o reinício de todo o ciclo. Cada etapa do ciclo contém um outro *jo-ha-kyu*, manifestado por gestos que iniciam em uma determinada velocidade e terminam mais rápidos. Meu aprendizado do *iaijutsu* ocorreu paralelamente à

---

<sup>17</sup> Do japonês 居合術, também chamado de *iaido* (居合道), conforme a escola e o estilo.

composição do *Quarteto*, e as descobertas decorrentes da prática com a espada motivaram uma série de decisões composicionais, como será visto a seguir.

## 3.2 CONSIDERAÇÕES COMPOSICIONAIS

### 3.2.1 Primeiro movimento

O primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1*, “Serenos ma energético”, tem caráter introdutório (*jo*) e apresenta brevemente algumas das sonoridades que fazem parte dos movimentos que estão por vir. Os instrumentos assumem identidades tímbricas que se mantêm durante praticamente todo o movimento, formando uma textura de plano único – ou seja, não há planos com diferentes funções a serem hierarquizadas – cujo princípio gerador é uma sucessão de motivos que se conectam, semelhantes a *Klangfarbenmelodien*.

O movimento é atemático, atonalmente livre e seccionado de forma suave, formando uma estrutura *jo-ha-kyu* articulada principalmente por mudanças de dinâmica e, no [26], por uma mudança de textura. A idéia de uma disposição apreciativa, tranqüilidade de movimento e o caráter “sereno, mas energético” correspondem aos princípios estéticos de uma peça de divindade, ou seja, uma peça *jo*.

A forma deste movimento foi determinada por uma espécie de narrativa imaginária inspirada em um *kata* que simula uma luta entre dois samurais. Segundo essa narrativa, o *shite* está em repouso contemplativo até o momento em que

presente a aproximação do antagonista (início da seção *ha-no-jo*, [14]), empunha a espada (início da seção *ha-no-ha*, [18]) e saca-a (início da seção *ha-no-kyu*, [26 - 30]) para desferir o golpe (*kyu*, [31]). Após a composição deste movimento, decidi representar cada um desses aspectos particulares do duelo em um movimento correspondente, expandindo a peça em mais quatro movimentos:

Tabela 8

<b>Movimento</b>	<b>Equivalência narrativa</b>
I	Síntese do duelo completo
II	Repouso e pressentimento
III	Empunhadura
IV	Saque
V	Golpe

### 3.2.2 Segundo movimento

“*Agitato meccanico*” é um movimento *ha* que corresponde esteticamente a uma peça nô de guerreiro. Na luta imaginária mencionada anteriormente, este movimento representa o primeiro contato sensorial (ainda não físico) entre os dois oponentes. Ao contrário do primeiro movimento, cujas alturas foram determinadas de forma improvisatória, o segundo movimento utiliza quatro séries pentatônicas, cada uma atribuída a um instrumento do quarteto, conforme a tabela a seguir:

Tabela 9  
Séries empregadas no segundo movimento

Instrumento	Série	Forma da série [1 - 10]	Forma da série [10 - 54]
Violino I	C - E <sup>b</sup> - D <sup>b</sup> - D - A	P <sub>0</sub>	R <sub>0</sub>
Violino II	F - D - E - E <sup>b</sup> - A <sup>b</sup>	I <sub>7</sub>	RI <sub>7</sub>
Viola	B <sup>b</sup> - F - G <sup>b</sup> - E - G	RI <sub>5</sub>	I <sub>5</sub>
Violoncelo	E <sup>b</sup> - B <sup>b</sup> - B - A - C	RI <sub>0</sub>	I <sub>0</sub>

As séries encontram-se em uma forma determinada até a última nota do [10] e na forma retrógrada correspondente a partir desse ponto. Esse espelhamento originou-se de um processo quase palindrômico: as classes de alturas e as figuras rítmicas do início ao [10] originam-se da retrogradação do trecho compreendido entre a última nota do [10] e a segunda quiáltera de colcheia do terceiro tempo do [20]. A fim de proporcionar o efeito de adição progressiva de instrumentos para formar um ostinato de quiálteras de colcheia, foram excluídas partes do trecho retrogradado, sendo mantido o material do violoncelo e, pouco a pouco, surgindo os materiais de cada um dos demais instrumentos. As séries foram organizadas com a intenção de se conferir ao movimento integridade melódico-harmônica, privilegiando intervalos de 2<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> menor e 4<sup>a</sup> justa.

Boa parte da seção *jo* deste movimento, [1 - 27], foi composta a partir de um princípio gerador envolvendo fatores aleatórios que consiste no encadeamento de pequenos motivos de 2 a 4 notas em crescendo e está estabelecido de forma completa a partir do [8]. A Figura 8 ilustra o princípio segundo o qual se baseia o encadeamento: a última nota de cada motivo é tocada simultaneamente à primeira nota do motivo seguinte, em uma sucessão contínua de quiálteras de colcheia. O

trecho anterior ao [8] é formado por uma versão “incompleta” do processo, em que as lacunas deixadas pelo solo de violoncelo são preenchidas progressivamente.

Figura 8  
Exemplo de encadeamento de motivos no segundo movimento

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a box containing the number 10, followed by a triplet of eighth notes. Below the first staff is the dynamic marking *f) sempre*. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff contains two triplets of eighth notes. The fourth staff contains a triplet of eighth notes. Arrows indicate the flow and relationships between the motifs across the staves.

A duração de cada motivo foi determinada por um programa responsável por gerar valores aleatórios entre 2 e 4 (como se fosse um dado de 3 lados) que se reverteram no número de notas dos motivos. A partir do [18], as durações ficam restritas a valores entre 2 e 3 e, a partir do [20], todos os motivos têm duração de 2 notas. No [22], uma ruptura (*jo-no-ha*) no princípio gerador até então determinante, causada pela estabilização das figuras rítmicas e o surgimento de agrupamentos periódicos, conduz a seção *jo* ao clímax (*jo-no-kyu*) que estabelece a transição, no [28], para a seção *ha*.

Levando-se em consideração o nível de parâmetros musicais novos do trecho iniciado no [28], tem-se a ruptura mais dramática de todo o *Quarteto* até o momento. Essa seção *ha-no-jo* baseia seu material melódico no solo inicial de violoncelo, o que estabelece uma conexão temática, mas apresenta um novo nível de dinâmica, uma textura radicalmente diferente e uma maior velocidade. Além disso, há uma mudança expressiva do timbre, concentrado unicamente na sonoridade do *pizzicato* na seção *jo*, mas marcado pela sonoridade dos arcos na seção *ha-no-jo*.

A seção *ha-no-jo* comporta-se como preparação para a seção seguinte, como toda seção *jo*, através de uma transição que culmina no início da seção *ha-no-ha* no [39]. A textura pontilhista é uma referência tímbrica à seção *jo* da peça e foi ritmicamente determinada pela atribuição aleatória de durações às notas e às pausas, formando um plano de fundo para a melodia em harmônicos iniciada no [42].

Seguindo a narrativa imaginária do *Quarteto*, após o pressentimento do inimigo, o protagonista parte para o ataque. Essa idéia de decisão resoluta motivou a seção *kyu* do movimento, [53 - 54], que recapitula o material formado por tercinas encadeadas da seção *jo*. Essa recapitulação em decrescendo teve como intenção expressiva representar o desvanecimento do pensamento, a preparação última antes do contato iminente com a espada.

### 3.2.3 Terceiro movimento

A prática do *iaijutsu* levou-me a observar que o golpe propriamente dito é antecedido por três etapas: preparação física e espiritual, o contato com a *tsuka* (a

empunhadura da espada) e o saque, em rápida sucessão. O terceiro movimento do *Quarteto*, “Noturno”, representa o ato de empunhar, gesto que consiste em um momento de expectativa, já que, quando o espadachim toca a *tsuka*, tudo pode acontecer. Essa aura de mistério faz parte do caráter da peça cuja posição no programa de nô – o terceiro número – seria ocupada por uma peça de mulher. As características particulares desse tipo de peça, em especial o mistério e o devaneio, foram parte do ímpeto deste movimento. Além disso, a prática do *iaijutsu*, ao exercer tanta influência sobre a simbologia que norteou os aspectos expressivos do *Quarteto*, levou-me a uma reflexão sobre a dificuldade que enfrentei ao empunhar a espada e sacá-la e motivou o caráter de tensão do terceiro movimento. Atribuo tal dificuldade à impossibilidade prática, como aluno iniciante, em atingir o estado espiritual de vazio do zen-budismo:

Esse estado, em que não se pensa nada de definido, em que nada se projeta, aspira, deseja ou espera e que não aponta em nenhuma direção determinada (e não obstante, pela plenitude da sua energia, se sabe que é capaz do possível e do impossível), esse estado, fundamentalmente livre de intenção e do eu, é o que o mestre chama de *espiritual*. Com efeito, ele está carregado de vigília espiritual, e recebe também a denominação de *verdadeira presença de espírito*. [...] Pode usar sua inesgotável energia porque está livre, e abrir-se para todas as coisas porque está vazio. Um círculo vazio, símbolo desse estado primordial, fala com muita força para quem nele se encontra (HERRIGEL, 2003, p. 47-48) [grifo do autor].

O estado espiritual e a busca por ele foram respectivamente associados ao mistério e à tensão, cuja combinação foi a base da alternância de estados de comportamento do terceiro movimento. O material intervalar utilizado originou-se de parte de uma matriz serial, como ilustrado a seguir:

Tabela 10  
Uso da matriz serial do terceiro movimento

<b>C</b>	<b>E<sup>b</sup></b>	<b>D<sup>b</sup></b>	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>B<sup>b</sup></b>	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>G<sup>b</sup></b>	<b>F</b>	<b>A<sup>b</sup></b>
<b>A</b>	C	B <sup>b</sup>	B	G <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G	E	D <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	D	F
<b>B</b>	D	C	D <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	A	G <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	F	E	G
<b>B<sup>b</sup></b>	D <sup>b</sup>	B	C	G	A	A <sup>b</sup>	F	D	E	E <sup>b</sup>	<b>G<sup>b</sup></b>
<b>E<sup>b</sup></b>	G <sup>b</sup>	E	F	C	D	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	G	A	A <sup>b</sup>	<b>B</b>
<b>D<sup>b</sup></b>	E	D	E <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	C	B	A <sup>b</sup>	F	G	G <sup>b</sup>	<b>A</b>
<b>D</b>	F	E <sup>b</sup>	E	B	D <sup>b</sup>	C	A	G <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G	<b>B<sup>b</sup></b>
<b>F</b>	A <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	G	D	E	E <sup>b</sup>	C	A	B	B <sup>b</sup>	<b>D<sup>b</sup></b>
<b>A<sup>b</sup></b>	B	A	B <sup>b</sup>	F	G	G <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	C	D	D <sup>b</sup>	<b>E</b>
<b>G<sup>b</sup></b>	A	G	A <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	F	E	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	C	B	<b>D</b>
<b>G</b>	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	A	E	G <sup>b</sup>	F	D	B	D <sup>b</sup>	C	<b>E<sup>b</sup></b>
<b>E</b>	<b>G</b>	<b>F</b>	<b>G<sup>b</sup></b>	<b>D<sup>b</sup></b>	<b>E<sup>b</sup></b>	<b>D</b>	<b>B</b>	<b>A<sup>b</sup></b>	<b>B<sup>b</sup></b>	<b>A</b>	<b>C</b>

A série primitiva, na primeira linha da tabela, inclui a série pentatônica utilizada no segundo movimento (C - E<sup>b</sup> - D<sup>b</sup> - D - A) e enfatiza intervalos de 2<sup>a</sup> menor, 2<sup>a</sup> maior e 3<sup>a</sup> menor. A escolha dos intervalos foi motivada por uma correspondência, simbólica e subjetiva, entre os intervalos e as atmosferas que fazem parte do movimento: intervalos de 2<sup>a</sup> menor representam a tensão e intervalos de 3<sup>a</sup> menor representam o mistério. A princípio, a escolha dos intervalos de 2<sup>a</sup> maior foi intuitiva, mas sua incorporação à série acabou por proporcionar materiais

harmonicamente apolares, valorizando a presença dos intervalos polares.<sup>18</sup> Como ilustra a Tabela 10, foram utilizadas quatro formas da série, nesta ordem: P<sub>0</sub>, I<sub>4</sub>, R<sub>4</sub> e RI<sub>0</sub>.

A seção *jo* do movimento, [1 - 19], foi construída com base na série pentatônica já mencionada e introduz o universo tímbrico e o caráter gerais do movimento. A expansão do vocabulário de alturas se dá na seção *ha*, a partir do [20], contribuindo com a articulação da forma. Para compor a seção *ha*, baseei-me na estrutura tradicional do teatro nô, segundo a qual a seção *ha* é caracterizada pela entrada do *shite* e pelo diálogo do *shite* com o *waki*, gestos que representei com a melodia da viola no trecho [20 - 23] e com a melodia do violoncelo no trecho [31 - 34].

A seção *kyu*, clímax do terceiro movimento, do [35] ao final, volta a concentrar o vocabulário de alturas, limitando-se ao tetracorde inicial da série, C - E<sup>b</sup> - D<sup>b</sup> - D. Essa seção é formada por um processo gradual de adensamento rítmico, auxiliado por um script gerador de durações.<sup>19</sup> Foi determinado que cada nota, a partir do [38], tivesse duração entre 4 e 14 semicolcheias, limites estes que foram sendo reduzidos progressivamente até restringir as durações a 1 ou 2 semicolcheias no [47]. A intensificação resultante corresponde, em termos simbólicos, à tensão gerada pela expectativa do saque da espada.

---

<sup>18</sup> O conceito de polaridade utilizado neste trabalho é o descrito por Edmond Costère em sua teoria da polarização acústica, segundo a qual intervalos de uníssono, 8<sup>a</sup> justa, 2<sup>a</sup> menor e 7<sup>a</sup> maior, 4<sup>a</sup> justa e 5<sup>a</sup> justa são considerados polares, intervalos de trítone, 2<sup>a</sup> maior e 7<sup>a</sup> menor são apolares e os demais são neutros (COSTÈRE apud ADAMI, 2004, p. 53).

<sup>19</sup> Script *alturas e durações aleatórias.cal*, reproduzido neste trabalho no Apêndice B. O resultado gerado pelo script foi submetido também à rotina "Quantize", nativa do Sonar, responsável por simplificar as durações das notas selecionadas, facilitando a leitura sem comprometer a textura resultante.

### 3.2.4 Quarto movimento

O quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 1, "Dolce"*, corresponde ao saque da *katana* do protagonista imaginário. Durante a prática do *iaijutsu*, sentia uma espécie de suspensão do fluxo do tempo toda vez que sacava a espada após incontáveis repetições dos movimentos. Quanto mais intensa essa sensação de suspensão, melhores eram os movimentos e maior era a impressão de que o saque ocorria de forma independente de minha vontade. Herrigel descreve uma experiência semelhante:

“[...] como é possível que a meta exterior, o alvo de papel, seja atingida sem que o arqueiro tenha feito pontaria, de maneira que os acertos confirmem exteriormente o que se passa no interior? Confesso que essa correlação me é incompreensível.” Depois de um longo momento de reflexão, o mestre me respondeu: “O senhor está enganado se pensa que pode tirar algum proveito da compreensão de tão obscuras conexões, inalcançáveis para o intelecto. Lembre-se de que na natureza ocorrem coincidências incompreensíveis, e não obstante tão comuns que nos acostumamos a elas. Vou dar-lhe um exemplo sobre o qual refleti muitas vezes: a aranha *dança* sua rede sem *pensar* nas moscas que se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, se enreda sem saber o que a esperava. Mas tanto na aranha, como na mosca, *algo* dança, e nela o exterior e o interior são a mesma coisa. Confesso que me sinto incapaz de explicar melhor, mas é dessa maneira que o arqueiro atinge o alvo, sem mirá-lo exteriormente” (HERRIGEL, 2003, p. 69) [grifo do autor].

Esse “algo” a que o mestre de Herrigel se refere me suscitou as idéias de não-intenção, que interpretei musicalmente como ausência de direcionalidade, e de irracionalidade, que associei aos princípios de uma peça de demência do teatro nô. Segundo Giroux, os protagonistas das peças de demência normalmente são pessoas possuídas por espíritos ou perseguidas por emoções e sentimentos extremados (1991, p. 83). Como já mencionado no capítulo 1, em um espetáculo tradicional de nô, a

peça de demência é uma peça *ha* apresentada em quarto lugar. Assim, os referenciais estéticos para o quarto movimento do *Quarteto* se completam e encontram afinidade com a narrativa imaginária da música.

A fim de representar a não-intenção, as durações das notas da seção *jo* do movimento, do início ao [34], foram determinadas de modo a formar uma textura, auxiliada por um script, que proporcionasse a diluição do pulso.<sup>20</sup> Além disso, a seção é formada por tetracordes em harmônicos que se sucedem sem direcionalidade:

Tabela 11  
Sucessão de tetracordes na seção *jo*

<b>Tetracorde</b>	<b>Compasso</b>
C - E <sup>b</sup> - F - G	7
C - E <sup>b</sup> - G - A <sup>b</sup>	9
C - D - E <sup>b</sup> - F	11
C - F - G - B <sup>b</sup>	13
C - E <sup>b</sup> - G - A <sup>b</sup>	16
E <sup>b</sup> - F - G - A <sup>b</sup>	18
C - E <sup>b</sup> - F - G	22

A seção *ha-no-jo*, iniciada no [35], rompe com o caráter da seção anterior e incrementa o conteúdo intervalar do movimento com o tetracorde A<sup>b</sup> - B - C - F#. A escolha das alturas se deu de forma a estabelecer um contraste com os tetracordes anteriores pela presença do trítone, intervalo até então inédito neste movimento. A

<sup>20</sup> Mesmo script mencionado na nota 19.

textura obtida é uma variação da textura anterior, incorporando pausas e decrescendos para cada nota em um crescendo geral, permitindo que as díades possíveis de serem formadas a partir do tetracorde ganhem maior destaque.

O trecho [52 - 56] estabelece uma transição entre as seções *ha-no-jo* e *ha-no-ha* e introduz a série C - E<sup>b</sup> - D<sup>b</sup> - D - A - B - B<sup>b</sup> - F - G - E - G<sup>#</sup> - F<sup>#</sup> que, como será visto na seção 3.2.5, é a série básica do quinto movimento. A proporção relativamente grande de silêncios da seção *ha-no-ha*, a partir do [57], é uma representação simbólica do “vazio” experimentado pelo espadachim, enquanto que os gestos que interrompem esses silêncios simbolizam a perturbação causada pelas sensações que insistem em se manifestar no momento do saque. Foram incluídos gestos de dois tipos: ataques em uníssono ou dobramentos em oitava, cujo colorido tímbrico é um pré-eco do quinto movimento, e recapitulações breves que ecoam gestos anteriores. Existem recapitulações no [59] (variação do material original do [54]), no [63] (baseado no [53] do segundo movimento) e no [67] (variação da seção *jo* do quarto movimento).

O *kyu* do movimento é relativamente curto, [72 - 77], e a peça chega a ele sem articular claramente a forma através de um grande acelerando e de uma espécie de “mutação tímbrica”. A brevidade da seção é uma representação dos últimos instantes do saque, o momento culminante que antecede o golpe definitivo.

### 3.2.5 Quinto movimento

Chegando ao final da narrativa imaginária, o quinto movimento do *Quarteto* é o que corresponde ao momento do golpe do espadachim. Durante a etapa de pré-composição do quinto movimento, percebi que a idéia da morte causada por um golpe de *katana* poderia ser interpretada de inúmeras maneiras – afinal, dependendo do ponto de vista, a morte pode assumir caracteres que variam entre uma suspensão suave e delicada do fluxo da existência a um impacto violento e doloroso. No entanto, a escolha de princípios estéticos que norteassem determinadas decisões composicionais, especialmente em termos de caráter expressivo, foi importante ao delimitar o universo de opções que representassem o momento do golpe mortal. Sendo o equivalente estrutural de uma peça de nô de demônio (também chamada de “nô final”), o quinto movimento foi, portanto, composto tendo como ímpeto uma morte delirante e agonizante, concepção que me pareceu mais apropriada do ponto de vista expressivo. Giroux lembra que os demônios retratados nas peças de nô também eram divindades, “forças sobrenaturais muito mais próximas do povo do que as divindades elegantes e diáfanas”, mas também capazes de proporcionar felicidade aos homens, apesar de “seu aspecto aterrador” (1991, p. 73). A idéia da morte como transição para um outro mundo está presente nas peças de nô de um modo geral, mas o aspecto acentuadamente fantástico evocado por protagonistas sobrenaturais, espíritos, monstros e demônios é típico de peças de demônio (SUZUKI, 1977, p. 64).

Uma das grandes diferenças estéticas entre peças de divindade e de demônio, segundo Zeami, estava na representação das personagens: “No caso das

divindades, ‘os movimentos de dança poderão convir’, ao passo que, para os demônios, ‘não há nada que possa oferecer um suporte à maneira dançada’” (GIROUX, 1991, p.74). Essa informação, sugerindo musicalmente a ausência de um pulso claro, definiu a textura do quinto movimento. O princípio gerador dessa textura consiste em ataques cujos timbres diversos são distribuídos de maneira razoavelmente uniforme entre os instrumentos, sem a prevalência de nenhum sobre os demais. Para tanto, foram determinados a ordem de execução – qual instrumento deveria tocar – e o timbre – qual a técnica de execução a ser adotada pelo instrumento, entre ordinário, *pizzicato*, harmônico, *tremolo*, *pizzicato* Bartók, golpe no tampo do instrumento e arcada entre o cavalete e o estandarte. Após a organização desses parâmetros, as durações das notas e das pausas e as dinâmicas foram definidas conforme a intenção expressiva.

As alturas foram determinadas por uma série dodecafônica, C – E<sup>b</sup> – D<sup>b</sup> – D – A – B – B<sup>b</sup> – F – G – E – G<sup>#</sup> – F<sup>#</sup>, que mantém o heptacorde inicial da série utilizada no quarto movimento. As cinco notas adicionais foram agregadas de modo a incluir um intervalo de 3<sup>a</sup> maior (E – G<sup>#</sup>), 4<sup>a</sup> justa (F – B<sup>b</sup>) e suas respectivas inversões, bem como o trítono (F<sup>#</sup> – C).

A forma do quinto movimento possui características um pouco diferentes das dos demais movimentos. A seção *ha-no-jo*, iniciada no [16], não representa grande contraste em relação ao *jo* do movimento, que vai do início ao [15], exceto por sua identidade tímbrica, marcada pelos golpes no tampo do instrumento. Dessa forma, apesar da ruptura normalmente esperada de uma seção *ha* não ser drástica neste caso, considereirei a seção *ha-no-jo* como um desenvolvimento, portanto ainda com

características de *ha*, da seção anterior. A seção *ha-no-ha*, que inicia no [22], efetivamente representa um momento de ruptura contrastante. O material tocado em *ppp* pelo violino I no [24] teve como ímpeto o momento exato em que o oponente percebe que será morto; neste breve instante, em que uma verdade monumental é subitamente revelada, as verdades anteriores não fazem mais sentido. Busquei representar esse momento pela negação de diversos elementos anteriores, com textura, pulso e, principalmente, tratamento rítmico contrastantes.

No [28], *ha-no-kyu*, é como se “o mundo voltasse a girar”. A espada segue seu rumo em direção ao oponente para, no [32], encontrá-lo. O clímax (*kyu*) gerado nos compassos [31] e [32] é relativamente breve, partindo do princípio de que, uma vez desferido o golpe, nada mais há a se dizer.



### 3.3 REFLEXÕES POSTERIORES

Roger Reynolds, a respeito de buscas pessoais que motivam projetos artísticos, mencionou a possibilidade de o artista partir de seu conhecimento sobre determinado assunto para compor uma obra. Assim, ele teria duas opções: compor com base em um assunto com o qual ele tem grande familiaridade, a fim de facilitar o caminho entre o fenômeno externo e a obra, ou, ao contrário, inspirar-se em algo que lhe é desconhecido, de modo que o processo criativo possa fazê-lo compreender melhor a fonte de sua motivação.<sup>21</sup>

Minha experiência ao compor segundo uma narrativa simbólica definida foi impulsionada por uma tentativa de entender um fenômeno externo, a prática do *iaijutsu*. Naturalmente, não houve nenhuma expectativa quanto à contribuição do processo criativo para o entendimento de uma arte marcial que pode exigir décadas de treino para que o “aluno” passe à mera posição de “discípulo” (na verdade, acredito que o próprio compositor trilha um caminho semelhante), mas, enquanto ímpeto criativo, entender um fenômeno externo suscitou formas mais experimentais de se tratar a música. Tal experimentalismo “exploratório” levou-me a sistemas de alturas que variaram do atonalismo livre ao serialismo em uma mesma música. A intenção foi verificar o efeito da mudança do conteúdo intervalar na coerência harmônica da peça como um todo. Além disso, busquei enfatizar em diferentes graus os recursos tímbricos dos instrumentos.

---

<sup>21</sup> Informação oral, em *masterclass* de composição realizada no Auditorium Tasso Corrêa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1998.

Tabela 13  
Esquema geral do *Quarteto de Cordas n° 1*

<b>Movimento</b>	<b>I</b> <i>Sereno, ma energico</i>	<b>II</b> <i>Agitato meccanico</i>	<b>III</b> <i>Noturno</i>	<b>IV</b> <i>Dolce</i>	<b>V</b> <i>Brutale</i>
<b>Ciclo</b>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>ha</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>
<b>Caráter nô</b>	Divindade  <i>tsuyoki</i>	Guerreiro morto  <i>tsuyoki</i>	Mulher  <i>yûgen</i>	Demência  <i>yûgen/ tsuyoki</i>	Demônio  <i>tsuyoki</i>
<b>Sistema de alturas</b>	Atonalismo livre	Serialismo (série pentatônica)	Serialismo (série de 45 sons, derivada de série dodecafônica)	Atonalismo livre Serialismo (série dodecafônica)	Serialismo (série dodecafônica)
<b>Intervalos de ênfase</b>	2 <sup>a</sup> m / 7 <sup>a</sup> M, 2 <sup>a</sup> M / 7 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> m / 6 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> m / 7 <sup>a</sup> M, 2 <sup>a</sup> M / 7 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> m / 6 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> J / 5 <sup>a</sup> J	2 <sup>a</sup> m / 7 <sup>a</sup> M, 2 <sup>a</sup> M / 7 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> m / 6 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> M, 3 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> J, 5 <sup>a</sup> J ( <i>jo</i> )  2 <sup>a</sup> m / 7 <sup>a</sup> M, 2 <sup>a</sup> M / 7 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> m / 6 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> J / 5 <sup>a</sup> J, trítono ( <i>ha</i> e <i>kyu</i> )	2 <sup>a</sup> m / 7 <sup>a</sup> M, 2 <sup>a</sup> M / 7 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> m / 6 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> J / 5 <sup>a</sup> J
<b>Recursos tímbricos significativos</b>	Harmônicos, <i>pizzicati</i> , arco ordinário e <i>sul ponticello</i>	<i>Pizzicati</i> (ordinário e com a unha) e harmônicos	<i>Sul ponticello</i> , <i>sul tasto</i> , <i>col legno battuto</i> e harmônicos	Harmônicos e toque entre cavalete e estandarte	Golpe no tampo do instrumento e todos os recursos anteriores

Como pode ser verificado na Tabela 13, a continuidade do conteúdo intervalar formado pelos intervalos de ênfase ao longo da peça só é quebrada no *jo* do quarto movimento. A ruptura – tetracordes com a sugestão tonal de um acorde de dó menor na seção *jo* e a presença do trítono na seção *ha* – é intencional e originou-se da idéia de demência subjacente ao quarto movimento. O uso de séries e sistemas de alturas distintos ao longo da peça, apesar de ter partido de uma intenção

experimental e de lançar mão de decisões intuitivas e improvisatórias, resultou em uma coerência harmônica gerada pela permanência de conteúdos intervalares.

Ainda de acordo com a Tabela 13, pode-se constatar que o percurso do timbre no *Quarteto* se estabelece em função de uma alternância expressiva entre uma diversidade de recursos tímbricos e a ênfase em timbres particulares: a identidade tímbrica dos movimentos I, III e V é formada por uma variedade de sonoridades que se completam, ao passo que a identidade tímbrica dos movimentos II e IV é formada por poucos elementos. O universo de recursos tímbricos da peça é incrementado a cada movimento, em direção a uma miríade de timbres no quinto movimento. Esse princípio geral de acréscimo de sonoridades não foi planejado na etapa de pré-composição, mas aplicado à peça de modo intuitivo em decorrência da intenção expressiva, orientada pelo ímpeto, de cada movimento.

## 4 IZUTSU

### 4.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS E ESTRUTURAIS

Durante a busca por fontes relacionadas ao princípio *jo-ha-kyu*, deparei com diversas traduções, principalmente para o inglês e o francês, de peças de nô. O impulso de utilizar uma fonte literária como base expressiva e formal para a composição de uma música, além de proporcionar uma experiência para mim até então inédita, representava uma possibilidade interessante de se compreender a aplicação prática do *jo-ha-kyu*, o qual está presente no texto de nô como uma “semente” para a encenação. Assim, uma das primeiras idéias a motivar a composição de uma música durante o programa de mestrado foi a representação livre da peça de nô *Izutsu*,<sup>22</sup> de autoria atribuída a Zeami (SUZUKI, 1977, p. 95).

Segundo as classificações de gênero do nô, *Izutsu*, também conhecida como *A dama das bordas do poço* ou simplesmente *O poço*, é considerada uma peça feminina, evocando aspectos comumente atribuídos à mulher, como mistério, delicadeza, emoção, sutileza, beleza e loucura. A peça inicia com a longa jornada, representada pela travessia do palco, de um monge em peregrinação. Trata-se do *waki*, observador e interlocutor da peça, que acaba de chegar ao templo Ariwara em Yamato, representado por um poço. À noite, o monge reza pela alma de um casal de poetas do século IX, Narihira Ariwara e a filha de Ki-no-Aritsune, a quem o templo foi erigido, e surpreende-se com a aparição de uma mulher que ora diante do poço. Essa mulher é o *shite*, ou seja, a personagem principal e, portanto, a responsável pelo

---

<sup>22</sup> A tradução à qual tive acesso foi realizada por Royall Tyler (1997) e está anexada a este trabalho.

caráter da peça. A mulher, que se identifica ao monge como moradora da região, passa a relatar-lhe a história de amor do casal de poetas que, quando crianças, “inclinavam-se nas bordas do poço e divertiam-se, comparando suas alturas e vendo seus rostos sorridentes e cabelos flutuantes, refletidos na água límpida” (KUSANO, 1984, p. 60). Já adultos, casam-se, mas Narihira, dado a aventuras extraconjugais, acaba envolvendo-se seriamente com outra mulher. A filha de Ki-no-Aritsune, magoada, compõe poemas para extravasar a dor, ““uma vez que somente a poesia pode expressar os nossos mais profundos sentimentos’, como afirma a misteriosa mulher.” (KUSANO, 1984, p. 61). Mesmo ciente da traição, a esposa rezava pela segurança do marido durante a jornada à casa da amante. Narihira descobre o gesto de amor e, arrependido e comovido, nunca mais comete adultério.

O monge, não convencido da identidade da mulher misteriosa, acaba conseguindo fazê-la admitir que é, na verdade, o espírito da poetisa que, sofrendo de saudades de seu marido, volta eventualmente ao local de sua infância<sup>23</sup>. Após o desvanecimento do espírito, o monge decide dormir para tentar sonhar com a poetisa e descobrir mais sobre seu passado,<sup>24</sup> o que efetivamente acontece. A filha de Ki-no-Aritsune, agora vestindo o traje aristocrata completo do marido, canta e dança o *utsuri-mai*, a dança de personificação do marido:

---

<sup>23</sup> É comum, em peças nô, a existência de protagonistas que combinam dois gêneros: um dos cinco *shite* já mencionados e uma condição fantástica, demente ou divina. Assim, pode-se encontrar protagonistas que são o espírito de um guerreiro, uma mulher louca ou um espírito da natureza. De qualquer modo, o *shite* tende a ser um ente que não pertence ao mundo dos vivos ou mesmo uma pessoa real que, encontrando-se em estado de loucura, não participa da realidade “comum” (GIROUX, 1991).

<sup>24</sup> O monge dorme com sua roupa do avesso, procedimento que, como conta Kusano, corresponde a uma velha crença: quem assim dorme, tende a sonhar com o passado ou com a pessoa amada (1984, p. 62)

O vestuário, a dança, as saudades intensas, produzindo a identificação total da mulher com a figura do marido morto. A tal ponto que, ao aproximar-se do poço, representado por uma armação de madeira natural, [...] a filha de Ki-no-Aritsune olha para seu reflexo na água e vê não a sua própria figura, mas a de Narihira. O masculino e o feminino fundidos numa só imagem (KUSANO, 1984, p. 63).

Após a dança, o lento desaparecimento do espírito e a constatação de que foi tudo um sonho.

Uma vez definido o percurso dramático do ímpeto criativo, reuni algumas informações de ordem simbólica e estética para que pudesse determinar parâmetros harmônicos, rítmicos e expressivos da música. Dentre essas informações, são importantes a idéia de uma extrema simplicidade e a atemporalidade encontradas no texto (sabe-se apenas que a história se passa em uma noite enluarada de outono) e o conceito de *yûgen*, conforme descrito no capítulo 1, o qual, segundo minha interpretação, sintetiza o caráter de *O Poço*.<sup>25</sup>

Imaginei uma “palheta de cores” para a música que contemplasse o conceito de *yûgen* e fosse, ao mesmo tempo, de grande simplicidade de orquestração. De início, considerei a sonoridade de gongos de diversas alturas definidas, o que resultaria não só em uma interessante riqueza de harmônicos, como em uma contribuição ao aspecto visual e ritual da performance. Devido à escassez generalizada de tais recursos de percussão em Porto Alegre, decidi priorizar o

---

<sup>25</sup> A fim de evitar uma eventual confusão entre a peça de nô e a música analisada neste memorial, será usada a forma traduzida *O Poço* em menções à primeira e o título *Izutsu* quando se tratar da segunda.

timbre, em detrimento da imagem, através do uso de um *sampler* que reproduzisse a sonoridade desejada. A escolha de viola e clarinete se deu em função de critérios puramente subjetivos: a viola deveria atribuir à peça a feminilidade necessária, representando o *shite* (o espírito da poetisa), enquanto o clarinete deveria representar o *waki* (o monge), mais sutil em termos de expressão. O *sampler* completaria a atmosfera com solenidade e mistério quase processionais.

## 4.2 CONSIDERAÇÕES COMPOSICIONAIS

O primeiro procedimento composicional posterior à etapa de pré-composição de *Izutsu* foi a criação do material de áudio do *sampler*. Dadas as possibilidades virtualmente infinitas de se atribuir sons diversos ao *sampler*, foi preciso definir com precisão sua sonoridade a fim de complementar a gama de timbres, formada por viola e clarinete, já delimitada de modo razoável nas primeiras seções da peça.

O *sampler* de *Izutsu* utiliza dois tipos de som: sons percussivos semelhantes a sinos e sons de voz de soprano, extraídos de uma gravação de *Rothko Chapel* de Morton Feldman. Foi escolhido o programa de computador *minimoog V*, um sintetizador virtual,<sup>26</sup> para a criação dos sons de sinos (a configuração de *software* dos parâmetros de geração desses sons utilizada para *Izutsu* está reproduzida no Apêndice C). A base para os sons de soprano foi o trecho compreendido em [246 - 253] (FELDMAN, 1973, p. 27). Os sons gravados foram então processados com o

---

<sup>26</sup> “Sintetizador virtual” é o termo comumente empregado em referência a programas de computador (*software*) que funcionam como sintetizadores eletrônicos (*hardware*), com evidentes vantagens em relação ao custo e à economia de espaço físico.

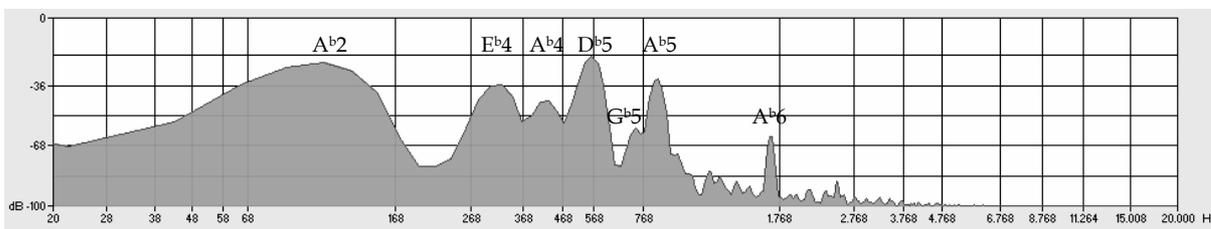
programa *Sound Forge* através de transposição, da adição de um pequeno efeito de reverberação e de *glissandi* descendentes suaves ao final das notas. A escolha desse material se deve à natureza tranqüila, contemplativa e misteriosa que identifiquei na interpretação da soprano da gravação mencionada.

A Figura 9 apresenta um gráfico das parciais de maior intensidade geradas pelo *minimoog V* para o  $A^{b2}$  tocado no início de *Izutsu*.<sup>27</sup> Segundo o gráfico, o som gerado possui alguns aspectos importantes para a caracterização do timbre: as notas de maior intensidade são  $A^{b2}$ ,  $E^{b4}$ ,  $A^{b4}$ ,  $D^{b5}$ ,  $G^{b5}$ ,  $A^{b5}$  e  $A^{b6}$ , sendo que o  $D^{b5}$ , uma classe de alturas distante da nota fundamental na série harmônica, é a nota mais proeminente do som gerado, com intensidade um pouco maior que a da própria fundamental. No som resultante, portanto, destaca-se o intervalo harmônico de 4ª justa ( $A^{b5} - D^{b5}$ ). Tais aspectos foram importantes durante a composição da peça, pois a natureza dúbia da relação harmônico-intervalar entre o *sampler* e os demais instrumentos propiciou combinações que, de outra forma – caso o som tocado no *sampler* fosse mais pobre em harmônicos e destacasse unicamente a fundamental –, talvez não existissem na música tal como se encontra. Por exemplo, o intervalo entre *sampler* e clarinete no [5], desconsiderando-se as diferenças de oitavas, envolve dois intervalos principais: a 2ª maior indicada na partitura, formada pelas notas E do *sampler* e  $F^{\#}$  da viola, um intervalo apolar; e uma 3ª menor resultante, formada pelas notas A do *sampler* – uma 4ª justa em relação à fundamental – e  $F^{\#}$  da viola, um intervalo neutro.

---

<sup>27</sup> O gráfico foi realizado com o programa *Sound Forge 7.0* segundo o método de análise de Blackman-Harris, que proporcionou uma melhor visualização das frequências predominantes.

Figura 9  
Análise espectral do A<sup>b</sup>2 utilizado no *sampler* em *Izutsu*



Os sons de sinos foram indicados na partitura conforme atribuídos às teclas do *sampler*. Uma vez que essa atribuição se dá de modo arbitrário (ou seja, os sons podem ser atribuídos livremente às teclas, sem que haja necessariamente correspondência de notas entre eles), foi preciso definir um mapeamento do teclado que resultasse em uma leitura natural por parte do intérprete. Apesar de as notas indicadas na partitura não representarem a verdadeira sonoridade do *sampler*, elas referem-se às notas fundamentais das séries harmônicas. Além disso, a fim de facilitar a análise da partitura, os sons do *sampler* foram distribuídos nos pentagramas conforme o tipo: sons de soprano foram indicados na mão direita e sons de sinos, na mão esquerda.

A forma de *Izutsu* foi articulada de modo a delimitar, principalmente através do conteúdo harmônico e dos caracteres expressivos, as identidades específicas de cada seção. A seção *jo* foi seccionada em três regiões:

Tabela 14  
Seccionamento do *jo* de *Izutsu*

<b>Seção</b>	<b>Localização</b>
<i>jo-no-jo</i>	Início - [4]
<i>jo-no-ha</i>	[5 - 13]
<i>jo-no-kyu</i>	[14 - 19]

A seção *jo-no-jo*, de caráter anunciatório e solene, partiu da peregrinação do monge que ocorre nos primeiros instantes de *O Poço*. O solilóquio que se segue no texto foi representado pela seção *jo-no-ha*, cujo conteúdo harmônico é definido pela sobreposição de materiais baseados em duas escalas diferentes: F# - G# - A - D no clarinete, baseada em uma escala pentatônica de conteúdo intervalar [0,2,3,7,8], porém com o C# omitido; e C# - D# - E - F# - G#, no *sampler*. Nesse trecho, o clarinete executa uma das características mais representativas do material melódico de *Izutsu*: saltos de intervalos variados, não menores do que uma 4ª justa, formados por uma nota curta seguida por uma nota mais longa, como “soluços”. A Figura 10 apresenta alguns exemplos:



A seção *jo-no-kyu*, [14 - 19], que corresponde ao momento em que o monge ora pelas almas de Narihira e da filha de Ki-no-Aritsune até a aparição do espírito da poetisa, representado pela entrada da viola no [19], apresenta novo vocabulário de alturas, formado pela escala A - B - C - E - F, que é uma transposição de 3 semitons da escala pentatônica da seção anterior. A ligação entre as seções *jo-no-kyu* e *ha-no-jo*, entre os compassos 12 e 14, é realizada pelo A3 do clarinete, escolhida por ser a nota comum entre as escalas das duas seções.

Tabela 15  
Seccionamento do *ha* de *Izutsu*

Seção	Localização
<i>ha-no-jo</i>	[19 - 29]
<i>ha-no-ha</i>	[30 - 44]
<i>ha-no-kyu</i>	[45 - 51]

A entrada da viola marca o início da seção *ha*, simbolizando a entrada da protagonista. Uma vez que a seção *ha-no-jo* consiste em uma ruptura importante do discurso, é o momento mais adequado para o surgimento do *shite* e faz parte dos princípios elementares da estrutura do nô (SUZUKI, 1977, p. 67). A mudança de instrumentação, conteúdo harmônico - o clarinete mantém o vocabulário de alturas da seção anterior, a viola utiliza a escala pentatônica G - A - B<sup>b</sup> - D - E<sup>b</sup>, com o B<sup>b</sup> sendo tocado pelo *sampler* -, conteúdo rítmico, registro e caráter formam o contraste que denota a diferente função expressiva da seção *ha* em relação à seção *jo*. Em *ha-no-ha*, [30], a melodia da viola corresponde à cena de *O Poço* em que o espírito da filha de Ki-no-Aritsune conta ao monge sobre seu passado, e o trecho [39 - 44] simboliza a

indagação do monge, e a resposta que lhe é dada, sobre a real natureza daquela que diz ser uma habitante das redondezas.

Cada “personagem”, dando continuidade ao princípio das seções anteriores, utiliza uma escala própria: as escalas pentatônicas E - F# - G - B - C para a viola e A - B - C - E - F para o clarinete (o *sampler*, que não se constitui simbolicamente em um personagem, dobra a escala da viola). Na seção *ha-no-kyu*, [45 - 51], por sua vez, a intenção expressiva foi representar a transição reveladora do monge do estado de vigília para o de sonho. Dessa forma, ela apresenta um contexto harmônico diferente dos demais, pois é o único momento de *Izutsu* em que a viola e o clarinete não correspondem a personagens do ímpeto; não há uso de pentatônicas, todos os instrumentos compartilham o mesmo vocabulário de alturas (modo dórico em E) e os *clusters* do *sampler* atuam como se pertencessem a um instrumento de percussão de altura indefinida.

A seção final de *Izutsu*, assim como a da peça *O Poço*, é representada pela dança de personificação do marido. Foi estabelecido nessa seção *kyu*, motivada pela idéia de fusão entre o feminino (*yûgen*) e masculino (*tsuyoki*) sugerida pelo texto, um novo contraste em termos de textura, harmonia e caráter. A viola, com gestos que consistem essencialmente em uma expansão do uso dos saltos “soluçados” mencionados anteriormente, volta a utilizar uma escala pentatônica (C - D - E<sup>b</sup> - G - A<sup>b</sup>) e conduz a peça a seu clímax. Ao final da dança, “Enquanto soa o sino do alvorecer no Templo de Ariuará [ou *Ariwara*], a aparição dilui-se aos poucos, qual flor a murchar silenciosa” (SUZUKI, 1977, p. 109).

Tabela 16  
A progressão *jo-ha-kyu* em *Izutsu*

Nível de detalhamento	1	<i>jo</i>			<i>ha</i>			<i>kyu</i>		
		<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>
2		<i>jo-no-jo</i>	<i>jo-no-ha</i>	<i>jo-no-kyu</i>	<i>ha-no-jo</i>	<i>ha-no-ha</i>	<i>ha-no-kyu</i>	<i>kyu-no-jo</i>	<i>kyu-no-ha</i>	<i>kyu-no-kyu</i>
Compasso		início	[5]	[14]	[19]	[30]	[45]	[51]	[54]	[57]
		- [4]	- [13]	- [19]	- [29]	- [44]	- [51]	- [54]	- [57]	- fim

### 4.3 REFLEXÕES POSTERIORES

*Izutsu* é uma música cuja valorização do aspecto melódico representa uma postura estética diferente da encontrada na maioria de minhas músicas, nas quais costuma haver um estilo composicional mais voltado para a não-hierarquização de um ou outro aspecto musical, como ritmo, textura, melodia, etc. Ao analisar a música retrospectivamente, constato que *Rothko Chapel*, de Morton Feldman, além de proporcionar os sons de soprano que foram manipulados para serem tocados pelo *sampler*, compartilha com *Izutsu* o protagonismo da viola e referências à atmosfera de um templo (JOHNSON, 2001, p. 651).

Trabalhar com uma fonte literária que determinou o percurso dramático de uma música também foi um fator fundamental em diversas decisões composicionais, sendo os aspectos formais e harmônicos os mais influenciados por essa fonte. A

relação do texto com os aspectos harmônicos de *Izutsu* surgiu de processos intuitivos e improvisatórios, mas essa relação não é menor do que a estabelecida entre texto e forma, ainda que esta tenha sido desde o início planejada tendo a peça *O Poço* como base. A sucessão de escalas diferentes nas quais os instrumentos se baseiam corresponde à natureza do papel desempenhado pelos personagens da peça; assim, há uma mudança de conteúdo harmônico para cada articulação da forma. Em *ha-no-jo* (ver Tabela 16), a poetisa apresenta-se como uma moradora da região; em *ha-no-ha*, o espírito da filha de Ki-no-Aritsune relembra o passado; e, em *kyu*, o espírito assume uma nova identidade durante a dança de personificação do marido. Cada um desses momentos implica um material diferente para a viola, como resultado da relação entre personagem e instrumento. O material do clarinete, por sua vez, refletindo-se no monge, baseia-se no momento da peregrinação, em *jo-no-ha*, e no solilóquio e no contato com a poetisa, respectivamente em *jo-no-ha* e *ha-no-ha*. A seção *ha-no-kyu* representa mudanças no vocabulário de alturas de ambos os instrumentos, uma vez que representa um momento em que a correspondência entre instrumentos e personagens é temporariamente suspensa, como mencionado anteriormente. A constatação de que tais aspectos foram incorporados à música de forma intuitiva e improvisatória, mas, ainda assim, mantendo estreita conexão com o percurso dramático do texto, evidencia a importância que o ímpeto pode ter na coerência estrutural de uma obra.

急

*kyu*

## 5 O JARDIM DO KAMIKAZE

### 5.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS E ESTRUTURAIS

*O Jardim do Kamikaze* foi a última peça composta durante o programa de mestrado e teve como motivação principal a composição de uma música que correspondesse a uma peça *kyu* de um programa de nô, ocupando a última posição em um concerto e tendo caráter de uma peça de demônio.

A escolha dos instrumentos foi o primeiro procedimento em nível de pré-composição. Inicialmente, foram feitos vários esboços com grupos instrumentais os mais diversificados. Nenhuma dessas formações, contudo, parecera ser estimulante para se explorar as possibilidades de uma peça de demônio. A grande dificuldade encontrada nessa etapa de criação foi conceber um grupo de câmara capaz de reproduzir toda a energia, solenidade, força (*tsuyoki*) e brutalidade que imaginava serem apropriadas para esta peça, reduzindo o número de instrumentos ao mínimo necessário. Percebendo que todas as minhas escolhas incluíam uma categoria de instrumentos em comum – a percussão –, decidi que a música seria composta unicamente para essa categoria e cheguei à instrumentação final de *O Jardim do Kamikaze*, para três instrumentistas: xilofone, tam-tam, prato suspenso, sino grande, caixa e três tom-tons agudos – percussão 1; vibrafone, prato suspenso, triângulo, pandeiro, dois *woodblocks* e dois tom-tons médios – percussão 2; marimba, prato suspenso, cinco painéis de latão, tom-tom grave e bumbo – percussão 3. A escolha dos instrumentos individuais levou em consideração tanto a variedade de timbres e a intenção expressiva da peça como a disponibilidade de tais instrumentos e de

intérpretes que os dominassem. Nesse sentido, contar com um trio de percussão para a execução de *introjutsu* facilitou a viabilização d'*O Jardim do Kamikaze*. Além disso, a disponibilidade de uma “bateria de latão”<sup>28</sup> constituiu-se em uma motivação adicional e enriqueceu as possibilidades criativas do processo.

Foram compostos alguns esboços preliminares da música que facilitaram a visualização dos instrumentos no palco, tornando possível determinar a distribuição dos instrumentos a cada um dos três músicos, segundo a viabilidade e praticidade de interpretação das idéias esboçadas e da afinidade dos músicos com determinados instrumentos. Além disso, as idéias musicais anotadas deram pistas sobre as possibilidades de organizar os diferentes materiais ao longo do tempo. Em linhas gerais, foi feito um esboço de materiais que valorizavam, com diferentes cargas expressivas, quatro grupos tímbricos: membranas, barrafonos, *woodblocks* e instrumentos metálicos. Considerei a possibilidade de aplicar a progressão *jo-ha-kyu* a uma sucessão de três movimentos, chamados *Jo*, *Ha* e *Kyu*, já que ela naturalmente sugere três momentos básicos, e organizar os grupos de materiais de acordo com a função expressiva de cada ciclo da progressão.

*O Jardim do Kamikaze* foi influenciada por *Ancient Rhythm* (1991-1993), de Antônio Carlos Borges Cunha, e por *The Tomb of Her People* (1989), de Celso Loureiro Chaves. Em ambas as peças, encontrei afinidade estética com o caráter cerimonial e solene. Fiquei particularmente comovido, ao assistir a estréia brasileira de *Ancient Rhythm*, pelo comportamento de euforia frenética suscitado durante os solos de

---

<sup>28</sup> Conjunto de cinco painéis de latão de tamanhos diferentes, além de uma frigideira gigante, de propriedade de Diego Silveira, percussionista que participou do recital de mestrado.

percussão que coincidem, de acordo com o compositor, com o momento da proporção áurea das seções finais da peça. De fato, um dos títulos provisórios d'O *Jardim do Kamikaze* foi *Berserkergang*.<sup>29</sup> *The Tomb of Her People*, por sua vez, é um importante referencial estético e notacional, representado principalmente pelo tratamento – e pela ausência – do pulso, vocabulário rítmico, rigor notacional e pelas soluções encontradas para a notação desses elementos.

O título da peça surgiu durante a composição do primeiro movimento, em uma busca por um título que representasse a carga expressiva da música. Nessa busca, deparei com uma foto tirada em um combate durante a Segunda Guerra Mundial e que sintetizava, em consonância com minha intenção expressiva, as idéias já mencionadas de energia, solenidade, força e brutalidade. A foto foi tirada de uma das torres do U.S.S. Missouri e registra o momento em que um avião Mitsubishi Zero está a poucos segundos de colidir com o navio.

---

<sup>29</sup> Estado de frenesi beligerante, originalmente atribuído aos guerreiros vikings (LIBERMAN, 2004).

Figura 11  
Mitsubishi Zero prestes a colidir com o U.S.S. Missouri



A iminência do impacto, emoldurada por um contexto de brutalidade e violência, mas contraposta, ou ainda complementada, pela idéia de honra, lealdade e desprendimento das coisas terrenas por parte do piloto e pela imagem poética associada ao termo *kamikaze*,<sup>30</sup> ajudou a definir uma gama de idéias musicais que será discutida adiante, na seção 5.2 deste trabalho. Adicionalmente, busquei incorporar livremente na peça, à guisa de subtexto, respostas à pergunta: que significados

---

<sup>30</sup> Do japonês 神風, “vento divino”, em uma referência ao tufão que, segundo a lenda, salvou o povo japonês da invasão mongol de 1281 (Kamikaze. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kamikaze&oldid=45837776>. Acesso em: 29 de março de 2006).

poderiam ser apreendidos a partir do jardim zen de um *kamikaze*? Jardins zen são espaços simples, formados apenas por pedras e areia ou cascalho e usados como espaço para relaxamento e contemplação meditativa e cujos significados simbólicos são interpretados livremente por quem neles entra. Portanto, apesar de a forma d'O *Jardim do Kamikaze* obedecer à progressão *jo-ha-kyu*, manteve a idéia de um jardim zen como um elemento de abstração do ímpeto, não refletindo uma narrativa extramusical.

## 5.2 CONSIDERAÇÕES COMPOSICIONAIS

### 5.2.1 Primeiro movimento - Jo

Ao compor a seção *jo* do primeiro movimento d'O *Jardim do Kamikaze* (os 33 compassos iniciais do movimento), levei em conta não apenas o princípio de que uma seção *jo* deve ter caráter introdutório e de preparação para a seção seguinte, mas também a necessidade de estabelecer um contraste com a música anterior e de atribuir a essa seção a função de apresentar algo do caráter de toda a peça. Optei por um *jo* extremamente simples em termos de textura, ritmo e timbre, consistindo basicamente em uma série de ataques simultâneos nos tom-tons que remetesse a tambores militares de batalha e fosse uma espécie de anúncio, tal qual a aproximação espalhafatosa de um grupo de teatro mambembe. A irregularidade eventual das pausas dessa seção foi motivada pela intenção de se inserir perturbações ocasionais que diminuíssem o nível de previsibilidade do trecho repetitivo.



O trecho [46 - 47], na letra de ensaio **B** da partitura, compreende um material de transição para a seção *ha-no-ha*, no [48], a qual foi composta com auxílio de dois scripts: um responsável por gerar as alturas – restritas a membranas – e as durações – entre semicolcheia e colcheia –, e outro, executado após o primeiro, responsável por “migrar” ataques das membranas para os barrafones, com uma incidência probabilística de 20%.<sup>31</sup> Após a execução dos scripts, foram feitos ajustes notacionais e alguns pares de semicolcheias foram subdivididos em tercinas, para efeito de ornamentação. Buscou-se, com esses processos, criar uma textura reduzível basicamente a um *ostinato* de semicolcheias, enriquecido por nuances tímbricas e rítmicas e, com os ataques ocasionais nos barrafones, incrementar o aspecto visual da interpretação da obra.

As alturas dos barrafones foram determinadas de modo a formar um tricorde constante, como se pertencessem a instrumentos incapazes de oferecer mais de uma nota; a intenção expressiva com essa decisão foi preservar a força da apresentação da gama completa de alturas dos barrafones nos movimentos seguintes. Há uma nova transição no [54] e [55], recapitulando o material de transição anterior e o material dos *woodblocks* da seção *ha-no-jo* e estabelecendo uma espécie de respiração entre dois trechos semelhantes. A transição seguinte, no [59], por sua vez, articula a forma para a seção *ha-no-kyu*.

A seção *ha-no-kyu*, iniciada na letra de ensaio **C** da partitura, é caracterizada pela ausência de pulso regular e apresenta um elemento novo à peça. A opção pela

---

<sup>31</sup> Scripts “*alturas e durações aleatórias.cal*” e “*altera alturas probabilidade.cal*”, reproduzidos neste trabalho no Apêndice B.

notação espacial<sup>32</sup> se deu em função da intenção expressiva de se romper radicalmente com a forte sensação de pulso existente até então, através da construção de frases formadas pelas três partes de percussão. O pulso regular, então, é substituído pela sincronia de gestos, indicada pela linha tracejada. Os motivos formados por sete ataques repetidos, como o ilustrado na Figura 13, são gestos que antecipam o metro setenário do início do terceiro movimento, ao passo que os ataques simultâneos em *rim shot*, antes das fermatas, são ecos dos ataques da seção *jo*. A intenção com essa combinação de elementos novos, recapitulações e pré-ecos é conferir unidade estrutural à obra; de outro modo, as seções se constituiriam de sucessões de materiais novos, não estabelecendo a relação desejada entre os diferentes ciclos da progressão *jo-ha-kyu*.

Figura 13  
Pré-eco do ostinato setenário do terceiro movimento

The figure shows a musical score with three staves. The top staff contains a seven-note melodic motif enclosed in a dashed rectangular box, with the dynamic marking *mp* below it. The middle staff shows a percussive rhythm with notes and rests, featuring dynamic markings *f* and *ff*. The bottom staff shows another percussive rhythm with notes and rests, featuring dynamic markings *f*, *pp*, and *ff*. Vertical dashed lines connect the notes of the motif in the top staff to the corresponding notes in the middle and bottom staves, illustrating the 'pre-echo' of the seven-note motif.

O motivo que pré-ecoa o ostinato está indicado com um retângulo tracejado.

<sup>32</sup> Conforme sugerido por Kurt Stone (1980, p. 139, 143 e 159).

A seção *kyu*, iniciada no [62], é uma variação da seção *jo* com diluição do pulso regular. Sua dinâmica se sucede em um crescendo, até os ataques com *tutta la forza* do [70]. Apesar do nível de intensidade desses gestos ser o maior do primeiro movimento, concluí que nenhuma dinâmica seria forte o suficiente para gerar um clímax com a carga expressiva que julguei necessária. Assim, decidi encerrar o *kyu* com timbres que considere delicados e um gesto inusitadamente suave, que partiu da concepção simbólica do jardim zen e se constitui em uma espécie de antítese – o caráter *yûgen* – do caráter do movimento, predominantemente *tsuyoki*.

Tabela 17  
Progressão *jo-ha-kyu* em *O Jardim do Kamikaze* – primeiro movimento (*jo*)

Nível de detalhamento	1	<i>jo</i>			<i>ha</i>			<i>kyu</i>		
		<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>
2		<i>jo-no-jo</i>	<i>jo-no-ha</i>	<i>jo-no-kyu</i>	<i>ha-no-jo</i>	<i>ha-no-ha</i>	<i>ha-no-kyu</i>	<i>kyu-no-jo</i>	<i>kyu-no-ha</i>	<i>kyu-no-kyu</i>
Compasso		início - [11]	[12] - [32]	[33]	[34] - [47]	[48] - [60]	[61]	[62] - [68]	[69] - [70]	[71]

### 5.2.2 Segundo movimento – Ha

O segundo movimento foi planejado para cumprir uma função *ha* na grande forma d’*O Jardim do Kamikaze*. Como uma das características do movimento anterior é a apresentação das sonoridades da peça, mas com destaque para as membranas,

decidi concentrar a ênfase tímbrica do segundo movimento nos instrumentos de madeira – xilofone, marimba e *woodblocks* – para contribuir com o contraste geral entre os dois movimentos. Essa decisão levou-me a duas idéias musicais que são o cerne desse movimento: decrescendos com elementos aleatórios nos instrumentos de madeira e um solo de *woodblocks*.

A seção *jo* do movimento, [1 - 13], apresenta a primeira forma dos decrescendos, cujos elementos aleatórios são as alturas e o número de repetições de cada compasso.<sup>33</sup> Foi escolhido um conjunto de alturas diferente para cada barrafone, formando uma sobreposição, com intervalo de 1 semitom, de dois pentacordes baseados na escala pentatônica de conteúdo intervalar [0,2,3,7,8]. O modo escolhido é um reflexo do ímpeto, citando uma sonoridade que associo ao extremo oriente; no entanto, para atenuar essa conotação, tornando-a menos explícita, separei os pentacordes por um intervalo de 1 semitom. Ritmicamente, buscou-se, com o processo canônico de sucessão em um ciclo ordenado de 7, 6 e 5 quiálteras de colcheia, gerar “desordem” entre as três partes e, ao mesmo tempo, evitar o estabelecimento de ostinatos que pudessem interferir na neutralidade hierárquica da textura.

Já tendo planejado o protagonismo dos *woodblocks* para o segundo movimento, decidi iniciar a seção *ha* – cuja característica recorrente em peças de nô é a apresentação do *shite*, como já mencionado no capítulo 1 – com uma apresentação destacada dos *woodblocks*. Em termos simbólicos, a seção *ha-no-ha*, iniciada no [19],

---

<sup>33</sup> O número possível de repetições é indicado no início dos compassos através de uma notação semelhante à utilizada por Reich em partituras como *Music for 18 Musicians* (2002, p. 88) e *Six Pianos* (2002, p. 74-5). A indicação para o conjunto universo das alturas dos decrescendos e o ritmo é baseada na notação sugerida por Stone (1980, p. 155).

corresponde ao momento em que o protagonista “canta”. A base para o material dos *woodblocks* dessa seção foi gerada com dois scripts, sendo um para geração de alturas e durações e outro para a substituição de ataques ocasionais por pausas.<sup>34</sup> A intenção expressiva do uso desses scripts foi criar um material atemático, de grande densidade rítmica e que transcendesse a existência de um pulso regular, como se o “canto” dos *woodblocks* fosse um recitativo instrumental. As alturas foram limitadas a dois *woodblocks*, de modo a valorizar a conclusão do recitativo em [36 - 37] com o som de um terceiro *woodblock*.

A seção *ha-no-kyu*, no [43], apresenta os decrescendos com elementos aleatórios em outra forma, segundo a qual as alturas são definidas, mas as durações são sugeridas através do posicionamento espacial das figuras na partitura. O desencontro rítmico entre as três partes de percussão e os decrescendos que acontecem com simultaneidade suficiente para sugerir uma sincronia mais conceitual do que prática formam *Gestalten* que, por semelhança, se constituem em recapitulações dos decrescendos da seção *jo*. Esse material passa por um processo gradual de diminuição do número de ataques e de aumento de silêncios entre os decrescendos. As durações da seção *ha-no-kyu* foram determinadas pelo mesmo script de geração de durações usado nos *woodblocks* da seção *ha-no-ha*. Para se chegar aos ataques indicados na partitura, todas as figuras geradas pelo script foram substituídas pela “pseudocolcheia”<sup>35</sup> que representa ataques de curta duração usados em notação espacial, sendo mantidas as distâncias originais indicadas entre os

---

<sup>34</sup> Scripts “alturas e durações aleatórias.cal” e “borracha aleatória.cal”, reproduzidos neste trabalho no Apêndice B.

<sup>35</sup> Stone refere-se a esse símbolo como “beamlet” (1980, p. 138).

ataques; o processo gradual de rarefação foi feito manualmente, substituindo-se grupos progressivamente maiores de ataques por pausas ou, na notação espacial, por espaços em branco.

Os trechos [15 - 17] (letra de ensaio G), [38 - 42] (letra de ensaio I) e [55 - 60] (letra de ensaio J) são formados por um material que recapitula o material de transição utilizado no primeiro movimento. Buscou-se, na forma como são apresentadas no segundo movimento, atribuir um caráter cerimonial e solene às transições, além de articular a forma conectando informações novas – as seções propriamente ditas – por meio de informações conhecidas – os materiais de transição.

A seção *kyu* do movimento, iniciando no [61], é uma terceira forma dos decrescendos, cujo vocabulário tímbrico é restrito aos sons de baquetas sendo percutidas umas contra as outras. O percurso desse vocabulário ao longo das três formas dos decrescendos é resultado de um processo motivado pela idéia simbólica da redução ao essencial, do despojamento do espírito, e consiste na simplificação de alturas e timbres, partindo de uma gama de 13 alturas (10 notas + 3 *woodblocks*), reduzindo para 3 alturas (2 notas + 1 *woodblock*) e chegando a sons sem altura definida.

Tabela 18  
Progressão *jo-ha-kyu* em *O Jardim do Kamikaze* – segundo movimento (*ha*)

Nível de detalhamento	1	<i>jo</i>			<i>ha</i>			<i>kyu</i>
		<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	
	2	<i>jo-no-jo</i>	<i>jo-no-ha</i>	<i>jo-no-kyu</i>	<i>ha-no-jo</i>	<i>ha-no-ha</i>	<i>ha-no-kyu</i>	
Compasso		início	[4]	[10]	[14]	[19]	[43]	[61]
		- [3]	- [10]*	- [13]*	- [18]	- [42]	- [60]	- fim

(\*) Região aproximada.

### 5.2.3 Terceiro movimento - Kyu

O terceiro movimento, tendo sido planejado para ter um caráter *kyu*, foi composto com a intenção expressiva de funcionar como um clímax da peça e de destacar os instrumentos de timbre metálico do grupo, representados principalmente pela bateria de latão, pelo vibrafone e pelo tam-tam.

A seção *jo* do movimento, [1 - 45], surgiu a partir do primeiro esboço feito para *O Jardim do Kamikaze*, um ostinato espacializado da esquerda para a direita (da percussão 1 para a percussão 3) do motivo ilustrado na Figura 14. Esse motivo, no contexto da peça, é uma recapitulação do *jo* do primeiro movimento, também constituído exclusivamente de ataques nos tom-tons, com caráter *tsuyoki*.

Figura 14  
Ostinato da seção *jo*

♩=210

**7**  
**8**

*f*

*mf*

*mp*

A seção *jo* deste terceiro movimento foi construída segundo um processo gradual que consiste na adição progressiva de elementos, sobrepostos ao ostinato conforme a Tabela 19.

Tabela 19  
Seqüência da adição de materiais na seção *jo*

Material adicionado	Compasso
Uma apojatura a cada dois compassos nas percussões 1 e 2	4 e 7, respectivamente
Uma colcheia em <i>mp</i> a cada 5 tempos de colcheia na percussão 1	10
Uma colcheia em <i>mp</i> a cada 6 tempos de colcheia na percussão 2	17
Uma colcheia em <i>mf</i> a cada 8 tempos de colcheia na percussão 3	20
Um rufo de colcheia em <i>f</i> a cada 8 tempos de colcheia na percussão 1	25
Um rufo de colcheia em <i>mf</i> a cada 5 tempos de colcheia na percussão 2	28
Um rufo de colcheia em <i>mf</i> a cada 10 tempos de colcheia na percussão 3	31

Uma colcheia em <i>mf</i> a cada 8 tempos de colcheia na percussão 3	37
Uma colcheia em <i>mp</i> a cada 5 tempos de colcheia na percussão 1; Uma colcheia em <i>mp</i> a cada 6 tempos de colcheia na percussão 2; Um rufo de colcheia em <i>f</i> a cada 8 tempos de colcheia na percussão 1; Um rufo de colcheia em <i>mf</i> a cada 5 tempos de colcheia na percussão 2; Um rufo de colcheia em <i>mf</i> a cada 10 tempos de colcheia na percussão 3	38

O *jo-no-kyu* que articula a forma no [45] é antes a culminância de um processo do que uma seção com início e fim definidos. A seção *ha-no-jo* que segue (letras de ensaio K e L) concentra a sonoridade de instrumentos com timbre metálico. A frase reproduzida na Figura 15, para bateria de latão, recapitula o tema processional do primeiro movimento através de uma variação tímbrica e rítmica.

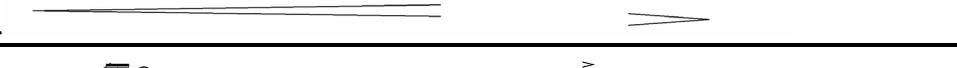
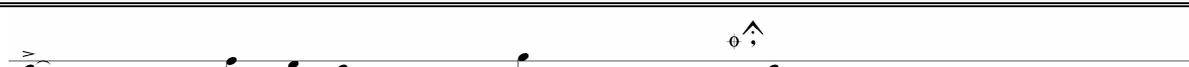
Figura 15  
Variação do tema processional



A intenção expressiva na composição da seção *ha-no-jo* foi utilizar o tema de caráter processional e marcial do primeiro movimento como base para um recitativo instrumental baseado em um processo gradual de ornamentação de sucessivas apresentações do tema, conforme ilustra a Tabela 20. O gesto do vibrafone, ao final

de cada tema ornamentado, cumpre uma função expressiva motivada pela idéia de contemplação e ritualização.

Tabela 20  
Variações por ornamentação do tema processional

1	A. 
1	B. 
2	A. 
2	B. 
3	A. <i>fp</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>pp</i> 
3	B. <i>fp</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>pp</i> 
4	A. <i>p</i> <i>f</i> <i>ff</i> 
4	B. <i>p</i> <i>f</i> <i>ff</i> 
4	A. <i>fff</i> 
4	B. <i>fff</i> 

A=Tema sem ornamentação B=Tema com ornamentação

As letras de ensaio **M**, **N** e **O** da partitura correspondem a uma transição entre a seção *ha-no-jo* e a seção *ha-no-ha* ([61], letra de ensaio **P**). Os principais recursos composicionais utilizados nessa transição foram a recapitulação e a variação. Os gestos do vibrafone executados “o mais rapidamente possível” na letra de ensaio **M** recapitulam ritmicamente o ostinato dos tom-tons da seção *jo* com as notas F3, B2 e G<sup>b</sup>2, no primeiro gesto, e G4, C<sup>#</sup>4 e A<sup>b</sup>3, no segundo, mantendo o vetor intervalar do tricorde da seção *ha-no-jo*. A letra de ensaio **N** é uma recapitulação da seção *ha-no-ha*, [48], do primeiro movimento. O último trecho da transição, [53 - 60] (letra de ensaio **O**), recapitula o vocabulário tímbrico metálico da seção *ha-no-jo*, mas envolve um tratamento do pulso bastante diferente do utilizado na seção *ha-no-ha*, a fim de proporcionar uma ruptura significativa no [61].

A seção *ha-no-ha*, [61 - 68], tem função estrutural de conduzir a seção central do movimento a seu clímax. Decidi construir esse percurso através da recapitulação de diversos elementos, dentre os quais os mais significativos são o ostinato de semicolcheias (primeiro movimento, *ha-no-ha*, a partir do [48]), os decrescendos sucessivos (recorrentes ao longo do segundo movimento) e a espacialização do material dos tom-tons da esquerda para a direita (terceiro movimento, *jo*).

A reunião dos materiais acima mencionados foi planejada posteriormente à concepção da seção *ha-no-kyu* (letra de ensaio **Q**), de modo que esse clímax se constituísse em uma espécie de perda de controle simbólica sobre todas as informações anteriores da peça, representadas pelos materiais recapitulados, representativos de cada movimento. A intenção estética desse momento culminante, no [70], foi também trazer para o primeiro plano o aspecto ritualístico da peça,

atribuindo-lhe um caráter quase extático que transcendesse a solenidade que lhe é característica. A carga expressiva planejada para as últimas seções do terceiro movimento d' *O Jardim do Kamikaze* foi motivada pelo princípio de que o clímax desse movimento seria não só o clímax de toda a peça, mas também o clímax do programa completo do recital, a seção *kyu* de um movimento *kyu* de uma peça *kyu*. Durante o planejamento desse momento “berserk” da peça, previ que ele não deveria ser utilizado para encerrar a música, pois considerei que essa solução seria um clichê potencialmente problemático. Ao invés disso, parti do ímpeto extramusical que motivou a composição da peça e se mostrou mais adequado para sua finalização: a imagem dos últimos instantes do *kamikaze* antes do impacto. A flexibilidade inerente ao princípio *jo-ha-kyu* é tal que “a parte *kyu* de uma peça não implica necessariamente uma ação rápida. A ação pode, ao contrário, ser mais lenta, mas o estado interior dos personagens manifesta força e atividade” (OIDA, 1999, p. 82). Imaginei que esse deveria ser um momento de grande expressividade e força, mas também norteado por idéias de simplicidade e dignidade. Dessa forma, compus a seção *kyu*, iniciando no [71] (letra de ensaio **R**) a partir de três materiais distintos: o *tremolo* do tam-tam, na percussão 1, motivado pela idéia de expectativa; os ataques regulares do bumbo, na percussão 3, conferindo solenidade grave; e os gestos permeados pela repetição de um motivo em acelerando na percussão 2, uma representação simbólica de um mantra recitado pelo *kamikaze*, como uma oração de entrega espiritual.

Tabela 21  
Progressão *jo-ha-kyu* em *O Jardim do Kamikaze* – terceiro movimento (*kyu*)

Nível de detalhamento	1	<i>jo</i>			<i>ha</i>			<i>kyu</i>
	2	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	<i>jo</i>	<i>ha</i>	<i>kyu</i>	
		<i>jo-no-jo</i>	<i>jo-no-ha</i>	<i>jo-no-kyu</i>	<i>ha-no-jo</i>	<i>ha-no-ha</i>	<i>ha-no-kyu</i>	
Compasso		início - [43]	[44] - [45]	[46] - M*	[61] - [68]	Q*	[71]	

(\*) Letras de ensaio.

### 5.3 REFLEXÕES POSTERIORES

Ensañar *O Jardim do Kamikaze* para execução no recital de mestrado foi um processo que, dadas as dificuldades enfrentadas pelos intérpretes, suscitou um questionamento, de minha parte, quanto à escolha dos sistemas de notação. Além de envolver considerações quanto à praticidade, conveniência e eficiência de interpretação, a notação pode dizer respeito – como é o caso em *O Jardim do Kamikaze* – a questões de ordem estética. Nesse sentido, foi preciso optar, para a notação de diversos processos composicionais, entre utilizar ou não elementos aleatórios. De um modo geral, esse questionamento surgiu de forma mais natural quando em relação a materiais gerados por scripts, avaliando a possibilidade hipotética de se entregar ao intérprete – e não ao computador – a responsabilidade pela tomada dessas decisões algorítmicas.

Figura 16  
Trecho composto com auxílio de script

Più mosso  
4/4

Xyl

Vib

Mar

O trecho ilustrado na Figura 16, composto com base em um material gerado por um script, envolve diversas decisões composicionais (descritas na seção 5.2.1): duração dos ataques, instrumento a ser tocado, probabilidade de que o ataque se dê em um barrafone e probabilidade de incidência de tercinas. A maior parte dessas decisões foi tomada por scripts pré-programados, mas elas poderiam, se fosse do desejo do compositor, ser tomadas pelos intérpretes. No entanto, tal atribuição teria duas importantes implicações: não haveria garantia, da mesma forma, quanto à impessoalidade do resultado, uma vez que o intérprete também teria a possibilidade de imbuir o trecho com suas próprias decisões; além disso, expressar na íntegra aquele conjunto de decisões composicionais só seria possível em uma partitura por

meio de instruções como “Ocasionalmente, cerca de uma vez a cada dois tempos de semínima, toque B<sup>b</sup>2 com duração de uma semicolcheia no xilofone (você pode tocar até três semicolcheias seguidas, desde que espere pelo menos 5 tempos de semínima para tocar no xilofone novamente)”, o que representaria um esforço por parte do intérprete comparável, na melhor das hipóteses, ao esforço destinado ao estudo do mesmo trecho indicado por extenso. Uma alternativa intermediária seria uma combinação mais equilibrada entre controle – por parte do compositor – e escolha – por parte do intérprete, tal como presente na seção *jo* do segundo movimento:

Figura 17  
Exemplo de equilíbrio notacional entre controle e escolha

The figure displays three musical examples, each consisting of a rhythmic pattern above a piano staff. Each example includes a dynamic marking *mf* at the beginning and *pp* at the end, connected by a hairpin indicating a crescendo.

- Example 1:** The rhythmic pattern is labeled "(3-5x)" and consists of two groups of notes. The first group is marked "7:4" and the second is also marked "7:4".
- Example 2:** The rhythmic pattern is labeled "(3-5x)" and consists of two groups of notes. The first group is marked "5:4" and the second is also marked "5:4".
- Example 3:** The rhythmic pattern is labeled "(3-5x)" and consists of two groups of notes. The first group is marked "6:4" and the second is also marked "6:4". The piano staff includes a key signature change to one flat (B<sup>b</sup>2) and an octave sign "8va" with a downward arrow.

Entretanto, essa alternativa não me pareceu especialmente vantajosa para todas as situações, como a do trecho representado pela Figura 16. Naquele caso em

particular, julguei que a aleatorização de alguns elementos não implicaria em redução significativa do esforço por parte do intérprete nem em um resultado musical mais interessante.

De um modo geral, todo o processo de ensaio e estréia de *O Jardim do Kamikaze* levou-me a duas conclusões: a notação escolhida foi apropriada para meus propósitos estéticos e expressivos, e a dificuldade para sua interpretação se deve a exigências tanto intrínsecas quanto extrínsecas da música. Assim, por um lado, são necessários um alto nível técnico e uma familiaridade com as demandas expressivas da peça por parte dos instrumentistas; por outro, há a dificuldade de viabilização de um projeto envolvendo uma grande quantidade de instrumentos (25 ao todo, incluindo os barrafones): somente para os ensaios, foram necessários recursos financeiros, espaço físico apropriado, tempo para montagem e desmontagem dos instrumentos, algumas vezes superior ao tempo do ensaio propriamente dito, e viagens dos intérpretes para o local de ensaio. Tais exigências são inerentes a esse tipo de empreendimento artístico e em momento algum provocaram uma mudança de postura estética; ao invés disso, contribuíram enormemente para uma melhor compreensão da relação, muitas vezes necessária, entre processos criativos e contingências logísticas.

## CONCLUSÃO

A análise das músicas deste memorial permitiu a constatação de diversas implicações decorrentes das motivações estéticas e estruturais subjacentes. Essas motivações podem ser bastante específicas e de cunho musical – por exemplo, a ênfase dada a um determinado timbre – ou mais amplas e extramusicais – como no caso de *Izutsu*, que teve como base uma peça teatral. As motivações composicionais essenciais deste trabalho surgiram a partir de circunstâncias externas, entre elas o contato que tive com determinados aspectos da cultura japonesa, como a prática do *iaijutsu*, o teatro nô tradicional e, em especial, o princípio *jo-ha-kyu*. Cada um desses aspectos se constituiu em um importante elemento criativo e refletiu-se nas músicas do portfólio de composições através de meus interesses estéticos e dos processos composicionais a eles relacionados.

Acredito que a música em geral reflete o contexto em que o compositor atua, suas inquietações e sua busca por compreender esse contexto. Roger Reynolds afirma que compõe

in order to understand the world. And of course that doesn't mean understand it in a direct, intellectual way. I think it means to understand the world in the sense that one feels comfortable with it. So the circumstances in which, at least speaking for myself, the circumstances in which I live, as I create, are deeply and fundamentally a part of what it is that I'm doing

compositionally. I don't say that they *are* the thing, but they're a *part* of it (SODERBERG, 2000, p. 1) [grifo do autor].<sup>36</sup>

No sentido proposto por Reynolds, acredito que as músicas compostas durante o programa de mestrado tenham sido motivadas mais pelo meu desconhecimento do mundo do que pelo meu conhecimento. Trabalhar com os ímpetos mencionados no decorrer deste trabalho foi uma maneira de responder a esse desconhecimento e revelou-se um valioso recurso composicional ao nortear a coerência estrutural e estética das músicas. A prática do *iaijutsu*, a peça *O Poço* e o princípio *jo-ha-kyu* – ímpetos de natureza temporal, pois descrevem a sucessão de eventos ao longo do tempo –, indicaram, de acordo com a concepção de Reynolds sobre o “ímpeto ideal”, o modo como a coisa deveria evoluir e qual o processo de crescimento ou evolução que faria parte da música.<sup>37</sup>

O papel do ímpeto ao exigir do compositor um questionamento constante sobre a consistência do resultado foi crucial ao delimitar as opções composicionais, pois, nas músicas deste memorial, mesmo quando o ímpeto não era de natureza temporal – como no caso d’*O Jardim do Kamikaze*, motivado por concepções extramusicais comparativamente mais estáticas como o jardim zen e a iminência do impacto de um avião pilotado por um *kamikaze* –, havia uma norma global subjacente, o *jo-ha-kyu*, para garantir a coerência formal.

---

<sup>36</sup> “para entender o mundo. Naturalmente, isso não significa entendê-lo de uma forma direta e intelectual. Penso que significa entender o mundo no sentido em que nos sentimos à vontade com ele. Assim, as circunstâncias em que – pelo menos, no meu caso –, as circunstâncias em que vivo, enquanto crio, são profunda e fundamentalmente uma parte do que estou fazendo composicionalmente. Não estou dizendo que elas *são* a coisa, mas são uma *parte* dela.”

<sup>37</sup> Cf. nota 1.

*introjutsu* foi a primeira experiência composicional deste trabalho norteada pelo princípio *jo-ha-kyu* e permitiu uma compreensão sobre as implicações estruturais do aninhamento de progressões *jo-ha-kyu* menores, cujas conseqüências mais evidentes foram os diferentes níveis de contraste entre as seções, inversamente proporcionais ao nível de detalhamento da progressão *jo-ha-kyu*. Assim, a força estrutural de uma articulação formal entre as seções *jo* e *ha* é consideravelmente maior do que a presente entre as seções *jo-no-jo* e *jo-no-ha*, por exemplo.

O *Quarteto de Cordas nº 1*, cujo ímpeto é um *kata* que simula uma luta entre dois samurais, proporcionou a experiência do *jo-ha-kyu* enquanto princípio estético do teatro *nô*, já que a cada um dos movimentos foi atribuído um dos caracteres tradicionais de um programa completo de *nô*. O pensamento sobre a grande forma do *Quarteto* foi uma espécie de ensaio, em dimensões de tempo menores, para a grande forma do recital de mestrado, que refletiu o princípio *jo-ha-kyu* através da sucessão das peças.

Como mencionado na introdução deste trabalho, o planejamento inicial envolvia a composição de um portfólio com cinco músicas, incluindo uma correspondente à peça de demência do *nô*. Todavia, sendo essa peça totalmente eletroacústica, a ausência de músicos no palco contrastou negativamente com as outras músicas do programa, marcadas pela solenidade e por seus aspectos rituais; além disso, seu caráter distanciou-se demasiadamente do ímpeto criativo. Por essas razões, a peça foi suprimida deste memorial. Dada a flexibilidade do princípio *jo-ha-kyu*, no entanto, isso não representou um problema de consistência formal. Na prática do teatro *nô*, cuja estrutura baseia-se profundamente no *jo-ha-kyu*, é comum

se adaptar a ordem e a quantidade das peças para um espetáculo conforme as limitações impostas pelo tempo, pelo espaço ou pelo público (SUZUKI, 1977; GIROUX, 1991). Essa flexibilidade foi aplicada composicionalmente em vários níveis nas músicas analisadas, inclusive na forma do recital, sem que a progressão *jo-ha-kyu* básica fosse comprometida.

Ao mesmo tempo em que os ímpetos orientaram conscientemente inúmeras decisões composicionais, existem aspectos significativos das músicas analisadas que foram incorporados de modo intuitivo. Em *Izutsu*, a relação entre texto e música ocasionou mudanças de conteúdo harmônico a cada articulação da forma, as quais foram estabelecidas de modo não-consciente, mas, tendo em vista a estreita relação da música com o caráter e comportamento dos personagens d'*O Poço*, constata-se que o ímpeto, se estiver sempre presente durante a composição e for particularmente apropriado, pode permitir à música que prescindia de certas decisões composicionais conscientes. Qualquer que seja a natureza dos parâmetros estéticos do compositor, eles parecem não ser facilmente afetados por elementos de impessoalidade, tais como materiais gerados algorítmicamente, desde que a consistência estética e estrutural facilitada pelos ímpetos criativos seja profunda o suficiente para proteger as músicas de uma eventual filtragem excessiva de suas referências estéticas por meio desses elementos.

Em busca do aprimoramento da reflexão estética, do conteúdo expressivo e das técnicas de estruturação, a reflexão posterior sobre os processos composicionais das músicas deste memorial aponta para possibilidades criativas futuras. O uso de procedimentos algorítmicos, restritos, neste trabalho, à geração prévia de materiais,

pode ser expandido de modo a permitir interações em tempo real com o intérprete. O objetivo com o uso desses procedimentos é a experimentação de outras maneiras de se estabelecer a relação entre o controle do compositor e a escolha do intérprete. Outra possibilidade posterior é decorrente das implicações, sobretudo nos aspectos formais, do princípio *jo-ha-kyu*. Apesar de o *jo-ha-kyu* poder ser incorporado ao estilo pessoal e às intenções expressivas do compositor, acredito ser ainda cedo para afirmar que ele pode vir a ser o princípio de estruturação geral de todas as minhas composições deste momento em diante, por mais forte que seja minha identificação estética com esse princípio. Por essa razão, e para verificar em que medida essa identificação é sólida, pretendo explorar outras maneiras de se vivenciar o tempo e a forma, refletindo, ao final das novas experiências, sobre o quanto essa busca contribuiu para a definição de um estilo pessoal.

## REFERÊNCIAS

ADAMI, Felipe Kirst. *Eterna Ciclo: Inter-relações entre concepções estéticas e processos composicionais na construção de um conjunto de composições*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Dissertação (memorial de composição), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

ARTURIA. *Arturia minimoog V*. Arturia: Meylan, 2004. Programa de computador (síntese sonora).

CAKEWALK. *Sonar 4*. Cakewalk: Boston, 2005. Programa de computador (seqüenciador).

CHANOYU. Embaixada do Japão no Brasil. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/portugues/index.html>>. Acesso em: 1º de dezembro de 2004.

CHAVES, Celso G. Loureiro. The Tomb of Her People. In: *Compositores do Instituto de Artes da UFRGS*. Porto Alegre: UFRGS, 1989. p. 17-27.

COPENHAVER, Brian P. *Hermetica: the Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. New York: Cambridge, 1995.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. *Pedra Mística*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Ancient Rhythm, 14 minutos e 39 segundos. CD (60 minutos e 24 segundos). Estéreo.

FELDMAN, Morton. *Rothko Chapel*. New York: Universal, 1973. Partitura (39 p.).

\_\_\_\_\_. Rothko Chapel. In: *Morton Feldman: Rothko Chapel; Why Patterns?*. Elizaville: New Albion, 1992. 1 CD (53min37s).

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_; SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavaleiresca do arqueiro Zen*. 19.ed. São Paulo: Pensamento, 2003.
- HUNTLEY, H. E. *The divine proportion: a study in mathematical beauty*. New York: Dover, 1970.
- IWAZAKI, Mineko; BROWN, Rande. *Minha vida como gueixa*. São Paulo: JBC, 2006.
- JOHNSON, Steven. Morton Feldman. In: *New Grove Dictionary of Music*. 2.ed. Oxford: Oxford, 2001. v. 8, p. 651.
- KAPLEAU, Philip. *Zen-Budismo: o caminho da iluminação*. São Paulo: Arx, 2003.
- KUSANO, Darci Yasuco. *O que é teatro nô*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LIBERMAN, Anatoly. *Berserkir: a double legend*. Brathair 4 (2), 2004. p. 97-101. Disponível em: <<http://www.brathair.com/Revista/N8/berserkir.pdf>>. Acesso em: abril de 2006.
- LIGETI, György. *String Quartet No. 2*. New York: Schott, 1968. Partitura (31 p.). ES 6639.
- LUIZI, Emídio; BOGÉIA, Inês. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- NOH e Kyogen*. Embaixada do Japão no Brasil. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/portugues/index.html>>. Acesso em: 1º de dezembro de 2004.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Yoshi Oida em Porto Alegre*. Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 2004. Conferência.
- REICH, Steve. *Music for 18 musicians*. s.l. ECM Records, 2000. CD (53min42s). Estéreo. 821417.
- REICH, Steve. *Proverb/Nagoya Marimbas/City Life*. s.l. Nonesuch, 1996. CD (41min37s). Estéreo. 79430.
- REICH, Steve. *Writings on music: 1965-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.
- REYNOLDS, Roger. *Seminário de composição musical – Programa Musicistas CAPES/UFRGS*. Porto Alegre, CAPES/UFRGS, 1998. Seminário de composição musical.
- SARAIVA, Lourdes Joséli da Rocha. *Alma errante: concepção sonora e organização formal*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação (memorial de composição), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

SIBELIUS. *Sibelius 4*. Sibelius: Londres, 2006. Programa de computador (edição de partituras).

SODERBERG, Stephen. An interview with Roger Reynolds. *The Roger Reynolds collection at the Library of Congress*. Washington: The Library of Congress, 2000. Disponível em: <<http://lcweb2.loc.gov/cocoon/ihis/html/rreynolds/interview-part1.html>>. Acesso em: abril de 2006.

SONY. *Sound Forge 7.0*. Sony: Madison, 2003. Programa de computador (edição sonora).

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton, 1980.

SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro clássico japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

TYLER, Royall. *The Well Cradle (Izutsu: a woman play)*. UVa Library e-Text Center: Japanese Text Initiative. Charlottesville: University of Virginia, 1997. Disponível em: <<http://etext.lib.virginia.edu/japanese/noh/TyIIzut.html>>. Acesso em: 29 de março de 2006.

TZU, Sun. *A arte da guerra*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WEBERN, Anton. *Sechs Bagatellen für Streichquartett*. Wien: Universal, 1924. Partitura (8 p.).

YOSHIKAWA, Eiji. *Musashi*. 11.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. 2v.

YUZAN, Daidoji. *Bushido: o código do samurai*. São Paulo: Madras, 2004.

**APÊNDICE A - Partituras**

# introjutsu

Christian Benvenuti

♩=100

5/4

Xilofone

Marimba

Vibrafone

sem motor

*motor off*

O mais uniforme possível, sem acentuações

*As even as possible, without accents*

**pp**

*ℒ*

4



7



10



13



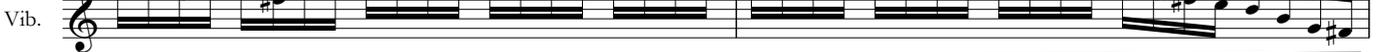
16



19



21



23



**mf**



**mf**



**ff**

**mp**

25

Xil.

Mar.

Vib.

27

Xil.

Mar.

Vib.

29

Xil.

Mar.

Vib.

*f*

*f*

31

Xil.

Mar.

Vib.

33

Xil.

Mar.

Vib.

Musical score for measures 33-34. The Xil. part features a complex rhythmic pattern with accents, starting with a sharp sign. The Mar. part features a similar complex rhythmic pattern with accents. The Vib. part is a steady eighth-note accompaniment.

35

Xil.

Mar.

Vib.

Musical score for measures 35-36. The Xil. part has a rest in the second measure. The Mar. part has a rest in the second measure. The Vib. part continues with eighth-note accompaniment.

37

Xil.

Mar.

Vib.

*ff*

*ff*

Musical score for measures 37-38. The Xil. part is marked *ff*. The Mar. part is marked *ff*. The Vib. part continues with eighth-note accompaniment.

39

Xil.

Mar.

Vib.

Musical score for measures 39-40. The Xil. part continues with complex rhythmic patterns. The Mar. part continues with complex rhythmic patterns. The Vib. part continues with eighth-note accompaniment.

41

Xil.

Mar.

Vib.

43

Xil.

Mar.

Vib.

45

72 M.M.

Mar.

47

Xil.

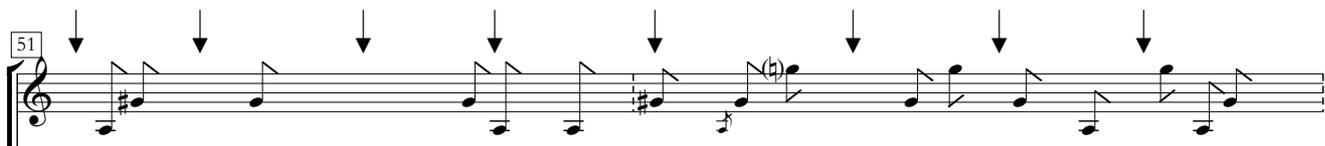
Mar.

49

Xil.

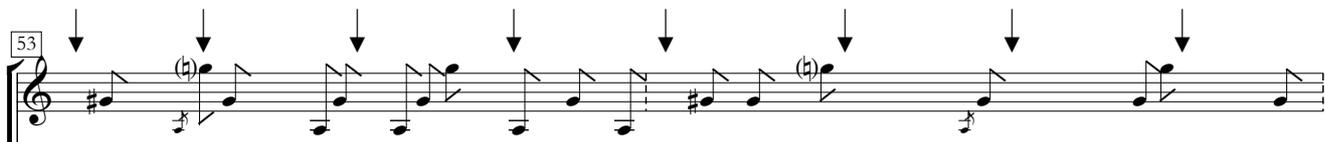
Mar.

51

Xil. 

Mar. 

53

Xil. 

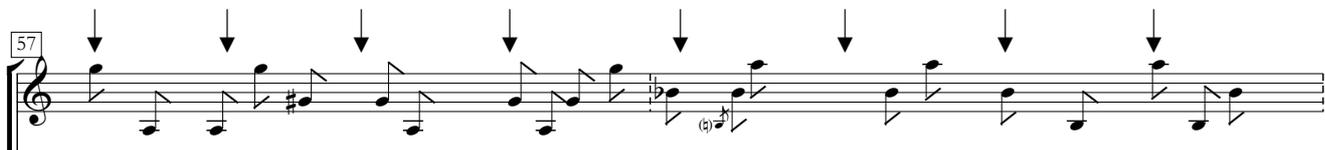
Mar. 

55

Xil. 

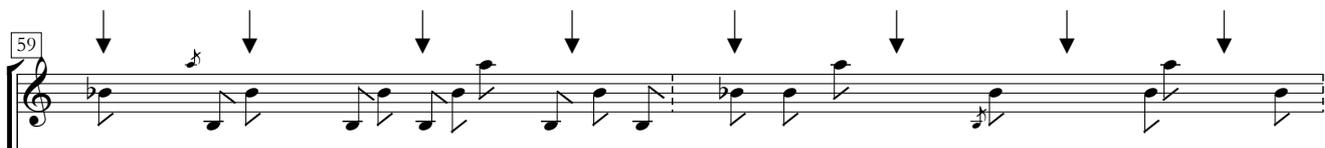
Mar. 

57

Xil. 

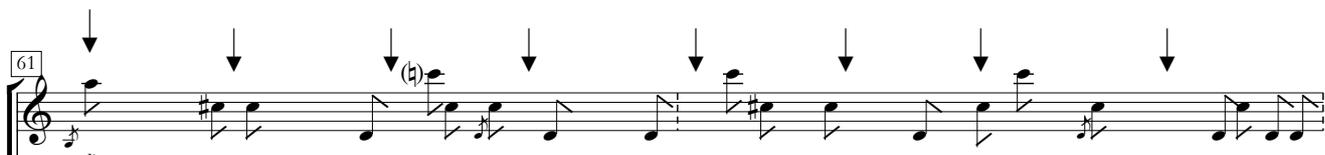
Mar. 

59

Xil. 

Mar. 

61

Xil. 

Mar. 

63

Xil. *pp* *dim.*

Mar. *pp* *dim.*

Vib. *pp*

Lo stesso tempo ♩=72

64

4/4

Xil. *mf*

Mar. *mf* 7:4 7:4

Vib. *f* *Ped. sempre*

65

Xil.

Mar. 7:4 7:4

Vib.

66

Xil.

Mar. 7:4 7:4

Vib.

67

Xil.

Mar.

Vib.

7:4 7:4

Detailed description: This system covers measures 67-68. The Xilophone part (top) features a melodic line with eighth notes and slurs. The Maracas part (middle) consists of two measures of a 7:4 rhythmic pattern, indicated by brackets and the number '7:4'. The Vibraphone part (bottom) is mostly silent, with a few notes in the first measure.

68

Xil.

Mar.

Vib.

5 6 5 6 5 6

Detailed description: This system covers measures 68-69. The Xilophone part (top) has a melodic line with slurs and accents, with fingerings '5' and '6' indicated. The Maracas part (middle) continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The Vibraphone part (bottom) has a few notes in the first measure.

69

Xil.

Mar.

Vib.

5 6 5 6 5 6

Detailed description: This system covers measures 69-70. The Xilophone part (top) continues the melodic line with slurs and accents. The Maracas part (middle) continues with a rhythmic pattern of eighth notes, with fingerings '5' and '6' indicated. The Vibraphone part (bottom) has a few notes in the first measure.

70

Xil.

Mar.

Vib.

5 6 5 6 5 6

Detailed description: This system covers measures 70-71. The Xilophone part (top) continues the melodic line with slurs and accents. The Maracas part (middle) continues with a rhythmic pattern of eighth notes, with fingerings '5' and '6' indicated. The Vibraphone part (bottom) is mostly silent.

71

Xil. *3 6 3 6 3 6*

Mar. *6 6 6 6 6 6*

Vib.

72

Xil. *2/4 3 6 4/4*

Mar. *6 6*

Vib.

74

Xil. *5/4*

Mar.

Vib.

76

Xil. *5/4 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Mar. *3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Vib. *3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

*senza Ped.*

78

Xil.

Mar.

Vib.

80

Xil.

Mar.

Vib.

83

Xil.

Mar.

Vib.

86

Xil.

Mar.

Vib.

89

Xil.

Mar.

Vib.

92

Xil.

Mar.

Vib.

95

Xil.

Mar.

Vib.

98

Xil.

Mar.

Vib.

*cresc.*

101

Xil.

Mar.

Vib.

*fff* (\*)

*fff* (\*)

*fff* *ped.* (\*)

(\*) Aguarde o final das sonâncias  
Wait for the sounds to fade out

# Quarteto de Cordas n° 1

## Símbolos especiais *Special Symbols*

Pizzicato realizado com a unha



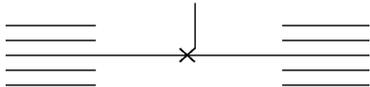
*Nail pizzicato*

Tocar na corda entre o cavalete e o estandarte



*Play the string between the bridge and the tailpiece*

Golpe (com a unha, a ponta ou o nó dos dedos) no tampo de ressonância do instrumento



*Tap (with the fingernails, fingertips or knuckles) the sounding board of the instrument*

# Quarteto de cordas n° 1

Sereno ma energico ♩=80

I

Christian Benvenuti

Violino I: *mp* > *n.* (sul tasto)  
Violino II: *mp* (pizz. sul tasto)  
Viola: *n.* < *mf* (sul tasto)  
Violoncello: *mp*, *p*, *mp* (sul tasto)

V. I: *mp* > *n.*, *mp* (sul A)  
V. II: *p*, *mf*, *f*, *f*, *f*  
Va.: *n.* < *mf*, *n.* < *mf*, *n.* < *mf*, *n.* < *mf*, *n.* < *mf*  
Vc.: *p* (sul pont., ord.)

V. I: *p*, *p*, *ff*, *ff*, *ff* (sul A, ord.)  
V. II: *p*, *pp*, *f*, *f*  
Va.: *mf*, *n.* < *mp*, *n.* < *mp*, *ff* (ord.)  
Vc.: *p*, *f* (ord.)

poco rall.

A tempo

V. I *n.* *ff* *n.* *ff* *n.* *ff* *ff* *n.*

V. II *ff* *p* sul tasto

Va. *n.* *ff* *n.* *ff* *n.*

Vc. *ff* *p*

V. I *mp* *n.* *mp* *n.*

V. II *pp* *mp* arco

Va. *n.* *mf* *n.*

Vc. *mp*

V. I *n.* *mp* *n.* *mf* *n.* *f* *n.* *mp* *ff* *n.* *mf* *fff* *ff* *n.*

V. II *n.* *mp* *n.* *mf* *n.* *f* *n.* *ff* *n.* *fff* *ff* *pizz.*

Va. *n.* *mp* *n.* *mf* *n.* *f* *n.* *ff* *n.* *fff* *n.* *ff* *pizz.*

Vc. *n.* *mp* *n.* *mf* *n.* *f* *n.* *ff* *n.* *fff* *ff*

sul tasto sul pont. sul tasto sul E. (↔) sul pont. pizz.



V. I  
V. II  
Va.  
Vc.

Musical score for measures 11-13. The score is for four staves: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Each staff contains three measures of music. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings such as *mf* and *ff*. Measure numbers 11, 12, and 13 are indicated in boxes above the staves.

*poco accel.*

V. I  
V. II  
Va.  
Vc.

Musical score for measures 14-16. The score is for four staves: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Each staff contains three measures of music. The music continues with the same rhythmic and dynamic characteristics as the previous section. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated in boxes above the staves.

V. I  
V. II  
Va.  
Vc.

Musical score for measures 17-19. The score is for four staves: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Each staff contains three measures of music. The music continues with the same rhythmic and dynamic characteristics. Measure numbers 17, 18, and 19 are indicated in boxes above the staves. The dynamic marking *poco cresc.* is present in measures 18 and 19.

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*



Musical score for strings (Violins I and II, Violas, and Cellos) measures 30-33. The score is written in 3/4 time. Measures 30-31 feature a *sfz* dynamic. Measure 32 includes the instruction "flautando, senza vibr." for the Violin II part. Measure 33 features a *mp* dynamic and a "pizz. sul tasto" instruction for the Violin I part. The Violin I part has a triplet of eighth notes. The Violin II part has a triplet of eighth notes. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Cello part has a triplet of eighth notes. The dynamic *fff* is present in measures 32 and 33 for all parts.

Musical score for strings (Violins I and II, Violas, and Cellos) measures 34-37. The score is written in 3/4 time. Measure 34 includes the instruction "arco ord." for the Violin I part. Measure 35 includes the instruction "sul A" for the Violin II part. Measure 36 includes the instruction "pizz." for the Viola part and "arco" for the Cello part. Measure 37 includes the instruction "arco" for the Violin I part. The dynamics are *fff* in measures 34-36 and *p* in measure 37. The dynamic *ppp* is present in measures 34-36 for all parts. The dynamic *n.* is present in measure 37 for all parts.

pizz.  $\phi$  sempre

$\Delta$  sempre, com muitíssima suavidade extremely gentle

V. I **fff** *pizz.*  $\phi$  sempre **mf** **ppp** sempre

V. II **fff**  $\phi$  sempre **mf** **ppp** sempre

Va. pizz.  $\phi$  sempre **fff** **mf** **ppp** sempre

Vc. pizz.  $\phi$  sempre **fff** **mf** **ppp** sempre

V. I **ppp** sempre

V. II **ppp** sempre

Va. arco sul pont. **p**

Vc. **ppp** sempre

V. I **ppp** sempre

V. II arco sul pont. senza vibr. **p**

Va. pizz.  $\Delta$  sempre **ppp**

Vc. **ppp** sempre



Noturno ♩=50

III

Christian Benvenuti

senza vibrato  
sul ponticello sempre

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

*pp*

*pp*

*pp*

*ppp*

*ppp* sempre

8<sup>va</sup>

col legno battuto

*ppp*

6 7 8 9 10

col legno battuto

*mf*

ord.

*p*

*pp*

col legno battuto  
sul A

*p*

*mp*

ord.

*pp*

11 12 13 14 15 16

pizz. arco

*sfz* *mp*

*mf*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

17 18 19 20 21 22

VOZ VOICE (\*) arco sobre o estandarte/  
on the tailpiece

*fff* *ppp*

VOZ VOICE (\*) arco sobre o estandarte/  
on the tailpiece

*fff* *ppp*

sul tasto

*p possible* *pp*

VOZ VOICE (\*) sobre o estandarte/  
on the tailpiece

*mf* *ppp* *ppp* *fff* *ppp*

pizz. col legno battuto 3 col legno → ord.

\* Qualquer nota em *bocca chiusa* no registro médio da voz.  
Any pitch, *bocca chiusa*, within the middle register of your voice.



23 24 25 26 27

pizz. arco

*fff* *sfz* *ppp*

VOZ VOICE (\*) sul tasto

*ppp* *p*

VOZ VOICE (\*) sul tasto

*fff* *sfz* *ppp*

*ppp* *p*

VOZ VOICE (\*) sul tasto

*ppp* *p*

VOZ VOICE (\*) sul tasto

*ppp* *p*

sul D 8va

*ppp* *sfz* *ppp* *p*



arco sul tasto  
f

arco sul tasto  
f

arco sul tasto  
f

arco sul tasto  
f

Measures 38, 39, 40, and 44 are indicated with box numbers.



(poco a poco accel., stringendo)

sul tasto

decresc. (\*)

sul tasto

decresc. (\*)

sul tasto

decresc. (\*)

sul tasto

decresc. (\*)

Measures 42, 43, 44, and 45 are indicated with box numbers.

(\*) *marcato sempre* - Cada mudança de arcada deverá ser acentuada.  
*marcato sempre* - Every bow change must be accented.

♩=120

ord. → sul pont.

*p* *pp* *ppp* *pppp*

*p* *pp* *ppp* *pppp*

*p* *pp* *ppp* *pppp*

*p* *pp* *ppp* *pppp*

Detailed description: This block contains a musical score for measures 46, 47, and 48, arranged in four staves. Above the staves, a dashed line labeled 'ord.' spans the first two measures, and a dashed line labeled 'sul pont.' spans the third measure. Measure numbers 46, 47, and 48 are indicated in boxes above the first staff. Dynamic markings are placed below the staves: *p* for measures 46-47, *pp* for measure 47, *ppp* for measure 47, and *pppp* for measure 48. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Tempo primo ♩=50

pizz. 3 arco → col legno batt. 3

*pp* *ff*

*pp*

*mf*

Detailed description: This block contains a musical score for measures 49, 50, and 51, arranged in four staves. Measure numbers 49, 50, and 51 are indicated in boxes above the first staff. Performance instructions are placed above the staves: 'pizz.' above measure 49, 'arco' above measure 50, and 'col legno batt.' above measure 50. Dynamic markings are placed below the staves: *pp* for measure 49, *ff* for measure 50, *pp* for measure 50, and *mf* for measure 51. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

# IV

Dolce ♩=80

Christian Benvenuti

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

*mp sempre*

*mp sempre*

Measures 1-3. Violino I is silent. Violino II and Viola play a melodic line with triplets. Violoncello is silent.

V. I

V. II

Va.

Vc.

*mp sempre*

Measures 4-5. Violino I is silent. Violino II and Viola play a melodic line with triplets. Violoncello plays a rhythmic accompaniment with triplets.

V. I

V. II

Va.

Vc.

*mp sempre*

Measures 6-7. Violino I is silent. Violino II and Viola play a melodic line with triplets. Violoncello plays a rhythmic accompaniment with triplets.

V. I

V. II

Va.

Vc.

8 9 10



V. I

V. II

Va.

Vc.

11 12



V. I

V. II

Va.

Vc.

13 14 15

sul tasto ord. sul tasto ord.

Musical score for measures 16-18, featuring Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

Measure 16: V. I has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). V. II has a quarter note (G3), a half note (B3), and a quarter note (D4). Va. has a quarter note (G3), a half note (B3), and a quarter note (D4). Vc. has a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) followed by a quarter note (C3).

Measure 17: V. I has a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). V. II has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Va. has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Vc. has a quarter note (C3), a half note (B2), and a quarter note (A2).

Measure 18: V. I has a quarter note (A4), a quarter note (G4), and a quarter note (F4). V. II has a quarter note (G3), a half note (B3), and a quarter note (D4). Va. has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Vc. has a quarter note (C3), a half note (B2), and a quarter note (A2).

Musical score for measures 19-20, featuring Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

Measure 19: V. I has a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). V. II has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Va. has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Vc. has a quarter note (C3), a half note (B2), and a quarter note (A2).

Measure 20: V. I has a quarter note (A4), a quarter note (G4), and a quarter note (F4). V. II has a quarter note (G3), a half note (B3), and a quarter note (D4). Va. has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Vc. has a quarter note (C3), a half note (B2), and a quarter note (A2).

Musical score for measures 21-22, featuring Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

Measure 21: V. I has a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). V. II has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Va. has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Vc. has a quarter note (C3), a half note (B2), and a quarter note (A2).

Measure 22: V. I has a quarter note (A4), a quarter note (G4), and a quarter note (F4). V. II has a quarter note (G3), a half note (B3), and a quarter note (D4). Va. has a quarter note (D4), a half note (B3), and a quarter note (G3). Vc. has a quarter note (C3), a half note (B2), and a quarter note (A2).

Musical score for measures 23-25. The score is for four staves: V. I (Violin I), V. II (Violin II), Va. (Viola), and Vc. (Violoncello). Measures 23, 24, and 25 are marked with box numbers. Measure 23 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 24 features a triplet of eighth notes in V. II and a triplet of eighth notes in Vc. Measure 25 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc.

Musical score for measures 26-28. The score is for four staves: V. I, V. II, Va., and Vc. Measures 26, 27, and 28 are marked with box numbers. Measure 26 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 27 features a triplet of eighth notes in V. II and a triplet of eighth notes in Vc. Measure 28 features a triplet of eighth notes in V. II and a triplet of eighth notes in Vc. The dynamic marking *p* is present in measure 27.

Musical score for measures 29-34. The score is for four staves: V. I, V. II, Va., and Vc. Measures 29, 30, 31, 32, 33, and 34 are marked with box numbers. Measure 29 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 30 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 31 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 32 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 33 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. Measure 34 features a triplet of eighth notes in V. I and V. II, and a triplet of eighth notes in Va. and Vc. The dynamic marking *pp* is present in measures 32 and 33. The dynamic marking *fff* is present in measure 34. The instruction "o mais suavemente possível as smooth as possible" is written in the Va. staff in measure 34.

♩=95

35 36 37 38 39 40

V. I *fff pp sub. p mp mp*

V. II *fff pp sub. p mp mp*

Va. *fff pp sub. p mp mp*

Vc. *fff pp sub. p mp mp*

41 42 43 44 45 46

V. I *mf f f ff*

V. II *mp mf mf f ff*

Va. *mp mp mf f ff*

Vc. *mp mf mf f f*

47 48 49 50 51

V. I *ff ff ff ff ff fff*

V. II *ff ff ff ff ff fff*

Va. *ff ff ff ff ff fff*

Vc. *ff ff ff ff ff fff*

V. I *pizz.* arco **fff** *p sub.* **mf** col legno batt.

V. II *pizz.* arco col legno tratto **fff** **p** **p** **mf** col legno batt.

Va. *pizz.* arco col legno tratto **fff** **p** **p** **p** **mf** col legno batt.

Vc. *pizz.* arco col legno tratto **fff** **p** **p** **p** **mf** col legno batt.

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

Lento subito

V. I ord. **pp** **mp** **mp** col legno tr. **pp** **mp** **mp** **pp** **mp** **mp**

V. II ord. **pp** **mp** **mp** col legno tr. **pp** **mp** **pp** **mp** **pp** **mp**

Va. ord. **pp** **mp** **mp** *pizz.* **pp** **mp** **pp** **mp** **pp** ord. sul pont.

Vc. *pizz.* arco ord. **pp** **mf** **mp** **mf** **mf** **pp** **mp** **pp** **mp** **pp** **mp**

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

V. I *pizz.* sul D **f** **mf** **ff** **mf** **f**

V. II **mp** **mf** **ff** **mf** **f**

Va. **mf** **mf** **ff** **f**

Vc. *pizz.* **p** **mf** **mf** **ff** **f**

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



# V

Brutale ♩=100

♩=80

Christian Benvenuti

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

V. I

V. II

Va.

Vc.

Violino I: *fff*, *ff*, *f*, *f*, *ff*

Violino II: *fff*, *f*, *ff*, *f*, *f*, *ff*

Viola: *fff*, *ff*, *f*, *mp*

Violoncello: *fff*, *mp*, *f*, *ff*

V. I: *f*, *f*, *f*

V. II: *mf*, *f*, *ff*, *mp*

Va.: *ff*, *mf*, *mp*, *f*, *mp*

Vc.: *f*, *f*, *mp*, *ff*

Measures 1-9 include performance instructions such as *pizz.*, *arco*, *sul tasto*, *ord.*, *col legno tratto*, and *arco*.

V. I **f** **ff** **mp** **f**

V. II **f** **ff** **f** **f**

Va. **f** **f** **f** **ff**

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

10 11 12

pizz. arco sul tasto ord.

arco sul pont. ord. pizz.

V. I **ff** **f** **mp** **mf** **ff** **f possibile** **ff**

V. II **f** **f** **mp** **mf** **ff** **ff** **pp**

Va. **mp** **mp** **mf** **ff** **ff** **ff**

Vc. **mp** **mf** **f** **mp** **mp** **sfz** **ff**

13 14 15

pizz. arco

arco sul tasto pizz. arco sul pont. pizz.

ord. pizz. arco col legno tratto ord. pizz.

V. I **pp** **f** **pp**

V. II **pp** **f** **pp**

Va. **pp** **f** **pp**

Vc. **pp** **f** **pp**

16 17 18

pizz.

Musical score for measures 19-21, featuring Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 19:** V. I. (pizz.) *f*, V. II. (5) *ff*, Va. (3) *f*, (5) *pp*, Vc. (3) *f*, (5) *pp*.
- Measure 20:** V. I. (arco) *ff*, V. II. (5) *ff*, Va. (arco) *ff*, Vc. (arco) *ff*.
- Measure 21:** V. I. (5) (pizz.) *ff*, V. II. (pizz.) *ff*, Va. (pizz.) *ff*, Vc. (pizz.) *ff*, (arco ruidoso scratch tone) *sffz*.



**Più lento** ♩=60

Musical score for measures 22-25, featuring Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 22:** V. I. (5) *pp*, V. II. *pp*, Va. (3) *pp*, Vc. (ord.) *pp*.
- Measure 23:** V. I. (5) *pp*, V. II. *p*, Va. (5) *pp*, Vc. *pp*.
- Measure 24:** V. I. (arco) (3) *ppp*, V. II. *p*, Va. *pp*, Vc. *p possibile*.
- Measure 25:** V. I. (arco) (3) *ppp*, V. II. *p*, Va. *pp*, Vc. *p possibile*.



para Marina  
Izutsu

$\text{♩} = 50$

Clarinet (sounds as written) ② ③ ④ ⑤ darkly  
Viola  
Sampler *mp*

Cl. ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩  
Sam.

Cl. ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮  
Sam.

Cl. ⑯ ⑰ ⑱ ⑳  
Va. ghostly *p*  
Sam.



Cl. *mp* *tr* *mf* *mp* *p*

Va. *mf* ord. *V*

Sam. *mf*

Cl. *mp* *cresc.*

Va. *mp* *cresc.*

Sam. *mf*

Cl. *mf*

Va. *mf* *f* *poco sul pont.* *marcato sempre*

Sam. *mf*

Musical score for measures 54-56. The score is for Clarinet (Cl.), Viola (Va.), and Sampler (Sam.). Measure 54 shows the beginning of the section. Measure 55 includes a *cresc.* marking. Measure 56 shows the end of the section.

Musical score for measures 57-60. The score is for Clarinet (Cl.), Viola (Va.), and Sampler (Sam.). Measure 57 is marked *poco rit..*. Measure 58 is marked *a tempo* and includes the instruction *sotto voce*. Measure 59 is marked *a tempo sempre*. Measure 60 is marked *a tempo sempre*. The Viola part includes the instruction *flautando, senza vibrato sul tasto*. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *dim.*.

Musical score for measures 61-62. The score is for Clarinet (Cl.), Viola (Va.), and Sampler (Sam.). Measure 61 shows the beginning of the section. Measure 62 shows the end of the section with asterisks (\*) indicating the end of the sampler part.

(\*) Wait for the sampler to completely fade out.

# O jardim do kamikaze

## Percussion I

xylophone and  
multiple percussion:

Musical notation for Percussion I on a five-line staff. The notation consists of a series of notes: a whole note on the second line, followed by quarter notes on the second, third, and fourth lines, and a half note on the fifth line. Above the staff, there are three asterisks marking specific notes: the first on the second line is labeled 'bell (large)', the second on the third line is labeled 'tam tam', and the third on the fourth line is labeled 'sus. cymbal'. A bracket on the right side of the staff groups the last three notes and is labeled 'snare drum' and 'tomtoms'.

## Percussion II

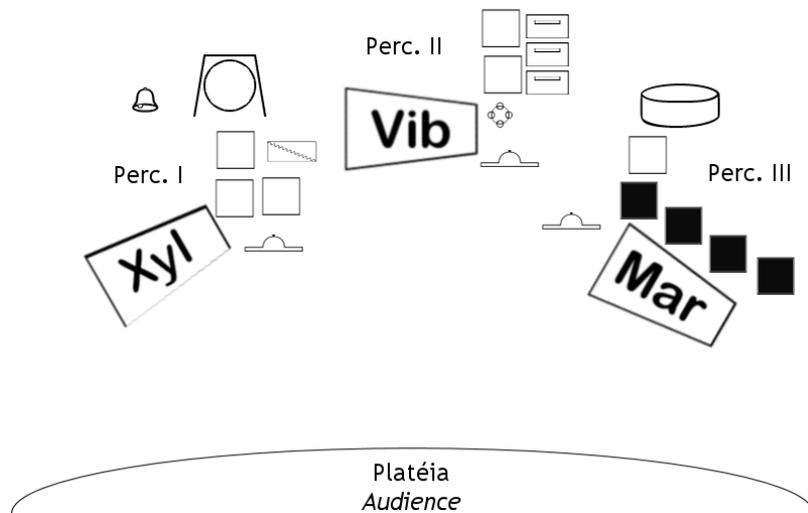
vibraphone and  
multiple percussion:

Musical notation for Percussion II on a five-line staff. The notation consists of a series of notes: a whole note on the second line, followed by quarter notes on the second, third, and fourth lines, and a half note on the fifth line. Above the staff, there are three asterisks marking specific notes: the first on the third line is labeled 'tambourine', the second on the fourth line is labeled 'triangle', and the third on the fifth line is labeled 'sus. cymbal'. A bracket below the staff groups the first three notes and is labeled 'wood blocks'. A bracket on the right side of the staff groups the last two notes and is labeled 'tomtoms'.

## Percussion III

marimba and  
multiple percussion:

Musical notation for Percussion III on a five-line staff. The notation consists of a series of notes: a whole note on the second line, followed by quarter notes on the second, third, and fourth lines, and a half note on the fifth line. Above the staff, there is one asterisk marking the note on the fifth line, labeled 'sus. cymbal'. A bracket on the right side of the staff groups the last three notes and is labeled 'brass drum set', 'tenor drum', and 'bass drum'.



# O jardim do kamikaze

## I - jo

Christian Benvenuti

$\text{♩} = 90$

solene e enérgico  
with solemnity and energy

sem esteira  
snares off

2/4 5/8 2/4

Percussion I *f*

Percussion II *f*

Percussion III *f*

18 3/8 2/4 3/4 2/4 3/8 2/4 8/4

Perc. I *fff*

Perc. II *fff*

Perc. III *fff*

A

$\text{♩} = 76$

34 8/4

Perc. I *mp*

Perc. II

Perc. III *mp* *mf*

37 5/4 (A) 8/4

Perc. I *mp*

Perc. II *mp* *f* *mp*

Perc. III

40

Perc. I

Perc. II

Perc. III

*mp* *f*

43

Perc. I

Perc. II

Perc. III

com esteira  
snares on

*mp* *pppp*

4/4

**B**

accel. Più mosso

46

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Xyl

Vib

Mar

*pp* *f* *f*

ord.

3

3

3

50

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Meno mosso

54

2/4

A tempo

4/4

Perc. I

Perc. II

Perc. III

*ff* *p* *ord.* *ord.* *f*

*ff* *ppp* *f*

*ff* *p* *ord.* *ord.* *f*

Meno mosso  $\frac{2}{4}$  A tempo  $\frac{4}{4}$

57 Perc. I ord.  $\frac{3}{5}$   $p$  sub.  $ff$  borda rim  $pp \leftarrow ff$

Perc. II  $ppp$  sub.  $ff$  borda rim  $pp \leftarrow ff$

Perc. III ord.  $\frac{5}{3}$   $p$  sub.  $ff$  borda rim  $pp \leftarrow ff$

61 **C** 0 = 1" Perc. I  $ff$  n.  $pp$   $f$   $pp$   $mp$   $ff$  R.S.

Perc. II  $ff$   $pp$   $f$   $ff$  R.S.

Perc. III  $sfp$   $f$   $pp$   $mf$   $ff$   $pp$   $ff$  R.S.

65 = 1" Perc. I  $pp$   $ff$   $ffpp$   $mp$   $pp$   $ff$   $ff$   $pp$  R.S.

Perc. II  $pp$   $p$   $ffpp$   $pp$   $mp$   $ff$   $f$   $ff$   $pp$  R.S.

Perc. III  $pp$   $p$   $p$   $pp$   $mp$   $ppp$   $ff$   $pp$   $ff$  R.S.

69 Perc. I  $ff$  20"  $\frac{4}{4}$

Perc. II  $ff$  n.

Perc. III  $ff$

D

Tempo primo ♩=90

62  $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$

Perc. I *pp* *ff* *fff*

Perc. II *pp* *ff* *fff*

Perc. III *pp* *ff* *fff*

68  $\frac{3}{4}$

Perc. I *sf sf* *mf* *fff* *fff* *p*  
*tutta la forza* *dolce subito*

Perc. II *sf sf* *p mf* *fff* *fff* *p*  
*tutta la forza* *brutale* *dolce subito*

Perc. III *sf sf* *mp* *fff* *fff* *p*  
*tutta la forza* *brutale* *dolce subito*

# II - ha

♩=100

Christian Benvenuti

Xyl

Percussion I

Percussion II

Percussion III

Mar

(\*) *mp* *pp* *mf* *pp* *ff* *pp*

(\*) *mp* *pp* *mf* *pp* *ff* *pp*

(\*) *mp* *pp* *mf* *pp* *ff* *pp*

(\*) cuidado para não encobrir a marimba  
be careful not to overshadow the marimba

4

Perc. I

Perc. II

Perc. III

*sfp* *ppp sempre*

*sfp* *ppp sempre*

*sfp* *ppp sempre*

7

E

Perc. I

Perc. II

Perc. III

*ff* *ff* *ff*

poco rall..

14

F

♩=52

Perc. I

Perc. II

Perc. III

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

(\*) toque o prato com a baqueta comum de marimba; use a baqueta macia para os outros instrumentos.  
play the cymbal using the ordinary marimba mallet; use the soft mallet for the other instruments.

Perc. I *mp* *f* *f* *f* *mp* *mp*

Perc. II *f* *ff* *ff* *mp* *f* *ff* *mp*

Perc. III *mp* *f* *f* *mf* *mp* *p*

**G** 15 *sempre* 18 *Xyl* →

Perc. I *pp* *ff*

Perc. II *pp* *ff* *ppp* *ppp*

Perc. III *pp* *ff* *Mar* →

*rápido, ad. lib. (\*)*  
*quickly, ad. lib. (\*)*

*Xyl*

*p possibile, quasi niente*

*ppp*

*Mar*

*p possibile, quasi niente*

*(\*)quaisquer notas abrangendo a extensão total do instrumento*  
*any notes within the entire range of the instrument*

**H** 19 *♩* = 100 *4/4*

Perc. I *p* *f* *livre, mas sempre a tempo*  
*freely, but always a tempo*

Perc. II *p* *mf*

Perc. III *f* *fp*

**22**

Perc. II *f*

Perc. III *fp*

26 Perc. II *ff* *fff*

Perc. III *fp* *fp* *mf*

31 Perc. II *ppp* *fff, tutta la forza*

Perc. III

calmo calm

Lo stesso tempo ♩=100

38 Perc. I *pp* *mp*

Perc. II *pp* *mp*

Perc. III *pp* *mp*

sempre

ord.

43 Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

Xyl

Mar

♩ = 1"

45 Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

47 Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

49

Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

51

Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

53

Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

4/4

55

A tempo

Perc. I *fff* *mp* *mf*

Perc. II *fff* *mp* *ff* *mp*

Perc. III *fff* *mp* *mf*

4/4 3/4 2/4

61

baqueta contra baqueta  
mallet on mallet

Perc. I *ppp-ff*

Perc. II *ppp-ff*

Perc. III *ppp-ff*

2/4

5:4 7:4 6:4 5:4 7:4 6:4 5:4

*ff* *pp*

# III - *kyu*

Christian Benvenuti

$\text{♩} = 210$   
7/8

Percussion I *f* *mp*

Percussion II *mf*

Percussion III *mp*

11

Perc. I *f mp f mp*

Perc. II *mp mf mp mf mp mf mp*

Perc. III

20

Perc. I *f mp f mp f mp f mp f mp f mp*

Perc. II *mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp*

Perc. III *mf mp mf mp mf mp mp mf mp mf*

26

Perc. I *f mp f mp f mp f mp f mp f mp*

Perc. II *mf mp mf mp mf mp mp mf mp mf mp*

Perc. III *mp mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp*

32

Perc. I *f mp f mp f mp f mp f mp*

Perc. II *mp mf mp mf mp mf mp mf mp*

Perc. III *mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp*

37

Perc. I *f mp f mp f mp f mp f mp f mp*

Perc. II *mp mf mp mf mp mf mp mf mp*

Perc. III *mp mf mp mf mp mf*

42

Perc. I *f ff fff* **K** **O** " = 1" 46

Perc. II *f ff fff*

Perc. III *f ff fff mp*

Perc. II *mf* **Vib** *sempre*

Perc. III

Perc. II *mp pp*

Perc. III *fp mf mp f p pp*

**L**

Perc. II

Perc. III *p f ff*

Perc. I *ff*

Perc. II *ff p mp ppp fff*

Perc. III *fff p mp ppp fff*

Perc. I *p* *ppp* *mp* l.v. l.v.

Perc. II *mp* *ppp* *pp* *ped.*

Perc. III *p* *pp* *ppp* *mp*

**M** Perc. I *pp* *ff* *pp* *ff* *mf* *p* R.S. R.S.

Perc. II *f* *pp* *f* *ppp* *ped.*

Perc. III *mp* *p*

**N**  $\text{♩} = 120$  4/4

Perc. I 47 *mf*

Perc. II *f*

Perc. III

**O** Tempo primo  $\text{♩} = 105$

Perc. I 51 *mf* 7/8 5/4

Perc. II *ff* *mp* *fp* *fp* *ff* *ped. sempre*

Perc. III *ff* *mp* *f* *mp* l.v. sempre

55

Perc. II

*fp*

*pp*

Perc. III

60

Perc. I

*pp* *ff* *mp* *ff* *mp ff* *mp*

Perc. II

*ff* *mp ff* *mp* *ff*

Perc. III

*ff* *ff* *mp ff* *mp ff*

**P**

64

Perc. I

*ff* *mp ff* *mp ff* *mp*

Perc. II

*mp ff* *mp ff* *mp ff*

Perc. III

*mp ff* *mp ff* *mp ff*

67

Perc. I

*ff* *mp ff*

Perc. II

*mp ff* *mp ff*

Perc. III

*mp ff* *mp ff*

**Q**

accel. poco a poco

accel. poco a poco

accel. poco a poco

15"

frenético, enlouquecido  
berserk, as though crazy

70 **O** *ppp* → *fff*

Perc. I

frenético, enlouquecido  
berserk, as though crazy

*ppp* → *fff*

Perc. II

frenético, enlouquecido  
berserk, as though crazy

*ppp* → *fff*

Perc. III

Perc. I

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

Perc. II

*ff* *ff* *pp*

Perc. III

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

**R** ♩ = 60

71 **4**/**4**

Perc. I

*ff* > *pp* *pp* sempre

Perc. II

*ff* > *pp* *f* > *mp* *mp* > *p* *pp* > *mf* > *p* *mp* > *pp* *mp* > *pp*

Perc. III

*pp* *mp* *p*

77

Perc. I

*fff*

Perc. II

*mp* > *pp*

Perc. III

*mf*

## **APÊNDICE B - Scripts em linguagem CAL**

## CÉLULAS.CAL

(do  
 ; Este script gera "células", ou seja, grupos de 2 a nCel notas cuja  
 unidade de duração é de nDur 'ticks' (seminima=960 'ticks'), oscilando  
 entre as alturas definidas pelo usuário. Após cada grupo, o script insere  
 uma pausa com duração nDur.

```

(include "need20.cal")
(int nTam 0)
(int nCont 0)
(int nRand 0)
(int nRand2 0)
(int nC1 0)
(int nCel 1)
(int nDur 1)
(int nPitch 64)
(int nPitchInterv 12)
(dword time Event.Time)

(getInt nTam "Número de eventos?" 1 1000)
(getInt nCel "Tamanho máximo da célula (2 - 100)?" 2 100)
(getInt nDur "Duração de cada evento?" 1 3840)
(getInt nPitch "Altura mínima?" 1 127)
(getInt nPitchInterv "Intervalo de alturas (1 - 24)?" 1 24)
(= Event.Time Now)
(while (< nCont nTam)
(do
  (= nC1 1)
  (= nRand (random 1 nCel))
  (= nRand2 (random 0 nPitchInterv))
  (if (> nRand 1)
    (while (< nC1 nRand)
      (do
        (++) nC1)
        (insert Event.Time 1 NOTE (+ nPitch nRand2) 40
nDur)
          (++) nCont)
          (+= Event.Time nDur)
        )))
  (insert Event.Time 1 NOTE (+ nPitch nRand2) 40 nDur)
  (+= Event.Time nDur)
  (+= Event.Time nDur)
  (+= nCont 2)
)
)
)

```

## ALTURAS E DURAÇÕES ALEATÓRIAS.CAL

```

(do
  ; Este script gera nTam notas com durações aleatórias definidas entre
  nDurMax e nDurMin 'ticks' (semínima = 960 'ticks') e alturas entre
  nPitchMin e nPitchMax.

  (include "need20.cal")
  (int nTam 0)
  (int nCont 0)
  (int nRand 0)
  (int nRand2 0)
  (int nDurMax 1)
  (int nDurMin 1)
  (int nPitchMin 64)
  (int nPitchMax 64)
  (= Event.Time Now)
  (getInt nTam "Tamanho da seqüência?" 1 1000)
  (getInt nDurMax "Duração máxima (1-9600)?" 1 9600)
  (getInt nDurMin "Duração mínima (1-9600)?" 1 nDurMax)
  (getInt nPitchMin "Altura mínima?" 1 300)
  (getInt nPitchMax "Altura máxima?" 1 300)

  (if (< nDurMax nDurMin)
    (pause "A duração máxima deve ser maior do que a duração
mínima!")
  )
  (while (< nCont nTam)
    (do
      (= nRand2 (random nDurMin nDurMax))

      (insert Event.Time 1 NOTE (random nPitchMin
nPitchMax) 100 nRand2)
      (+= Event.Time nRand2)

      (++) nCont)
    )
  )
)

```

## ALTERA ALTURAS PROBABILIDADE.CAL

```
(do
  ; Este script modifica eventos do tipo NOTE, substituindo o evento
  por nNota a uma probabilidade percentual de nDensidade.

  (int nDensidade 1)
  (int nNota 60)
  (int nRand 0)
  (int nRand1 0)
  (getInt nNota "Modificar para qual altura?" 0 127)
  (getInt nDensidade "Densidade de eventos (1 a 100%)" 1 100)
  (forEachEvent
    (if (== Event.Kind NOTE)
      (do
        (= nRand (random 1 100))
        ;(= nRand1 (random 1 nDensidade))
        (if (|| (< nRand nDensidade) (== nRand nDensidade))
          (= Note.Key nNota)
        )
      )
    )
  )
)
```

## BORRACHA ALEATÓRIA.CAL

```
(do
  ; Este script apaga aleatoriamente as notas do trecho selecionado, a
  uma probabilidade percentual de nDensidade.

  (include "need20.cal")
  (int nDensidade 0)
  (int nRand 0)
  (int nRand2 0)

  (getInt nDensidade "Densidade de apagamento (1-100):" 1 100)
  (forEachEvent
    (do
      (= nRand (random 1 nDensidade))
      (= nRand2 (random 1 100))
      (if (> nRand nRand2) (delete))
    )
  )
)
```

**APÊNDICE C - Configuração do sintetizador virtual**

*“Arturia minimoog V” para a peça Izutsu*





**ANEXO A - Tradução inglesa do texto integral de *Izutsu***

-65-

---

[ *A well cradle, that is to say, the railing surrounding the mouth of a well, stands down front; to it are fastened a few plumed stalks of pampas grass. ]*

NANORI-BUE [ *Sideman enters and stands at main spot facing front. ]*

NANORI

*off-sp*

*Sideman*

I'm a brother who's taking a look at all lands. These few days past I've been in the Southern Capital. Now, though, I mean to visit Hatsuse. When I inquired about the temple before me here, I was told it's called Ariwara Temple. So I think I'll go up to it and have a look.

SASHI

*off-w*

[ *moving to center* ]

I do believe this Ariwara Temple must be at Isonokami, where in the old days Narihira and Ki no Arisune's daughter lived their wedded life. And surely the verse, 'Let winds blow, and offshore white waves mount Tatsuta. . .' refers to what happened here.

[ *He sits. At 'comfort,' he joins his palms over the rosary he carries, in a gesture of reverence. ]*

UTA

*on-w*

Now I've reached this storied spot where Narihira and his chosen love, Ki no Arisune's daughter tarried so short a while I'll comfort those lovers two I'll comfort those lovers two.

[ *He retires to Sideman's spot. ]*

SHIDAI [ *Doer enters, carrying a rosary and a leafy twig, and wearing the wakaonna mask. She stops at main spot, facing upstage. After 'heart and moon,' she faces front. ]*

SHIDAI

*on-w*

*Doer*

Morn by morn blessed holy water morn by morn blessed holy water shall clear both heart and moon!

-66-

---

SASHI

*off-w*

And all the while, these forsaken autumn nights, seldom comes another's face, the old temple's pining wind blows through the small hours, moon drops low past low eaves' grasses; long forgot, the past, abashed, I recall, oh, how long with all hope gone must I live on? For in this world all things linger in memory of him.

*SAGEUTA*

*on-w*

But ceaselessly, with single mind I trust the Buddha's offered cord; guide me, I beg,  
voice of the Dharma!

*AGEUTA*

*on-w*

'Delusion itself shall I illumine,' such is his vow 'shall I illumine,' such is his vow,  
and he truly will, for dawns do move toward the western hills while all around is autumn  
sky; the song of pines alone is heard while gale winds blow all ways changing life  
goes on and lived in dream --

[ *She advances two steps, kneels, lays her twig down as an offering, then joins palms over rosary and bows.* ]

at what sound then shall we waken at what sound then shall we waken?

[ *She stands and returns to main spot.* ]

*MONDO*

*off-w\**

*Sideman*

<sup>sp</sup> Just as I'm resting and clearing my heart at the temple here, a very lovely lady draws water from  
the well in the yard and gives it as an offering. It seems she's bringing comfort to this grave mound.  
Who are you, pray?

---

-67-

*Doer*

I live nearby. Ariwara no Narihira, whose vow founded this temple, left to the world his name; and  
the mark of his shade, they say, lies under this mound. I myself know little about him, but I do look  
after him so, by offering flowers and water.

*Sideman*

Narihira is indeed one who left his name to the world. And yet, now removed from the far  
time of the age-old tale here shadowed, you, a woman, look after him so. . . With that  
Ariwara no Narihira then <sup>s</sup> you surely have some link.

*Doer*

<sup>sp</sup> Have I a link? you are pleased to ask. Even then Narihira was dubbed a Man of Old;  
and now, far removed in time, one hardly could have with him link or tie.

*Sideman*

<sup>s</sup> What you say is convincing enough, yet here from the past is an ancient relic,

*Doer*

the man being far      Narihira's

*Sideman*

shadow lingers,      yes, for still

*Doer*

his fame's unwithered;      should that tale

*Sideman*

be told, even now

[ *Doer presses toward Sideman, then faces front again.* ]

*Doer*

the Man of Old

*AGEUTA*

*on-w*

*Chorus*

in name alone lasts:      Ariwara Temple,      his trace,      grows old      Ariwara Temple,      his  
trace, grows old      and the pine grown      from the mound's weeds. . .      His grave it is,      where  
the departed      left his shade      pampas grasses      rise in full plume --

[ *Doer moves toward well cradle, stares at grasses, then sweeps gaze around.* ]

---

-68-

to recall when?      Wild, wild the weeds,      deep, deep the dews      on the old mound fall.      Oh,  
it's too true!      Out of the past      this shadow      holds my love still

[ *She turns left and back to main spot, faces Sideman.* ]

this shadow      holds my love still!

\*

*off-sp*

*Sideman*

Do please tell me more about Narihira.

[ *Doer moves before drums, then sits at center facing front.* ]

*KURI*

*off-w*

*Chorus*

Ages ago, Ariwara, the Middle Captain, long years here at Isonokami was pleased  
to dwell, the ancient village in spring yielding blossoms and moons in fall.

*SASHI*

*off-w*

*Doer*

Then courted he Ki no Arisune's daughter, and the lovers' hearts surely were not  
shallow;

*Chorus*

and yet, in the land of Kawachi, at Takayasu, he had a dear one, so that two roads it  
was he stole down.

*Doer*

'Let winds blow and offshore white waves mount Tatsuta --

*Chorus*

it's midnight my Lord goes forth alone!' sang she, anxious where night might take him,  
till that worry left her heart free, the other love fading away.

*Doer*

Yes, delicate the song bubbled forth;

*Chorus*

froth, she told sorrow quite naturally. Once in

*KUSE*

*on-w*

this land some people lived door to door, with at their gates, a well cradle. There  
the children leaned and chatted, close friends, watched each other water-mirrored,  
cheek to cheek, sleeve on sleeve; and their hearts' waters knew no soundings. Moons and  
suns built each on each till they grew up and felt shame now one toward the other.

Then later on that staunch man wrote in gemmed tracery words given hue by his heart's flower:

*Doer*

'Cradle well cradle well cradle that told who was the taller,

*Chorus*

I've grown up, love, since you saw me last,' and sent them to her. Then the lady: 'The girlish hair I'd hold to yours is past my shoulders; if not you, who'll do it up for me?' So she answered, and this perhaps is why we hear of the Well Cradle Lady, an old name for Ki no Arisune's daughter.

*RONGI*

*on-w*

Yes indeed, an old tale it is you tell, but your strangeness strikes me greatly. Pray, say your name!

*Doer*

If in truth I be, love-wrapped so, Ki no Arisune's daughter I little no white waves Mount Tatsuta for lost in night I come to you.

*Chorus*

Amazing! Then Mount Tatsuta aglow with red

*Doer*

leaves Ki no Arisune's daughter,

*Chorus*

Well Cradle Lady,

*Doer*

[ *turning to Sideman* ]  
disclosed, oh shame, as I!

*Chorus*

cries she;

---

-70-

[ *Doer stands, goes to main spot.* ]

when we vowed love's long-coiled strand should bind us always, nineteen years was I  
 from the cradle well cradle well cradle, there she's hidden and gone in the well cradle  
 she's hidden and gone.

[ *Doer opens, then exits.* ]

MONDO KATARI [ *The Fool, who for some time past has been sitting at Fool's spot, comes out to main spot. After introducing himself as a visitor to Ariwara Temple, he sees Sideman and moves to center. There, in response to Sideman's questions, he tells the story of Narihira and Ki no Arisune's daughter, adding only that when the girl made the 'Let winds blow' poem, Narihira was actually hiding in the bushes nearby. He then suggests that the lady just now was the phantom of Ki no Arisune's daughter herself, and urges Sideman to comfort her. Finally, he retires to Fool's spot and slips out after Doer's entrance.* ]

AGEUTA

*on-w*

*Sideman*

Deeper yet! o'er Ariwara Temple the night moon o'er Ariwara Temple the night moon  
 drawing the past back turn I my sleeves and, open to dreams, briefly pillowed, lie me  
 down on a bed of moss lie me down on a bed of moss.

ISSEI [ *Doer enters and stops at main spot, facing front. Her mask has not changed, but she wears the cloak and headdress Narihira gave her as keepsakes.* ]

SASHI

*off-w*

*Doer*

'Fickle's the name you've made yourself, cherry blossom; a man too I've longed for,  
 the year round rare. Here too the singer [ *turning to Sideman* ]  
 is I, wherefore I'm dubbed as well the Pining Lady. Since the old days of cradle well  
 cradle [ *turning front again* ]  
 years have flown by till now that world's lost Narihira's keepsake cloak I don --

---

-71-

ISSEI

*off-w*

Oh shame! to dance the Man of Old,

*Chorus*

blossom sleeves swirling snow. . .

JO-NO MAI [ *Doer withdraws a moment to Doer post, then dances a very quiet jo-no-mai dance. The dance over, she stops at main spot and strikes fan high pose. At 'temple well,' she does a Left-right.* ]

WAKA  
w  
Doer

Once come hither, back I bring the old days of Ariwara

Chorus

[*onori*]  
Temple well roundly clear brilliant the moon shines brilliant the moon shines.

[ *She now advances a little, then turns left up to drums and faces front.*  ]

\*  
*off-w*

'Not the moon, no, nor the spring of old. . .' sang he -- when, I wonder?

NORJI  
*onori-w*

'Cradle well cradle well cradle that told

[ *She advances a little toward well cradle, stands with open fan held vertical; at 'grown old,' opens, then moves to mark post, points to headdress with fan; then sweeps left up to drums, comes down beside well cradle, parts pampas grasses and peers within.*  ]

Doer

who was the taller,

Chorus

I've grown up, love. . .'

Doer

I've grown old, yes!

Chorus

Yet he who courted me, the Man of Old's headdress, his cloak, hide the woman, show  
me a man! Narihira's face

UTA  
*on-w*  
Doer

I see;    how I miss him!

[ *Step by step she backs away from the well, hiding tears.*  ]

*Chorus*

Oh, in spite of me,    I miss him!    Dead lover    in phantom form,    a flower withered,

[ *She sits dejectedly before drums, then almost immediately stands again; she listens to bell, stamps beat.*  ]

all hue gone    but fragrant    yet Ariwara    Temple bell    gently, gently    tolls in dawn;

[ *Pointing her folded fan in front of her, she comes down to edge of stage near Sideman's spot, then returns to main spot, stamps beat.*  ]

ah, pining wind    at the old shrine!    a plantain leaf    dream breaks    to waking    dream  
breaks    into dawn.

[ *Having opened toward front, she now turns to side and stamps final beat.*  ]

---

## ANEXO B - Ficha técnica, CD e DVD do recital de mestrado

### Recital de Mestrado COMPOSIÇÃO

CHRISTIAN BENVENUTI

19 de novembro de 2005 - 18 horas  
Auditorium Tasso Corrêa

Orientação:  
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

1	<b>introjutsu</b>	<b>6' 53"</b>
	<b>Quarteto de Cordas nº 1</b>	<b>14' 09"</b>
2	I. Sereno ma energico	2' 11"
3	II. Agitato meccanico	2' 58"
4	III. Noturno	3' 04"
5	IV. Dolce	4' 15"
6	V. Brutale	1' 41"
7	<b>Izutsu</b>	<b>5' 01"</b>
	<b>O Jardim do Kamikaze</b>	<b>17' 32"</b>
8	I. Jo	4' 52"
9	II. Ha	5' 33"
10	III. Kyu	7' 07"

### MÚSICOS

Carlos Contreras	percussão
Carlos Sell	violino
Diego Schuck Biasibetti	violoncelo
Diego Silveira	percussão
Elaine Foltran	sampler
Elimar Blazina	clarinete
Márcio Ceconello	violino
Martinêz Nunes	viola
Samuel Vieira	percussão
Christian Benvenuti	regência

### EQUIPE TÉCNICA

Captação de áudio	Thomas Dreher
Masterização	Christian Benvenuti
Captação de vídeo e edição	Lesley Leichtweis Bernardi