

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado

Dissertação de Mestrado: Memorial de Composição

Nocaute!
Procedimentos Composicionais e Categorias Estéticas
em um Portfolio de Composições

Yanto Laitano

Orientador

Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO E DOUTORADO

Dissertação de Mestrado: Memorial de Composição

NOCAUTE!:
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS E CATEGORIAS
ESTÉTICAS EM UM PORTFOLIO DE COMPOSIÇÕES

por
Yanto Laitano

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música; área de concentração: Composição.

Orientador
Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre
2006

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nicolau Laitano e Eliseth dos Santos Laitano, pelo amor, incentivo e apoio irrestrito que me deram desde o início dos meus estudos musicais.

À minha esposa, Luciana Delacroix e às minha filhas, Cecília e Rafaela, pelo amor, dedicação e apoio em todos os momentos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, por ter guiado meu pensamento artístico, compreender minhas aspirações e trazer as informações essenciais para aclará-las e desenvolvê-las.

Aos professores Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, Prof. Dr. Eloy Fritsch e Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, por suas valiosas contribuições que ajudaram a aprimorar este memorial.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação de Música da UFRGS,, Prof^a Dra. Luciana Del Bem, pelo apoio e conhecimento compartilhado.

Aos compositores e intérpretes do grupo Ex-Machina, Adolfo Almeida Jr., Alexandre Birnfeld e Martinêz Nunes, por participarem de meus ideais artísticos e pela dedicação em ensaios, apresentações e gravações que, desde 1997, inspiram e auxiliam meu processo composicional.

Aos meus amigos e colegas Christian Benvenuti, Rogério Vasconcelos e Ulises Ferretti, pelos inesquecíveis debates realizados durante o curso de Mestrado.

Aos músicos Paulo Inda e Paulo Bergmann, pelas sugestões que enriqueceram minhas composições e pelo talento e dedicação com que as executaram.

A Thomas Dreher, Rene Goia, Vivi Schaefer, Ikeda, Marcelo Delacroix, Luciano Zanatta, Luciana Leão, Cristina Amaral, Paulo Backes e Rodrigo Delacroix, pelo apoio e amizade.

RESUMO

O presente trabalho é uma reflexão sobre os aspectos técnicos e estéticos do processo de criação de um portfolio de composições. Esta reflexão está fundamentada nos trabalhos de Leonard B. Meyer (1973), Étienne Souriau (1999) e Ilza Nogueira (2003). Os aspectos técnicos estão ligados aos procedimentos composicionais “paródia” e “relações de correspondência” e os aspectos estéticos referem-se às categorias estéticas “bizarro”, “cômico”, “fantástico” e “insólito”. Em todas as composições deste portfolio ocorrem esses procedimentos composicionais e categorias estéticas, em algumas composições mais, em outras menos. São realizadas reflexões sobre o processo composicional de cada uma das peças, individualmente, e, em seguida, considerações sobre como a “paródia”, as “relações de correspondência” e as categorias estéticas atuam em cada uma das composições.

Palavras-chave: composição, categorias estéticas, música contemporânea, análise musical.

ABSTRACT

This work is a discussion on the technical and aesthetic aspects of the composition of a group of pieces. The discussion is based on works by Leonard B. Meyer (1973), Étienne Souriau (1999) and Ilza Nogueira (2003). The technical aspects of the composition are related to the compositional procedures "parody" and "conformant relationships"; its aesthetic aspects are related to the aesthetic categories to it "bizarre", "comical", "fantastic" and "uncommon". Such procedures and aesthetic categories occur in the entire group of pieces, to various degrees of importance. A discussion is made on the compositional process of each individual piece followed by considerations on how "parody", "the conformant relationships" and aesthetical categories are integrated throughout the group of pieces.

Key-words: composition, aesthetical categories, contemporary music, musical analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
a. Considerações sobre categorias estéticas.....	6
b. Considerações sobre “relações de correspondência”.....	9
c. Considerações sobre “paródia”.....	10
d. Considerações finais.....	11
1. WATER IS THE KEY	13
1.1. Partitura de Water is The Key.....	20
2. NOCAUTE!	29
2.1. Partitura de Nocaute!.....	38
3. COMO ENLOUQUECER UM TROVADOR	46
3.1. Partitura de Como Enlouquecer Um Trovador.....	57
4. PEÇA PARA CÃES FAMINTOS	73
4.1. Partitura de Peça Para Cães Famintos.....	88

5. TRÊS SUPERFÍCIES DE TEMPO ELÁSTICO.....	99
5.1. Partitura de Três Superfícies de Tempo Elástico.....	106
6. ORGANIZAÇÃO DO PROGRAMA.....	122
6.1. Introdução e Interlúdio.....	123
6.2. Partitura de Interlúdio.....	126
CONCLUSÃO.....	128
a. Categorias estéticas e procedimentos composicionais.....	128
b. Sobre a influência dos intérpretes no processo composicional.....	136
c. Considerações Finais.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142
ANEXO 1.....	143
ANEXO 2.....	144

INTRODUÇÃO

Este memorial é uma reflexão sobre os aspectos técnicos e estéticos do processo composicional que resultou no portfolio de composições aqui apresentado e que foi criado entre março de 2004 e outubro de 2005. Entende-se aqui por “processo composicional” a maneira como o conjunto dos procedimentos ligados à criação de uma obra musical se desenvolve no tempo, desde o surgimento da primeira idéia até a conclusão. O memorial inclui as seguintes composições: 1) “Water is the Key”, para violão solo, 2) “Nocaute!”, para piano solo com luvas de boxe, 3) “Como Enlouquecer Um Trovador”, para flauta doce contralto, tenor, viola e baixo elétrico, 4) “Três Superfícies de Tempo Elástico”, para viola, tenor, baixo elétrico e fagote, 5) “Peça Para Cães Famintos”, para quatro vozes, 6) “Introdução (Water is the key II)”, para sons eletrônicos e 7) “Interlúdio” para piano solo.

Todas estas peças, exceto as escritas para piano, foram compostas para o grupo “Ex-Machina”, do qual o autor deste memorial faz parte. É um grupo estabelecido e definido de intérpretes, com possibilidades instrumentais de violão, flauta doce, viola, fagote, baixo elétrico, sons eletrônicos e vozes (dois tenores e dois baixos).

A elaboração deste memorial está fundamentada em três referenciais teóricos. O primeiro é o livro “Explaining Music”, de Leonard B. Meyer (1973), mais especificamente o seu terceiro capítulo que trata de “conformant relationships”, traduzidas aqui como “relações de correspondência”. O “Vocabulaire d’esthétique”, de Étienne Souriau (1999) é o segundo referencial teórico, especificamente naquilo que se refere às categorias estéticas “bizarre”, “comique”, “fantastique” e “insolite,” aqui traduzidas como “bizarro”, “cômico”, “fantástico” e “insólito”. O terceiro referencial teórico é o artigo “A estética intertextual na música contemporânea” de Ilza Nogueira (2003), particularmente em sua referência ao conceito de “paródia” como classificação de estilo intertextual.

Nas peças deste portfolio, os conceitos de “paródia” e de “relações de correspondência” são considerados procedimentos composicionais, enquanto os conceitos “bizarro”, “cômico”, “fantástico” e “insólito” são considerados categorias estéticas. Em todas as obras do portfolio ocorrem esses procedimentos composicionais e categorias estéticas, em algumas obras mais, em outras menos, como será explanado no decorrer do memorial.

a. Considerações sobre categorias estéticas

Ao longo deste memorial, as categorias estéticas “bizarro”, “cômico”, “fantástico” e “insólito” são utilizadas a partir da conceituação de Étienne Souriau, em seu “Vocabulaire d’esthétique” (SOURIAU, 1999). O presente capítulo trata de contextualizar o significado destes conceitos, tendo em mente o trabalho composicional realizado. As fronteiras entre essas categorias estéticas são difusas. Embora cada uma delas seja bem definida por características próprias, existem conceitos que se referem a mais de uma categoria estética e acabam por conectá-las. Devido às suas interrelações, as quatro categorias estéticas são empregadas em conjunto ao longo deste memorial para descrever um contexto relativo a cada peça, mesmo que as categorias tenham diferentes intensidades em cada um dos contextos. Somente quando uma das categorias é considerada mais importante do que as outras é que ela será citada individualmente. Mesmo assim, entende-se que as outras estão vinculadas a ela com diferentes graus de intensidade. Assim, essas quatro categorias estéticas são freqüentemente empregadas em conjunto para descrever um contexto misto.

Segundo Souriau, “bizarro significa estranho, surpreendente, distante das maneiras comuns de agir ou de pensar.”¹ (Souriau, 1999, p. 257). Ou seja, a categoria estética “bizarro” está ligada à contradição do senso comum, à subversão daquilo que é lógico. Nesse sentido o

¹ As citações foram traduzidas por este autor.

bizarro é algo extraordinário, e por isso, estranho. No entanto, esse estranhamento não implica necessariamente um sentido pejorativo; pelo contrário, o autor refere-se a “beleza bizarra” e “charme do bizarro” em seu texto (id., p. 258). Entretanto, ao afirmar que um dos fatores que compõem o bizarro é o “sabor um pouco irritante ou frustrante que nos situa no limite incerto entre o agradável e o dolorido, o lógico e o ilógico, o admissível e o inadmissível” (ibid., p. 258), o autor estabelece que essa categoria estética pode estar ligada simultaneamente ao agradável e ao desagradável, ou ao grotesco e ao exótico sem que uma coisa contradiga a outra.

Souriau considera que a categoria estética “cômico”, embora distinta do risível, está ligada a ele, pois “[...] o cômico é um risível de um tipo elevado, revisado e adaptado para a arte” (ibid., p. 435). Existem numerosas variedades do cômico as quais, em suas formas mais delicadas, “não provocam o riso, mas no máximo sorrisos” (ibid., p. 435). Por outro lado, ao considerar que “a essência do humor é procurar fazer rir, é admitir que quanto mais violento e brutal o riso, mais ele é bem sucedido”, (ibid, p. 435) Souriau admite que há uma tendência maior de gerar o riso quando o cômico é intenso. Desta forma, conclui-se que diferentes variedades de cômico geram diferentes variedades de riso. No entanto, considera-se que é possível efetivar o cômico sem englobar o fenômeno do riso. Isso ocorre, por exemplo, em um tipo de cômico que se distancia do cômico do chiste e aproxima-se de um tipo intelectual, um “cômico de idéias”.

O cômico pode ser uma “perturbação sem dor” onde, segundo o Souriau, “o desprazer é compensado por um alívio que nos dá a liberação de uma força psíquica acumulada” funcionando como o “relaxamento de uma tensão” (ibid., p. 435). Esse aspecto relaciona-se com a categoria estética “bizarro” que possui características que se situam entre o agradável e o desagradável. De maneira semelhante o cômico relaciona-se ao insano e ao grotesco.

Segundo Souriau, o cômico também está ligado à caricatura e à zombaria, como é possível observar em óperas de Mozart onde, “no acompanhamento das melodias cantadas ocorre freqüentemente um toque cômico que ocasionalmente faz do acompanhamento uma verdadeira zombaria da melodia” (ibid., p. 436). No entanto, o autor define que a zombaria, ou a gozação, encontra um predomínio restrito na imensa variedade de nuances da categoria estética do cômico (ibid., p. 437). Apesar de essa categoria estética ter relação com a alegria e a exultação, Souriau afirma que “o cômico comporta um tipo de desvalorização ou de depreciação de seu objeto que parece ser incompatível com um ideal artístico de grandeza e de exaltação” (ibid., p. 435).

A categoria estética “fantástico” está ligada ao extraordinário, ao maravilhoso, ao insólito e ao exótico e “opõe-se ao banal, ao usual, à realidade cotidiana. Dragões que cospem fogo não seriam fantásticos se fosse possível encontrá-los diariamente na rua, como carros” (ibid., p. 729). Segundo Souriau, o fantástico pode ser atingido de diferentes maneiras: através da passagem do mundo real para um mundo extraordinário (como em uma viagem fantástica), pelo contraste entre algo extraordinário inserido em contexto da banalidade diária, ou pela sobreposição de um mundo fantástico ao mundo real. No entanto, mesmo o mundo fantástico é coerente com suas próprias leis (ibid., p. 730) e freqüentemente esse mundo, se por um lado se revela distante do mundo real, por outro lado é a sua essência mais profunda (ibid., p. 731).

Existe uma certa proximidade entre a categoria estética do fantástico e o mágico, no entanto: “o fantástico não tem a leveza feliz do mágico; ele é mais tenso, mais vigoroso; os seus contrastes opõem-se à aliança graciosa do real e do irreal no mágico, e se não é sempre terrível tem, apesar de tudo, profundidades sombrias que não têm a clareza e o aéreo do mágico” (ibid., p. 732).

O “insólito”, como categoria estética, está relacionado com a inserção, em um determinado universo, de algo pertencente a um plano diferente. Nesse sentido, o insólito se distingue do fantástico pois não implica um conjunto de leis que poderia determinar um universo fantástico, mas é um detalhe que, apesar de situar-se em um dado universo, lhe é estranho. Assim, “um conto de fadas não é insólito porque a magia e o extraordinário fazem parte das leis do universo do conto” (ibid., pg. 889). De acordo com Souriau, o insólito não é simplesmente algo imprevisto que perturba o desenrolar de atos cotidianos, mas é algo que freqüentemente contradiz as leis do universo no qual ele é inserido. Por outro lado, o insólito pode surgir como um elemento irracional dentro de uma seqüência aparentemente lógica de acontecimentos. Por isso o insólito possui um caráter inquietante e, nesse sentido, aproxima-se do bizarro.

b. Considerações sobre “relações de correspondência”

Segundo Meyer, “relações de correspondência” são aquelas nas quais um ou mais eventos musicais² são relacionados a outros eventos do mesmo tipo por similaridade de seus parâmetros constituintes (altura, ritmo, timbre, dinâmica, registro, etc).

Relações de correspondência são simplesmente aquelas nas quais um evento musical pontual, mais ou menos identificável, relaciona-se por similaridade a outro tal evento. (...) A relação de correspondência entre os eventos é inconfundível pois dois dos parâmetros primários de formação de padrões – altura e ritmo – formam uma sucessão de eventos similares e também porque poucos outros parâmetros (por exemplo, timbre, dinâmica, registro etc.) são submetidos à variação. (Meyer, 1973, p. 45).

Ou seja, eventos musicais que tenham parâmetros constituintes iguais ou similares são conectados por relações de correspondência. Quanto maior for a similaridade entre dois (ou

² Ao longo deste memorial, eventos musicais como células, motivos, temas, serão tratados como “materiais musicais”.

mais) eventos musicais, mais forte será a relação entre eles e vice-versa. Outros fatores como proximidade temporal e regularidade de padrão também influem na intensidade da relação. Além disso, segundo Meyer, não só eventos musicais pontuais como motivos, mas também temas e seções podem ser relacionados através de relações de correspondência. “De fato, a coerência de formas estróficas, tais como tema e variações, depende primariamente da percepção de relações de correspondência”. (ibid., p. 46). Partindo destas afirmações, conclui-se que a utilização de relações de correspondência é uma ferramenta para obter coerência em estruturas musicais.

Existem dois tipos de relações de correspondência, de acordo com Meyer: “processual” (quando a relação está ligada a um processo de transformação de um dado material musical) e “formal” (quando um dado material é repetido com função de articulação formal). Entende-se que a relação de correspondência processual conecta eventos musicais próximos no tempo (como por exemplo, repetições variadas de eventos) enquanto que a relação de correspondência formal está ligada a eventos mais distantes no tempo (como por exemplo, repetições de eventos que servem como pontos de partida ou chegada).

c. Considerações sobre “paródia”

A definição de paródia, utilizada neste memorial, está baseada em Nogueira, a qual amplia o modelo de intertextualidade criado por Affonso Romano de Sant’Anna (NOGUEIRA, 2003). Esse modelo, segundo a autora, pode ser aplicado à música como um modelo interdisciplinar para explicar relações de intertextualidade entre contexto receptor e objeto apropriado. A paródia é um dos quatro tipos intertextuais que Nogueira reconhece em Sant’Anna:

A paródia é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação. O deslocamento entre o texto original e o texto paródico é, portanto, completo. Com o deslocamento, temos um produto com a memória de dois; ambíguo, portanto. [...] A paródia estabelece novos padrões sintáticos, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. (SANT'ANNA apud NOGUEIRA, 2003, p. 4).

Na paródia, o texto original tem seus aspectos modificados de tal maneira que há uma inversão de seu sentido original, gerando ambigüidade entre texto e intertexto. Segundo Nogueira, a paródia pode ter como objetivo composicional “construir, com esse estranhamento, um jogo paródico crítico, ambíguo, possivelmente efetivando a imagem irônica e bizarra [...]” (id., p.5). De acordo com esta afirmação, observa-se que há uma relação entre paródia, considerada neste memorial como um procedimento composicional, e conceitos (como “estranhamento” e “bizarro”) ligados às categorias estéticas “bizarro” e “insólito”.

d. Considerações finais

Todas as composições do portfolio foram escritas tendo como ferramenta de trabalho principal o programa *Encore 4.5*. O tipo de mídia de suporte de escrita utilizada foi digital, o que possibilitou o processo descrito a seguir.

Ao longo do processo de composição de todas as peças, foram salvos arquivos com data, com intervalos de tempo indeterminados entre um registro e outro. Neste procedimento e conforme a composição avançava, partes já escritas foram modificadas e/ou desenvolvidas. Este procedimento de armazenamento de arquivos possibilitou dois processos importantes; 1) durante a composição do portfolio, foi possível reconsiderar alguma decisão composicional, através do acesso ao material musical arquivado em diferentes etapas de modificação ou desenvolvimento desse material; 2) durante a reflexão sobre o processo composicional, auxiliar no entendimento do compositor sobre como se deu o desenvolvimento dos materiais musicais por meio do exame dos arquivos salvos. Embora os arquivos tenham sido

organizados cronologicamente, a reflexão sobre o processo composicional de que trata este memorial não será realizada através da descrição, passo a passo, da evolução de cada peça.

Neste memorial, a numeração dos compassos é representada entre colchetes. Assim, “compasso 23” aparece como [23] e “o trecho do compasso 10 ao compasso 20” aparece como “o trecho do [10] ao [20]”. As notas musicais são representadas por letras maiúsculas: B indica a nota “si” e Bb indica “si bemol”. Termos em línguas estrangeiras são escritos em itálico.

Todas as definições e conclusões implicadas na reflexão sobre o processo composicional, são baseadas na experiência pessoal do compositor, a não ser quando expressamente indicadas suas fontes externas a este trabalho.

O memorial está organizado em capítulos subseqüentes, onde são realizadas reflexões sobre o processo composicional das peças “Water is the Key”, “Nocaute!”, “Como Enlouquecer Um Trovador”, “Três Superfícies de Tempo Elástico” e “Peça Para Cães Famintos”. Em seguida são realizadas considerações sobre a organização das composições em um programa de concerto e sobre as composições “Introdução (Water is the Key II)” e “Interlúdio”. A conclusão do presente trabalho apresenta um comentário sobre a maneira como a “paródia”, as “relações de correspondência” e as categorias estéticas “bizarro”, “cômico”, “insólito” e “fantástico” atuam em cada uma das composições aqui apresentadas.

1. WATER IS THE KEY

“Water is the Key”, para violão solo, foi composta entre março de 2004 e janeiro de 2005, sob encomenda do violonista Paulo Inda para um projeto de gravação de CD de música contemporânea (INDA, 2005). O repertório era integrado por obras de compositores brasileiros, norte-americanos e italianos. Devido a questões de financiamento público do projeto, já no momento da inscrição do projeto no edital as peças deveriam ter um nome definitivo, mesmo que não tivessem sido concluídas. Assim, o título “Water is the Key”, surgiu antes mesmo da peça ter sido escrita. Essa frase em inglês, que o compositor ouviu de um garçom na cidade de Praga em 2001, ecoava desde então em sua mente com múltiplos sentidos que, se imaginou, poderiam gerar idéias composicionais através de livre associação de pensamentos³. O intérprete sugeriu que a peça, aludisse ao repertório do rock, o qual tem, tanto no intérprete quanto no compositor, adeptos incondicionais.

O resultado destas decisões prévias é uma composição de aproximadamente sete minutos, com estrutura de rondó, cujo motivo principal explora, de maneira descontextualizada, gestos do vocabulário musical da guitarra elétrica do *blues* rock. Para este resultado, foi percorrido um caminho composicional, que será retomado agora, como reflexão pós-composicional. O termo “motivo” é utilizado aqui conforme a definição de Schoenberg em seu “Fundamentos da Composição Musical”:

Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o “germe” da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum. (SCHOENBERG, 1991, p. 35).

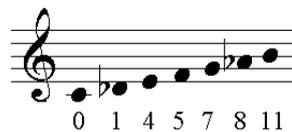
³ Essa relação entre idéias musicais e título está referida neste texto como relação “poética” ou “lírica”.

Além das três diretrizes prévias (instrumentação, alusão ao repertório rock, título sugestivo para o compositor) estabeleceram-se três definições composicionais.

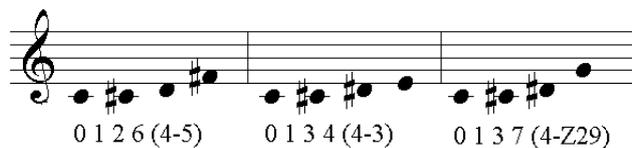
A primeira definição foi a construção de um discurso, uma linha de desenvolvimento das idéias musicais na peça, envolvendo a repetição de poucos motivos com seus elementos constituintes progressivamente transformados. Através dessa linha de desenvolvimento seriam introduzidos o elemento rock e as idéias musicais surgidas de referências líricas ao título. Este procedimento composicional implicaria a elaboração de materiais musicais similares, ligados através de relações de correspondência: quanto mais literal a repetição do motivo, ou seja, quanto mais as características intervalares e rítmicas originais do motivo fossem preservadas, maior seria a intensidade da relação de correspondência; inversamente, quanto mais afastada do motivo original fosse a repetição, ou seja, quanto mais as características intervalares e rítmicas do motivo original sofressem transformação, menor seria a intensidade da relação de correspondência. Da mesma maneira, quanto maior ou menor o grau de interpolação de materiais musicais diferentes entre reexposições de um determinado motivo, menor ou maior seria a intensidade das relações de correspondência entre os materiais musicais. A repetição, literal ou variada, do motivo ocorreria: 1) de maneira contínua, com a exposição da repetição imediatamente após a exposição do motivo original, implicando em relação de correspondência processual; e 2) de maneira descontínua, com a interpolação de outros materiais musicais entre a exposição do motivo original e a exposição da repetição, implicando em relação de correspondência formal.

A segunda definição foi o desenvolvimento das idéias musicais com base na estruturação do parâmetro altura, subordinando a ela os parâmetros ritmo, intensidade e timbre. A forma geral da peça seria definida ao longo de seu processo de composição em decorrência do resultado deste desenvolvimento das idéias musicais.

Para a estruturação do parâmetro altura, buscou-se o suporte da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (FORTE, 1973), ferramenta para a análise e estruturação do parâmetro altura na música atonal. Definiu-se um conjunto⁴ de sete notas (Ex. 1a) e organizou-se uma tabela com inúmeros subconjuntos de quatro notas (Ex. 1b) derivados do conjunto original com a utilização do programa PCN (Processador de Classe de Notas) desenvolvido por Jamary de Oliveira. A composição começou aí, com a criação de estruturas com diferentes figurações rítmicas com as notas dos subconjuntos tanto em sentido melódico quanto harmônico, no intuito de criar frases musicais.



Exemplo 1a: Conjunto de sete notas formado pelas alturas C, Db, E, F, G, Ab e B

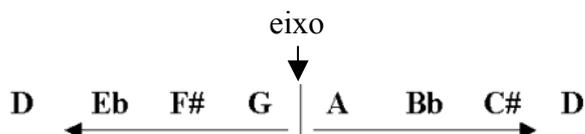


Exemplo 1b: Subconjuntos de quatro notas

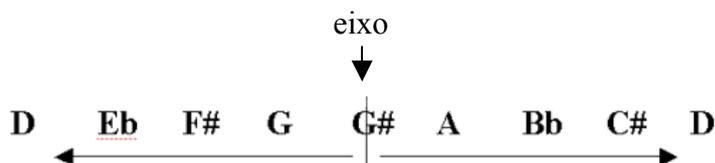
No processo de composição, o conjunto de sete notas passou a ser utilizado, menos como um conjunto de notas regido por relações da Teoria dos Conjuntos, e mais como uma escala baseada nas relações intervalares de seus elementos e na polarização de determinadas notas. Um centro polar passou a ser reafirmado constantemente, ao mesmo tempo em que pequenos conjuntos de notas, com determinada formação intervalar, eram repetidos em transposições, como blocos paralelos, movendo-se fora da escala.

⁴As definições de “conjunto”, “subconjuntos” e “conjunto original”, estão de acordo com as definições de Forte.

Por considerações acústicas, a sexta corda do violão passou a ser afinada em D. Com a escala também transposta para D, essa nota passou a funcionar como centro polar. Partindo do fato de que essa escala possui uma simetria intervalar com um determinado eixo (Ex. 2a) foi incluída mais uma nota (Ex. 2b) mudando o eixo de simetria da escala e aumentando as possibilidades composicionais.



Exemplo 2a: Escala original com simetria intervalar com o eixo entre o G e A



Exemplo 2b: Escala com nota agregada e simetria intervalar com eixo no G#

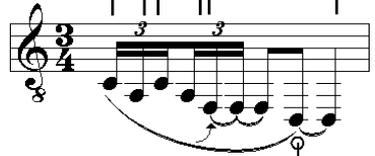
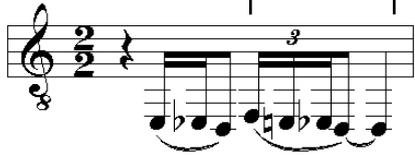
De acordo com essa nova abordagem, foram compostos motivos “ α ” (alfa) “ β ” (beta) “ δ ” (gama) “ γ ” (delta) e “ ϵ ” (épsilon). Conforme discutido posteriormente, essa derivação foi baseada em três pontos; 1) repetição do motivo em diferentes transposições, 2) divisão do motivo em fragmentos menores repetidos em diferentes níveis de transposição e 3) interpolação de diferente material musical entre o motivo original e o motivo variado.

Um dos primeiros materiais compostos foi o motivo que se refere ao repertório rock, denominado motivo α e formado por um *bend* de um quarto de tom ligado a uma nota longa grave e em corda solta, resultando em um intervalo de terça menor (Ex. 3a). A não ser pelo primeiro ataque da mão direita na corda, o gesto é tocado somente pela mão esquerda que, após o *bend*, solta a corda com um *pizzicato* *Bártok* de maneira vigorosa. As variações deste motivo ocorrem através de: 1) modificação do parâmetro ritmo e manutenção do parâmetro

altura, como em α' (Ex. 3b); 2) modificação do parâmetro ritmo e variação do parâmetro altura com substituição de notas e manutenção do intervalo original, como em α'' (Ex. 3b); e 3) variação do parâmetro ritmo e do parâmetro altura, com a inclusão de cromatismo entre as notas que formam o intervalo de terça menor, como em α''' (Ex. 3c).

O motivo β é formado por dois fragmentos: 1) um glissando, inspirado na técnica de *slide guitar*⁵ denominado β_1 ; e 2) uma bordadura superior denominado β_2 (Ex. 3d);. Suas variações ocorrem através de: 1) manutenção do ritmo e modificação do parâmetro altura, como em β_1' (Ex. 3e); e 2) repetição transposta de β_2 com ritmo modificado, como em β_2' , β_2'' e β_2''' (Ex. 3e). O motivo γ (Ex. 3f), formado por cinco notas, está relacionado com β por possuírem ambos uma bordadura superior e figuração rítmica semelhante em suas constituições. As variações de γ ocorrem através de repetições transpostas do motivo, nas quais são mantidas suas características rítmico-intervalares, em fragmentos de: 1) quatro notas, como em γ' ; 2) duas notas, com inclusão de acorde, como em γ'' ; e 3) três notas, como em γ''' (Ex. 3g). O motivo δ é variado basicamente através de transposições, nas quais são conservadas suas características rítmico-intervalares, como em δ' e δ'' (Ex. 3h), mas também são utilizadas permutações de sua figuração rítmica e mudança de intervalo melódico entre suas notas. O motivo ϵ é baseado na oposição entre nota pedal e um acorde de três notas encontrado na escala do Exemplo 2b. As variações de ϵ ocorrem através de transposições exatas do acorde e permutações de sua figuração rítmica, como em ϵ' e ϵ'' (Ex. 3i)

⁵ Essa técnica consiste na utilização de um cilindro de vidro ou metal no dedo indicador da mão esquerda que, ao deslizar pelo braço da guitarra, produz uma sonoridade característica do *blues*. Em “Water is The Key” entretanto, o glissando é feito sem a utilização de um cilindro no dedo.

<p>a</p>  <p>α</p>	<p>b</p>  <p>α' α' α''</p>	<p>c</p>  <p>α'''</p>
<p>d</p>  <p>β</p> <p>$\beta 1$ $\beta 2$</p>	<p>e</p>  <p>β'</p> <p>$\beta 1'$ $\beta 2'$ $\beta 2''$ $\beta 2'''$</p>	
<p>f</p>  <p>γ</p>	<p>g</p>  <p>γ' γ'' γ''' γ''''</p>	
<p>h</p>  <p>δ δ' δ''</p>	<p>i</p>  <p>ϵ ϵ' ϵ''</p>	

Exemplo 3a, b, c, d, e, f, g, h e i: Variações dos motivos de “Water is The Key”

Durante o processo de desenvolvimento dos motivos, o motivo α , resultou reminescente de “Nothing Out There” de Ry Cooder (CODDER, 1989), evocativa da imagem dos desertos texanos que aparecem no filme “Paris, Texas” de Wim Wenders, a cuja trilha sonora pertence.

Estabeleceu-se a relação poética entre título e música que estava sendo buscada: o motivo α passou a simbolizar uma região desértica, enquanto que os outros materiais musicais passaram a simbolizar diferentes regiões com água. Esta idéia motivou a organização formal da peça como um rondó cujo tema principal é o motivo α intercalado por seções contrastantes com temas secundários, que são os motivos β , δ , γ , e ε , conforme exposto no Quadro 1.

Seções	Tema Principal (TP)	1° Tema Secundário (1° TS)	TP	2° TS	TP	3° TS	TP	4° TS	TP
Compassos	[1]	[8]	[35]	[39]	[64]	[72]	[104]	[109]	[133]
Motivos	α	β	α	$\alpha - \delta$	α	$\gamma - \delta$	α	ε	α

Quadro 1: Organização dos motivos na estrutura forma de “Water is The Key”

Esta forma permitiu tanto a conexão dos diversos motivos compostos quanto a repetição do motivo evocativo do repertório rock. Além disso possibilitou desenvolver de maneira contínua os materiais musicais até o ponto em que se julgasse conveniente e, em seguida, voltar subitamente para o oásis, representado pelo motivo principal.

dedicado à Paulo Inda

Water is the Key para violão solo

Instruções: 1) a sexta corda deve estar afinada em D, 2) o símbolo " ♯ indica um bend de aproximadamente 1/4 de tom, 3) o símbolo " ♪ indica pizz. Bártok tocado apenas com a mão esquerda, com legado descendente, executado de maneira vigorosa, e 4) um círculo ao redor da nota (Ⓞ) indica *tapping* de mão direita.

1 $\text{♩} = 49$ Yanto Laitano

5

9

13

17

20

23

3 3 3

p *f*

26

3 3 3

mf

28

3 3 3

p *mf* 3

30

3 3 3

f

33

3 3 3

mp *f*

36

3 3 3

39

3 3 3

f *mf*

42

f

5
6

3

3

3

44

mf

3

3

46

f

3

3

48

3

3

3

50

ff

mf

3

3

3

3

52

*♩ = ♩ (sempre)
più animato*

54

f

f

56 *mf*

58 *f*

60 *ff*

63 *tempo primo*

65 o mais rápido possível

68 *mf* *f*

70 *mp* *mf*

72

①
②
③

mf *mp*

Detailed description: This system contains measures 72 and 73. Measure 72 is in 4/4 time and features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 73 is in 4/4 time and continues the accompaniment with a dynamic marking of *mp*. Above measure 73, there are three circled numbers: 1, 2, and 3, indicating a triplet.

74

mf *ritardando* *mf* *più animato*

Detailed description: This system contains measures 74 and 75. Measure 74 is in 4/4 time, starting with a dynamic marking of *mf* and a *ritardando* instruction. Measure 75 is in 6/4 time, marked *mf* and *più animato*. The music features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

77

mp *f*

Detailed description: This system contains measures 77 and 78. Measure 77 is in 6/4 time, marked *mp*. Measure 78 is in 4/4 time, marked *f*. The music features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

79

p *f* *mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 79 and 80. Measure 79 is in 4/4 time, marked *p*. Measure 80 is in 4/4 time, marked *f*. The music features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

81

p *mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 81 and 82. Measure 81 is in 4/4 time, marked *p*. Measure 82 is in 4/4 time, marked *mf*. The music features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

84

f *mp*

Detailed description: This system contains measures 84 and 85. Measure 84 is in 4/4 time, marked *f*. Measure 85 is in 3/4 time, marked *mp*. The music features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

86

f

(♩ = ♪)

Detailed description: This system contains measures 86 and 87. Measure 86 is in 7/8 time, marked *f*. Measure 87 is in 4/4 time, marked *f*. The music features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A tempo marking "(♩ = ♪)" is present at the beginning of the system.

88 *mp*

90 *mf* *f*

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

94 *f*

96 *mf* *f*

98 *mf*

ritardando-----*tempo primo*

100 *ff* *f*

104

ff *f* *mp*
ritardando

♩ = 80

107

mf *f*

109

mf

111

ff

113

f

115

mp *mf*

117

f

Musical notation for measures 117-118. Measure 117 is in 7/8 time, and measure 118 is in 4/4 time. The piece is in a key with one sharp (F#). The notation features a complex texture with multiple voices and chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 117.

119

ff

Musical notation for measures 119-120. Measure 119 is in 4/4 time, and measure 120 is in 4/4 time. The notation continues with complex textures and chords. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of measure 119.

121

mp

Musical notation for measures 121-122. Measure 121 is in 4/4 time, and measure 122 is in 4/4 time. The notation features complex textures and chords. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the beginning of measure 121.

124

p

Musical notation for measures 124-125. Measure 124 is in 4/4 time, and measure 125 is in 4/4 time. The notation features complex textures and chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of measure 124.

126

mf

Musical notation for measures 126-127. Measure 126 is in 4/4 time, and measure 127 is in 4/4 time. The notation features complex textures and chords. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of measure 126.

128

f *ff*

Musical notation for measures 128-129. Measure 128 is in 4/4 time, and measure 129 is in 4/4 time. The notation features complex textures and chords. Dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present at the beginning of measure 128.

130

6/4

131 $\text{♩} = 49$

f

134

mf

136

f *ff*

139

2/4

141

ff

143

bend de aproximadamente 1/2 tom

2. NOCAUTE !

A primeira idéia para essa composição foi escrever uma peça para piano solo em que o pianista tocasse com luvas de boxe. O propósito foi criar algo que fosse surpreendente, insólito, cômico e fantástico em sua concepção mas que musicalmente se sustentasse por si só, mesmo com a presença de um forte componente externo à própria música, as luvas de boxe. Em termos de execução do instrumento, o pianista estaria diante de uma técnica estranha e teria que adaptar sua maneira de execução.

Nessa peça o pianista não está diante de algo como o piano preparado de John Cage, que mantém inalterada sua interface - o teclado, mas modifica a maneira como o som é produzido no instrumento⁶. Também não está diante, também como em John Cage, de um piano de brinquedo⁷, no qual a interface e produção de som distanciam-se do instrumento original. Diante do pianista está o piano, com sua interface e sistema de produção de som inalterados, mas com diferente controle do pianista sobre si mesmo como instrumentista. É necessário que as luvas sejam incorporadas pelo pianista, que passem a ser assimiladas pelo seu corpo de uma maneira que aos poucos o faça obter novamente o controle do teclado do piano.

O uso da luva de boxe pelo pianista criou limitações composicionais e obrigou também o compositor a se adaptar ao novo meio. Para compor o material de base para a peça, foi necessário investigar o que a nova técnica permitia. Uma vez descobertos os novos recursos a partir da experimentação, foram criados materiais musicais catalogados e, em seguida, organizados composicionalmente conforme será discutido posteriormente neste capítulo.

⁶ Por exemplo, *Sonatas and Interludes* (1946-48).

⁷ Por exemplo, *Suite for Toy Piano* (1948).

Logo no início do processo composicional, o compositor percebeu que além de modificar a técnica de execução do pianista, as luvas também modificavam o contexto da apresentação ao vivo. O simples fato de um instrumentista entrar no palco vestindo luvas de boxe alterava a concepção da peça e remetia a um contexto cênico. Como seria tratado o contexto cênico no processo composicional passou a ser uma interrogação para o compositor. Decidiu-se então que o aspecto cênico seria uma pura decorrência da luva de boxe, que se colocava ao mesmo tempo um elemento cênico e um elemento técnico de execução do instrumento. Assim, o aspecto cênico não foi considerado no processo composicional senão como implicação direta do aspecto técnico.

Nas primeiras versões da composição, o ritmo era muito regular e ocorria o rápido esgotamento de todos recursos de execução. Tão logo a peça começava, o repertório da luva já se extinguia, e não havia o que se fazer senão repeti-lo. Para resolver esse problema, duas determinações foram estabelecidas: flexibilidade de ritmo e exploração intensiva da nova técnica de performance.

Para dar flexibilidade ao ritmo, a fórmula de compasso foi descartada. Com isso, a organização do tempo deixou de ser baseada na hierarquia dos tempos do compasso e passou a ser baseada nas unidades de tempo, iguais entre si durante toda a peça. Além disso, valores são somados ou diminuídos a essas unidades de tempo, de acordo com o conceito dos ritmos aumentados e diminuídos descritos por Oliver Messiaen no prefácio de seu *Quatuor pour la Fin du Temps* (MESSIAEN, 1941).

O material musical da peça foi elaborado através do desenvolvimento de células rítmicas de valores aumentados ou multiplicados ou retrogradados a partir de um fragmento da primeira versão da peça, denominada célula original (Ex. 4). Definiu-se a semicolcheia como a menor unidade rítmica, com valor 1. Assim, a célula rítmica original passou a ser expressa pela seqüência 3, 6, 1, 3 e 7. Outras células rítmicas foram criadas através da

retrogradação, multiplicação ou adição de unidades de semicolcheia à seqüência numérica da célula rítmica original conforme o Exemplo 4.

original retrogrado

somando 1 retrogrado

somando 2 retrogrado

somando 3 retrogrado

multiplicando por 2

multiplicando por 2 (retrogrado)

Exemplo 4: Células rítmicas desenvolvidas a partir da célula rítmica original

A proporção da célula original também possibilitou uma estrutura geral para a peça baseada numa macro-estrutura, resultante de imbricações:

- Primeiro nível de determinação; duração total da peça igual a 8 minutos, ou 480 segundos;
- Segundo nível de determinação; semínima igual a 80 batidas por minuto;
- Primeira imbricação entre os dois níveis; em 480 segundos cabem 640 semínimas;

- Segunda imbricação entre os dois níveis; para a estrutura geral refletir a célula original, constituída da proporção 3, 6, 1, 3 e 7, cuja soma das partes resulta em 20 semínimas, a proporção deve ser multiplicada por 32, o que gera uma estrutura cuja soma das partes resulta em 640 semínimas.

Essa linha de pensamento resultou em uma estrutura formada por 5 sessões de diferentes durações conforme a Figura 1.

Para cada seção foram atribuídas uma denominação e características que serviram para guiar a composição da peça. O Quadro 2 mostra a denominação e características de cada seção, bem como os compassos onde iniciam.

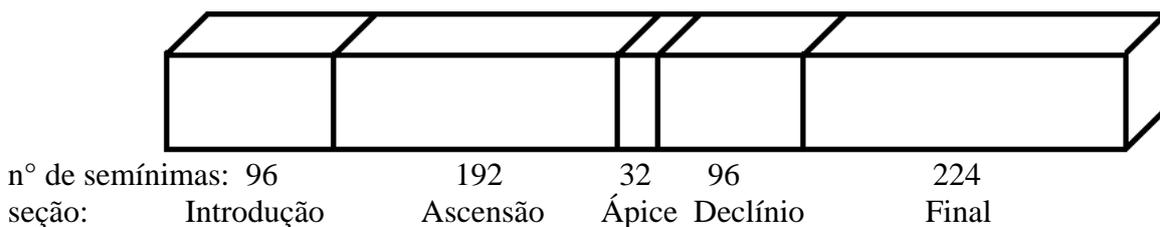


Figura 1: Estrutura formal original de “Nocaute!”

Seção:	Introdução	Ascensão	Ápice	Declínio	Final
compasso inicial	[1]	[26]	[40]	[45]	[56]
características	lento, nota pedal	adensamento dos <i>clusters</i>	ápice dos <i>clusters</i>	rarefação dos <i>clusters</i>	<i>dolce</i> , acordes modais

Quadro 2: Denominação, características e compassos iniciais das seções formais de “Nocaute!”

A seção “Introdução” é praticamente toda decorrente dos procedimentos de adição e subtração de valores das células da tabela. Em todas as outras sessões, exceto na última, esse método também foi usado, porém de maneira diversa; para a variação de fragmentos rítmicos das células com objetivo de gerar materiais musicais com flexibilidade rítmica.

Durante três momentos do processo de composição, os fundamentos que determinavam desde a menor célula até a macro-estrutura da peça foram subvertidos. O primeiro momento foi quando, ao realizar o contraponto entre as células rítmicas tocadas pelas duas mãos, o compositor notou que algumas partes dessas células se sobrepunham, resultando em simultaneidade, que não era desejado naquele momento da composição. Então, em determinados trechos, era alterado o valor de alguma nota da célula rítmica para evitar simultaneidade durante o contraponto. A modificação da célula era local, ou seja, não implicava na mudança da proporção original da célula e de seus materiais derivados nos diversos níveis de estrutura da peça.

O segundo momento foi quando se concluiu que a primeira e a segunda seção precisavam de mais tempo para que seus respectivos materiais musicais fossem desenvolvidos satisfatoriamente e que a quarta e a quinta seção deveriam ser reduzidas em função de seus respectivos materiais musicais já terem sido esgotados. Por isso, alterou-se a seqüência das duas sessões iniciais da macro-estrutura e reduziram-se proporcionalmente seus valores. Ou seja, a primeira e a segunda seção da estrutural formal (exemplo 5a), tiveram suas posições intercambiadas (exemplo 5b). Em seguida, substituiu-se o fator de multiplicação da célula original de 32 para 24, o que resultou em uma estrutura formal menor (exemplo 5c). Assim, a extensão total da peça passou de 640 semínimas (8 minutos) para 480 semínimas (5 minutos).

a 96, 192, 32, 96, 224

b 192, 96, 32, 96, 224

c 144, 72, 24, 72, 168

d 200, 85, 25, 52, 58

Exemplo 5 **a, b, c e d**: Alteração da estrutura formal da peça

O terceiro momento ocorreu quando o compositor concluiu que, mesmo depois das alterações da estrutura formal, os limites arbitrados para as sessões impediam que os materiais musicais fossem satisfatoriamente desenvolvidos. Os trechos onde ocorriam articulações dos materiais musicais não coincidiam com os limites estipulados das sessões. As articulações geralmente ocorriam antes ou depois desses limites e na maioria dos trechos a defasagem era alta, aproximadamente a quarta parte da seção arbitrada. Definiu-se então, que o esquema formal inicial serviria de guia para o desenvolvimento dos materiais musicais e que as articulações desses materiais é que determinariam os limites exatos das sessões.

Esses três momentos de alterações dos fundamentos da peça fizeram o compositor notar que, embora o esquema formal que o auxiliava até então ainda servisse de esqueleto, ele estava começando a enterrar a composição. Concluiu-se que estava acontecendo nessa peça, o que já havia acontecido em outras peças do compositor, nas quais foram utilizadas como esqueleto formal, estruturas que determinavam a duração de sessões: a composição estava sendo amarrada pela forma.

Nesse ponto, ao perceber que estavam sendo utilizados procedimentos para a subversão dos fundamentos da peça, o compositor assumiu tais procedimentos e determinou que a peça teria, dali em diante, uma certa independência em relação à forma original. A própria maneira como foram realizados tais procedimentos determinou o grau de independência. Ou seja, as arbitrações referentes às células rítmicas e à estrutura formal serviriam de guia para a composição e seriam subvertidas somente nos pontos onde fossem necessárias alterações para realizar satisfatoriamente o contraponto entre as células ou a articulação das sessões da peça. O Exemplo 5d exhibe as proporções definitivas de cada uma das seções da peça.

A utilização de luvas de boxe causa evidentes impedimentos físicos ao pianista. A luva reduz de cinco para dois os dedos das mãos. Com a luva, o polegar tem mobilidade para

tocar uma tecla de cada vez, mas os outros quatro dedos da mão, que na luva estavam amontoados lado a lado, formam um dedo gigante que só tem mobilidade para tocar *clusters*.

A partir dessa restrição física, foram criados, com improvisações prévias ao instrumento, determinados recursos musicais que eram, ao mesmo tempo, possíveis de serem tocados e musicalmente interessantes. Esses recursos efetivaram-se na exploração de sonoridades de ressonância de nota pedal (Ex. 6a), de melodias pentatônicas nas teclas pretas (Ex. 6b), de determinados intervalos (Ex. 6c) e *clusters* (Ex. 6d e 6e), e de blocos de duas ou três notas em escala pentatônica que possuem um caráter melódico intrínseco (Ex. 6f).

O material musical resultante, gerado pelos recursos da técnica de tocar com luvas de boxe, foi catalogado e organizado de acordo com sua densidade musical. Decidiu-se iniciar a peça não com o pianista esmurrando o piano, o que para compositor seria uma piada fácil e se esgotaria rápido demais, mas tocando da maneira a mais delicada possível e desenvolvê-la de modo a prorrogar ao máximo o momento em que o pianista finalmente esmurra o piano ao tocar os *clusters* em dinâmica *ff*.

Assim, o material musical foi organizado resultando em uma composição que, em linhas gerais, inicia com um crescendo que chega a um ápice, seguido de um declínio, e termina com uma relativa estabilidade. Os Exemplos 6a, 6b, 6c, 6d, 6e e 6f, estão dispostos de acordo com a organização desses materiais ao longo das seções da peça.

The image shows a musical score for Example 6a. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/2. Above the treble staff, it says '♩ = 40' and 'legato'. The treble staff contains a series of notes with a slur over them, indicating a legato passage. The bass staff contains a whole note chord marked 'mp'.

Exemplo 6a: Primeira Seção - ressonância de notas pedais, no [1]

Exemplo 6b: Primeira Seção - Melodia pentatônica no [4], [5] e [6]

Exemplo 6c: Segunda Seção - Intervalos de segunda maior no [26]

Exemplo 6d: Terceira Seção - Ápice de densidade dos clusters no [41]

Exemplo 6e: Quarta Seção - Declínio de densidade dos clusters no [56]

Exemplo 6f: Quinta Seção - Blocos de notas em escala pentatônica no [65], [66] e [67]

De acordo com tal organização, ligada à densidade musical, os materiais musicais foram distribuídos em seções conforme as definições formais estabelecidas. A passagem de uma seção para outra foi realizada de maneira suave, com os materiais sendo transformados

gradualmente em outros, por exemplo, o material característico da primeira seção (Ex. 6a) transforma-se no material da segunda seção (Ex. 6b) com a inclusão de uma nota.

A composição desenvolve-se progressivamente de acordo com um crescendo de recursos técnicos. Somente após uma longa introdução com notas pedais e uma linha melodia pentatônica, é que a música aos poucos vai ficando densa até chegar a uma grande seqüência de *clusters*. Após um ápice de dinâmica com *clusters*, a música fica rarefeita e termina em uma parte final *dolce* com acordes pentatônicos à exceção do último acorde em *fff*.

Nocaute !

para piano solo*

* o pianista deve usar luvas de boxe.

Yanto Laitano

$\text{♩} = 40$ *legato*

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 4/2 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand has rests. Dynamics are marked as *mp* (measures 1-2) and *p* (measure 3).

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 is marked with a box containing the number 4. The right hand continues with its rhythmic pattern. The left hand enters with a melodic line. Dynamics include *espress* (measures 4-5) and *p* (measure 6).

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The right hand continues with its rhythmic pattern. The left hand continues with its melodic line. Dynamics are marked as *mp* (measures 7-9).

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The right hand continues with its rhythmic pattern. The left hand continues with its melodic line. Dynamics are marked as *pp* (measures 10-11) and *mp* (measure 12).

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The right hand continues with its rhythmic pattern. The left hand continues with its melodic line. Dynamics are marked as *p* (measures 13-14) and *mp* (measure 15).

16

mp

19

p

22

decresc.

25

ppp

preciso

mp

10/4

27

28

29

Musical score for measures 29-30. The piece is in 4/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

30

Musical score for measures 31-32. The time signature changes to 13/8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A *cresc.* marking is present in the right hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

32

Musical score for measures 33-34. The time signature is 15/8. The right hand has a melodic line with *mf* and *mp* dynamics. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

33

Musical score for measures 35-36. The time signature is 15/8. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

34

Musical score for measures 37-38. The time signature is 11/8. The right hand has a melodic line with *cresc.* and *mf* markings, and includes triplet markings. The left hand has a steady accompaniment with triplet markings. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

35

Musical score for measures 39-40. The time signature is 15/8, changing to 7/4 at the end. The right hand has a melodic line with *mp*, *cresc.*, and *mf* markings, and includes triplet markings. The left hand has a steady accompaniment with triplet markings. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

36

mp

Musical score for measures 36-37. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/4. The piece is marked *mp* (mezzo-piano). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

37

Musical score for measures 37-38. The key signature remains three sharps and the time signature is 7/4. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

38

cres

Musical score for measures 38-39. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. The piece is marked *cres* (crescendo). The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand has a steady accompaniment. The measure numbers 38 and 39 are indicated at the end of the staves.

39

poco a poco

Musical score for measures 39-40. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. The piece is marked *poco a poco* (poco a poco). The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand has a steady accompaniment. The measure numbers 39 and 40 are indicated at the end of the staves.

40

f

Musical score for measures 40-41. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The piece is marked *f* (forte). The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand has a steady accompaniment. The measure numbers 40 and 41 are indicated at the end of the staves.

41

Musical score for measures 41-42. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand has a steady accompaniment. The measure numbers 41 and 42 are indicated at the end of the staves.

42

Musical score for measures 42-43. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 42 is in 6/4 time, and measure 43 is in 5/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes. The left hand has a more melodic line with some rests.

43

Musical score for measures 44-45. The key signature is three sharps. Measure 44 is in 5/4 time, and measure 45 is in 7/4 time. The right hand continues with complex chordal textures. The left hand has a melodic line with some rests.

44

Musical score for measures 46-47. The key signature is three sharps. Measure 46 is in 7/4 time, and measure 47 is in 4/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords. The left hand has a melodic line with some rests. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 47.

46

Musical score for measures 48-49. The key signature is three sharps. Measure 48 is in 7/4 time, and measure 49 is in 6/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords. The left hand has a melodic line with some rests. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measure 48. A dashed line labeled *8va* (octave) is above the right hand.

47

Musical score for measures 50-51. The key signature is three sharps. Measure 50 is in 6/4 time, and measure 51 is in 5/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords. The left hand has a melodic line with some rests. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 50.

48

Musical score for measures 52-53. The key signature is three sharps. Measure 52 is in 5/4 time, and measure 53 is in 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords. The left hand has a melodic line with some rests. A dashed line labeled *8va* (octave) is above the right hand.

49 *8va*

Musical notation for measures 49-50. The system consists of two staves. Measure 49 is in 3/4 time, and measure 50 is in 4/4 time. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The notation includes chords, slurs, and a dynamic marking of *8va* (octave up) above the first measure.

50

Musical notation for measures 50-51. The system consists of two staves. Measure 50 is in 4/4 time, and measure 51 is in 5/4 time. The key signature has four sharps. The notation includes chords, slurs, and a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure.

51

Musical notation for measures 51-52. The system consists of two staves. Measure 51 is in 5/4 time, and measure 52 is in 4/4 time. The key signature has four sharps. The notation includes chords, slurs, and a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure.

52

Musical notation for measures 52-53. The system consists of two staves. Measure 52 is in 4/4 time, and measure 53 is in 6/4 time. The key signature has four sharps. The notation includes chords, slurs, and a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure.

53 *8va*

Musical notation for measures 53-54. The system consists of two staves. Measure 53 is in 6/4 time, and measure 54 is in 4/4 time. The key signature has four sharps. The notation includes chords, slurs, and a dynamic marking of *8va* (octave up) above the first measure.

54

Musical notation for measures 54-55. The system consists of two staves. Measure 54 is in 6/4 time, and measure 55 is in 4/4 time. The key signature has four sharps. The notation includes chords, slurs, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the first measure. There are also accents (>) and triplets (3) indicated in the notation.

55

Musical score for measures 55-56. The piece is in A major (three sharps) and 4/4 time. Measure 55 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 56 continues with similar triplet patterns. A dynamic marking of *p* is present. A bass clef with an 8va sign and a dashed line indicates an octave transposition for the final measure.

57

Musical score for measures 57-59. The piece is in A major and 3/4 time. Measure 57 starts with a treble clef and a bass clef, both with a *p* dynamic. The instruction *p decresc.* is written below the bass line. Measures 58 and 59 continue with similar rhythmic patterns, ending with a *ppp* dynamic marking.

60

Musical score for measures 60-61. The piece is in A major and 3/4 time. Measure 60 features a treble clef with a *pp* dynamic and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 61 continues with similar patterns. The instruction *1 c.* is written below the bass line.

62

Musical score for measures 62-63. The piece is in A major and 3/4 time. Measure 62 features a treble clef with a *p* dynamic and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 63 continues with similar patterns, ending with a *p* dynamic. The instruction *3 c.* is written below the bass line.

64

Musical score for measures 64-65. The piece is in A major and 3/4 time. Measure 64 features a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 65 continues with similar patterns, ending with a *p* dynamic. The instruction *curta* is written above the treble clef.

66

Musical score for measures 66-68. The piece is in A major and 3/4 time. Measure 66 features a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 67 continues with similar patterns, ending with a *p* dynamic. Measure 68 features a treble clef with a *pp* dynamic and a bass clef with a triplet of eighth notes. The instruction *1 c.* is written below the bass line.

69 (8)

p *mp*

3 c.

72

pp *ppp*

1 c.

74

fff

3 c.

3. COMO ENLOUQUECER UM TROVADOR

“Como Enlouquecer Um Trovador” é uma peça para tenor, flauta doce contralto, viola e baixo elétrico, cuja idéia principal é simular, musicalmente, uma performance de um duo de trovadores sendo perturbada por um duo de *metal*.⁹ Isso é realizado na composição com o estabelecimento de um contexto musical e sua posterior subversão com a inclusão de elementos estranhos, aparentemente ilógicos, na seqüência dos eventos musicais constituintes. Pretendeu-se com isso, remeter ao fantástico, ao insólito e ao cômico. Inicialmente se estabelece um contexto que caracteriza o duo de trovadores no qual foram apropriados elementos ligados à música dos trovadores medievais. Uma vez estabelecido este contexto, ele é subvertido até sua dissolução através da inclusão de elementos ligados ao contexto do *metal*. Ao longo da composição, são criadas situações inusitadas ou cômicas provocadas pelo diálogo entre os diferentes universos e seus respectivos materiais musicais.

Aqui não há utilização de texto. Ao invés dele, um único fonema, /lá/, é cantado pelo tenor em todas as passagens referentes ao contexto musical ligado ao duo de trovadores. Essa substituição transforma o cantor em uma “paródia” de cantor, pois inverte o sentido da função do texto cantado e do próprio cantor, e foi realizada para remeter a algo cômico.

O padrão rítmico presente nos trechos referentes ao duo de trovadores, escrito em compasso 6/8, formado por semínima e colcheia (♩ ♪) foi modelado a partir do primeiro modo rítmico da Escola de Notre Dame (ca.1175-1250). Esse padrão rítmico, reiterado quase que ininterruptamente durante todo o trecho, foi utilizado para remeter ao ritmo “circular” medieval. Em alguns poucos momentos, o padrão do primeiro modo rítmico é mesclado a

⁹ Gênero derivado do rock, caracterizado pelo uso de guitarra elétrica com efeitos de distorção, compasso binário, figuras rítmicas rápidas e virtuosismo instrumental.

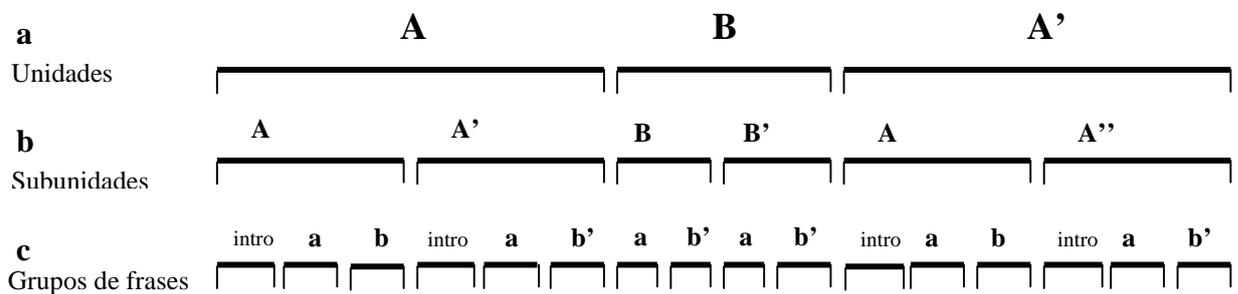
outros valores rítmicos, como no [20] e [21], alterando o modelo original ligado à estruturação do parâmetro ritmo.

Tal qual na música dos trovadores medievais, em “Como Enlouquecer um Trovador” o desenho melódico é feito preferencialmente por graus conjuntos e polarização de determinados centros de descanso melódico. A organização das alturas é baseada no emprego de fragmentos de seqüências modais de dimensões diferentes, em geral menores que cinco notas. Para a utilização desse material, foram utilizados procedimentos como contraponto nota contra nota, que ocorre, por exemplo, do [5] ao [9] e do [56] ao [58], e principalmente o contraponto imitativo, no qual é baseado praticamente todo o material dos trechos do [21] ao [25] e do [63] ao [66].

Outra característica da música renascentista e barroca também ocorre nos trechos ampliando o modelo da música dos trovadores medievais, aqui há alternância entre passagens polifônicas e homorrítmicas. As passagens polifônicas são resultantes de procedimentos contrapontísticos baseados na imitação de frases ou fragmentos de frases que são transportados de uma voz para a outra. Passagens polifônicas ocorrem, por exemplo, do [10] ao [29] e do [35] ao [55], enquanto que passagens homorrítmicas são encontradas, por exemplo, do [5] ao [9] e do [56] ao [58]. Nos dois tipos de passagens, polifônicas ou homorrítmicas, existe a ocorrência de consonâncias no primeiro tempo de cada compasso. Assim, o modelo de estruturação do parâmetro altura presente na composição foi elaborado a partir da manutenção e da alteração de características do modelo original ligado à música dos trovadores medievais.

A organização das unidades formais da primeira seção da composição afasta-se do modelo original. Há uma aproximação geral à forma do minueto (AABBCCDDAABB). Isso procede da disposição da estrutura da primeira seção baseada no esquema A-B-A' e da maneira como as unidades formais são subdivididas em duas, cada uma, desde as partes

maiores (unidades) até as frases do tipo antecedente e conseqüente na primeira seção. No nível onde as unidades formais A-B-A' são subdivididas (Ex. 7a), cada unidade é dividida em duas partes resultando nas subunidades A-A', B-B', A-A'' (Ex. 7b). Cada uma dessas subunidades é formada por dois ou três grupos de frases (Ex. 7c). Por sua vez, cada grupo de frases é dividido em pares de frases. Assim, a subunidade A (Ex. 7b) é formada por três grupos de frases (Ex. 7c), cada qual dividido em duas frases.



Exemplo 7 a, b e c: Subdivisões da primeira seção formal de “Como Enlouquecer Um Trovador”

Por exemplo, o grupo de frases “intro” é formado por uma frase solo (intro1) repetida com a adição de uma segunda voz com a mesma figuração rítmica da primeira e movimento contrário (intro2). A segunda frase funciona como repetição variada da primeira e, por isso, considera-se as duas frases com um grupo (Ex. 8a). No segundo caso, o grupo de frase “b” é formado por duas frases de contorno melódico semelhante: b2 é uma transposição exata de b1, uma terça menor abaixo, seguida de mais duas notas que funcionam como uma bordadura superior e contribuem para o caráter conclusivo da frase. As duas frases também possuem semelhante configuração rítmica, baseada em colcheias que funcionam como anacruses para os tempos principais do compasso: em b1 as anacruses levam para tempos fracos do compasso e em b2 elas levam para tempos fortes (Ex. 8b), o que também confere caráter conclusivo à segunda frase desse período.

The image displays two musical examples, 'a' and 'b', illustrating phrase divisions in the piece "Como Enlouquecer Um Trovador".

Example 'a' shows a guitar part in 6/8 time. It features two phrases, 'intro1' and 'intro2', which are grouped under a larger bracket labeled 'intro'. The first phrase consists of a series of eighth notes, and the second phrase is a similar sequence. The bass part is mostly silent, with a few notes at the end.

Example 'b' shows a bass part in 6/8 time. It features two phrases, 'b1' and 'b2', which are grouped under a larger bracket labeled 'b'. The first phrase consists of a series of eighth notes, and the second phrase is a similar sequence. The guitar part is mostly silent, with a few notes at the end.

Exemplo 8a e b : Divisões dos grupos de frases em “Como Enlouquecer Um Trovador”

A instrumentação, referente ao contexto *metal*, tem como característica principal a utilização de guitarra elétrica com distorção, baixo elétrico, bateria e voz. No entanto, devido ao caráter instrumental pretendido para o material relacionado ao contexto *metal*, na elaboração do material da peça a parte da voz não foi considerada. Esse grupo instrumental funciona como um só instrumento devido a ocorrência constante de homorritmia.

Nesta composição, os instrumentos *metal* utilizados foram o baixo elétrico e viola. Entre a instrumentação original do *metal* e a alteração que ocorre aqui, existe um instrumento em comum; o baixo elétrico. Também foi buscada uma certa proximidade entre a viola e a guitarra. Dessa maneira, o aspecto “instrumentação” possui características mantidas (os instrumentos tocando em bloco) e outras alteradas (substituição da guitarra elétrica pela viola) em relação ao modelo original.

As características principais da organização rítmica ligada ao universo *metal* são a homorritmia e a reiteração de padrões rítmicos. A homorritmia, que influencia também a instrumentação, ocorre em quase todo o tempo nesse gênero de música. Um dos raros momentos onde isso não ocorre são as partes de solo, onde o instrumento solista possui independência em relação ao grupo instrumental, que realiza o acompanhamento em



Exemplo 9: Material musical ligado ao universo *metal*

Então, o modelo *metal* utilizado na composição está muito mais próximo do seu modelo original do que o modelo ligado à música dos trovadores medievais. A alteração das características dos modelos é considerada nesse trabalho como uma paródia, pois a maneira como são tratados os materiais elaborados a partir da modificação dos modelos originais inverte o sentido original dos seus respectivos modelos.

Ao longo dessa composição narra-se musicalmente uma estória, não por analogia entre universo musical e poético, mas através de sua simulação em música. Para isso, estruturas com função de simulação ocorrem ao longo da composição. Às vezes a representação musical de um evento é realizada com uma simples interjeição que exprime um determinado estado emotivo, como o /ps/¹⁰ no [269] que é um chamamento, ou o /a/ no [207] que é um grito indignado¹¹. Outras vezes, as estruturas são mais complexas. Por exemplo, por volta do [177] ocorre a simulação de uma interrupção da apresentação do duo de trovadores. Nesse trecho, o primeiro duo está apresentando seu material musical quando o segundo duo irrompe com o seu próprio material. Em seguida, o primeiro duo pára, como que interrompido, e é acompanhado pelo segundo duo que também pára logo após. Em seguida, no [182] há uma simulação de afinação quando, após uma pausa, a flauta toca uma nota longa que em seguida é produzida, em *boca chiusa*, pelo tenor, como se ele estivesse conferindo a afinação, com a flauta.

¹⁰ A grafia dos fonemas utilizados em “Como Enlouquecer Um Trovador” não foi realizada de acordo com o alfabeto fonético internacional.

¹¹ Nesse caso, as poucas interjeições usadas foram locuções, como /a/ e /ps/, e não palavras.

Ao longo da composição, essas estruturas musicais que simulam eventos extramusicais são dispostas com a intenção de narrar musicalmente uma história. A utilização da simulação transforma os intérpretes em personagens da história narrada musicalmente.

No texto abaixo, paralelamente às considerações sobre as seções da peça, são realizadas exposições sobre os eventos sonoros que a peça trata de descrever. Esta reflexão considera que a descrição desse roteiro seja importante para o entendimento do processo composicional, pois foi a partir de um roteiro que o compositor escreveu a música. Esse roteiro, que era apenas um esboço quando a composição começou a ser escrita, aos poucos foi sendo desenvolvido até tomar sua forma final.

O esquema estrutural da peça, exibido na Figura 2 e no Quadro 3, é formado por seis seções, denominadas: 1) Introdução, 2) Interrupções, 3) Recomeço, 4) Interlúdio, 5) Inversão e 6) Desespero. Cada seção será discutida separadamente.

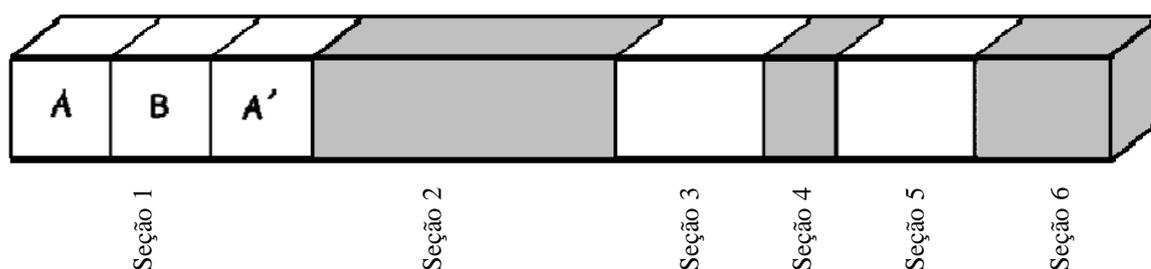


Figura 2: Estrutura formal da peça “Como Enlouquecer Um Trovador”

Seção	Denominação	Compasso
seção 1	Introdução	[1]-[140]
seção 2	Interrupções	[141]-[212]
seção 3	Recomeço	[213]-[268]
seção 4	Interlúdio	[269]-[291]
seção 5	Inversão	[292]-[350]
seção 6	Desespero	[351]-[388]

Quadro 3: Denominação, e limites das seções formais de “Como Enlouquecer Um Trovador”

A primeira simulação, que ocorre logo no início da composição, está ligada à instrumentação. Apesar de escrita para quatro instrumentos, tenor, flauta doce contralto, viola e baixo elétrico, a peça inicia como um duo para voz tenor e flauta contralto. Um segundo duo, formado por viola e baixo elétrico, está fora do palco. Assim, existe uma simulação de que a peça é um duo.

O primeiro duo inicia a peça apresentando uma estrutura A-B-A' que constitui a primeira seção da peça, "Introdução". No final do A', ocorre a inserção de material *metal* tocado pelo segundo duo fora do palco. Após a inserção, os dois duos interrompem suas respectivas execuções. Esses eventos foram dispostos de maneira a simular um duo interrompido por um outro duo com material conflitante. A estrutura A-B-A' é interrompida e uma nova seção, "Interrupções", é iniciada no [139].

O material relacionado ao duo de trovadores passa por um processo de dissolução e o material *metal* é inserido, em um processo que se repete e se intensifica a ponto de desfigurar completamente o primeiro material.

Na segunda seção, do [141] ao [212], as inserções do duo *metal* ocorrem em intervalos de tempo cada vez menores, como se esse duo tivesse a intenção de interromper, e perturbar, cada vez mais o duo de trovadores. Na oitava vez em que a seqüência é repetida, ocorrem dois elementos novos no tenor: um grito e o fonema /s/. O primeiro elemento simula um sentimento de indignação enquanto o segundo simula um pedido de silêncio. Por trás dessas simulações de interrupção e de indignação, existe a intenção de criar uma situação cômica.

Após a simulação de indignação, seguida de um silêncio, a terceira seção inicia no [213], "Recomeço", com o primeiro duo tocando o mesmo material que vinha sendo interrompido anteriormente. Por três vezes o duo de trovadores toca o seu material e pára, como que conferindo se o pedido de silêncio foi de fato atendido e se as interrupções do outro

duo realmente pararam. O silêncio que ocorre nesse trecho, assim como todos os que ocorrem após as interrupções, tem duas funções: realizar o rompimento com o que, musicalmente, veio antes e criar uma expectativa em relação ao que virá depois.

Após essa simulação de teste, o duo de trovadores recomeça, o outro duo entra no palco sorrateiramente, conforme indicação na partitura, para ocupar uma nova posição. O segundo duo reinicia a apresentação do material *metal* num trecho de nove compassos de solo de viola com acompanhamento do baixo elétrico. Esse solo é interrompido por novas emissões vocais de chiados em *ff* que remetem a um pedido exaltado de silêncio. Essa seção que termina com um silêncio foi composta para simular que, após uma aparente suspensão, a interrupção da música do duo de trovadores pelo *metal* retorna e ocupa um lugar maior do que anteriormente, até que seja interrompida por pedidos exaltados de silêncio.

A quarta seção, do [269] ao [291], é uma espécie de recitativo vocal, “Interlúdio”, formado basicamente por sons sussurrados, com altura não determinada, de fonemas como /c/, /s/, /q/, /t/ e /k/. Os sons resultantes dos fonemas são entrecortados por glissandos com o fonema /a/ e por sons de altura determinada que constituem fragmentos, com a mesma figuração rítmica e intervalar do material *metal*. Simula-se um diálogo sussurrado, como se o duo de trovadores estivesse cochichando entre si, e somente alguns sons ininteligíveis, como chiados, fossem ouvidos. As estruturas musicais foram organizadas para dar a entender que os dois integrantes do duo estão armando um plano, alguma reação às intervenções *metal*. Essa seção funciona como um interlúdio.

O primeiro duo inicia a quinta seção no [292], “Inversão”, com a mesma estrutura que tantas vezes havia sido interrompida. Aproximadamente no mesmo ponto onde as outras inserções haviam ocorrido, mais uma vez o segundo duo retorna. No entanto, aqui o desfecho é diferente: alguns compassos adiante o primeiro duo também passa para o material *metal*.

Nesse momento, pela primeira vez na composição, há uma concordância de contexto musical, pois os dois grupos tocam estruturas musicais que remetem ao mesmo universo. Em seguida, o duo de viola e baixo pára e o outro duo fica tocando sozinho por dois compassos. Por três vezes o duo que ficou sozinho toca e pára, mas o outro grupo não volta a tocar. Após uma pausa relativamente longa, o duo de viola e baixo volta a tocar. Entretanto, ao invés de tocar o material *metal* que o caracterizava, o duo toca o material ligado ao duo de trovadores. Com isso a intenção foi sugerir que o duo *metal* se apropriou do outro material, ocorrendo uma inversão de papéis relativos aos grupos.

Após a inversão de papéis, por duas vezes ocorre novamente a seqüência de: 1) apresentação do primeiro duo, 2) introdução do segundo duo que gera uma interrupção dos dois duos e 3) pausa média. Então ocorre novamente o fonema com som de /s/ em *f*, que remete a um pedido de silêncio, só que dessa vez é o segundo duo (o que anteriormente tocava o material *metal*) que emite os sons vocais. Isso sugere que o grupo, além de apropriar-se do material do outro grupo, ainda pede de maneira exaltada, que esse duo faça silêncio.

A metade inicial da seção final, do [351] ao [388], “Desespero”, é formada exclusivamente por sons vocais: grupos de notas em *boca chiusa*, entrecortados por sons de /ch/. Esse material foi elaborado com o intento de sugerir gemidos, que são os sons em *boca chiusa*, entrecortados por sons produzidos com a inspiração do ar, que remetem a soluços (Ex. 10).

The musical notation for Example 10 is written on a single staff in treble clef. It consists of seven measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Above the staff, there are dynamic markings: *insp.* above the first measure, *p* below the first measure, and *insp.* above the last measure. Below the staff, there are articulation marks: 'x' above the first and last notes of the first measure, 'x' above the first and last notes of the second measure, 'x' above the first and last notes of the third measure, 'x' above the first and last notes of the fourth measure, 'x' above the first and last notes of the fifth measure, 'x' above the first and last notes of the sixth measure, and 'x' above the first and last notes of the seventh measure. The text 'boca chiusa' is written below the first measure, 'ch' below the first note of the second measure, 'boca chiusa' below the first measure of the third measure, 'ch' below the first note of the fourth measure, 'boca chiusa' below the first measure of the fifth measure, 'ch' below the first note of the sixth measure, and 'ch' below the first note of the seventh measure. There are also '2' above the first and last notes of each measure, indicating a second ending or a specific articulation.

Exemplo 10: Grupo de notas no [363]

Na segunda metade da seção final, o duo de viola e baixo apresenta, novamente, material ligado ao *metal*. O tenor inicia essa seção com os grupos de notas em *boca chiusa* entrecortados por sons. Após cada inserção de material ligado ao *metal*, a parte do tenor, entre as estruturas que remetem aos gemidos, emite notas longas com intensidade forte que remetem a gritos. Essas notas, emissões da vogal /a/, vão ficando cada vez mais longas e com dinâmica crescente, como se o tenor estivesse cada vez mais e mais desesperado com as inserções do outro duo.

O final da peça foi planejado para remeter a uma situação de máximo desespero por parte do tenor. A última nota cantada pelo tenor na peça, que é mantida por uma fermata como também o são as notas tocadas pelos outros instrumentos, é interrompida somente quando acaba o seu fôlego. Quando o fôlego do cantor chega ao fim, a música termina num corte súbito, que sugere que esse também foi o fim do cantor.

Como Enlouquecer um Trovador

Obs: Flauta contralto e tenor devem estar posicionados na parte da frente do palco e viola e baixo elétrico devem estar fora do palco, escondidos. Quando entrarem no palco, viola e baixo elétrico devem ficar posicionados atrás dos outros dois músicos.

♩. = 144 Yanto Laitano

fl doce *mp*

tenor *mp* *mf*

viola

bx elétrico

11

mf

lá - lá - lá-lá-lá-lá-lá-lá - lá - lá-lá-lá - lá-lá-lá - lá - lá

22

mp *mp*

- lá - lá - lá-lá-lá - lá - lá-lá-lá-lá-lá-lá -lá -lá - lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá

34

Fl

T

Vla

Bx

mf

- lá - lá

46

Fl

T

Vla

Bx

lá - lá

53

Fl

T

Vla

Bx

- lá - lá

64

Fl
T
Vla
Bx

lá - lá

Detailed description: This system contains measures 64 through 74. It features four staves: Flute (Fl), Trumpet (T), Viola (Vla), and Bassoon (Bx). The vocal line (T) has lyrics: 'lá - lá - lá'. The instrumental parts (Fl, Vla, Bx) are mostly silent, indicated by dashes on the staff lines. The Flute part has some notes in measures 64-66 and 71-74. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

75

Fl
T
Vla
Bx

lá - lá

Detailed description: This system contains measures 75 through 83. It features four staves: Flute (Fl), Trumpet (T), Viola (Vla), and Bassoon (Bx). The vocal line (T) has lyrics: 'lá - lá - lá'. The instrumental parts (Fl, Vla, Bx) are mostly silent, indicated by dashes on the staff lines. The Flute part has some notes in measures 75-78 and 81-83. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

84

Fl
T
Vla
Bx

lá - lá

Detailed description: This system contains measures 84 through 93. It features four staves: Flute (Fl), Trumpet (T), Viola (Vla), and Bassoon (Bx). The vocal line (T) has lyrics: 'lá - lá - lá'. The instrumental parts (Fl, Vla, Bx) are mostly silent, indicated by dashes on the staff lines. The Flute part has some notes in measures 84-86 and 89-93. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

93

Fl

T

Vla

Bx

lá - lá - lá-lá- lá- lá- lá-lá- lá - lá - lá - lá -

104

Fl

T

Vla

Bx

lá - lá - lá - lá-lá- lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá-lá-lá - lá -lá

115

Fl

T

Vla

Bx

lá - lá - lá- lá - lá-lá- lá - lá -

155 *longa*

Fl

T

Vla

Bx

ff

ff

lá - lá

166

lá - lá

176 *longa*

lá - lá

mp *boca chiusa*

p

ff

185 curta

Fl *mf* *ord.* *mp* *boca chiusa*

T lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá *p*

Vla *ff*

Bx *ff*

194 curta

Fl *mf* *ord.* *mf*

T lá - lá

Vla *ff*

Bx *ff*

202 curta curta curta longa

Fl *mf* *ord.* *mf*

T lá - lá lá *grito (indignado)* *como que pedindo silêncio*

Vla *ff*

Bx *ff*

213

mp *boca chiusa* *ord.* *ord.* *média* *média* *média*

p *mf*

Fl

T

Vla

Bx

(Viola e baixo entram sorrateiramente no palco e vão para suas posições).

225

lá - lá -

236

lá - lá -

246

Fl

T

Vla

Bx

mp

mp

lá - lá

254

mf

mf

ff

ff

lá - lá - lá - lá - lá - lá

258

over pressure

etc.

ff

291 *curta* **Tempo primo** ♩. = 144
flauta

Fl
T
Vla
Bx

mp
p
mp ord.
mp

boca chiusa

lá - lá - lá-lá-lá - lá-lá-lá - lá

300

Fl
T
Vla
Bx

mf
mf

-lá - lá -

308

Fl
T
Vla
Bx

ff
ff
ff

arco ord.

lá - lá - tá-ta-ca-tā - tá-ca-tā-cā

315

Fl
T
Vla
Bx

ta-că - ta-ta-ta - tă - tă - ta-ca-tă- ta-ca - tă - ta - că -

320

Fl
T
Vla
Bx

tă - tă - tă - ta-că- ta-că - tă - ta-ca-tă - ta-ca- ta-că - ta-ca- ta-că

curta

327

Fl
T
Vla
Bx

ta-că - că

mp

longa

376 *gentilmente, como que pedindo silêncio.*

Fl *shhhhhhhhhhhhhhhhh* *pp* *insp. boca chiusa* *f* *ord.* *insp. boca chiusa*

T *insp. boca chiusa* *f* *ord.* *insp. boca chiusa*

Vla *viola* *ff* *ff* *voz. como que pedindo silêncio* *viola* *ff*

Bx *baixo elétrico* *ff* *ff* *ff*

382 *ord* *flauta* *longa*

Fl *ord* *ch* *ff* *ord.* *longa*

T *ff* *ord.* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *(até acabar ofôlego)*

Vla *ff* *ff* *ff*

Bx *ff* *ff* *ff*

4. PEÇA PARA CÃES FAMINTOS

A idéia que originou esta peça foi a criação de uma composição vocal, escrita para cantores com qualquer tipo de voz, na qual são utilizados exclusivamente sons caninos: rosnados, latidos, uivos, choros, expiração e sons ofegantes. Esses sons são realizados na peça através de emissões vocais dos cantores, simulações de sons reais de cães. Buscou-se que cada um dos sons simulados fosse tão realista quanto possível de realizar com emissão vocal. Esses sons foram organizados de diferentes maneiras ao longo da composição para, ao interagirem uns com os outros, deixarem de ser unidades e atingirem um sentido mais complexo em grupo. A partir disso, algumas estruturas musicais foram criadas para remeter a contextos que se aproximam da realidade, e outras para remeter a contextos que se distanciam do real e se aproximam do fantástico.

Intentou-se, com a incorporação de elementos estranhos ao universo musical, criar algo que fosse uma mescla de insólito, fantástico, bizarro e cômico. Por trás dessas quatro características definiu-se que o pensamento artístico se manifestaria através da organização e desenvolvimento das relações entre as sonoridades da peça em uma estrutura com unidade e variedade.

Para realizar a representação dos sons caninos o compositor partiu de seu conhecimento e impressão pessoal sobre tais sons. Devido à inexistência de grafia específica para sons caninos, foi necessário convencionar símbolos para representá-los em um sistema de notação próprio. Apesar de alguns sons, como o rosnado, possuírem altura indeterminada e ritmo determinado, e outros sons, como o uivo, possuírem altura e ritmo determinados, foi adotada uma notação unificada para a representação de todos os sons. A notação indica o parâmetro altura de maneira relativa e o parâmetro ritmo de maneira determinada. Isso ocorreu por ter sido julgada desnecessária a utilização de notação determinada para o

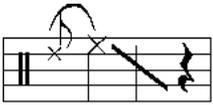
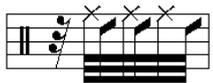
parâmetro altura, pois as relações construídas na peça não foram baseadas em um sistema que necessitasse sua determinação para ocorrer.

Devido ao tipo de notação utilizada na composição, quando este texto tratar de questões ligadas ao parâmetro altura, serão mencionadas regiões de frequência sonora, graves, médias ou agudas. Pelo fato de a peça ser escrita para qualquer tipo de voz, a referência utilizada para definir as regiões é a extensão vocal humana média, de aproximadamente duas oitavas. Mesmo com extensão definida, não há uma demarcação dos pontos inicial e final do espectro sonoro total, que engloba do mais grave ao mais agudo dessa região, existindo, porém, uma idéia aproximada desse espectro.

Além dos sons caninos, outros sons foram utilizados na peça: sons de interjeições humanas de dor, de deslumbramento, de chamado, além de sons felinos como miados e um tipo de chiado produzido por gatos que estão acuados ou atacando. Esses sons foram inseridos em certos trechos da composição para interagirem com os sons de cães. As inserções, sempre com caráter de surpresa, provocam reações imediatas e de grande impacto na composição, como um miado que é respondido por uma série de latidos, ou geram reações progressivas, longas e em um crescente de intensidade, como um chamado humano que é seguido de rosnados, sons de expulsão, latidos e sons humanos de dor. Nos dois casos, a interação resultante sempre representa, musicalmente, ações e reações entre cães e agentes externos, felinos ou humanos. De qualquer maneira, essas inserções são pontuais, ocorrendo em reduzidos trechos na peça, e são elementos insólitos no universo da peça.

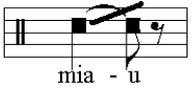
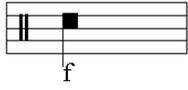
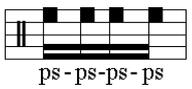
Cada som utilizado na peça busca, além de características de timbre e altura, reproduzir certas características rítmicas dos sons originais para melhor caracterizá-los. Por exemplo, o som de uivo sempre é apresentado como uma nota longa enquanto o latido sempre ocorre em notas curtas. Existem sons, como o rosnado, que devido à sua natureza, permitiram a escrita tanto em notas curtas quanto longas. O Quadro 4 exhibe o nome, grafia e indicações

para a produção dos sons caninos utilizados na peça e o Quadro 5 exhibe os dados referentes aos sons felinos e humanos apresentados na peça..

Nome e grafia	Indicações para a produção de som
Rosnado: 	Emitido com a boca aberta, dentes cerrados e no registro mais grave possível do cantor, é produzido com a garganta, de maneira semelhante a um pigarro.
Latido: 	A partir da emissão da sílaba “wrau”, é produzindo na região mais grave possível, com o som “raspando” na garganta.
Uivo: 	Emitido na região médio-aguda do cantor, com a cabeça um pouco inclinada, de modo que o pescoço fique esticado e a boca levemente apontada para cima. Ocorre com um pequeno glissando ascendente, da apogiatura até a nota principal, seguido de um glissando descendente. Na apogiatura, o fonema utilizado deve ser /a/, e na nota principal o fonema deve ser /u/.
Choro: 	Com timbre anasalado, esse som é emitido com <i>boca chiusa</i> , na região aguda da voz do cantor. É formado por um glissando descendente que dura o exato tempo da nota e possui extensão de aproximadamente três semitons. Para realiza-lo, o cantor deve ter uma expressão meiga e a cabeça levemente pendida em direção ao ombro esquerdo ou direito.
Expiração: 	Sem articular vogais, é produzido com a expiração do ar pelo nariz em um golpe rápido. Deve ser realizado de maneira que sugira desprezo.
Ofegante: 	Produzido com a inspiração e expiração do ar pela boca completamente aberta e língua para fora, sem articular vogais. O símbolo “x” indica expiração, o outro indica inspiração.
Dor:  caim caim	Realizado com o ar sendo inspirado pela boca em um golpe rápido e forte, como em um soluço. O resultado deve ser um som agudo com expressão de dor.

Sons Caninos

Quadro 4: Nome, grafia e indicações para a produção dos sons caninos em “Peça Para Cães Famintos”

	Nome e grafia	Indicações para a produção de som
Sons Felinos	Miado: 	Deve ser emitido de maneira alta e clara. A linha indica um glissando ascendente que inicia na região média e vai até a mais aguda possível.
	Chiado felino: 	É realizado com a emissão do fonema /f/, resultando em um som semelhante ao chiado que os gatos fazem quando estão sendo acuados ou quando estão atacando.
Sons Humanos	Chamado: 	Com expressão meiga, é realizado com a emissão do fonema /ps/, como uma pessoa chamando um cão.
	Deslumbramento: 	Realizado com a cabeça levemente pendida em direção ao ombro esquerdo ou direito, em um som de uma interjeição humana de deslumbramento. O glissando começa na região média e direciona-se na região grave.
	Expulsão: 	Deve ser produzido o som de uma pessoa chamando a atenção e/ou enxotando um cão com a emissão do fonema /px/.
	Dor: 	Com uma expressão de quem foi atacado, o cantor deve emitir o som de uma interjeição humana de dor com a sílaba “ai”. O som inicia na região médio-aguda e direciona-se, conforme indica o glissando, para a região grave.

Quadro 5: Nome, grafia e indicações para a produção dos sons felinos e humanos em “Peça Para Cães Famintos”

As indicações que foram incluídas para tornar os sons mais realistas podem ser classificadas em três tipos: 1) indicações de produção de som simples, 2) indicações para a produção de som com inclusão de elementos cênicos que a alteram, 3) indicações para a produção de som com inclusão de elementos cênicos que não a alteram.

No primeiro tipo estão incluídas as indicações que têm somente o objetivo de informar os dados necessários para a emissão vocal. Neste tipo, classificam-se os sons caninos “latido”, “expiração” e “dor”, os sons felinos “miado” e “chiado” e os sons humanos

“chamado”, “expulsão” e “dor”.

O segundo e o terceiro tipo possuem características semelhantes, pois ambos contribuem para a produção dos sons através de um posicionamento do cantor que atua sobre o seu aparelho fonador, de modo a alterar a emissão vocal, aproximando-a da maneira canina de emissão de sons. Outra característica em comum é que os dois tipos de indicação acrescentam elementos cênicos à música.

A complementação entre aspectos cênico e técnico de produção de som, não acontece no terceiro tipo de indicação. Nesse tipo, as indicações não têm influência na maneira como o som é produzido, mas funcionam como elementos cênicos, os quais têm o objetivo de reforçar o caráter dos seus respectivos sons. Incluem-se aí as indicações dos sons de “choro”, e de “deslumbramento”. Esses sons possuem a indicação de que o cantor deve realizá-los com uma expressão meiga e a cabeça levemente pendida em direção ao ombro esquerdo ou direito. O elemento cênico refere-se diretamente ao som e, por isso, reforça o seu caráter.

Os sons foram criados para serem simulações, tão reais quanto possíveis, dos originais. Porém, o mesmo não ocorreu em relação às maneiras como os sons foram agrupados. Ou seja, nem sempre os sons foram organizados com intenção de refletirem a realidade. Em alguns trechos, o tipo de agrupamento cria contextos que se aproximam da realidade e, em outros, o contexto criado se distancia do real e aproxima-se do fantástico. Considere-se as seguintes ilustrações da divisão formal da peça (Figura 3 e o Quadro 6):

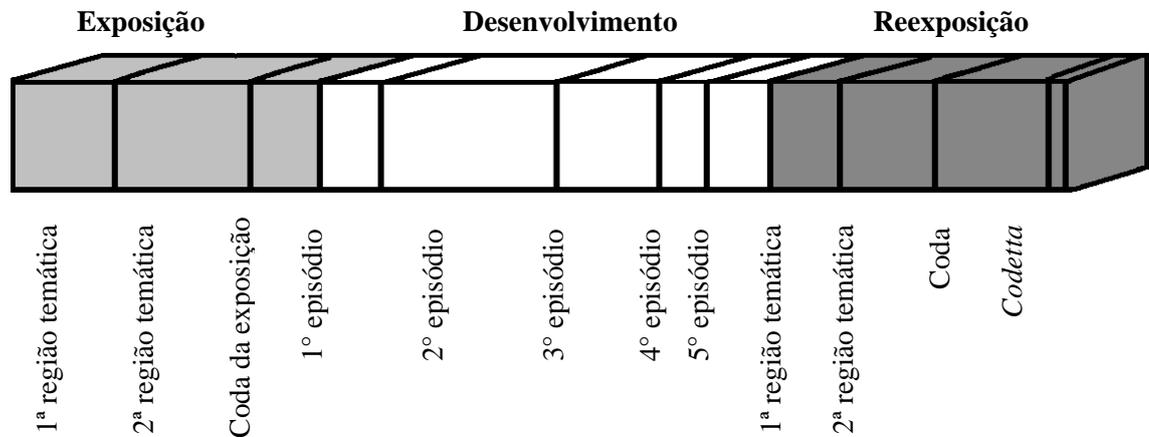


Figura 3: Estrutura formal de “Peça Para Cães Famintos”

Seção	Características	Compasso
EXPOSIÇÃO		
1ª região temática	Rosnados e latidos (simultâneos).	[1] ao [11]
2ª região temática	Uivos e choros (simultâneos).	[12] ao [26]
Coda da exposição	Uivos e latidos (simultâneos).	[27] ao [32]
DESENVOLVIMENTO		
1º episódio	Rosnados (ataques em bloco). Latidos (ataques em bloco).	[33] ao [38]
2º episódio	Solo e acompanhamento, <i>fugatto</i> com uivos, latidos e sons expirados.	[39] ao [55]
3º episódio	Uivos (em bloco) e choros (em bloco).	[55] ao [65]
4º episódio	Cadência deceptiva: simulação do início da reexposição.	[66] ao [69]
5º episódio	Sons ofegantes.	[70] ao [75]
REEXPOSIÇÃO		
1ª região temática	Rosnados e latidos (simultâneos).	[76] ao [82]
2ª região temática	Uivos e choros (simultâneos).	[83] ao [91]
CODA	Choros e sons humanos (meigo). Latidos e sons humanos (gritos de dor).	[92] ao [102]
CODETTA	Sonoridades em bloco.	[103] ao [105]

Quadro 6: Estrutura Formal ligada ao *allegro* de sonata em “Peça Para Cães Famintos”

A aproximação com o real ocorre nos momentos da peça em que os sons foram agrupados de maneira a simular uma situação real. Tal simulação pode ser uma reprodução de sons resultantes de um determinado estado físico do cão, como o som “ofegar”, que denota cansaço, ou de sons usados para comunicação entre membros da mesma espécie, ou com o homem, como o som “rosnado”, que denota perigo. Por exemplo, na primeira região temática, todas as vozes estão emitindo rosnados, que vão dando lugar a latidos cada vez mais intensos. Isso foi feito para simular cães, que rosnam uns para os outros e que, provocados entre si, passam a latir com fúria cada vez maior. Na segunda região temática isso ocorre com sobreposições dos sons “choro” e “uivo”, combinados para sugerir um sentimento de angústia, compartilhado pelos membros do grupo canino. Um último exemplo de simulação de comunicação, dessa vez entre cães e humanos, ocorre na coda, no [92], quando há representação em música de um humano, que chama docemente os cães, e é respondido por rosnados e, pelo que se quer dar a entender, mordidas dos cães.

O contexto fantástico ocorre nos trechos onde há a criação de uma sonoridade desvinculada de um comportamento canino ou seja, uma seqüência de sons que cães não emitiriam naturalmente. É como se os sons caninos fossem como palavras dispostas numa frase sem uma organização gramatical. Isso ocorre, por exemplo, na *codetta*, do [103] ao [107], quando todas as vozes emitem, simultaneamente, uma seqüência constituída por uivo (semínima pontuada), expiração (colcheia), rosnado (semínima) e som de latido mesclado com som de dor (duas colcheias) conforme o Exemplo 10a. Outro exemplo ocorre do [47] ao [55], quando, à maneira de uma fuga, um tema composto por uma seqüência de sons caninos é imitado contrapontisticamente pelas quatro vozes (Ex. 10b).

Exemplo 10a: Estrutura que é repetida na *codetta* de “Peça Para Cães Famintos”

Exemplo 10b: Trecho em *stretto* entre [53] e [55]

Tanto a “simulação real” quanto a “simulação fantástica” podem ser interpretadas como “paródias”, pois preservam aspectos do contexto original e ao mesmo tempo alteram outros aspectos. Na simulação real, são preservadas as características dos parâmetros ritmo e altura¹³ do som canino original enquanto o timbre é alterado. Na simulação fantástica, individualmente os sons tendem a ser próximos da realidade, no entanto a maneira como os sons são organizados uns em relação aos outros se aproxima do fantástico.

¹³ Como citado anteriormente, o parâmetro altura é notado de maneira relativa nesta peça.

Uma vez definidos os elementos que serviram como matéria prima para a elaboração composicional, surgiu a necessidade de organizá-los em uma estrutura que proporcionasse explorá-los da melhor maneira possível. A utilização do *allegro* de sonata, como estrutura formal, permitiu ao compositor organizar e desenvolver fluentemente, com clareza e flexibilidade, os materiais musicais. Além disso, a opção pelo *allegro* de sonata criou uma incoerência estilística entre forma e conteúdo que agradara o compositor.

A maneira como a estrutura do *allegro* de sonata foi empregada na composição é não usual. Não foram utilizados os elementos tonais que caracterizam e conectam as diversas partes de uma estrutura tradicional de *allegro* de sonata e que são o “fio condutor” dessa forma. No entanto, a unidade da peça foi assegurada por relações entre os parâmetros ritmo e timbre. Por exemplo, para caracterizar cada uma das regiões temáticas, ao invés de caráter harmônico e temático, foram utilizadas combinações características de sons vocais. Assim, os trechos relativos à primeira região temática caracterizam-se pelo emprego de sons de rosnados e latidos, enquanto a utilização de sons de uivos e choros distingue os trechos relativos a segunda região temática.

Durante toda a composição ocorreu o uso de polifonia baseada no contraponto imitativo e na utilização de padrões rítmicos. Ao mesmo tempo, ataques simultâneos entre as vozes ocorrem raramente e sempre para criar uma demarcação formal: no início da composição, no início do desenvolvimento e na *codetta*.

A composição inicia com uma abertura, [1] ao [2], cujos eventos foram dispostos para alcançar uma sonoridade de impacto. O trecho foi composto com objetivo de ser uma espécie de moldura para estabelecer a atmosfera na qual a peça situa-se e chamar a atenção sobre o tipo de material utilizado na peça. Nessa moldura, a seqüência de eventos citada é repetida e suspensa com fermatas, como se fosse uma amostra sonora, ou uma gravação, repetida e congelada momentaneamente no tempo. Somente após a abertura, começa

The image displays a musical score for the piece "Peça Para Cães Famintos". It consists of four staves, each with a 6/4 time signature. The score is divided into four measures. Brackets below the notes group them into rhythmic cells, labeled "célula 1", "célula 2", "célula 3", and "célula 4".

- Measure 1:** Contains "célula 2", "célula 3", "célula 4", and "célula 1".
- Measure 2:** Contains "célula 2", "célula 3", "célula 4", and "célula 1".
- Measure 3:** Contains "célula 3", "célula 4", "célula 1", and "célula 2".
- Measure 4:** Contains "célula 2", "célula 3", and "célula 4".

Exemplo 11: Células rítmicas aplicadas à primeira região temática de “Peça Para Cães Famintos”

Com o início da segunda região temática, no [12], uma nova sonoridade formada pela sobreposição de sons de uivo e choro é desenvolvida sem interrupção até o [27], quando a introdução progressiva de sons de latidos cria uma espécie de coda da segunda região temática, que segue até o [33] onde inicia o desenvolvimento.

A segunda região temática é mais estável que a primeira, pois, enquanto esta se caracteriza como um processo gradual, de transição de sons de rosnados para sons de latidos, aquela se distingue como uma atmosfera estática formada por uma única sonoridade, resultante da sobreposição de sons de uivo e de choro. Neste trecho ocorrem materiais musicais formados pela repetição de padrões rítmicos, como o padrão formado por uma pausa de semicolcheia e uma colcheia pontuada ($\text{♩} \text{♩} \cdot$), conjugado com som de choro.

Além dos elementos tímbricos, cada região temática é caracterizada pela maneira como os materiais musicais são distribuídos entre as vozes. Nos trechos referentes à primeira região, como regra geral os dois tipos de som são apresentados em grupos texturais separados. Quando o som de rosnado é executado, todas as vozes o fazem. O mesmo acontece com o som de latido. Por outro lado, nos trechos referentes à segunda região temática, os dois sons

são apresentados, em grupos, simultaneamente. Ou seja, o grupo que emite o som de uivo, e o grupo que emite o som de choro, são sobrepostos. Assim, na primeira região temática os grupos de sons são dispostos separadamente, enquanto que na segunda, os grupos de sons são dispostos simultaneamente. Portanto, essa relação não tonal, que ocorre nas duas regiões temáticas e que contribui para a sustentação da peça, está ligada à combinação de timbres e à maneira como eles são dispostos nos trechos relativos a cada região.

O primeiro episódio do desenvolvimento alterna passagens formadas por acordes de sons de rosnados, em bloco, e passagens onde ocorre contraponto de sons de latidos. Cada uma dessas passagens tem a extensão de um compasso. A maneira como esses dois tipos de sons são agrupados, revela um parentesco com o material do primeiro grupo temático. O contraste de textura entre esse episódio e o final da exposição faz com que esse trecho funcione como um marco de início do desenvolvimento.

Duas partes constituem o segundo episódio. A primeira é uma textura de solo com acompanhamento. O solo é realizado pela quarta voz, com as outras três vozes realizando o acompanhamento em uma textura polifônica, baseada nas células rítmicas com sons de rosnado, as quais haviam sido utilizadas na primeira região temática. O solo é entrecortado por intervenções das outras vozes que apresentam combinações, em blocos simultâneos, de sons caninos. A segunda parte desse episódio, inicia com a transformação do solo, a partir do [47], em uma espécie de tema (Ex. 12) que é repetido por todas as vozes, numa espécie de *fugatto*, até o final do episódio no [55].



Exemplo 12: Tema do *fugatto*, no segundo episódio de “Peça Para Cães Famintos”

O terceiro episódio, [66], é baseado em materiais musicais provenientes da segunda região temática: sons de choro e de rosnados. Porém, diferentemente do que ocorre na exposição, onde os sons são combinados para resultar em uma sonoridade única, no desenvolvimento cada grupo de sons é apresentado separadamente. Assim, esse episódio alterna trechos formados por sons de uivo com trechos formados por sons de choro. Como uma demarcação final para o episódio, ocorre a inserção de um material inédito: um miado, emitido de maneira alta e clara.

No quarto episódio, é utilizada a “idéia” de cadência deceptiva. Na forma sonata tradicional, a cadência deceptiva não direciona a composição para a região tonal da reexposição, o que ocorreria se a cadência fosse perfeita, mas, ao ser resolvida de modo imperfeito, direciona a composição para uma nova região tonal na qual ocorre um novo episódio. Para representar a idéia de uma cadência deceptiva, que leva a um novo episódio em uma região tonal diferente, o quarto episódio inicia no [66] com a reapresentação da textura polifônica ligada ao material do primeiro grupo temático de sons de latidos, em dinâmica *f* como uma resposta furiosa dos cães ao miado do [65].

A ocorrência dessa textura tem como objetivo sugerir o início da reexposição, porém o que ocorre é um novo episódio, construído com material inédito. Durante essa falsa reexposição, um novo material, constituído por um som felino semelhante ao chiado produzido por um gato atacando, é introduzido. Como resposta, uma das vozes apresenta uma seqüência de sons, de uivo, de dor e choro, organizados de maneira a representar um cão ferido, como se tivesse sido atacado por um gato. Assim, aquilo que parecia ser a reexposição

é interrompido e dá lugar a um novo episódio.

No quinto episódio do desenvolvimento, os sons do trecho de sons ofegantes são produzidos sem articular fonemas, mas somente com a passagem do ar pela boca ou nariz. Isso faz com que esse episódio, embora escrito com dinâmica *f*, soe, na prática, com uma dinâmica bastante reduzida, e seja considerado o anticlímax da peça.

Na reexposição, que inicia no [76], os materiais da primeira e segunda regiões temáticas são abreviados em relação à exposição. Esse procedimento teve como objetivo diferenciar, entre si, exposição e reexposição através da redução das dimensões desta em relação àquela, em substituição das relações tonais que, na forma-sonata tradicional, distinguem tais seções. Conectada à segunda região temática, da reexposição, há uma coda, marcada pela inserção de material sonoro até então inédito: sons humanos.

O material desta passagem foi manipulado com o objetivo de representar musicalmente uma situação, como uma estória, na qual uma pessoa deslumbrada com os cães, que nesse momento emitem sons de choro, tenta chamá-los carinhosamente mas é respondida por rosnados. Quando ela tenta expulsar os cães, é respondida por latidos e, pelo que se quer dar a entender, mordidas. A isso se seguem gritos humanos de dor. O último deles inicia em dinâmica *ff*, numa região média, e, com um glissando descendente, atinge a região grave ao mesmo tempo em que a dinâmica reduz-se ao nada (*niente*). Esse último som humano está ali para representar o fim da pessoa a que a estória se refere, sem revelar o que aconteceu, exatamente, com ela. Todos esses fatores colaboram para a representação da situação referida e fazem o trecho da coda aproximar-se de uma “simulação real”.

Entretanto, a composição termina com uma estrutura que se aproxima do fantástico. Uma fermata, sobre a barra de compasso entre coda e a *codetta*, [102]-[103] separa esses universos opostos, real e fantástico. Durante os três compassos da *codetta*, todas as vozes emitem em bloco por três vezes, uma seqüência de sons caninos (uivo, expiração, rosnado,

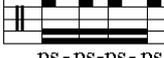
latido e dor) com estrutura rítmica de caráter marcial. O trecho foi composto com esses elementos para funcionar como marco final para a peça. Esses mesmos elementos foram organizados de uma maneira distante da realidade. Assim, no lugar de uma estrutura tonal com função de finalização característica do *allegro* de sonata, como uma cadência perfeita, utilizou-se uma estrutura não tonal com a mesma função: sinalizar o final da peça.

Peça Para Cães Famintos

Yanto Laitano

Instruções: 1) a notação é indeterminada, assim, o posicionamento das notas demonstra se o som deve ser mais ou menos agudo ou grave, 2) os cantores podem ter qualquer tipo de voz, 3) os sons devem ser os mais realistas possíveis, 3) se for necessário, o cantor da “voz 1” deverá reger, ou, simplesmente marcar os tempos. Para isso, os gestos devem ser os mais discretos possíveis, 4) os cantores devem permanecer sérios do início ao fim da composição, e 5) os quatro cantores devem utilizar uma única partitura em uma única estante no palco.

Nome, grafia e indicações para a produção de som:

	Rosnado: emitido com a boca aberta, dentes cerrados e no registro mais grave possível do cantor, é produzido com a garganta, de maneira semelhante a um pigarro.
	Latido: a partir da emissão da sílaba “wrau”, é produzindo na região mais grave possível, com o som “raspando” na garganta.
	Uivo: Emitido na região médio-aguda do cantor, com a cabeça um pouco inclinada, de modo que o pescoço fique esticado e a boca levemente apontada para cima. Ocorre com um pequeno glissando ascendente, da apogiatura até a nota principal, seguido de um glissando descendente. Na apogiatura, o fonema utilizado deve ser /a/, e na nota principal o fonema deve ser /u/.
	Choro: com timbre anasalado, esse som é emitido com <i>boca chiusa</i> , na região aguda da voz do cantor. É formado por um glissando descendente que dura o exato tempo da nota e possui extensão de aproximadamente três semitons. Para realiza-lo, o cantor deve ter uma expressão meiga e a cabeça levemente pendida em direção ao ombro esquerdo ou direito.
	Expiração: sem articular vogais, é produzido com a expiração do ar pelo nariz em um golpe rápido. Deve ser realizado de maneira que sugira desprezo.
	Ofegante: produzido com a inspiração e expiração do ar pela boca completamente aberta e língua para fora, sem articular vogais. O símbolo “x” indica expiração, o outro indica inspiração.
	Dor: realizado com o ar sendo inspirado pela boca em um golpe rápido e forte, como em um soluço. O resultado deve ser um som agudo com expressão de dor.
	Miado: deve ser emitido de maneira alta e clara. A linha indica um glissando ascendente que inicia na região média e vai até a mais aguda possível.
	Chiado felino: é realizado com a emissão do fonema /f/, resultando em um som semelhante ao chiado que os gatos fazem quando estão sendo acudados ou quando estão atacando.
	Chamado: com expressão meiga, é realizado com a emissão do fonema /ps/, como uma pessoa chamando um cão.
	Deslumbramento: realizado com a cabeça levemente pendida em direção ao ombro esquerdo ou direito, em um som de uma interjeição humana de deslumbramento. O glissando começa na região média e direciona-se na região grave.
	Expulsão: deve ser produzido o som de uma pessoa chamando a atenção e/ou enxotando um cão com a emissão do fonema /px/.
	Dor: com uma expressão de quem foi atacado, o cantor deve emitir o som de uma interjeição humana de dor com a sílaba “ai”. O som inicia na região médio-aguda e direciona-se, conforme indica o glissando, para a região grave.

Peça Para Cães Famintos

Yanto Laitano

♩ = 84

Voz 1
rosnado *p* < *f* latido
rosnado *p* < *f* latido

Voz 2
rosnado *p* < *f* latido
rosnado *p* < *f* latido

Voz 3
rosnado *p* < *f* latido
rosnado *p* < *f* latido

Voz 4
rosnado *p* < *f* latido
rosnado *p* < *f* latido

3

rosnado *p*

rosnado *p* latido *f* latido *f* latido *f* latido *p* latido *f* latido *f* latido *p* latido

rosnado *p* latido *f* latido *f* latido *p* latido *f* latido *f* latido *p* latido

rosnado *p*

7

latido *f* latido *f* latido *f* latido

10

Musical score for measures 10-12, featuring four staves. The score is divided into three measures with changing time signatures: 3/4, 6/4, and 4/4. The first two measures are marked with *p* (piano) and *f* (forte) dynamics, with the instruction "rosnado látido" (trilled tremolo) written below. The third measure is marked with *mf* (mezzo-forte) dynamics and includes the instruction "uivo" (whistle) above the top staff and "chôro" (chorus) below the second and third staves. The bottom staff features triplet markings (3) over groups of notes.

13

Musical score for measures 13-16, featuring four staves. The score consists of four measures with a consistent 4/4 time signature. The top staff contains long, sweeping lines with slurs and accents, likely representing a melodic line. The second and third staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. The bottom staff contains long, sweeping lines with slurs and accents, mirroring the top staff.

17

Musical score for measures 17-20, featuring four staves. The score consists of four measures with a consistent 4/4 time signature. The top staff contains long, sweeping lines with slurs and accents, likely representing a melodic line. The second and third staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. The bottom staff contains long, sweeping lines with slurs and accents, mirroring the top staff.

22

27

f latido *mf* uivo *f* latido *mf* uivo *f* latido

uivo *mf* *f* latido *mf* uivo *f* latido

mf uivo *f* latido *mf* uivo *f* latido *mf* uivo

f latido *mf* uivo *f* latido

31

mf uivo *f* latido *p* rosnado *f* latido

p rosnado *f* latido

p rosnado *f* latido

p rosnado *f* latido

48

expirar (nasal) uivo latido
rosnado uivo latido (nasal)
rosnado uivo latido (nasal)
rosnado uivo latido (nasal)
expirar (nasal) latido

f latido
f latido
f latido
f latido
f latido

rosnado
rosnado
rosnado
rosnado
rosnado

expirar (nasal)
expirar (nasal)
expirar (nasal)
expirar (nasal)
expirar (nasal)

uivo
uivo
uivo
uivo
uivo

latido
latido
latido
latido
latido

3
3
3
3
3

52

Tempo inicial
♩ = 84

expirar (nasal) uivo latido
latido expirar (nasal) uivo
expirar (nasal) latido uivo
expirar (nasal) latido uivo
expirar (nasal) latido uivo

uivo
uivo
uivo
uivo
uivo

mf
mf
mf
mf
mf

rosnado
rosnado
rosnado
rosnado
rosnado

expirar (nasal)
expirar (nasal)
expirar (nasal)
expirar (nasal)
expirar (nasal)

uivo
uivo
uivo
uivo
uivo

latido
latido
latido
latido
latido

56

mp choro
mp choro
mp choro
mp choro
mp choro

3 *mp* 3 3 3
choro

mp 3 3 3 3 3 3
choro

60

uivo *f*

mf uivo *f*

uivo *f*

mf uivo *f*

64

miado (como um gato)

mp choro *f* mia - u *f* latido

mp choro *f* latido

mp choro *f* latido

mp choro *f* latido

mp choro *f* latido

68

(como um gato)
chiado felino

Um Pouco Mais Lento
♩ = 72 ofegante (inspirando e expirar (nasal) expirando com a boca)

ff *f* latido *f*

(desesperado) (chorando)

f uivo caim caim caim *f* expirar (nasal)

f *f* expirar (nasal)

f expirar (nasal)

71 ofegante (expirando e inspirando com a boca)

ofegante (expirando e inspirando com a boca)

ofegante (expirando e inspirando com a boca) expirar (nasal)

expirar (nasal)

expirar (nasal) *f* ofegante (expirando e inspirando com a boca)

latido

73

mp

expirar (nasal)

Tempo inicial

75 ♩ = 84

rosnado latido *f* *mp* rosnado *f* latido

latido *f* *mp* rosnado *f* latido

latido *f* *mp* rosnado *f* *mp*

latido *f* *mp* latido

79

Musical score for measures 79-81. The score consists of four staves. The first staff contains notes with dynamics *mp* rosnado, rosnado, and *f* latido. The second staff contains notes with dynamics *mp* rosnado, *f* latido, and *mp* rosnado. The third staff contains notes with dynamics *f* latido, *mp* rosnado, *f* latido, and *mp* rosnado. The fourth staff contains notes with dynamics *mp* rosnado, *f* latido, and *mp* rosnado. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' in the second measure of the first staff.

82

Musical score for measures 82-85. The score consists of four staves. The first staff contains notes with dynamics *mp* rosnado, uivo *mf*, and *mf*. The second staff contains notes with dynamics *mp* and chôro. The third staff contains notes with dynamics chôro. The fourth staff contains notes with dynamics *mf* uivo. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' in the second measure of the first staff.

86

Musical score for measures 86-89. The score consists of four staves. The first staff contains notes with dynamics *mp* and chôro. The second staff contains notes with dynamics *mp* and chôro. The third staff contains notes with dynamics *mp* and chôro. The fourth staff contains notes with dynamics *mp* and chôro. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' in the second measure of the first staff.

90

(meigo)
ps -ps-ps-ps- ps
f

93

ps -ps -ps-ps - ps - ps ooooooooh ooooooooh ps-ps-ps-ps ooooooh ooh

96

p rosnado latido **f** rosnado latido **f** rosnado
expulsando (assustado)
oooooh px ! px ! px ! px ! ai ! px px px ai !
f
rosnado *mp* latido **f** rosnado latido **f** rosnado
rosnado *mp* latido **f** rosnado

99

Musical score for measures 99-101. The score consists of four staves. The top staff contains vocal lines with lyrics: "px px aaai ! ai ai ai ai ai ai aaaaa- aaaaaai! **ff** aaaaaaaaaaaai! **ppp**". The bottom staff contains instrumental lines with dynamics: *f* latido, *mp* rosnado, *f* latido. The middle two staves also feature *f* latido and *mp* rosnado markings. A triplet of eighth notes is indicated in the bottom staff.

102

Musical score for measures 102-103. The score consists of four staves. The top staff contains vocal lines with lyrics: "aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa! niente". The bottom staff contains instrumental lines with dynamics: *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo. The middle two staves also feature *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo markings. A triplet of eighth notes is indicated in the bottom staff. The time signature changes from 5/4 to 4/4.

104

Musical score for measures 104-105. The score consists of four staves. The top staff contains vocal lines with lyrics: "uivo expirar (nasal) rosnado caim caim". The bottom staff contains instrumental lines with dynamics: *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado. The middle two staves also feature *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado, *f* uivo, *mp* rosnado markings. The time signature is 4/4.

5. TRÊS SUPERFÍCIES DE TEMPO ELÁSTICO

Escrita para viola, voz (tenor), baixo elétrico e fagote, essa peça é, na verdade, um grupo de três peças que devem ser tocadas em conjunto. Há uma conexão fundamental entre as peças pois elas foram geradas a partir da Invenção a duas vozes, em dó maior, BWV 772, de J.S. Bach.

A idéia original foi criar uma composição não tonal, com um mínimo de material musical, reproduzindo uma estrutura formal pré-existente. O compositor apropriou-se da invenção de Bach e reproduziu seus elementos constituintes¹⁴. O modelo foi escolhido por possuir clareza de estrutura e pouca extensão, compatível com a reduzida quantidade de material musical pretendida para a composição.

Se, por um lado, a estrutura foi mantida, por outro, o conteúdo original foi totalmente modificado, com a substituição da estruturação tonal por uma não tonal. No entanto, os elementos característicos da invenção original permaneceram, substituídos por equivalentes aos elementos tonais. Os elementos não tonais foram criados através da restrição do material de alturas a uma só nota e da exploração do parâmetro ritmo através de acelerandos. As relações tonais que governam a invenção original foram substituídas por equivalentes não tonais.

Essas definições tiveram por objetivo, além de estabelecer uma forte unidade para a peça, gerar um antagonismo entre estrutura formal pré-existente e conteúdo não característico da forma. Isso implicou uma subversão do sentido primordial da invenção de Bach. O resultado é uma paródia de uma invenção de Bach, criada a partir da modificação de seu sentido original, como será discutido posteriormente.

Assim que a primeira peça foi terminada, o compositor, ao mesmo tempo satisfeito com o resultado obtido e sentindo a necessidade de ampliação da composição, definiu que

¹⁴ Isto é, sujeito, contra-sujeito, e materiais utilizados em seqüências.

outras duas peças seriam compostas, utilizando método semelhante. Nas novas peças, a forma, apropriada da invenção, foi mantida, enquanto que o conteúdo foi modificado a partir do material que foi utilizado na primeira peça.

O conteúdo, que na primeira peça é formado por uma trama de acelerandos com altura fixa, em uma das peças novas permaneceu o mesmo, porém com alguma mobilidade de altura. Na outra, em uma variação sutil do conteúdo, o parâmetro altura também se resume a uma só nota e os acelerandos dão lugar a variações de dinâmica.

As três peças resultantes são bastante coesas, uma vez que foram geradas pela mesma estrutura formal e por um conteúdo semelhante. Devido a essa forte conexão entre as peças, todas serão analisadas em conjunto, primeiro em relação à constituição de seus elementos, depois em relação à sua organização em grupo.

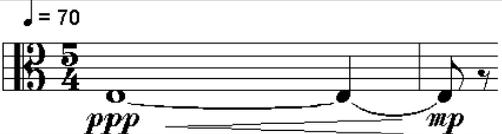
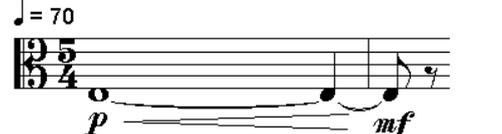
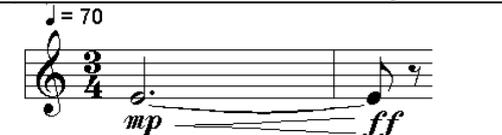
Para substituir as relações tonais que fundamentam a invenção de Bach, sujeito e contra-sujeito foram criados, nesse grupo de peças, a partir de relações de dinâmica e velocidade. Essas relações foram manipuladas, de maneira a gerar o material musical da composição sem caracterizá-lo como tonal. Como resultado, foram criados dois sujeitos: o primeiro formado por uma nota longa, com crescendo de dinâmica, e o segundo constituído por um acelerando escrito. O “sujeito nota longa” é apresentado com o crescendo em diferentes níveis de intensidade. Por outro lado, o “sujeito acelerando” é exposto em diferentes velocidades, através da mudança de andamento e da figuração rítmica do acelerando. Assim, a elaboração do material da peça baseou-se em um jogo entre o parâmetro altura (estático) e os parâmetros dinâmica e velocidade (flexíveis).

A flexibilidade do ritmo está ligada à representação, através de acelerandos escritos, de uma instabilidade do pulso da composição. Isso teve como objetivo, sugerir que, com o pulso, o próprio tempo medido está sendo flexionado. Essa idéia da representação de um tempo elástico, moldado através das variações de velocidade de um pulso, tem relação com a

concepção da peça. Nessa concepção, uma seqüência regular de eventos, como um pulso, remete à passagem regular do tempo medido. Por outro lado, uma seqüência de eventos, que ocorre em intervalos progressivamente maiores, ou menores, como um acelerando, e que desestabiliza o pulso, deixando-o momentaneamente mais rápido ou lento, remete a uma elasticidade do tempo.

O parâmetro altura, baseado em estruturas não tonais, não possui a mesma característica maleável do parâmetro ritmo. Todo o material de alturas, presente em duas das três peças, é estático, constituído apenas de uma nota em cada peça. Somente em uma das invenções outras notas são utilizadas, porém ainda com a idéia de não implicação de tonalidade. Nessa invenção, as vozes movimentam-se por intervalos de semitom, sem implicações tonais e sem vinculação com as aparições do sujeito e do contra-sujeito.

Nos trechos das peças que, na invenção original, equivalem à exposição do sujeito na tônica (I), tanto o sujeito acelerando, quanto o sujeito nota longa, possuem extensão de cinco tempos. Nesses trechos, o andamento do sujeito nota longa é $\downarrow = 70$, enquanto que o do sujeito acelerando é $\downarrow = 50$. Nos outros trechos, que equivalem à exposição do sujeito na dominante (V), relativa (III) e dominante da dominante (V/V), os sujeitos sofrem modificações relacionadas ao andamento, extensão e figuração rítmica, conforme os Quadro 8 e 9:

Variação do sujeito	Número da variação	Região tonal equivalente (na invenção original)
	1	TÔNICA (I)
	2	DOMINANTE (V) e RELATIVA (III)
	3	DOMINANTE DA DOMINANTE (V/V)

Quadro 8: Equivalência entre o sujeito “nota longa” e as regiões tonais da invenção original

Variação do sujeito	Número da variação	Região tonal equivalente (na invenção original)
	1	TÔNICA (I)
	2	DOMINANTE (V) e RELATIVA (III)
	3	DOMINANTE DA DOMINANTE (V/V)

Quadro 9: Equivalência entre o sujeito “acelerando” e as regiões tonais da invenção original

As mudanças, tanto de andamento, quanto de escrita da figuração rítmica, atuam na dimensão das estruturas musicais. Quanto mais rápido o sujeito, menor ele é e vice-versa. Com o objetivo de facilitar a leitura, as mudanças métricas da partitura levaram em conta a dimensão dos sujeitos. Por isso, os sujeitos com extensão de cinco tempos de semínima, foram escritos em compassos de 5/4, enquanto que os sujeitos de três tempos de semínima foram escritos em compasso 3/4. Outros fatores, como o tipo de material utilizado nas seqüências, também determinaram as mudanças métricas ao longo das peças.

Na invenção com sujeito nota longa, o contra-sujeito também é formado por uma nota longa, mas de menor duração que o sujeito, numa dinâmica que cresce e decresce, com intensidades que variam de acordo com a região em que o sujeito é apresentado. A utilização de timbres variados, colabora com a diferenciação entre sujeito e contra-sujeito. Os timbres do contra-sujeito são os seguintes; 1) trêmulo de arco, na viola e no baixo elétrico (com arco); 2) fonema /r/ na voz; e 3) multifônico no fagote. Por outro lado, nas invenções com sujeito acelerando, o contra-sujeito é formado por fragmentos rítmicos provenientes do acelerando escrito do sujeito.

A ordem de sucessão das três peças foi baseada em um crescendo de dinâmica, de utilização de alturas e de incidência de ataques por unidade de tempo. Isso não significa que ocorra a intensificação dos três fatores, em todas as peças, mas sim que há uma confluência desses fatores, organizada de maneira a ser intensificada, durante o transcorrer do grupo de composições (Quadro 10).

Ordem	Características da Peça
1ª peça	Sujeito nota longa. Parâmetro altura formado por uma só nota.
2ª peça	Sujeito acelerando. Parâmetro altura formado por uma só nota.
3ª peça	Sujeito acelerando. Parâmetro altura formado por cromatismo.

Quadro 10: Ordem de sucessão das três peças

Existe uma relação entre a densidade sonora e o grau de imobilidade das peças. Quanto maiores são as variações de dinâmica, alturas e a incidência de ataques, menor é o grau de imobilidade. Assim, a organização das peças implica, também, um processo de transição, de uma atmosfera mais estática para outra menos estática (Fig. 4).

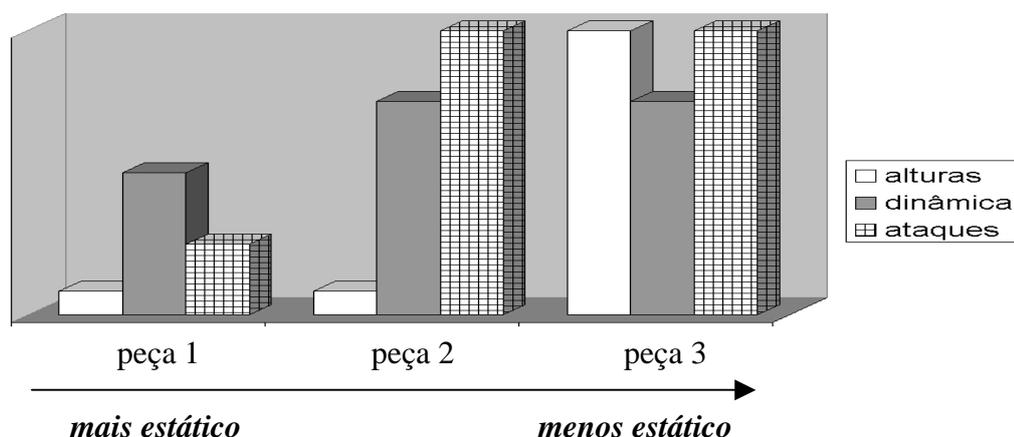


Figura 4: Variações de dinâmica, alturas e incidência de ataques

A invenção de Bach, tomada como modelo, está escrita em 4/4, sendo que o sujeito original ocupa metade de um compasso. Assim, em um compasso, o sujeito é exposto nas duas vozes. Por outro lado, elaborados a partir do modelo de Bach, os sujeitos das três peças têm, cada um, a extensão de um compasso inteiro. Então são necessários dois compassos para expor o sujeito nas duas vozes. Se a estrutura da invenção original, de 22 compassos, fosse seguida literalmente, a estrutura de cada invenção elaborada teria 44 compassos.

No entanto, a primeira, a segunda e a terceira peças têm, respectivamente, 36, 39 e 39 compassos de extensão. Essa discrepância deve-se às adaptações da estrutura formal, relacionadas ao conteúdo utilizado. Essas adaptações alteraram as proporções da estrutura sem, no entanto, descaracterizá-la.

Nesse grupo de peças, a voz tenor atua como mais um instrumento. Isso quer dizer que a parte da voz foi composta para ter a mesma importância, na peça, do que os outros instrumentos. Por isso, a parte da voz não foi tratada como solista. Pelo mesmo motivo, não foi utilizado um texto, mas os fonemas /a/, na primeira peça, e /tan/, /ta/, /ca/ e /can/ na segunda e terceira peças. O objetivo foi aproximar a sonoridade da voz à dos instrumentos.

Para realizar as figuras rítmicas ligadas ao *acelerando*, a voz emite os fonemas /tan/ em todas as notas, exceto em figurações rítmicas mais rápidas, onde há necessidade de articulação vocal. Assim, nas *semicolcheias* e nas *sextinas*, foram usados os fonemas /ta/ e /ca/.

Três Superfícies de Tempo Elástico - I

para viola, tenor, baixo elétrico e fagote

Yanto Laitano

♩ = 70

4

Musical score for measures 1-3. Instruments: Vla (Viola), T (Tenor), Bx (Electric Bass), Fg (Bassoon). Time signature: 5/4. Dynamics: ppp, mp, p. Performance instructions: "com arco" for Tenor.

4

Musical score for measures 4-6. Instruments: Vla, T, Bx, Fg. Time signature: 4/4. Dynamics: f, ppp, p, pp, mf, pp.

7

Musical score for measures 7-9. Instruments: Vla, T, Bx, Fg. Time signature: 3/4. Dynamics: mf, pp, pp, mf, pp, mp.

10

Score for measures 10-12. Instruments: Vla (Violoncello), T (Trompa), Bx (Bateria), Fg (Fagote). Time signature: 5/4. Dynamics: pp, f, mf, pp, mf, pp, pp, mf, pp, pp, mf.

13

Score for measures 13-15. Time signature: 5/4. Dynamics: mp, f, mp, f, ppp, mf, ppp, p, pp, mp, f, ppp, mf, ppp, p. Labels: multifônico, ordinário.

16

Score for measures 16-18. Time signature: 5/4. Dynamics: p, ff, f, ppp, mf, ppp, p, ff, f, ppp, ff, ppp, mf, ppp, f, ppp. Labels: multifônico, ordinário.

19

Vla: f , f

T: f , ppp , f , ppp , $ppp < mf > ppp$

Bx: ppp , f , ppp , f , ppp , p

Fg: f , ppp , f , ppp , $ppp < mf$

22

Vla: $p < fp < f$, $p < f$, $p < fp < f$, $p < fp < f$

T: $p < fp < f$, $p < fp < f$, $p < fp < f$

Bx: $p < p < p < f$, $p < f$, $p < f$, $p < fp < f$, $p < f$

Fg: $p < p < p < f$, $p < f$, $p < f$, $p < fp < f$, $p < f$

25

Vla: $p < f$, ff , p , p , f , ff

T: $p < f$, ff , p

Bx: f , p , f , ff , p , p , f

Fg: f , p , f , ff

ordinário multifônico

28

Vla *p* *f* *ff* *p* *p* *f* *ff* *p* *p* *f* *ff* *p*

T *a* *p* *f* *ff* *p* *a* *p* *f* *ff* *p* *a* *p* *f*

Bx *ff* *p* *p* *f* *ff* *p* *p* *f* *ff* *p* *p* *f*

Fg *p* *p* *f* *ff* *p* *p* *f* *ff* *p* *p* *f* *ff* *p*

ordinário *multifônico* *ordinário* *multifônico*

31

f *p* *f*

a *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *ppp* *mf* *ppp*

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

p *f* *ppp* *mf*

34

p *f* *p* *f*

a *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f*

ppp *p* *f* *p* *f* *p*

8

Vla

T

Bx

Fg

tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta ca

10

Vla

T

Bx

Fg

tan tan

12

Vla

T

Bx

Fg

tan ta ca ta ca ta

14

Vla

T
can tan tan tan tan tan tan tan tan ta ca ta cata cata ca tan tan tan tan tan tan tan

Bx

Fg

17

Vla

T
ta ca ta ca ta ca ta ca tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta catan tan tan tan

Bx

Fg

19

Vla

T
ta ca ta ca ta ca tan can ta ca ta ca ta ca tan tan ta ca ta ca ta ca tan tan

Bx

Fg

21

Vla

T
tan tan tan tan tan tan

Bx

Fg

$\text{♩} = 60$

23

Vla

T
ta ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca tan tan

Bx

Fg

25

Vla

T
tan tan tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta tan

Bx

Fg

$\text{♩} = 80$

27

Vla

T
tan tan tan tan can tan can tan ta cataca ta tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta ca

Bx

Fg

30

Vla

T
tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta ca

Bx

Fg

32

Vla

T
tan tan

Bx

Fg

34

Vla

T

Bx

Fg

6

3

3

3

6

3

3

3

3

3

5

6

3

6

tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta can tan tan

36

♩ = 60

5

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

tan tan

38

♩ = 40

5

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

ta ca ta ca ta can tan can tan tan tan tan tan

8

Vla

T

Bx

Fg

tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta ca

10

Vla

T

Bx

Fg

tan tan tan tan tan tan tan tan

12

Vla

T

Bx

Fg

tan tan tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta

14

Vla

T
tan tan tan ta ca ta ca ta ca tan tan tan

Bx

Fg

17

Vla

T
ta ca ta ca ta ca tan tan tan ta ca ta ca ta ca tan tan tan

Bx

Fg

19

Vla

T
ta ca ta ca ta ca tan tan ta ca ta ca ta ca tan tan

Bx

Fg

21

Vla

T
tan tan tan tan tan tan
tan tan ta ca ta ca ta tan tan tan tan

Bx

Fg

23

♩ = 60

Vla

T
ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta tan tan

Bx

Fg

25

♩ = 80

Vla

T
tan tan tan tan ca tan can tan ta ca ta ca ta
tan

Bx

Fg

27

Vla

T
tan tan tan tan tan tan tan ta cataca ta tan tan tan ta ca ta cata ca ta ca

Bx

Fg

30

Vla

T
tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta ca

Bx

Fg

32

Vla

T
tan tan

Bx

Fg

34

3/4 5/4

Vla

T

Bx

Fg

tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta tan tan tan

6 3 3 6 3 6

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 5/4. The score is for four instruments: Viola (Vla), Trumpet (T), Bassoon (Bx), and Fagotto (Fg). The vocal line (T) has lyrics: 'tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta ca ta tan tan tan'. There are various musical ornaments including triplets and sextuplets.

36

5/4

tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta tan can tan tan tan tan tan

5 3 3 5 3 3 5 3 3

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 5/4. The score is for four instruments: Viola (Vla), Trumpet (T), Bassoon (Bx), and Fagotto (Fg). The vocal line (T) has lyrics: 'tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta tan can tan tan tan tan tan'. There are various musical ornaments including triplets and quintuplets.

38

5/4

ta ca ta ca ta tan tan tan ta ca ta ca ta tan tan tan ta ca ta ca ta tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta tan

5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 3 3 5

Detailed description: This system contains measures 38 and 39. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 5/4. The score is for four instruments: Viola (Vla), Trumpet (T), Bassoon (Bx), and Fagotto (Fg). The vocal line (T) has lyrics: 'ta ca ta ca ta tan tan tan ta ca ta ca ta tan tan tan ta ca ta ca ta tan tan tan tan tan tan ta ca ta ca ta tan'. There are various musical ornaments including triplets and quintuplets.

6. ORGANIZAÇÃO DO PROGRAMA

Uma vez finalizadas, as cinco peças que constituem o portfolio foram organizadas em uma determinada ordem de apresentação, para criar um sentido mais amplo, a partir do posicionamento na forma de um programa de concerto. Dessa maneira, o próprio conjunto de composições foi estruturado para ter um sentido musical unitário, ligado ao desenvolvimento progressivo de certos aspectos, como instrumentação e intensidade da ocorrência de elementos estéticos de cada peça.

Decidiu-se iniciar o programa com as peças de instrumentação mais reduzida, e menor volume de som, deixando para o final as peças de instrumentação mais ampla e de maior volume de som. Assim, existe um sentido crescente na ordem de sucessão das peças: 1) violão solo, 2) piano solo, 3) flauta doce contralto, tenor, viola e baixo elétrico, 4) viola, tenor, fagote e baixo elétrico e 5) quatro vozes.

Embora as três últimas peças do programa tenham sido escritas para quatro instrumentos, a terceira peça, por exemplo, inicia como um duo e somente em uma parte reduzida ocorre a participação efetiva dos quatro instrumentos. Por outro lado, a quinta peça foi considerada, pelo compositor, como a de maior volume de som, devido à natureza de seus materiais constituintes, mais intensos em termos de ritmo, dinâmica e caráter do que os da quarta peça.

A organização das peças também foi baseada na intensidade de ocorrência dos elementos estéticos “bizarro”, “cômico”, “fantástico” e “insólito”. Neste sentido, considerou-se que, nas peças “Water is the Key” e “Três Superfícies de Tempo Elástico”, a intensidade com que os elementos ocorrem é sutil. Esses elementos aparecem com mais intensidade na peça “Nocaute!” e ainda com intensidade maior na peça “Como Enlouquecer Um Trovador”. A intensidade máxima é registrada na “Peça Para Cães Famintos”.

Assim, a ordem de sucessão das peças, de acordo com a alternância de intensidade de ocorrência dos referidos elementos estéticos, foi definida como: 1) ocorrência sutil, 2) ocorrência mais intensa, 3) ocorrência mais intensa, 4) ocorrência mínima, 5) ocorrência máxima, ou seja, 1) “Water is the Key”, para violão solo, 2) “Nocaute!”, para piano solo, com luvas de boxe, 3) “Como Enlouquecer Um Trovador”, para flauta doce contralto, tenor, viola e baixo elétrico, 4) “Três Superfícies de Tempo Elástico”, para viola, tenor, baixo elétrico e fagote, e 5) “Peça Para Cães Famintos”, para quatro vozes.

Essa ordem de sucessão das peças possibilitou uma praticidade na transição de uma peça a outra, no que diz respeito à movimentação dos músicos e a troca de objetos no palco, reduzindo o intervalo de tempo entre a apresentação de cada uma das composições e contribuindo para a coesão das peças como um todo.

6.1. Introdução e Interlúdio

A necessidade de mover o piano, para possibilitar o posicionamento dos músicos nas três peças finais, fez surgir a idéia de composição de um interlúdio. O objetivo desse interlúdio foi preencher, com música, o tempo de retirada do piano do palco. Decidiu-se que o interlúdio seria escrito para piano, criando o fato insólito da retirada do instrumento enquanto ainda em uso.

Musicalmente, esse interlúdio é constituído de uma alternância entre trechos com arpejos dos acordes tonais de dó menor com sétima menor, fá menor e sol maior com sétima menor e compassos constituídos de pausas com fermatas. O pianista deve tocar um trecho, onde ocorre a alternância entre arpejos e silêncios antes que as pessoas que irão empurrar o piano entrem no palco.

Cada vez que há um compasso com pausa, essas pessoas empurram, um pouco, o piano em direção à saída do palco. Após cada movimentação do instrumento, o pianista deve recolocar o banco na frente do teclado, voltar a tocar dois ou três compassos de arpejo e, em seguida, parar, em um compasso com a fermata sobre a pausa. Então, novamente o piano é empurrado mais um pouco. Ao todo, essa seqüência é repetida seis vezes, até a saída do piano do palco, quando o pianista deve parar de tocar definitivamente. Com esse interlúdio, o piano pôde ser retirado do palco sem interromper a ação musical, o que contribuiu para a coesão pretendida para o grupo de peças.

Um segundo material, com função semelhante à de um interlúdio, foi composto para fazer parte do programa. Esse material, uma introdução de aproximadamente 22 segundos, foi o único realizado através de manipulação eletrônica. Essa “vinheta de preparação” é quase como um sinal sonoro de indicação de início de um evento.

Essa introdução foi composta a partir da gravação de “Water is the Key”, para violão solo. Certos trechos da peça foram recortados, invertidos, transpostos, e processados através dos efeitos *ring modulation*, *delay* e *reverber*. Para isso, foi utilizado o programa “Pro-tools” e alguns de seu *plug-ins*, para realizar o processamento eletrônico das amostras. Nenhum dos sons utilizados nessa vinheta foi criado eletronicamente, mas sim manipulado a partir de sons reais de violão.

Apesar das manipulações eletrônicas, foram preservadas características da peça original para violão, como o som contínuo das notas pedais, intervalos de semitom, tocados de maneira ligada. Tudo isso remete à peça para violão solo, a qual é tocada imediatamente após a abertura. Por isso, essa introdução tem o subtítulo de “Water is the Key II”. A definição da introdução e do interlúdio, definiu a forma final do programa conforme o Quadro 11:

Título:	Formação:
Introdução (Water is the Key II)	Sons eletrônicos
Water is the Key	Violão solo
Nocaute!	Piano solo, com luvas de boxe
Interlúdio	Piano solo
Como Enlouquecer Um Trovador	Flauta doce contralto, tenor, viola e baixo elétrico,
Três Superfícies de Tempo Elástico	Viola, tenor, baixo elétrico e fagote
Peça Para Cães Famintos	Quatro vozes.

Quadro 11: Forma final do programa de Concerto

Interlúdio para piano solo

Yanto Laitano

♩ = 100

pp

3

5

7

9

Carregadores empurram um pouco o piano.
Quando param, o pianista reposiciona seu banco ao piano.

11

*Carregadores empurram um pouco o piano.
Quando param, o pianista reposiciona seu banco ao piano.*

13

pp *f*

*Carregadores empurram um pouco o piano.
Quando param, o pianista reposiciona seu banco ao piano.*

15

*Carregadores empurram um pouco o piano.
Quando param, o pianista reposiciona seu banco ao piano.*

17

*Carregadores empurram um pouco o piano.
Quando param, o pianista reposiciona seu banco ao piano.*

19

*Carregadores empurram um pouco o piano.
Quando param, o pianista reposiciona seu banco ao piano.*

CONCLUSÃO

Neste capítulo serão realizadas inicialmente considerações sobre a atuação das categorias estéticas “bizarro”, “cômico”, “fantástico” e “insólito” nas peças “Water is the Key”, “Nocaute”, “Como Enlouquecer Um Trovador”, “Peça Para Cães Famintos”, “Três Superfícies de Tempo Elástico” e “Interlúdio”, bem como a influência dos procedimentos composicionais “paródia” e “relações de correspondência” na estruturação formal e elaboração de conteúdo das composições mencionadas. Cada uma das peças será tratada individualmente, naquilo que diz respeito a esses três aspectos. Em seguida serão feitas considerações sobre a influência dos intérpretes no processo composicional das peças “Nocaute!” e “Peça Para Cães Famintos”.

a. Categorias estéticas e procedimentos composicionais

Em “Water is the key”, para violão solo, as relações de correspondência processual e formal ocorrem intensamente. Os materiais musicais foram elaborados através do desenvolvimento gradual de motivos que foram transfigurados em outros motivos, mantendo alguns de seus aspectos e transformando outros. Esses motivos são conectados através de relações de correspondência processual que ocorrem com força devido ao alto grau de similaridade e proximidade entre os materiais musicais.

Esse material foi organizado em uma estrutura de rondó, alternando-se seções de desenvolvimento dos motivos com seções de retorno ao tema principal. As seções de retorno ao tema principal estão ligadas através de relações de correspondência formal.

A forma rondó permitiu organizar a peça em seções com características bem definidas, ainda que com limites às vezes imprecisos devido à conexão de motivos, e criar

equilíbrio entre seções contrastantes ou reprisadas. Assim, as relações de correspondência processual e formal contribuem de maneira decisiva para a coerência da composição.

Existem nesta peça elementos que remetem às categorias estéticas “fantástico” e “cômico”. Não é usual a utilização de material musical do repertório rock através da combinação de elementos da música tonal e não tonal em uma estrutura de rondó. O fato de essa combinação não usual ser coerente com suas próprias leis revela uma conexão com a categoria estética do “fantástico”. Por outro lado, a utilização do violão, em um contexto de música não tonal com material musical característico da guitarra elétrica, também não é habitual. A categoria estética “cômico” é evocada pelo menos em um momento da peça: nos compassos finais, quando o motivo ligado ao repertório rock é repetido localmente de maneira exagerada e desproporcionalmente maior do que suas repetições anteriores. O objetivo desse procedimento foi tornar o motivo uma caricatura de si mesmo para remeter a algo cômico. Dentre todas as peças deste memorial, é em “Water is the key” que ocorrem com mais intensidade as relações de correspondência, que fundamentam toda a peça, e onde a relação com as categorias estéticas “bizarro”, “cômico”, “insólito” e “fantástico” ocorre de maneira menos intensa.

O resultado final de “Water is The Key” satisfaz o compositor por dois motivos. Primeiramente pela combinação de elementos de diversas procedências (rondó, música tonal, música atonal e rock) que lhe resultou agradável. Em segundo lugar, pela maneira como foi tratado o material de alturas, com uma abordagem que utiliza tanto elementos de escalas, com centro tonal definido, quanto manipulações típicas de conjunto de notas. Essa abordagem abriu um caminho para o compositor no terreno da estruturação do parâmetro altura, onde anteriormente ele próprio não vislumbrava muitas saídas, e apresentou-se como um poderoso meio para a realização de composições futuras.

Em “Nocaute!”, para piano solo, há um elemento que atua já na pré-composição, algo que funciona como marco zero, determinando a organização da composição e propondo problemas técnicos de execução do instrumento: as luvas de boxe. Por ser algo ao mesmo tempo surpreendente, descontextualizado, extraordinário, estranho e cômico, esse elemento introduz na peça as categorias estéticas “bizarro”, “cômico”, “insólito” e “fantástico”. A peça distancia-se da realidade comum do repertório pianístico. Se composições para piano tocadas com luvas de boxe fossem corriqueiras, essa peça não seria nem surpreendente e nem fantástica. A luva é um elemento insólito, tão estranho ao universo da música para piano que se torna algo insano, em um sentido ligado ao cômico.

A importância fundamental que as luvas de boxe têm na peça faz com que as categorias estéticas remetidas por elas atuem com bastante intensidade. A introdução desse elemento traz a questão: “o que luvas de boxe podem fazer na mão de um pianista e até onde se pode chegar musicalmente com isso?”. Essa questão foi respondida aos poucos, ao longo da peça, e não de uma maneira rápida que se esgotasse rapidamente como uma piada curta. O desenvolvimento dos materiais musicais que, sustentado pela estrutura formal da peça, funciona como uma apresentação dos recursos que a técnica não usual possibilita e traz respostas para a questão-condutora. Isso também fundamenta a utilização das categorias estéticas citadas, revelando um significado mais profundo por trás delas, ligado à própria estruturação da peça.

Relações de correspondência processual também estão presentes em “Nocaute!”. Também relacionadas às luvas de boxe, as relações de correspondência processual são tão importantes para a peça quanto as categorias estéticas em jogo. A idéia inicial da peça limitou os recursos técnicos do pianista e reduziu os recursos de criação de material musical, gerando a necessidade de que esse material musical reduzido fosse bem explorado e desenvolvido para que os recursos da técnica fossem valorizados sem se esgotar rapidamente.

Os materiais musicais, que surgem como uma resposta às limitações criadas pela utilização das luvas de boxe, são conectados através de relações de correspondência processual. Isso engloba: 1) material musical todo baseado nas células rítmicas que constituem tanto a primeira quanto a segunda seção; 2) correspondência entre o material baseado na nota pedal da primeira seção que, através de inclusão de notas, é transformado em intervalo pedal e posteriormente em *clusters* na segunda seção; 3) materiais criados através da repetição variada de fragmentos rítmicos na segunda, terceira e quarta seção; 4) materiais musicais construídos com regularidade rítmica aliada à sucessão de blocos de intervalos em escala pentatônica da última seção.

“Como Enlouquecer um Trovador” apresenta, em todas as seções, materiais musicais que se relacionam através de relações de correspondência. Procedimentos composicionais como a reiteração do padrão rítmico modelado a partir do primeiro modo rítmico da Escola de Notre Dame e o contraponto imitativo baseado na repetição de frases inteiras ou de fragmentos de frases (utilizados na construção do material ligado ao contexto musical do duo de trovadores) e a reiteração de um padrão rítmico para construção das referências ao *metal*, resultaram em materiais musicais que são conectados por relações de correspondência processual. Os materiais musicais e suas respectivas variantes, gerados através de cada um desses procedimentos composicionais, têm um alto grau de similaridade entre si e possuem regularidade de padrões e proximidade temporal, o que faz com que as relações de correspondência processual entre esses materiais sejam fortes.

Por outro lado, a organização deste material musical em uma estrutura baseada na reiteração de frases e seções implica a ocorrência de relações de correspondência formal. Essas relações ocorrem: 1) nas repetições literais, dos grupos de frases “intro”, “A” e “B” que surgem pela primeira vez na subunidade “A” da primeira seção e ocorrem ao longo de toda a composição; 2) nas repetições variadas dos grupos de frases “intro”, “A” e “B” que ocorrem

nas seções “inversão” e “desespero”; 3) nas apresentações do material *metal*, sejam as que “interrompem” a apresentação do duo de trovadores, as emitidas pelas vozes no recitativo (seção “interlúdio”) ou as apresentadas nas seções “inversão” e “desespero”.

Em “Como Enlouquecer um Trovador”, os contextos musicais elaborados com base na alteração dos modelos originais do *metal* e do repertório de música dos trovadores medievais possuem características mistas; algumas remetem aos modelos originais e outras os extrapolam. Concluiu-se que estes contextos musicais funcionam como caricaturas dos modelos originais, ligados ao *metal* e ao repertório de música dos trovadores medievais que remetem à categoria estética do “cômico”; uma caricatura de um duo de trovadores, cantando “lá-lá-lá”, que é interrompido por uma caricatura de duo *metal*.

É algo insólito e estranho que o duo de trovadores seja interrompido inesperadamente pelo duo *metal* pela primeira vez, resultando na introdução das categorias estéticas do “insólito” e do “bizarro” na composição. Conforme passam a ser frequentes, as interrupções deixam de ser inesperadas e estranhas; “insólito” e “bizarro” vão sendo substituídos por contextos que remetem ao “cômico” (as interrupções sistemáticas do duo de trovadores pelo duo *metal*, que remetem à gozação) e ao “fantástico” (a simulação de uma situação fantástica: uma apresentação sendo interrompida). Um tipo de cômico mais sutil é remetido pela inversão de papéis entre os duos, sugerindo que o duo *metal* “apropriou-se” do material musical do duo de trovador como resposta a uma tentativa de conciliação.

A categoria estética do “fantástico” é constante durante “Como Enlouquecer Um Trovador”, pois a simulação de uma estória (a interrupção de uma apresentação e suas conseqüências) ocorre ao longo de toda a composição e é desenvolvida segundo suas próprias regras. Simulações de situações reais, como interrupções, afinação, reações indignadas diante das interrupções, conversas sussurradas ou o desespero, fazem parte de uma realidade

extraordinária, não cotidiana, na qual a composição foi desenvolvida e por isso está ligada à categoria estética do “fantástico”.

Em “Peça Para cães Famintos”, as categorias estéticas “insólito”, “bizarro”, “cômico” e “fantástico” ocorrem de maneira intensa. Até o momento em que a peça inicia, não há nenhum indicativo, com exceção do título, de que os cantores vão, ao invés de cantar, emitir sons caninos. Como composições vocais com sons caninos não são corriqueiras, existe na peça algo inesperado, surpreendente, extraordinário, que se opõe ao usual e que, por isso, remete às categorias estéticas “insólito”, “bizarro” e “fantástico”. Também existe um sentido que está ligado à categoria estética “cômico”, referente à brincadeira e à zombaria que há em um coro que emite sons caninos.

Após o impacto inicial, conforme os materiais musicais deixam de ser novidade, a intensidade com que o “insólito”, o “bizarro”, o “cômico” e o “fantástico” atuam é aos poucos reduzida. A força destas categorias estéticas é renovada sempre que um novo material musical é apresentado. Isso ocorre, por exemplo, na apresentação dos primeiro e segundo grupos temáticos e no quinto episódio do desenvolvimento (trechos relativamente longos), no terceiro episódio do desenvolvimento e na coda (de maneira pontual).

Em certos pontos dessa composição, estruturas musicais foram dispostas com a intenção de narrar musicalmente algo semelhante a uma estória. Isso acontece não só no terceiro episódio, onde são representadas interações entre os cães e um gato, mas também no final da reexposição, uma coda onde é simulado o ataque dos cães a uma pessoa. No terceiro episódio do desenvolvimento, a introdução de um som felino, como um elemento imprevisto e perturbador no universo de sons caninos, é algo surpreendente e está relacionado à categoria estética “insólito”. A introdução pontual deste elemento estranho também possui um sentido de brincadeira ligado ao “cômico”.

O tipo de emissão vocal, simulando sons caninos reais, a organização desses sons em contextos mais próximos da realidade ou mais próximos do fantástico, e a indicações de produção de som (com ou sem inclusão de elementos cênicos) colaboram para a atmosfera extraordinária da peça e possuem relação com a categoria estética “fantástico”.

O procedimento composicional ligado à estruturação formal cria uma contradição estilística, entre a forma característica do tonalismo (*allegro* de sonata) e o conteúdo baseado em combinações características de sons vocais. Há portanto, uma inversão do sentido original da estrutura de *allegro* de sonata, que ocorre devido à manutenção de aspectos originais em detrimento de outros que foram alterados, a qual implica uma “paródia” do *allegro* de sonata. Algo semelhante ocorre com a utilização de sons caninos: há uma inversão de seu sentido original e há a manutenção e a alteração de seus aspectos na composição. Por isso, também ocorre uma “paródia” de sons caninos. O procedimento composicional ligado à paródia do *allegro* de sonata e dos sons caninos resulta em materiais musicais com características mistas (originais ou alteradas) que remetem ao universo original ou o extrapolam.

Em “Peça Para Cães Famintos”, as relações de correspondência processual atuam entre os materiais musicais baseados em células rítmicas ligados à primeira região temática, no contraponto imitativo (ao longo de toda a composição e no *fugatto* do segundo episódio) e na repetição de padrões ligados à segunda região temática. Por outro lado, as relações de correspondência formal ocorrem entre as repetições das combinações de materiais musicais que caracterizam cada região temática e que possuem função de retorno a algo anteriormente apresentado. Assim, todas as aparições de materiais musicais que caracterizam a primeira e a segunda região temáticas estão ligadas a relações de correspondência formal, sejam na exposição, nos episódios, na reexposição ou na coda. Devido à estruturação baseada em *allegro* de sonata, as relações de correspondência formal são significativas para a composição, articulando sua estrutura formal, conectando suas seções e contribuindo para sua coerência.

Em “Três Superfícies de Tempo Elástico”, a “paródia”, como procedimento composicional, está na utilização de uma estrutura pré-existente (uma invenção de Bach) para realizar uma composição baseada em conteúdo não característico, subvertendo o sentido original desta estrutura. Conclui-se que a composição resultante é uma paródia de uma invenção porque houve a manutenção de traços originais em detrimento da alteração de outros traços do modelo original. Esse procedimento ocorreu sem a intenção de crítica ou contestação, mas com uma profunda admiração do compositor pelo modelo tomado e pelo seu criador.

A utilização de uma quantidade reduzida de material musical em uma estrutura fundamentada em reiteração e variação resultou em três peças extremamente coesas, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, com todos os materiais musicais conectados por relações de correspondência. Cada uma das peças tem seu conteúdo inteiramente derivado de seu respectivo sujeito, o que faz com que todos os materiais musicais estejam ligados por relações de correspondência processual. Estas relações atuam de maneira intensa devido à proximidade temporal e ao alto grau de similaridade entre os materiais musicais que ocorrem sucessivamente, sem interrupções, em cada uma das três peças. Isso dilui as articulações formais em meio a uma sucessão de eventos similares e faz com que não aconteça algo como um retorno claramente definido. Dessa maneira, não se pode apontar claramente a ocorrência de relações de correspondência formal entre materiais musicais de uma mesma peça. Por outro lado, considera-se que elas ocorrem entre o início da primeira, da segunda e da terceira peça. Os materiais musicais que ocorrem no início de cada uma das peças, intermediados por períodos de silêncio, estão ligados por relações de correspondência formal. Quando a segunda e a terceira peça iniciam, há uma articulação formal e o material que ali está possui função de retorno.

A categoria estética “cômico”, nas “Três Superfícies de Tempo Elástico” ocorre de

maneira extremamente sutil. A própria escolha do modelo original, a mais simples de todas as invenções de Bach, ocorreu como uma brincadeira. Houve, a partir daí, intenção de criar peças inter-relacionadas com certos níveis de complexidade, mesmo tomando como modelo a mais simples das invenções. O fato de duas das três peças serem constituídas por uma só nota, potencializa o aspecto cômico. No entanto, por trás dessa aparente brincadeira há um significado mais profundo. Esse significado está ligado à intenção de composição de um grupo de peças baseado em uma estrutura coerente que propiciasse o desenvolvimento lógico do material musical.

No “Interlúdio” para piano, as categorias estéticas “cômico” e “fantástico” estão relacionadas a algo surpreendente: a retirada de um piano do palco enquanto o pianista está tocando. Há um outro elemento cômico ligado ao material musical tonal repetido durante todo o interlúdio. A utilização desse material teve como intenção remeter à música minimalista ortodoxa que utiliza a repetição sistemática de material tonal. Com isso, pretendeu-se representar, nesse interlúdio, a retirada, à força, desse tipo de música do palco. Essa brincadeira foi imaginada como uma alusão à antipatia com que esse tipo de música foi visto por compositores ligados à música não tonal da segunda metade do século XX. Enquanto o aspecto cômico ligado ao insano é bastante óbvio, o aspecto cômico relacionado à brincadeira (com a música minimalista) é sutil. Ambos aspectos, no entanto, foram imaginados pelo compositor como base para a peça.

b. Sobre a influência dos intérpretes no processo composicional

O fato de o compositor trabalhar com um grupo definido de intérpretes possibilitou um processo composicional no qual as peças foram, à medida em que eram escritas, levadas aos intérpretes, que as liam e comentavam. Isso influenciou o processo de composição, ao serem detectados problemas técnicos ou estéticos, e ao motivar a criação de mais música.

Esse processo ocorreu de maneira mais freqüente e intensa com as peças “Peça para cães famintos”, “Como Enlouquecer Um Trovador”, “Três Superfícies de Tempo Elástico” e “Water Is The Key” e menos com a peça “Nocaute!”. O motivo foi o grau de aproximação com os intérpretes: as três primeiras peças citadas foram escritas para o grupo Ex-Machina, do qual o compositor é um dos integrantes, e “Water Is The Key” foi escrita para um músico que possui estreita relação de colaboração artística com o compositor; em “Nocaute!”, a relação com o músico só ocorreu de maneira profícua depois que a peça já estava praticamente finalizada. O presente texto irá descrever como ocorreu a interação, entre compositor e intérpretes, durante a composição de “Peça Para Cães Famintos”. Essa descrição busca revelar, a partir da visão do processo de criação de uma peça, como as outras peças foram compostas, já que todas elas tiveram processos semelhantes.

A primeira versão de “Peça Para Cães Famintos”, lida pelos músicos, contava com a estrutura geral definida, porém todas as seções estavam incompletas e os dois últimos episódios, assim como a coda e a *codetta* não estavam escritos. A partir dessa primeira versão, a cada ensaio era trazida uma nova versão da peça, com maior ou menor grau de modificação. Durante um período de dois meses, não raro, o ensaio era gravado e, após a escuta dessa gravação, os resultados eram discutidos.

Ao longo desse processo, alguns problemas técnicos e estéticos foram localizados, tais como: 1) notas longas de rosnado forçavam a garganta dos cantores; 2) rosnados não soavam reais pelo fato de que cães não ficariam tanto tempo emitindo um rosnado tão longo; 3) cada voz atuava em um determinado registro (agudo/médio-agudo/médio-grave/grave), o qual era indicado pela posição da nota mais acima, para as agudas, ou mais abaixo, para as graves; 4) essa diferença de registro, resultante do tipo de notação adotada, contribuía para deixar os latidos e rosnados agudos irrealistas; 5) o episódio de uivos estava proporcionalmente mais longo do que as outras partes, acarretando uma superutilização desse timbre; 6) o

episódio com os sons de inspiração e expiração (som ofegante) causava tontura nos cantores, o que ocorria devido à hiperventilação causada por excessiva e rápida inspiração e expiração de ar; 7) por algum motivo, a abertura da composição resultava confusa.

A partir das reflexões realizadas após os ensaios e da escuta das gravações, as seguintes modificações foram realizadas: 1) diminuição dos valores das notas dos rosnados; 2) inclusão de mais pontos para a respiração dos cantores; 3) unificação da notação de latidos e rosnados utilizando somente um tipo de notação para cada um desses sons nas quatro vozes determinando-se que fossem emitidos na região mais grave da voz do cantor; 4) diminuição do episódio dos uivos; 5) diminuição do episódio com sons inspirados e expirados; e 6) inserção de quatro fermatas na abertura, para contribuir para a clareza da estrutura.

Ao longo desse processo, as seções foram completadas e novos episódios, a coda e *codetta* foram criadas, assim como outros aspectos da peça foram aperfeiçoados. No final do período de composição/ensaio, o compositor constatou que os problemas musicais haviam sido sanados de maneira plenamente satisfatória. Em seguida, algumas sugestões de notação, objetivando uma simplificação da leitura, surgiram por parte dos intérpretes, as quais foram acatadas e, assim, a obra ganhou sua versão definitiva.

O processo composicional de “Nocaute!” ocorreu de maneira diversa, pois não havia um intérprete definido. Somente após sua finalização, a peça foi entregue a um pianista, cujo repertório engloba composições de Messiaen e de outros compositores da música moderna. Muito empolgado depois de ter lido a peça sem as luvas, o pianista comentou que a maneira como a peça era escrita tornava a leitura desnecessariamente complexa. A forma de escrita, que havia servido ao compositor para tornar o aspecto rítmico flexível, resultava de difícil leitura. O compositor optou por reescrever a música, organizando as unidades de tempo de uma maneira mais clara e usando compassos de 8/4 na maior parte da partitura.

Entretanto, depois de praticar com o par de luvas de boxe, o pianista desistiu de tocar, motivado pela insegurança de apresentar publicamente uma peça que não permitia nem mínimo controle de seus dedos, suas mãos, de si mesmo como pianista. Com as luvas, o pianista havia perdido totalmente o controle do piano e a peça, que aparentava não ter grandes dificuldades de execução, tornou-se impossível de ser tocada. O som produzido com as luvas não o agradou e ele sentiu não ter preparo psicológico para enfrentar uma platéia tocando daquela maneira. O compositor havia previsto que tocar piano com luvas de boxe poderia causar impedimentos físicos ao pianista mas não que isso pudesse causar um impedimento psicológico, o que estava efetivamente ocorrendo.

Um segundo pianista aceitou apresentar a peça tal como escrita, mesmo naquelas condições, com tempo reduzido de estudo para assimilar uma nova técnica. Depois de alguns poucos dias de estudo, ele afirmou que a peça em si não era difícil de tocar. O que fazia toda a diferença, segundo ele, eram as luvas que impediam um controle de dinâmica e dificultavam atingir com exatidão as notas no teclado. Durante um período de duas semanas, o pianista foi se adaptando gradualmente às luvas e aumentando o seu controle de dinâmica e de domínio do teclado. A maneira encontrada foi concentrar a execução em dois dedos: o polegar e o dedo médio. Os outros dedos ficam colados ao dedo médio, lado a lado. Quando o pianista apresentou-se, já estava bem mais habituado às luvas e sua técnica melhorara o suficiente para realizar uma boa interpretação da peça.

Com isso, o compositor passou a refletir sobre o motivo que fazia a peça funcionar com um instrumentista e fracassar com outro. O motivo não era físico, pois a peça podia ser apresentada de maneira satisfatória. Pareceu ao compositor que o motivo estava relacionado com o tipo de concepção artística de cada um dos instrumentistas. Concluiu-se que o primeiro pianista tinha concebido um modelo de interpretação, ligado à tradição pianística, que era incompatível com a peça. Por isso, ele teve dificuldades de, no momento em que percebeu a

incompatibilidade entre peça e modelo de interpretação, alterar sua concepção para buscar um modelo compatível com a peça. Por outro lado, o segundo pianista encarou a peça com uma concepção desligada do modelo de interpretação tradicional. Assim, livre de expectativas prévias sobre como tocar a peça, apenas com a necessidade de encontrar uma maneira de interpretá-la, o instrumentista chegou a um novo modelo que lhe permitiu tocar a peça satisfatoriamente.

A execução do pianista na apresentação de estréia da peça agradou o compositor. Depois do concerto, alguém da platéia fez o seguinte comentário: “o pianista tocou tão bem que parecia não estar usando luvas”. Isso foi mérito do instrumentista, pois foi ele, e não o compositor, quem desenvolveu uma maneira própria para solucionar o problema técnico proposto pela peça. Ao compositor coube concretizar uma determinada idéia composicional cujo resultado, uma composição musical, demanda uma solução técnica para sua execução. Resolver tal demanda é atribuição do instrumentista. O compositor já fez sua parte ao antecipar certos recursos e limitações da técnica e ao compor de maneira que, segundo seu próprio julgamento, a composição resulte efetiva. Por esse motivo, os aspectos técnicos abordados neste texto servem para ilustrar a maneira como a questão técnica influenciou a organização da composição e não para formular um tratado técnico sobre a utilização de luvas de boxe na execução pianística.

c. Considerações Finais

As peças deste portfolio foram baseadas em dois aspectos que se complementam: a utilização de categorias estéticas para realizar o “bizarro”, o “cômico”, o “insólito” e o “fantástico” em música e a utilização dos procedimentos composicionais “paródia” e

“relações de correspondência” para elaboração dos materiais musicais relativos a forma e conteúdo. Assim, ao mesmo tempo em que as peças deste portfolio caracterizam-se por uma aura fantástica, não usual, relacionada à utilização de categorias estéticas, as composições são fundamentadas por procedimentos composicionais específicos.

A reflexão sobre os procedimentos composicionais ligados à “paródia” e às “relações de correspondência”, bem como das categorias estéticas “cômico”, “bizarro”, “fantástico” e “insólito”, que ocorreu durante e após a elaboração do portfolio de composições, ajudou o compositor a entender algo que já havia ocorrido em suas composições anteriores mas que nunca havia sido objetivado de maneira tão clara. A elaboração deste memorial propiciou ao compositor um maior entendimento da importância e de maneira como ocorrem tais procedimentos composicionais e categorias estéticas em seu processo de criação.

A partir deste trabalho, o compositor sente-se mais capacitado a utilizar, de maneira ainda mais pormenorizada, os procedimentos composicionais e as categorias estéticas aqui discutidos, como ferramentas poderosas para realizar suas composições futuras. Assim como a reflexão sobre as peças deste memorial motivou o compositor a criar novas peças utilizando os procedimentos aqui descritos, este trabalho pode servir como estímulo para que outros compositores criem peças baseadas em relações entre procedimentos composicionais e categorias estéticas semelhantes ou diversos daqueles que fundamentaram o trabalho aqui apresentado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

COODER, Ry. *Paris, Texas*: original soundtrack. Warner Bros, 1989. 1 disco sonoro (33 min), estéreo.

FORTE, Allen. *The Structure Of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

INDA, Paulo. *I*. Porto Alegre: Fumproarte, 2005. 1 CD (74 min), digital, estéreo.

MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la Fin du Temps*. Paris: Durand, 1941. 1 partitura. Violino, clarinete, violoncelo e piano. Preface. p.II-IV.

MEYER, Leonard B. *Explaining Music - essays and explorations*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1973.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliانا*: Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n° 13, p. 2-12, jan. 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige, 1999.

ANEXO 1: CD de áudio

Obras:

Faixa 1 – **Introdução (Water is the Key II)**

Intérprete: Yanto Laitano, sons eletrônicos

Faixa 2 – **Water is the Key**

Intérprete: Paulo Inda, violão

Faixa 3 – **Nocaute!**

Intérprete: Paulo Bergmann, piano

Faixa 4 – **Interlúdio**

Intérprete: Paulo Bergmann, piano

Faixa 5 – **Como Enlouquecer Um Trovador**

Intérpretes: Adolfo Almeida Jr., flauta contralto; Yanto Laitano, tenor; Martinêz Nunes, viola; Alexandre Birnfeld, baixo elétrico

Faixa 6 – **Três Superfícies de Tempo Elástico – I**

Faixa 7 – **Três Superfícies de Tempo Elástico – II**

Faixa 8 – **Três Superfícies de Tempo Elástico – III**

Intérpretes: Martinêz Nunes, viola; Yanto Laitano, tenor; Alexandre Birnfeld, baixo elétrico; Adolfo Almeida Jr., fagote

Faixa 9 – **Peça Para Cães Famintos**

Intérpretes: Yanto Laitano, voz 1 e regência, Martinêz Nunes, voz 2; Alexandre Birnfeld, voz 3; Adolfo Almeida Jr., voz 4

Faixa 1 gravada no Centro de Música Eletrônica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 16 de fevereiro de 2005. Porto Alegre (RS).

Faixa 2 gravada na Comunidade Evangélica de Confissão Luterana de Lomba Grande em 01 de fevereiro de 2005. Novo Hamburgo (RS).

Faixas 3,4 e 9 gravadas ao vivo no Auditorium Tasso Correa, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 25 de Novembro de 2005 às 20 horas. Porto Alegre (RS).

Faixas 5,6,7 e 8 gravadas no Estúdio Ecrom em 13 de maio de 2006. Porto Alegre (RS).

ANEXO 2: CD de vídeo (compatível com leitores de DVD e Windows)

Arquivos:

1) interlúdio.mpg - **Interlúdio**

Intérprete: Paulo Bergmann, piano

2) nocaute.mpg - **Nocaute!**

Intérprete: Paulo Bergmann, piano

3) peca_para_cães_famintos.mpg - **Peça Para Cães Famintos**

Intérpretes: Yanto Laitano, voz 1 e regência, Martinêz Nunes, voz 2; Alexandre Birnfeld, voz 3; Adolfo Almeida Jr., voz 4

Obras gravadas ao vivo no Auditorium Tasso Correa, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 25 de Novembro de 2005 às 20 horas. Porto Alegre (RS).