

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

Gabriel Guimarães Penido

MEMÓRIAS E IDENTIDADE NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Memorial de Composição

Volume 1

Porto Alegre/RS

2013

Gabriel Guimarães Penido

MEMÓRIAS E IDENTIDADE NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Memorial de Composição

Volume 1

Memorial de composição submetido como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Composição.

Orientador
Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha

Coorientador
Prof. Dr. Eloy Fritsch

Porto Alegre/RS

2013

Dedico este trabalho à minha família, pelo apoio, incentivo e presença nos momentos adversos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha, o envolvimento, a amizade, a paciência e a palavra de mestre.

Ao professor Dr. Eloy Fritsch, coorientador deste trabalho, todos os ensinamentos referentes à composição musical eletroacústica.

À professora Dra. Luciana Del Bem, a ajuda na busca das questões centrais desse trabalho e na organização de meu pensamento teórico.

Aos professores Dr. Celso Loureiro Chaves e Dra. Any Raquel Carvalho, os valiosos ensinamentos complementares ao meu percurso de mestrado.

Aos músicos que participaram do recital: André Sinico, Claudia Amaral, Diego Silveira, Elsdor Lenhart, Íris Fritzen, Juliana Correia, Kainã Valentim, Lucas Alves, Martinez Galimberti, Rodrigo Avellar de Muniagurria e Stefanie Freitas.

Ao meu pai, João Milton, à minha mãe, Maria Goretti, e às minhas irmãs, Bárbara e Mariana, pelo incentivo, carinho e pela presença nos momentos mais difíceis.

À Luisa, o companheirismo e carinho incondicionais.

Aos meus amigos de Porto Alegre, que transformaram esse percurso acadêmico em um momento extremamente prazeroso em minha vida.

Aos grandes amigos de Belo Horizonte, a força e os momentos de descontração e alegria.

Ao CNPq, a concessão da bolsa de estudo que possibilitou a realização deste trabalho.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para que este trabalho se tornasse realidade.

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já têm a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma reflexão sobre os procedimentos criativos de um conjunto de composições, relacionada aos conceitos de memória/memorial e identidade. Identidade que está conectada ao procedimento de criação musical e à busca por um conjunto de signos, atitudes e decisões que possam contribuir, de certa forma, para a constituição de uma identidade sonora. O primeiro capítulo compreende uma revisão sobre os conceitos de memória/memorial e identidade, abordando questões sociais, culturais, artísticas e, principalmente, musicais associadas a esses temas. Os capítulos seguintes investigam as composições individualmente, ressaltando o referencial específico e as considerações estéticas que envolveram o ato composicional. O capítulo conclusivo expõe os elementos, decisões e atitudes composicionais utilizadas e reutilizadas, que circundaram a criação das peças constituintes deste trabalho, com a finalidade de trazer à tona indícios de uma possível identidade entre as composições e, conseqüentemente, deste compositor.

Palavras-chave: Composição Musical, Identidade, Memória, Memorial.

ABSTRACT

This paper consists in a reflection on the creative procedures of a set of compositions, related to the concepts of memory/memorial and identity. Identity that is connected to the procedure of musical creation and to the search for a set of signs, attitudes and decisions that can contribute in some way to the constitution of a sonic identity. Entails a review on memory/memorial and identity, addressing social, cultural, artistic and, most importantly, musical issues associated to those themes. Then, it discourses about the compositions individually, relating the specific referential and aesthetic considerations involving the compositional act. The final chapter outlines the compositional elements, decisions and attitudes utilized and reused, which encircled the creation of each one of the works constituents of this paper, in order to expose indications of a possible identity between the compositions and, therefore, of this composer.

Keywords: Musical Composition, Identity, Memory, Memorial.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Estruturação harmônica da primeira seção [1-44] do primeiro movimento de <i>Penumbra</i>	30
Figura 2 – Estruturação harmônica da segunda seção [45-80] do primeiro movimento de <i>Penumbra</i>	31
Figura 3 – Motivo melódico principal de <i>Penumbra</i> , tendo como intervalos principais terças e segundas [1-5].....	31
Figura 4 – Melodia em segundas menores, acompanhada monorritmicamente pelo restante do quinteto de cordas. [34-37].....	32
Figura 5 – Elementos insólitos e sua superposição à melodia e ao acompanhamento harmônico [20-22]	33
Figura 6 – Estruturação harmônica de <i>Sortilégio</i>	34
Figura 7 – Espacialização realizada entre as cordas graves e agudas, acompanhadas por aceleração rítmica [97-102].....	35
Figura 8 – Aceleração rítmica resultante [105-107].....	36
Figura 9 – Monorritmia – adensamento sonoro resultando em clusters [150-155] ..	37
Figura 10 – Elementos do Interlúdio [81-90]	38
Figura 11 – Organização dos canais de áudio. Material eletroacústico – quadro vermelho; parte acústica – quadro verde.	41
Figura 12 – Canal de áudio da flauta acústica e algumas automações.....	45
Figura 13 – Trecho da partitura de <i>Lamúria</i> , com as respectivas indicações cronométricas.....	46
Figura 14 – Esqueleto harmônico de <i>Lume</i>	49
Figura 15 – Elaboração melódica em <i>Lume</i> [33-42].....	49
Figura 16 – Plano de fundo realizado pelas cordas graves [57-62]	50
Figura 17 – Camada rítmico-melódica em aceleração de <i>Lume</i> [89-94].....	51
Figura 18 – Blocos percussivos [86-87]	52
Figura 19 – Solo de tímpano que encerra a primeira seção de <i>Lume</i> [75-78]	53
Figura 20 – Primeira utilização do piano na orquestração [79-81]	53
Figura 21 – Acordes realizados pelas cordas e, em seguida, executados pelo piano [102-111]	54
Figura 22 – Gesto inicial de <i>Lume</i> [1-4].....	55
Figura 23 – Retomada do gesto inicial de <i>Lume</i> [136-139].....	55

Figura 24 – Solo de clarinete introdutório.....	61
Figura 25 – Clusters realizados pelo piano como elemento acompanhador [13-17]	62
Figura 26 – Instrumentos de percussão utilizados em Godai, com exceção do vibrafone.....	63
Figura 27 – Acordes quartais presentes em Chi, contrabalanceando a determinação de alturas através da série S2 [11].....	65
Figura 28 – Piano utilizado como coloração timbrística [30]	66
Figura 29 – Piano realizando dobramento das intervenções harmônicas do vibrafone [45-46]	66
Figura 30 – Exploração timbrística do cantar e tocar diferentes frequências simultaneamente [13-14].....	68
Figura 31 – Silêncio sem indicação de duração em Fuu [19-20]	68
Figura 32 – Intervenção percussiva que provoca uma quebra formal do elemento melódico [50-53].....	74
Figura 33 – Introdução de <i>Fuu</i> , para grupo de câmara [57-62].....	75
Figura 34 – Acordes de superposição de quartas, complementando a melodia realizada pela flauta [100-105].....	76
Figura 35 – Movimento melódico ascendente [146-151].....	77
Figura 36 – Sequência de acordes realizada pelo vibrafone e respondida pelo restante dos instrumentos [154-159].....	77
Figura 37 – Variação de dinâmica, presente no compasso [34]	78
Figura 38 – Compassos [1-4] de <i>Sui</i> , para violoncelo solo	81
Figura 39 – Compassos [173-176] de <i>Sui</i> como <i>cantus firmus</i> no ciclo de peças ...	81
Figura 40 – Esqueleto harmônico de <i>Sui</i>	82
Figura 41 – Níveis estruturais de <i>Sui</i> [170-172]. Retângulos – bloco acompanhador; seta – solo	82
Figura 42 – Efeito do “crepitar” do fogo em notação proporcional [31-32].....	83
Figura 43 – Harmonia realizada pelo vibrafone [234-235]	87
Figura 44 – Rulos realizados pelo bumbo que complementam o gesto musical executado pelo violino [268-276].....	87
Figura 45 – Elaboração melódica dentro de um âmbito de quarta [282-283]	88
Figura 46 – Compassos finais de Parênteses II [303-304].....	89
Figura 47 – Representação do uso da ressonância garantida pelo pedal e da utilização da série dodecafônica. [305-307]	91

Figura 48 – Elaboração do intervalo de quarta C – F [310-312]	91
--	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Categorias do catálogo de sons	42
Tabela 2 – Lista de <i>plug-ins</i> e suas respectivas descrições.....	43
Tabela 3 – Série utilizada como base para a composição de Godai e suas onze transposições	59
Tabela 4 – Instrumentação final de Godai	60

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Solo de percussão - Chi	63
Exemplo 2 – Solo de flauta – <i>Fuu</i>	69
Exemplo 3 – Solo de violoncelo – Sui	79
Exemplo 4 – Solo de violino – Ka.....	84

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1. INTERESSE PELO TEMA	11
2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	13
2.1. MEMORIAL E ABORDAGEM BIOGRÁFICA	13
2.2. IDENTIDADE	16
2.3. IDENTIDADE MUSICAL	20
3. VÉU	28
3.1. PENUMBRA	30
3.2. SORTILÉGIO	33
3.3. INTERLÚDIO	37
4. LAMÚRIA	39
5. LUME	48
6. GODAI – 五大	56
6.1. INTRODUÇÃO	61
6.2. CHI – 地	62
6.3. FUU – 風	67
6.4. PARÊNTESES I	76
6.5. SUI – 水	77
6.6. KA – 火	83
6.7. PARÊNTESES II	88
6.8. SORA – 空	89
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	98

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma reflexão sobre os procedimentos criativos de um conjunto de composições, relacionados aos conceitos de memória/memorial e identidade. Identidade esta, conectada ao procedimento de criação musical e à busca por um conjunto de signos, atitudes e decisões que possam contribuir, de certa forma, para a constituição de uma identificação composicional.

As peças aqui estudadas foram compostas entre os anos de 2011 e 2012, durante o curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São elas: *Véu* (2011), para quinteto de cordas, *Lamúria* (2011-2012), para flauta e sons eletroacústicos, *Lume* (2012), para orquestra sinfônica e *Godai* (2012), para flauta, clarinete, violino, violoncelo, piano e percussão.

1.1. INTERESSE PELO TEMA

A história de vida de uma pessoa é constituída a partir de suas lembranças. Lembranças que são imediatamente experienciadas ao serem narradas, reinterpretadas e, inclusive, rejeitadas. Experiências recordadas que se tornam memórias e fazem parte da configuração da personalidade de um indivíduo.

O interesse por memória e identidade composicional teve início a partir de questionamentos relacionados à busca de elementos ou determinações individuais que possam contribuir para a definição de uma identidade musical dentro de um universo marcado pelo multiculturalismo. A dinâmica dos meios de comunicação atuais proporciona uma abundância de referenciais provenientes das diversas culturas do mundo que, de maneira consciente ou não, motivam ideias, atitudes, comportamentos, enfim, tudo aquilo que cerca o modo de vida do indivíduo. Por estar inserido dentro desse contexto, houve a necessidade de procurar entender quais referências musicais e extramusicais delineiam o contorno de minha identidade composicional, que está, de fato, em constante mutação. Diversos estilos musicais permearam e permeiam o meu universo e gosto musicais, e se tornam diretamente relacionados à minha produção artística atual. Procurou-se, então, vincular a escrita do memorial de composição à busca de uma identidade musical

(ou composicional), criando, dessa maneira, uma “narrativa composicional”. Está aí, então, o foco que se buscou como tema de pesquisa que, a partir dessas reflexões, pretende tornar a trajetória de criação da expressão artística musical um documento de formação, revelando não somente as facetas intrínsecas à criação de cada uma das peças, mas também ao pensamento global que ambienta esse processo criativo. Sem objetivar o esgotamento das querelas a respeito das composições, espera-se que as considerações e os esclarecimentos aqui realizados, desconhecidos, em um primeiro momento, muitas vezes também para o compositor, possam iluminar a compreensão do ato criativo e composicional.

Devido à complexidade dos conceitos aqui abordados – memória/memorial e identidade –, e à necessidade de contextualizar o seu emprego, o capítulo inicial investiga, através de uma revisão de literatura, as significâncias desses termos. Baseiam-se, principalmente, nos pensamentos de Delory-Momberger (2008), a respeito da figura do indivíduo-projeto, relativos ao comportamento, à contextualização e ao procedimento de escrita de um memorial; e nas considerações de Zarader (2009), a respeito da relação entre identidade e resistência. Aborda, também, uma pequena reflexão a respeito de alguns procedimentos composicionais utilizados por dois compositores renomados – Edgard Varèse e György Ligeti – que definem, de alguma maneira, suas identidades como compositores. Os capítulos subsequentes referem-se à perquirição de cada uma das peças, relatando os referenciais específicos e as considerações estéticas – técnicas ou subjetivas – que envolvem o ato composicional. O capítulo conclusivo expõe algumas considerações relativas ao conjunto de peças, abordando uma reflexão sobre as memórias das experiências vivenciadas durante a minha “história de vida em formação”, focada, principalmente, no período do curso de mestrado. Com a finalidade de trazer à tona indícios de uma possível identidade entre as composições e, conseqüentemente, desse compositor, esse capítulo também relaciona os elementos, decisões e atitudes composicionais utilizadas e reutilizadas, que contribuíram, direta ou indiretamente, para a criação de cada uma das peças constituintes deste trabalho.

2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

2.1. MEMORIAL E ABORDAGEM BIOGRÁFICA

O formato acadêmico de memorial relativiza com memórias e constitui, de fato, uma autobiografia, configurando-se como uma narrativa, ao mesmo tempo, histórica e reflexiva, já que os fatos abordados devem estar histórica e culturalmente contextualizados e a maior relevância do memorial está relacionada à aquisição de uma percepção mais qualitativa do significado dessas memórias (SEVERINO, 2000, p. 175). Deve compreender uma trajetória pessoal, seja ela acadêmica, profissional, ou, no caso deste trabalho, composicional, que dê conta dos fatos e acontecimentos que a constituíram, de tal modo que o leitor possa ter uma informação precisa do itinerário percorrido. Deve, ainda, avaliar cada etapa desse processo, expressando as contribuições ou perdas que cada um desses momentos representou.

Para a realização de um memorial, é necessário voltar-se ao passado, seja através da memória ou através de registros escritos ou gravados. Deve-se, também, compreender que a experiência da reflexão no presente sobre o passado difere-se daquela realmente vivenciada, não somente devido ao abismo temporal entre os dois momentos, mas também em sua própria essência. O primeiro momento se caracteriza pela vivência e pela aquisição da experiência, enquanto o segundo é determinado pela lembrança e pela ressignificação da vivência passada. Como defendido pelo filósofo alemão Walter Benjamin, na narrativa dessa vivência, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Tomando como base literária trabalhos publicados no campo da educação, mais especificamente sobre o processo de formação de professores, e inspirado nas mudanças histórico-sociais que proporcionaram uma nova abordagem para a pesquisa qualitativa, procurou-se conceituar o que vem a ser o memorial de composição.

As transformações econômicas e sociais situadas no fim dos anos 1970 contribuíram para o surgimento da abordagem biográfica, que possui como principal objetivo a promoção das histórias de vida em formação. Os questionamentos políticos e ideológicos que afetam as sociedades ocidentais colocam em questão as

dificuldades que os indivíduos têm de encontrar seu lugar nos modelos sociais coletivos. Tomando como exemplo as economias industriais, percebe-se que as necessidades de formação estavam relacionadas diretamente ao processo de produção e alinhavam-se à demanda do mercado, motivo pelo qual os programas de formação se adequavam a formatar o indivíduo para a realização de determinada tarefa. Já a partir do início dos anos 1980, os novos modelos econômicos, diretamente ligados à informatização e à mundialização do processo de produção, fizeram surgir uma concepção de formação centrada nos próprios indivíduos, que buscam, agora, percursos de formação personalizados, desenvolvendo as aptidões profissionais e sociais “exigidas pela ‘nova produtividade” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p.190). A corrente das histórias de vida em formação desenvolve-se nesse contexto e permite o reconhecimento dos saberes subjetivos (e objetivos) adquiridos na experiência e nas relações interpessoais e sociais de cada indivíduo.

Segundo Josso (2006), a abordagem biográfica legitima a subjetividade do saber ser (JOSSO, 2006 citado por ABREU, 2011). A reflexão biográfica nos auxilia a compreender as manifestações individuais daquilo que fomos, somos e também daquilo que nos tornaremos. O sujeito, durante seu percurso de vida, está sempre à procura da compreensão de si mesmo, do sentido de sua vida e da busca de conhecimento. Percebe-se, então, que o saber ser e o saber fazer se tornam a manifestação do conhecimento de si mesmo e daquilo que cerca o indivíduo. Vale ressaltar que o sujeito está sempre em transformação, devido às mudanças de contexto no qual ele está inserido durante sua trajetória, e que esse conhecimento adquirido ao longo de sua vida foi e é constantemente alterado e revisado por ele próprio, configurando um “vir a ser contínuo” (ABREU, 2011).

De acordo com Delory-Momberger (2008), em referência aos aspectos teórico-metodológicos concernentes à biografia, a narrativa consiste em trazer o movimento da vida, contando a história de um indivíduo e de suas transformações durante certo percurso. Em outras palavras, conta como um ser que se tornou o que ele é. Ao narrar os acontecimentos de sua vida, o sujeito está produzindo uma narrativa biográfica, ou seja, a história de sua vida escrita. A narrativa reúne, organiza e tematiza os acontecimentos da existência, dando sentido àquilo que foi vivido pelo indivíduo. Nas palavras da autora, “nós não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p.197).

A autobiografia, que expressa o escrito da própria vida, é caracterizada, segundo Pineau (1999), como oposta à biografia que, dentro da perspectiva dos trabalhos desenvolvidos com a abordagem biográfica, é entendida “como escrita da vida do outro” (PINEAU, 1999, p. 343). Essa oposição ocorre porque o sujeito é, na autobiografia, ao mesmo tempo, autor e ator de suas experiências, deslocando-se em uma análise íntima dessas experiências sem a mediação de terceiros (PINEAU, 1999 apud ABREU, 2011). Para Nóvoa (1998),

a (auto)biografia integra-se no movimento actual que procura repensar as questões da formação, acentuando a ideia que ninguém forma ninguém e que a formação é inevitavelmente um trabalho de reflexão sobre os percursos de vida. (NÓVOA, 1988, p.116)

A narrativa individual referente à pesquisa autobiográfica remete a um processo dinâmico de um período de tempo histórico que abarca as interações do sujeito com suas lembranças. Ao refletir sobre si mesmo, o indivíduo faz emergir os eventos que ele considera importantes dentro daquela experiência relatada, de maneira que seu ponto de vista torna-se a verdade para o leitor. Elaborar um memorial descritivo é, então, recriar a sua própria existência. De acordo com Moraes (1992), memorial pode ser esclarecido como um retrato autocrítico do sujeito visto por múltiplas facetas através dos tempos, criando a possibilidade de inferências de suas capacidades para o futuro.

Partindo das reflexões acima expostas, define-se, então, o memorial de composição como uma narrativa autobiográfica histórico-reflexiva sobre as referências musicais e extramusicais, os questionamentos, o contexto no qual o sujeito está inserido e os procedimentos composicionais utilizados pelo indivíduo no processo de criação musical durante um período de tempo determinado. Deve deixar claro para o leitor como e por que tais referências e procedimentos foram adotados, de maneira que ele compreenda as informações do percurso narrado. Trata-se, portanto, de uma “narrativa composicional”, na qual a trajetória de criação da expressão artística musical se torna documento de formação.

No entanto, o registro de uma experiência passada torna-se um procedimento complexo, visto que a realidade dos fatos abarca diversas facetas e permite inúmeras interpretações e recortes de tal realidade. Além disso, é necessário aceitar o fato da seletividade da memória. Em um procedimento artístico-

criativo como o ato da composição musical, no qual essa realidade, muitas vezes, se mistura ao imaginário e subjetivo, considera-se impossível e improdutivo o apontamento de tudo aquilo que circunscreveu o ato criativo das peças aqui estudadas.

2.2. IDENTIDADE

Vive-se, hoje, em um mundo marcado pelo multiculturalismo. Hibridismo, diversidade étnica e racial, novas identidades políticas e culturais são termos diretamente relacionados a esse tema. Se a diversidade cultural acompanha a história da humanidade, o acento político nas diferenças culturais data da intensificação dos processos de globalização econômica que anunciam, segundo os analistas, uma nova fase do capitalismo, denominada como "capitalismo tardio" (MANDEL, 1982, p.133). Apesar das querelas acerca das origens dessa nova fase, o fato é que as discussões sobre multiculturalismo acompanham os debates sobre o pós-modernismo e sobre os efeitos da pós-colonização na cena contemporânea. A globalização do capital e a circulação intensificada de informações, com a ajuda de novas tecnologias, longe de uniformizar o planeta, trazem a afirmação de identidades locais e regionais, que buscam o direito à diferença através de manifestações políticas, culturais, sociais, artísticas, etc. (HALL, 2001). Ou seja, a globalização pode estar, mesmo que de forma paulatina, contribuindo para a descentralização do ocidente.

A definição de identidade, a partir da visão antropológica, consiste na soma nunca concluída de um aglomerado de signos, referências e influências que definem o entendimento das relações de determinada entidade, percebida por contraste, isto é, pela diferença ante as outras, por si ou por outrem. Portanto, identidade está sempre relacionada à ideia de alteridade, sendo necessário existir o outro e seus caracteres para definir, por comparação e diferença, os caracteres pelos quais se identifica uma entidade.

Zarader (2009) relaciona resistência e identidade, a partir de um conceito com o qual neste trabalho também se identifica. Uma resistência é sempre resistência a uma hegemonia. Esse conceito entra sempre em resistência em relação a uma figura de dominação e, primeiramente, no campo da cultura. Ela se esforça, com efeito, renunciando à ideia de uma pureza original, para pensar uma identidade que

não só acolhe uma alteridade, mas ainda se deixa alterar por ela. Nas palavras do autor,

quer se trate de jazz ou de língua, de interpretação (Adorno e Patrick Williams) ou de tradução (Walter Benjamin), quer se trate até mesmo de arte contemporânea e de sua relação com o Museu (Breton, Picasso, Malraux), é sempre na resistência que se constitui uma verdadeira identidade - que é recusa de fechamento em si mesmo¹. (ZARADER, 2009, p.22, tradução minha).

Essa pluralidade de identidades – determinadas, de certa forma, pela resistência, e formadas ou não pela mistura ou fusão de culturas “puras²” – proporciona uma abordagem a partir das teorias sobre hibridismo cultural. Deve-se, de todo modo, compreender o fato de não podermos falar em um conceito, mas em conceitos de hibridação. Assumir as contradições e falhas que esse tema pode sugerir é uma atitude que fornece os pontos mais interessantes e positivos sobre o assunto. Como Canclini (2008) afirma, “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2008 citado por FILHO, 2010, p.30). Dessa forma, o autor evidencia a importância do contraditório para o estudo desse tema, visão defendida por diversos outros pesquisadores, dentre eles, Nikos Papastergiadis (2000), preocupados com os processos de hibridização cultural.

Para discutir a questão do contraditório presente no termo hibridismo, deve-se voltar um pouco no tempo. Apesar da grande aceitação e utilização do termo a partir dos anos 1980, foi no século XIX que a palavra começou a ser utilizada. Mendel, para nomear organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de duas espécies naturais, surgindo, então, um novo corpo, um novo DNA, consolidou a utilização do termo *híbrido*. Ainda no campo das ciências biológicas, a esterilidade de animais como a mula, por exemplo, tornou-se um fator de extrema importância para uma utilização pejorativa dessa palavra na área das humanidades. Estudos passaram a interpretar que sociedades miscigenadas formavam um “caos sem raça” (VOGT, 1864), ou que as identificavam como incapazes de criar um sistema de

¹ Qu'il s'agisse de jazz ou de langue, d'interprétation (Adorno et Patrick Williams) ou de traduction (Walter Benjamin), qu'il s'agisse même de l'art contemporain et de son rapport au Musée (Breton, Picasso, Malraux), c'est toujours dans la résistance que se constitue une véritable identité – qui est refus d'une clôture sur soi. (ZARADER, 2009, p.22)

² Utilizo o termo culturas “puras” para fazer referência às sociedades que não surgiram da mistura étnica proporcionada pelo período das colonizações.

organização estável (SPENCER, 1898). Além disso, o termo passou a portar um componente ideológico, conscientemente ou não, de remissão à questão do poder (PIEIDADE, 2011). Bhaba, em seus estudos sobre pós-colonialismo, aprofunda bastante sobre o vínculo da palavra híbrido com o que foi discutido acima.

Atualmente, estamos aparentemente um pouco distantes dessa classificação acima explanada. Na sociedade ocidental moderna, na qual o processo de transformação e a evolução tecnológica são tão intensos que já se os considera como fatos naturais, a modernidade, de acordo com Latour (1994), é iniciada pela separação entre três mundos: o mundo social, o mundo natural e o mundo religioso; e a própria palavra “moderno” implica uma mediação entre esses mundos, onde existem misturas de gêneros completamente novos, os “híbridos de natureza e cultura” (LATOURE, 1994 citado por PIEIDADE, 2011, p.104). A hibridação, dessa forma, pode ser aceita como um fenômeno internalizado nas sociedades modernas ocidentais.

Outro discurso que, além de considerar o processo de hibridação como um acontecimento do qual não se pode fugir, encara a hibridação como uma opção, como uma ferramenta de experimentação do momento atual da história da humanidade, é o de Santos (2009), que o assinala como “outra forma de experimentar limites na transição paradigmática” (SANTOS, 2009, p. 355). Argumenta sobre os limites, relacionando-os à impossibilidade de definição desses separadamente e também à vulnerabilidade desses limites que estão abertos à interpenetração e combinação de outros limites. “Na hibridação, quanto mais limites, menos limites” (SANTOS, 2009, p. 356).

Ainda acerca dos pensamentos de Santos (2009) sobre o processo de hibridação como forma de experimentação, ou, em outras palavras, como um fenômeno que contém papéis ativos em nossa sociedade, pode-se constatar que, apesar de estar atrelado aos mais diversos campos, como o desenvolvimento tecnológico e a vida cotidiana, por exemplo, é na prática artística que o fenômeno de hibridação tem ganhado consciência crítica e se tornado uma ferramenta experimental (CANCLINI, 2008). Como Papastergiadis (2005) indica, o termo hibridismo pode ser usado como “uma perspectiva para a representação das novas práticas críticas e culturais que surgiram na vida da diáspora” (PAPASTERGIADIS, 2005, p. 40). Esse raciocínio distancia abordagens simplórias a respeito do hibridismo como, por exemplo, encará-lo apenas como uma simples mistura, e traz à

tona um pensamento mais crítico sobre o termo, sendo de fundamental importância para a compreensão do fenômeno no meio artístico.

Volta-se, então, para a importância do caráter contraditório do hibridismo, que, como Papastergiadis (2005) coloca, tanto agrega quanto subtrai, tanto inclui como dá conta da exclusão. Não deve ser utilizado como argumento de resolução para a questão dos limites, tão importantes na sociedade atual. Assim sendo, pode-se afirmar que assumir o caráter de ambivalência do hibridismo é, também, de extrema importância para a construção de teorias no campo artístico a respeito desse fenômeno.

Baseado nesses conceitos, podemos afirmar que, se o processo de constituição de uma identidade é determinado pela história de vida de um ser humano, suas memórias, vivências e experiências, o ambiente no qual esse indivíduo está inserido assume grande importância na determinação identitária. O multiculturalismo que se vivencia hoje pode influenciar na personalidade e também contribuir para o surgimento de uma identidade que está aberta a alteridades e experimentações, nunca se fechando em si própria.

O aprender composicional é algo que progressivamente se constitui ao longo da vida do compositor por muitas escutas e influências, que muda determinados aspectos, seleciona sonoridades, elimina outras, escolhendo o que gosta ou o que não gosta para utilizar como ferramenta artística no processo de criação. São essas questões que determinam a identidade musical de cada compositor, “entremeada com as memórias, os fatos, os locais, as pessoas e os sentimentos”. (TORRES, 2003, p.238). Percebe-se, então, que a identidade musical está interligada a questões socioculturais. Como Frith (1996) coloca,

mas, se a identidade musical é, então, sempre fantasiada, idealizando não apenas a si mesma, mas também o mundo social onde habitamos, ela é, secundariamente, também sempre real, engajada em atividades musicais. Fazer música e ouvir música são, por dizer, assuntos do corpo, envolvem o que poderíamos chamar de movimentos corporais. Assim sendo, o prazer musical não deriva da fantasia – não é mediado por sonhos – mas é diretamente vivenciado: a música nos dá uma experiência do que o ideal poderia ser.³ (FRITH, 1996, p.123).

³ But if musical identity is, then, always fantastic, idealizing not just oneself but also the social world one inhabits, it is, secondly, always also real, enacted in musical activities. Music making and music listening, that is to say, are bodily matters, involve what one might call social movements. In this respect, musical pleasure is not derived from fantasy – it is not mediated by daydreams – but is experienced directly: music gives us a real experience of what the ideal could be. (FRITH, 1996, p.123).

Como explanado anteriormente, ao escrever sobre si mesmo, o sujeito está produzindo uma narrativa autobiográfica, reunindo e organizando acontecimentos relevantes a um determinado percurso e dando sentido ao vivido. Além disso, a relativização com aquilo que fez parte do percurso em questão contribui para a autodescoberta, como memórias, referências, momentos, obras, conversas e locais que foram determinantes para a construção da identidade atual do sujeito. Essa identidade está, de fato, em constante transformação, especialmente pelo ambiente sociocultural no qual o sujeito está inserido. Portanto, o processo de narrativa autobiográfica está relacionado ao processo de autoconhecimento do sujeito que é, direta ou indiretamente, influenciado por todo um conglomerado de situações relativas à sociedade em que ele vive. A identidade apresentar-se-á no discurso do indivíduo quando sua consciência monitora suas próprias memórias, atividades e fantasias (RUUD, 1998, p.36), ocorrendo, neste trabalho, no relato autobiográfico do processo composicional das peças aqui estudadas.

2.3 IDENTIDADE MUSICAL

Cada indivíduo, em sua trajetória, escolhe caminhos que determinam sua identidade como ser humano e como profissional. Na música, esse fator não é diferente e a composição musical reflete de uma maneira muito clara e honesta essa trajetória e essa individualidade. Realiza-se, então, neste subcapítulo, uma pequena reflexão sobre algumas ideologias de dois grandes mestres – Edgard Varèse e György Ligeti – e alguns de seus procedimentos composicionais determinantes para a definição de suas identidades como compositores. Para tal, baseia-se, principalmente, em entrevistas com eles realizadas e em colocações a respeito de obras também feitas por cada um deles, respeitando e validando, assim, a importância do narrar para a legitimação da identidade do indivíduo. Deve-se deixar claro, no entanto, que essa reflexão não pretende, de forma alguma, criar uma comparação entre o meu trabalho e o trabalho composicional de Varèse e Ligeti, mas sim explicitar alguns pontos que determinaram a identidade musical de cada um desses compositores, seja ela fixa ou modificada ao longo do tempo, que possam aludir à minha criação musical, não na sonoridade atingida, mas na relação entre procedimentos fixos (ou não fixos) e identidade musical do compositor.

Edgard Varèse não foi um compositor que possuiu um extenso portfólio de criação. Em aproximadamente duas horas seria possível executar toda sua obra. No entanto, Varèse desenvolveu novas maneiras de expressar a estrutura e o pensamento musical, tornando o ritmo como a matéria-prima de sua linguagem musical. As relações criadas entre os ritmos e alturas em suas peças combinam de uma maneira inesperada, ambas as estruturas horizontais e verticais, permitindo o surgimento e a transição entre blocos sonoros em cada uma de suas frases musicais. A dependência entre os motivos temáticos e as células melódicas são secundárias às estruturas verticais, às sonoridades timbrísticas e à orquestração.

De acordo com Grimo (1991), a música de Varèse é caracteristicamente organizada em blocos de “massas sonoras” e silêncio, que transitam entre si próprios e que são distinguíveis pelo contraste de timbre, textura, ritmo e altura. Essas massas representariam as estruturas verticais (ou harmônicas) de suas peças, enquanto as estruturas horizontais, a melodia em si, era por ele referida como “plano”. Para Varèse, ambas as estruturas funcionavam como elementos arquitetônicos e possuíam a mesma importância dentro de sua música. Esse pensamento possibilitou uma abordagem diferenciada entre as relações harmônico-melódicas, contrapondo-se à tradicional percepção de beleza associada com harmonia e melodia. Pode-se concluir, então, que Edgard Varèse acreditava na igualdade de importância entre o elemento vertical e o horizontal. Nas palavras do compositor, “não haverá mais o antiquado conceito de melodia ou interação entre melodias. Toda a obra será uma ‘totalidade melódica’⁴” (VARÈSE, 1967, p.202).

Varèse acreditava que todos os sons possuíam igual importância e que cada som era inerentemente inteligente. Para ele, não havia diferença entre “som musical” e “ruído” e que, por essa razão, qualquer som poderia ser incorporado em uma performance musical. De acordo com o compositor,

quando eu tinha aproximadamente vinte anos de idade, deparei-me com uma definição de música que parecia repentina para lançar luz sobre meus tateios a uma música que eu sentia poder existir. Hoene Vronsky, físico, químico, filósofo e musicólogo da primeira metade do século XIX definiu música como a ‘corporificação da inteligência existente nos sons’. Foi uma nova e empolgante concepção e, para mim, como corpos em movimento, do

⁴ “There will no longer be the old concept of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality.” (VARÈSE, 1967, p.202).

som no espaço, uma concepção que gradualmente tornei minha própria⁵ (VARÈSE apud OUELLETTE, 1968, p.17, tradução minha).

A partir dessa colocação, percebe-se a visão de Varèse a respeito da música como “espacial”, ou seja, como um corpo sonoro que se move e viaja no espaço.

Para muitos teóricos, a principal característica da linguagem composicional de Varèse é o ritmo, por unir todos os outros recursos sonoros que se seguem ritmicamente. Varèse foi o compositor de sua geração que, provavelmente, mais explorou a percussão, garantindo a ela um papel individual e até mesmo dominante em suas composições, seja através do uso de recursos tímbricos, até então não muito explorados pelos instrumentos tradicionais, como o uso de diferentes baquetas (macias ou duras), seja através da adição de instrumentos até então exóticos para esse naipe, como a sirene. Em *Intégrales* (1925), uma de suas principais obras, o compositor utiliza recursos melódicos e harmônicos simples e seleciona instrumentos sem altura definida para fazer parte do naipe de percussão. O mesmo ocorre em *Ionisation* (1931), peça composta quase que exclusivamente para instrumentos de percussão sem altura definida. Dessa forma, percebe-se a importância do recurso sonoro ritmo e de sua manipulação para a composição dessas obras. Para Varèse, o termo ritmo não somente representava valores de duração para as notas, mas sim um conceito derivado de seus entendimentos científicos e filosóficos. Nas palavras do compositor,

[...] ritmo é muitas vezes confundido com métrica. Cadência ou a sucessão regular de pulsos e acentos têm pouco a ver com o ritmo da composição. Ritmo é o elemento na música que dá vida ao trabalho. É o elemento de estabilidade, o gerador da forma. Em minhas obras, por exemplo, o ritmo deriva de interações simultâneas de elementos não relacionados que intervêm lapsos de tempo calculados, mas não regulares. Isso corresponde melhor à definição de ritmo em física e filosofia [...] ⁶ (VARÈSE, 1967, p 202, tradução minha).

⁵ “When I was about twenty, I came across a definition of music that seemed suddenly to throw light on my gropings toward a music I sensed could exist. Hoene Wronsky, physicist, chemist, musicologist and philosopher of the first half of the nineteenth century, defined music as ‘the corporealization of the intelligence that is in sounds.’ It was a new and exciting conception and to me as spatial – as moving bodies – of sound in space, a conception I gradually made my own” (VARÈSE in OUELLETTE, 1968, p.17).

⁶ “[...] Rhythm is too often confused with metrics. Cadence or the regular succession of beats and accents has little to do with the rhythm of composition. Rhythm is the element in music that gives life to the work and holds it together. It is the element of stability, the generator of form. In my works, for instance, rhythm derives from the simultaneous interplay of unrelated elements that intervene at calculated, but not regular, time lapses. This corresponds more nearly to the definition of rhythm in physics and philosophy [...]” (VARÈSE, 1967, p 202).

Todas essas características ideológicas e composicionais, que se mantiveram fixas durante toda sua carreira musical, dentre elas a de que os materiais verticais e horizontais são intercambiáveis, qualquer som possui uma inteligência inerente, e de que o ritmo funciona como o gerador de forma e garante a unidade da obra, entre várias outras aqui não citadas determinam, de fato, uma identidade musical a esse compositor. Através da narrativa realizada por Varèse sobre seus pensamentos e crenças, é possível compreender melhor aquilo que ele pretendia com sua produção artística e entender suas escolhas e atitudes perante a produção musical, que são de extrema importância para a definição de sua identidade não somente musical, mas também pessoal.

György Ligeti, diferentemente de Varèse, transitou entre diversos estilos e ideias composicionais, tornando-se, provavelmente, o compositor mais camaleônico da vanguarda europeia. Não limitado por ideologias, sua música foi continuamente transformada através do nacionalismo, colorismo, dadaísmo, minimalismo e pós-modernismo, sem nunca perder sua identidade essencial. Ligeti possuía a capacidade de absorver referências e utilizá-las em suas peças, tornando-as individuais. As principais referências aqui utilizadas estão relacionadas à sua escrita pessoal. Após deixar a Hungria, Ligeti publicou em torno de 32 artigos e entrevistas, tendo sido, a maior parte, publicados após os anos 1980, a fim de explicar suas técnicas e ideias musicais.

A inquietação de Ligeti como compositor o fez passar por mudanças radicais. Durante seus anos na Hungria, são perceptíveis, em suas primeiras obras, traços musicais de cunho nacionalista, fazendo referência, principalmente, à música coral em estilo folclórico (GRIFFITHS, 2001). Ao mesmo tempo em que compunha e aperfeiçoava sua técnica coral, Ligeti compôs *Musica Ricercata* (1951-1953), um conjunto de onze peças para piano, muitas vezes comparada à *Mikrokosmos* de Béla Bartók, pelo seu caráter didático. Também referente a essa primeira etapa composicional de sua vida, encontra-se seu primeiro quarteto de cordas *Métamorphoses nocturnes* (1953-1954).

Ao mudar-se para Colônia, Ligeti manteve muito contato com a produção de música eletrônica e, apesar de não ter sido um devoto desse caminho composicional, as sonoridades descobertas por ele claramente formaram seu novo âmbito composicional, influenciando-o na busca de texturas que poderiam se

assemelhar a essas sonoridades eletrônicas. Em uma entrevista concedida a Pierre Gervasoni (1997), Ligeti coloca que

obras como *Apparitions* ou *Atmospheres*, concebidas em Colônia e então em Viena, testemunham minha descoberta de Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Portanto, o que eu teria criado sem essas influências, mantendo-me em Budapeste, naturalmente seria diferente. Mas não tão diferente assim, porque no verão de 1956, antes de deixar a Hungria, eu havia escrito uma peça para orquestra [*Visions*] que corresponde a um primeiro movimento mais primitivo de *Apparitions*⁷. (LIGETI citado por GERVASONI, 1997, tradução minha).

Essa nova textura, por ele mesmo classificada como micropolifonia, fez parte da considerada “segunda fase” de sua produção musical e ocorre entre os anos de 1960 e 1980. Micropolifonia pode ser entendida como uma textura polifônica constituída por diferentes linhas de cânones densos e entrelaçados que se movimentam em andamentos ou ritmos diferentes. A clareza das linhas individuais é ofuscada devido ao entrelaçamento rítmico formado entre elas, resultando, assim, em uma sonoridade de clusters verticais. Dentre as obras pertencentes a essa segunda fase, pode-se citar *Apparitions* (1958-1959), *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966) e *Lontano* (1967). Ligeti (1983) define essa nova textura da seguinte maneira:

Tecnicamente falando, eu sempre lidei com a textura musical pela escrita de partes individuais. Ambas *Atmosphères* e *Lontano* possuem uma densa estrutura canônica. Mas você não consegue realmente ouvir a polifonia, o cânone. Você escuta uma textura impenetrável, algo como uma teia de aranha muito densamente tecida. Eu retive linhas melódicas no processo de composição; elas são governadas por regras tão estritas como as de Palestrina ou aquelas da escola flamenca, mas as regras dessa polifonia são trabalhadas por mim. A estrutura polifônica não nos atinge, não é possível escutá-la; ela se mantém escondida em um mundo microscópico e submerso, inaudível. Eu a chamo de micropolifonia⁸. (LIGETI apud VÁRNAI, 1983 p.14-15, tradução minha).

⁷ Scores such as *Apparitions* or *Atmospheres*, conceived in Cologne then in Vienna, testify to my discovery of Karlheinz Stockhausen and Pierre Boulez. Therefore, what I would have done without these influences, while remaining in Budapest, would of course have been different. But not enormously so, because in the summer of 1956, before leaving Hungary, I had written a score for orchestra [*Visions*] which corresponds to a more primitive first movement of *Apparitions*. (LIGETI in GERVASONI, 1997).

⁸Technically speaking I have always approached musical texture through part-writing. Both *Atmosphères* and *Lontano* have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb. I have retained melodic lines in the process of composition; they are governed by rules as strict as Palestrina's or those of the Flemish school, but the rules of this polyphony are worked out by me. The polyphonic structure does not come through, you cannot hear it; it remains hidden in a

O trabalho composicional de György Ligeti, durante os anos 80, teve como principais referências a música para pianola de Conlon Nancarrow, a música africana subsaariana e a geometria fractal. No entanto, Ligeti (1988) coloca que

seria inapropriado assumir que meus estudos para piano são um resultado direto dessas referências musicais e extramusicais. Revelando meus interesses e tendências, estou apenas indicando o ambiente intelectual em que trabalho como compositor⁹ (LIGETI, 1988, p.5, tradução minha).

Conlon Nancarrow escreveu cinquenta peças para pianola, reunidas como *Studies for Player Piano*, entre 1950 e 1985. O cânone com proporções de aumentação e diminuição complexas, a polirritmia e a isorritmia, características importantes desse conjunto de composições, impressionaram Ligeti, que emprega rigorosos princípios deste último procedimento em seu primeiro estudo, *Désordre* (1985). É provável que Ligeti tenha também se interessado pela possibilidade de criar peças utilizando características semelhantes às das obras escritas para piano mecânico, que fossem possíveis de serem executadas por um instrumentista.

Ligeti também foi motivado pela mecanicidade da sistematização encontrada na música da África subsaariana, ou seja, pelos elementos rítmicos e acústicos presentes nessas músicas, dentre eles, a ausência da divisão de compassos, a presença de um pulso rápido e contínuo, a repetição de grupos de grandes unidades rítmicas, composta por variados agrupamentos, e a superposição de elementos simétricos e assimétricos (HALL, 1988). Além disso, a polifonia criada por conjuntos de xilofones, assim como a sonoridade do lamelofone, inspiraram a busca por efeitos similares a serem executados no teclado do piano.

A escuta de música africana levou György Ligeti a pensar em padrões de movimento e na ilusória configuração melódico/rítmica resultante da combinação de duas ou mais vozes. Ele descreve esse fenômeno em seus *Études pour piano*, fazendo especificamente referência ao primeiro estudo *Désordre* como:

microscopic, underwater world, to us inaudible. I call it micropolyphony. (LIGETI in VÁRNAI, 1983 p.14-15).

⁹ It would however be inappropriate to assume that my Piano Études are a direct result of these musical and extra musical influences. By revealing my interests and inclination I am merely indicating the intellectual environment in which I work as a composer. (LIGETI, 1988, p.5).

o que é eminentemente novo nos meus estudos para piano é a possibilidade de um único interprete produzir a ilusão de diversas camadas simultâneas com diferentes tempos. Ou seja, nossa percepção pode ser enganada pela imposição de um padrão de acentos ‘europeus’ na pulsação africana não acentuada [...]. Eu estou apenas utilizando uma ideia das noções de movimentos africana, não a música propriamente dita. Na África, ciclos de períodos de igual duração são sustentados por uma pulsação regular. A pulsação individual pode ser dividida em duas, três, às vezes em até quatro ou cinco ‘unidades elementares’ ou pulsações rápidas. Não emprego nem a forma cíclica nem as pulsações, mas uso o pulso elementar como alicerce subjacente¹⁰. (LIGETI, 1990, tradução minha)

Todos os *Études* utilizam um núcleo simples de ideias musicais que são extensivamente desenvolvidas, normalmente com um aumento de dificuldade de execução na medida em que a peça progride. No caso de *Désordre*, a dificuldade está na defasagem de tempo e de acentuação métrica que ocorre entre as duas mãos do pianista. A dificuldade de assimilação das duas melodias em contraponto, assim como a coordenação necessária para a execução da obra confirmam essa afirmação.

Essa transição e deslocamento entre essas três diferentes “fases” composicionais representam, de fato, uma identidade musical e pessoal de Ligeti e sua habilidade de adaptação e aprimoramento de estilos. Essa identidade relativiza com o conceito estipulado por Zarader (2009), já abordado no subcapítulo anterior, no qual uma identidade resiste a uma hegemonia e recusa uma pureza original, não só acolhendo alteridades, mas ainda se deixando alterar por ela. Essa colocação só é possível de ser realizada tendo em mãos os próprios comentários tecidos pelo compositor a respeito de seu processo composicional e de sua história de vida, determinando, portanto, a importância do processo narrativo das memórias para a constituição de uma identidade.

Partindo dessas reflexões e concluindo este primeiro capítulo, antecipando a abordagem individual das peças, cabe ressaltar que, apesar de essas temáticas, que são, como observado, complementares entre si, formarem o foco deste memorial, fundamentações teóricas adicionais referentes a cada peça serão

¹⁰ That which is eminently new in my piano etudes is the possibility of a single interpreter being able to produce the illusion of several simultaneous layers of different tempi. That is to say, our perception can be outwitted by imposing a “European” accent pattern onto the non-accentuated “African” pulsation [...]. I am using only an idea from African notions of movement, not the music itself. In Africa, cycles of periods of constantly equal length are supported by a regular beat. The individual beat can be divided into two, three sometimes even four or five “elementary units” or fast pulses. I employ neither the cyclic form nor the beats, but use rather the elementary pulse as an underlying grid work. (LIGETI, 1990)

reservadas para os capítulos específicos e referenciadas quando houver pertinência. Pretendo, então, a seguir, lembrar o processo criativo de cada uma das peças e, a partir do meu processo de interação com tais lembranças, registrar de forma histórico-reflexiva as experiências vivenciadas, os questionamentos, as decisões e atitudes que as circunscreveram, concentrando-me naquelas que considero mais relevantes para o trabalho da obra em questão.

3. VÉU

Véu foi a primeira peça composta durante o curso mestrado em composição do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS, no ano de 2011. Por essa razão, segue uma linha composicional similar à utilizada na composição que a antecedeu, *Apa* (2010), composta como requisito para formatura em composição pela Universidade Federal de Minas Gerais. Dividida em dois movimentos, *Penumbra* e *Sortilégio*, e originalmente composta para orquestra de cordas, sendo editada posteriormente para quinteto de cordas, *Véu* teve como principal motivação composicional a busca por uma sonoridade que estivesse situada na liminaridade entre a tonalidade e a atonalidade. Uma sonoridade “não-atonal”, tomando emprestado o termo utilizado por Ligeti em entrevista à Tünde Szitha, em 1992, para descrever a linguagem musical utilizada em seu trio, para trompa, violino e piano, composto em 1982.

A análise de uma peça cuja linguagem musical não é essencialmente tonal ou atonal pode ser problemática. Não existem modelos analíticos estabelecidos que consigam abarcar adequadamente toda a essência ambígua dessa linguagem musical. Devido à natureza elusiva desse tipo de linguagem musical, é provável que abordagens analíticas encarem limitações durante a investigação da estrutura da peça. Jonathan Cross (2010) aborda o tópico de uma maneira mais generalizada:

seja adaptando a teoria Schenkeriana, aplicando teoria dos conjuntos, adotando uma abordagem motivica, ou através de qualquer outra maneira, muitos analistas de música moderna estiveram mais preocupados com a demonstração da consistência de suas próprias teorias e com a perpetuação da crença do século XIX de que a única grande música é aquela que é completamente unificada do que realmente se perguntando sua abordagem crítica foi ou não completamente apropriada à música.¹¹ (CROSS apud SEARBY, 2010 p.111-112, tradução minha)

Talvez essa seja uma problemática enfrentada durante a análise de todas as peças do presente memorial, considerando que esse pensamento acompanhou a escrita de todas as composições aqui estudadas. Portanto, não será utilizado

¹¹ Whether it is adapting Schenkerian theory, applying pitch-class set theory, adopting a motivic approach, or by whatever other means, many analysts of modern music have been more concerned with demonstrating the consistency of their own theories and with perpetuating the 19th century belief that the only great music is that which is wholly unified, than with actually asking themselves whether or not their critical approach was fully appropriate to the music. (CROSS in SEARBY, 2010 p.111-112).

nenhum modelo analítico previamente determinado e focar-se-á nos elementos primordiais para a compreensão da obra em questão.

Outro elemento que motivou, de fato, a composição de *Véu*, foi a necessidade pessoal de desenvolver a escrita para cordas. Não no sentido harmônico ou melódico, mas sim na exploração timbrística, especificamente pelo fato da paleta de possibilidades sonoras possíveis em um quinteto de cordas ser bastante extensa. É necessário compreender, no entanto, que procurou-se tomar bastante cuidado para não fazer com que a peça se tornasse um aglomerado de efeitos superpostos, eliminando, assim, as características essenciais da sonoridade das cordas. Para tal, foram realizadas diversas análises e estudos, focando, principalmente, em três composições: *Ainsi la nuit* (1976) e *Timbre, Espace, Mouvement* (1978), de Henri Dutilleux e *Concerto Grosso n.1, per due violino, clavicembalo, pianoforte preparato e orchestra d'archi* (1977), de Alfred Schnittke. Todas as peças abordam uma extensa variedade de sonoridades possíveis de serem atingidas por um grupo de cordas que são utilizadas com moderação e primazia.

Como já descrito anteriormente, *Véu* possui dois movimentos, *Penumbra* e *Sortilégio*. Esses movimentos são bastante contrastantes entre si, principalmente, mas não só, ritmicamente. A estruturação harmônica e a linha melódica também se contrapõem. Edgar Varèse, ao falar sobre seu procedimento composicional em uma entrevista a Schuller (1965), refere-se à forma musical como a resultante de um processo de expansão e interação entre recursos sonoros – timbre, ritmo, alturas, etc. – e não como um ponto de partida para o processo de criação. Partilha-se, aqui, dessa afirmação, que está ligada diretamente à composição de *Véu*, visto que um mapa da pré-forma musical não foi elaborado. A liberdade¹² existente na escolha das alturas para a composição das linhas melódicas complementa a determinação harmônica pré-estabelecida. A seguir, há a descrição dos elementos principais de cada um dos movimentos da peça, elucidando suas características e contrastes.

¹² O termo liberdade, ao longo deste trabalho, deve ser entendido como a inexistência de um planejamento matemático ou teórico para a determinação da utilização de algum recurso musical. Deve-se deixar claro que as próprias escolhas realizadas para o processo composicional já determinam, por si só, um conjunto de restrições limitadoras à essa suposta liberdade.

3.1 PENUMBRA

O primeiro movimento funciona como uma introdução e está dividido claramente em duas seções complementares (compassos [1-44] e [45-80]) com estruturas harmônicas diferentes. Durante esse movimento, três patamares de eventos sonoros importantes para a compreensão da micro e macroestruturas da peça ocorrem e se superpõem. O primeiro é a harmonia fixa sequencial. Toma-se como exemplo a estruturação harmônica da primeira seção de *Penumbra*, ilustrado pela figura 1.

Figura 1 - Estruturação harmônica da primeira seção [1-44] do primeiro movimento de *Penumbra*

A harmonia dessa seção é definida por três pentacordes e um tetracorde. O movimento do baixo ocorre em quartas (aumentadas ou justas) e o movimento das vozes intermediárias ocorre em segundas menores. Toda a seção é estruturada tendo como base esses acordes, que aparecem sempre em sequência, ou seja, após o terceiro acorde, o quarto acorde deve, necessariamente, surgir, sendo, por isso, considerada uma harmonia fixa e sequencial. Portanto, o mapeamento harmônico é definido por grupos de acordes que são elaborados a partir de experimentações ao piano e de determinações prévias de estruturas intervalares que deverão ser privilegiadas em cada uma das seções da peça.

É preciso compreender, no entanto, que a posição das notas em cada um dos acordes não é fixa, sendo permitida a utilização de inversões acordais. Apesar disso, procurou-se manter a sonoridade e a função básica de cada acorde dentro do procedimento composicional, a fim de facilitar a absorção memorial do ouvinte através da repetição. O mesmo ocorre na segunda seção do movimento, tendo como diferença apenas o esqueleto harmônico, com outras relações intervalares entre si, como ilustrado pela figura 2.

Figura 2 - Estruturação harmônica da segunda seção [45-80] do primeiro movimento de Penumbra

The image shows a piano score for the second section of the first movement of 'Penumbra'. The score is in 4/4 time and features a Gm7+ chord. The bass line shows three intervals: 3ª menor, 3ª maior, and 3ª maior. The treble clef part shows a melodic line with a Gm7+ chord above it. The piano is indicated by the word 'Piano' on the left.

Um segundo aspecto a ser considerado refere-se à liberdade na escrita melódica. Apesar de manter certa inflexibilidade com relação aos intervalos melódicos a serem utilizados (terças e segundas, principalmente), essas alturas foram escolhidas principalmente através de experimentações ao piano. Essa liberdade se contrapõe bem com a rigorosidade da harmonia pré-estabelecida. Logo nos primeiros compassos, é possível perceber um motivo que permeia todo o primeiro movimento e que aparece reorquestrado, reduzido, ou alterado em diversos momentos da peça. No exemplo ilustrado pela figura 3, pode-se observar o motivo em questão e os principais intervalos levados em consideração.

Figura 3 - Motivo melódico principal de Penumbra, tendo como intervalos principais terças e segundas [1-5]

The image shows a musical score for the principal melodic motif of 'Penumbra'. The motif is in 4/4 time and features intervals of thirds and seconds. The score is in treble clef and includes dynamic markings like *pp* and *p*.

Ainda a respeito da melodia, vale ressaltar que, ao longo de todo esse primeiro movimento de *Véu*, é ela quem garante o interesse e a direção que a peça segue. Através de um lento desenvolvimento, do uso de cromatismos e de uma orquestração que, na maior parte do tempo, funciona quase como um bloco harmônico acompanhador, devido às combinações instrumentais e à monorritmia presente durante o movimento, procurei proporcionar uma ambiência tensa e misteriosa, que não se resolve. A figura 4 ilustra essa afirmação, evidenciando a elaboração melódica em uma sequência de segundas menores realizada pelo violoncelo acompanhada monorritmicamente pelo restante do quinteto de cordas.

Figura 4 - Melodia em segundas menores, acompanhada monorritmicamente pelo restante do quinteto de cordas. [34-37]

Meno mosso
senza sord.

p ma con peso *sim.*

senza sord.
p ma con peso *sim.*

senza sord.
p ma con peso *sim.*

molto vibr.
senza sord.
p *f*

senza sord.
p ma con peso *sim.*

Sobre o último elemento aqui selecionado como alvo de apreciação, ressalta-se a presença dos elementos pontuais. Buscando conturbar o estatismo e a lentidão melódica, esses elementos aparecem e se tornam realmente importantes para o desenvolvimento desse movimento a partir do compasso [20]. Recursos como *pizzicatos*, *battutos col legno*, *martelés*, entre outros, surgem como “fantasias” (superposição de movimentos agitados) que funcionam como um elemento percussivo e que contribuem para o surgimento de caos e de tensão necessários para a cadência de uma subseção ou até mesmo para criar uma cor orquestral distinta em determinados momentos da peça. Seria o elemento insólito, incomum, inabitual, anormal, que pode surpreender ou decepcionar o senso comum e a expectativa (GARCÍA, 2007, p.19). A figura 5 ilustra alguns desses elementos utilizados, basicamente, como efeitos sonoros percussivos.

Figura 5 - Elementos insólitos e sua superposição à melodia e ao acompanhamento harmônico [20-22]

The musical score consists of five staves. The first staff is marked *Più mosso* and *con sord.*, with dynamics *mp*, *mp*, *mf*, and *f*. The second staff is marked *ord.* and *mp*. The third staff is marked *ord.* and *mp*. The fourth staff is marked *arco* and *mp sub.*. The fifth staff is marked *batt. col legno.* and *mp sub.*. The score is divided into two sections: *Più mosso* and *poco accel.*. There are four boxed areas highlighting specific musical elements: a triplet in the second staff with *pizz.* and *ff sub.*, a triplet in the third staff with *sul pont.* and *dim.*, a triplet in the fourth staff with *ff sub.*, and a triplet in the fifth staff with *ff sub.* and *mp sub.*.

3.2. SORTILÉGIO

Com a finalidade de contrapor o suposto estatismo e o caráter introdutório do primeiro movimento, *Sortilégio*, o segundo movimento de *Véu*, foi composto tendo em mente a necessidade de focar o elemento principal na elaboração rítmica e timbrística. Ainda mantendo a ideia de uma harmonia fixa sequencial, tendo o esqueleto harmônico composto por quatro tetracordes ilustrados pela figura 6, o desenvolvimento melódico livre, utilizado durante todo o primeiro movimento, apesar de ainda existente, cede lugar para o elemento rítmico, que se torna o recurso sonoro predominante e direcionador desse movimento.

Figura 6 - Estruturação harmônica de Sortilégio

The musical score for 'Sortilégio' is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 4/8 and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure is labeled '2ª maior' and contains a chord of F#4 (F#, A, C, E). The second measure is labeled '2ª menor' and contains a chord of F#5 (F#, A, C, E, G). The third measure is labeled '2ª maior' and contains a chord of F#6 (F#, A, C, E, G, B). The fourth measure contains a chord of F#7 (F#, A, C, E, G, B, D).

Sortilégio possui um andamento bem mais movido do que *Penumbra* e, em diversos momentos do movimento, as cordas são utilizadas praticamente como instrumentos percussivos. As sonoridades consideradas insólitas no primeiro movimento ganham força e se tornam primordiais para o desenvolvimento desse segundo movimento. Essa exploração rítmica vem acompanhada por abordagens timbrísticas diferentes, que ocorrem de diferentes maneiras. Discorre-se, a seguir, sobre três recursos rítmico/timbrísticos relevantes ao processo composicional.

O primeiro é a espacialização. Nos primeiros compassos do movimento, é possível perceber, de forma clara, o uso desse recurso. Acompanhada por uma aceleração na ocorrência dos eventos harmônicos, a transição de material entre as cordas graves e as cordas agudas ocorre de tal maneira que um evento substitui o outro por superposição. No momento em que essa superposição ocorre, os executantes do primeiro evento silenciam-se. Já os instrumentos que executam o segundo evento sonoro devem procurar atacar as notas com uma dinâmica similar à final do primeiro evento, criando, dessa forma, a ilusão da espacialização, como ilustrada pela figura 7.

Figura 8 - Aceleração rítmica resultante [105-107]

The musical score consists of five staves. The first section (measures 105-107) is characterized by complex polyrhythmic patterns. The first staff uses a 2/4 time signature, the second a 3/4, and the third and fourth a 4/4. The fifth staff has a 3/4 time signature. Dynamic markings include *ff* and *f*. Performance instructions include *pizz.*, *arco col legno*, and *ord. marcato*. The second section (measures 108-110) features more regular, monorhythmic patterns, primarily in 4/4 time. Dynamic markings include *f* and *ff*. Performance instructions include *ord. marcato* and *pizz.*

O terceiro recurso rítmico/timbrístico a ser considerado é o contrabalanceamento entre eventos polirrítmicos e monorrítmicos. Esses eventos se contrapõem durante todo o segundo movimento e criam resultantes timbrísticas contrastantes. Ao longo da escrita dessa seção, sentiu-se a necessidade de elaborar materiais polifônicos que, conseqüentemente, criariam variedade com relação ao material utilizado no primeiro movimento da composição. No entanto, *Sortilégio* estava se tornando uma superposição de eventos rítmico-melódicos e seguindo por um caminho que não agradava. Por essa razão, foram elaborados momentos monorrítmicos, estrategicamente situados em momentos específicos da peça, contrabalanceando, assim, a polirritmia existente. Em algumas seções, os eventos monorrítmicos criam certo estatismo, enquanto, em outros, provocam a sensação de movimento e continuidade, como ilustra a figura 9.

Figura 9 - Monorritmia – adensamento sonoro resultando em clusters [150-155]

The musical score for Figure 9 consists of five staves, likely representing different instruments or voices. The music is characterized by a monorhythmic texture with a steady increase in note density, resulting in clusters of notes. The score begins at measure 150 and ends at measure 155. The dynamics start at *mp* (mezzo-piano) and increase to *fff* (fortissimo) by the end. Performance instructions include *cresc.* (crescendo), *martelé* (martelé), and *cromático* (chromatic). The notation includes various rhythmic values, including triplets, and a key signature of one flat.

3.3 INTERLÚDIO

Após a composição do segundo movimento, houve a necessidade de se criar uma pequena seção intermediária, de aproximadamente um minuto de duração. Apesar de cada um dos movimentos funcionarem bem separadamente, os contrastes presentes entre eles eram grandes e a macroforma da peça estava desconexa. O *Interlúdio* foi, então, composto de maneira que os elementos presentes no primeiro movimento fossem aludidos e os elementos que surgiriam no segundo movimento fossem antecipados. Portanto, o estatismo de *Penumbra* e a exploração timbrística de *Sortilégio* foram utilizados nessa pequena seção. A figura 10 mostra a suspensão temporal do tempo causada pela incessante superposição dos efeitos sonoros causados pela raspagem do arco sobre o cavalete.

Figura 10 - Elementos do Interlúdio [81-90]

Interlúdio

17

♩ = (c.a 120)

81

The musical score consists of four staves. The first staff (Violin I) starts with the instruction 'Sobre arco o cavalete' and 'arco'. The second staff (Violin II) has 'arco'. The third staff (Viola) has 'sul pont. arco'. The fourth staff (Cello/Double Bass) has 'sul pont. arco'. Dynamics are marked as 'ppp' throughout. The score includes various articulations such as 'sul pont.', 'arco', and 'gliss.'. The tempo is indicated as '♩ = (c.a 120)'. The measure number '81' is at the beginning of the first staff.

Portanto, *Véu* consistiu em uma experiência composicional baseada na interação de recursos sonoros, levando em consideração o comentário realizado por Varèse em entrevista a Schuller (1965), no qual a forma resulta da interação entre esses recursos, derivando da observação analítica do material utilizado para a composição. O não planejamento formal foi essencial para a criação dessa peça, que se constituiu de maneira quase linear. Ademais, a ideia de compor uma música na qual a sonoridade resultante se estabeleceria na liminaridade entre o tonal e o atonal conduziu as escolhas, os elementos descartados, enfim, todo o processo de preparação composicional da peça. As escolhas dos patamares de eventos sonoros e suas superposições deliberadas resultaram, principalmente, de experiências auditivas realizadas ao piano e dos estudos das peças anteriormente citadas como motivadoras composicionais.

4. LAMÚRIA

A ideia de escrever uma peça utilizando meios eletrônicos surgiu de meu anseio e da minha necessidade, como compositor, de explorar os recursos da composição musical eletroacústica. Durante o percurso acadêmico no curso de graduação, não existiu a oportunidade de lidar com esse meio de produção musical, que precisava ser desenvolvido. Com a finalidade de se aprofundar ao máximo sobre esse assunto, explorando as técnicas composicionais relativas à manipulação eletrônica dos sons, juntamente com as maneiras de inter-relacionar meios eletrônicos com meios acústicos, decidi criar uma peça dentro do contexto da Música Eletroacústica Mista. *Lamúria* foi elaborada, então, tendo esses elementos como motivadores do ato criativo. Neste capítulo, será abordado o processo de aprendizado relacionado à utilização das ferramentas capazes de realizar gravações e manipulações eletroacústicas. Em seguida, será realizada uma descrição referente aos procedimentos pré-composicionais, dentre eles, a coleta de sons acústicos, sua catalogação e manipulação dentro da peça. Finalmente, será abordado o ato composicional propriamente dito, levando em consideração as técnicas utilizadas, a estruturação formal, a espacialização e a composição da seção instrumental.

Como explicitado anteriormente, nunca havia realizado estudos aprofundados referentes à composição musical eletroacústica. Sabendo da existência de um espaço adequado e específico para a realização dessa forma de criação musical, o professor Dr. Eloy Fritsch, coordenador do Centro de Música Eletrônica (CME) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi procurado com a finalidade de tomar aulas individuais referentes aos procedimentos que a composição eletroacústica envolvia. Através desses ensinamentos, pude aprender a manipular eletronicamente os sons, utilizando, especificamente, o *software* de gravação e edição de áudio *Nuendo*¹³ e *plug-ins*¹⁴ da *GRM* (Groupe de Recherches Musicales)¹⁵ e da *Waves*¹⁶, para processamento de áudio e alguns efeitos como *pitch-shift*, *delay*, *reverb* e efeitos de granulação, ferramentas utilizadas durante o processo composicional de *Lamúria*.

¹³ Steinberg Nuendo (<http://steinberg.com>)

¹⁴ *Plug-ins* são programas, ferramentas ou extensões que se encaixam a um *software* principal, adicionando mais funções e recursos a ele. No caso de programas de áudio, eles funcionam como processadores de sons e podem ser inseridos em canais de áudio.

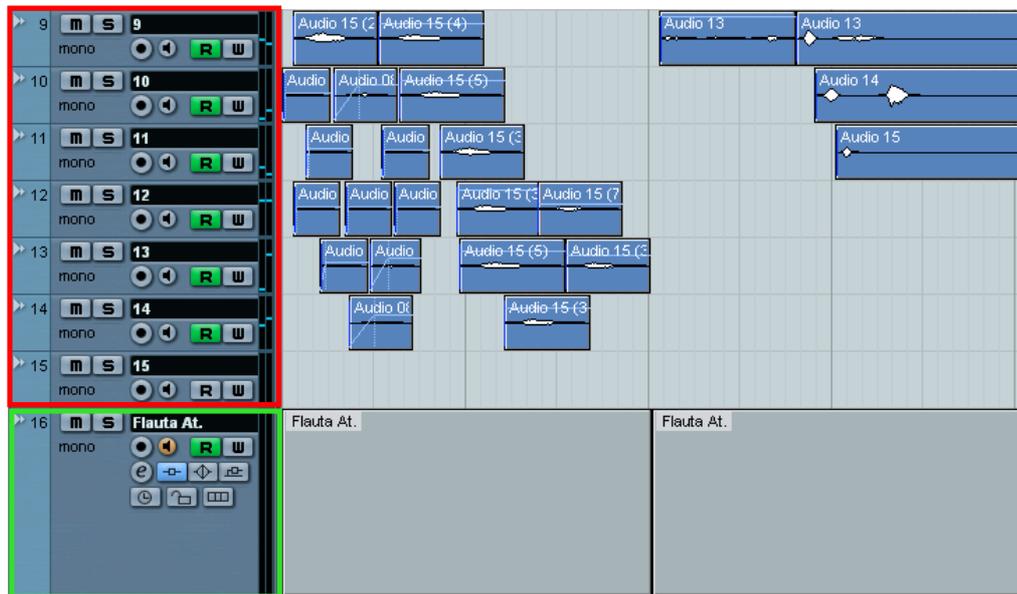
¹⁵ <http://www.grmtools.org>

¹⁶ <http://www.waves.com>

Juntamente com o aprendizado da manipulação de sons, veio também o a audição analítica de peças eletroacústicas, que, de certa maneira, motivaram a criação de *Lamúria*. Dentre elas, destaca-se *Parcours de l'Entité* (1994), de Flô Menezes, para flauta, percussão e sons eletroacústicos, que foi de grande importância para a escolha de compor para flauta e sons eletroacústicos e também pelo fato de auxiliar a compreensão de como uma composição para instrumentos acústicos e sons eletroacústicos pode ser realizada. Diversas outras peças foram analiticamente escutadas, mas elas funcionaram mais como um processo de estudo a respeito da história da música eletroacústica do que, de fato, como motivadoras composicionais.

Após a assimilação dos conceitos e aprendizados referentes à manipulação sonora, iniciaram-se os procedimentos relativos à pré-composição. A primeira decisão referente a essa etapa composicional diz respeito à escolha da flauta como instrumento acústico a ser utilizado, juntamente com as sonoridades eletroacústicas. Essa escolha foi baseada no fato de ser um instrumento que conheço muito bem e que toco desde os sete anos de idade, o que facilitaria a execução e a estreia da peça, visto que eu mesmo poderia ser o executante. A figura 11 ilustra a organização do canal de áudio correspondente ao instrumento acústico (flauta) separado dos canais correspondentes à parte eletroacústica, que facilita e confere um controle visual do que é material eletroacústico e do que seria o acústico, quando o instrumentista executasse a peça.

Figura 11 - Organização dos canais de áudio. Material eletroacústico – quadro vermelho; parte acústica – quadro verde.



A segunda decisão tomada foi referente à coleta de materiais acústicos e sua categorização em grupos sonoros. É importante enfatizar que, em *Lamúria*, todos os sons têm origem acústica, inclusive os sons eletroacústicos gerados em tempo real referentes à manipulação eletrônica do som da flauta. A coleta de materiais se deu através de gravações realizadas no estúdio do Centro de Música Eletrônica (CME) da UFRGS¹⁷, utilizando um microfone condensador cardioide, ligado a uma interface de áudio conectada a um computador, resultando na captação direta do som pelo computador. Buscou-se o registro das sonoridades mais variadas possíveis, com a finalidade de se obter uma paleta de sons suficientemente abrangente para dar início ao processo composicional. Esses sons foram atingidos através da gravação de diferentes sonoridades possíveis de serem realizadas pela flauta e também através de utensílios encontrados com facilidade no dia a dia, como sacos plásticos, molho de chaves, toalha, moedas, balões e plástico-bolha e, em seguida, foram categorizados em quatro diferentes conjuntos, como indicado pela tabela 1, que também contém uma breve descrição de alguns exemplos sonoros de cada conjunto.

¹⁷ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Tabela 1- Categorias do catálogo de sons

Categorias	Descrição
Sons Metálicos	Agitar de um molho de chaves, som resultante da queda de moedas em uma panela, sacudir de uma corrente.
Sons Percussivos	<i>Tongue-ram</i> realizado pela flauta, estourar de um plástico-bolha, som resultante do agitar de uma toalha, <i>key-clicks</i> , estalos, palmas.
Sons Ruidosos	Esvaziar de um balão, amassar de um saco plástico, som resultante da abertura de um papel de bala, agitar de moedas dentro de uma superfície não metálica, <i>frullato</i> realizado pela flauta.
Sons Lisos	Notas longas com e sem vibrato realizadas pela flauta, principalmente as notas Bb e D, em diferentes dinâmicas, <i>whistle tones</i> , sons eólicos, harmônicos.

Ao observar a tabela acima, percebe-se a existência de sonoridades extremamente variadas no que diz respeito ao aspecto timbrístico e textural. Contudo, outros elementos, como a duração e a dinâmica dos sons, foram levados em consideração em relação às suas qualidades sonoras e a seu comportamento temporal.

Após a realização da catalogação do material, o processo de trabalho composicional teve início. É importante deixar claro que a audição foi, sem dúvida, o principal instrumento de desenvolvimento do ato de criação em *Lamúria*. O trabalho desenvolveu-se a partir de uma exploração sensorial e da percepção das características sonoras dos materiais disponíveis, através de uma escuta criativa, que buscava encontrar sonoridades interessantes que inspirassem ideias e atitudes expressivas concernentes à elaboração do ato compositivo. Como Bellet (2008) descreve, “para Tenney, a ciência estava principalmente preocupada com o entendimento da realidade a partir do pensamento e da ordenação intelectual, enquanto a arte explorava a realidade através da percepção¹⁸” (BELLET, 2008, p.24).

A etapa da escolha dos materiais a serem propriamente utilizados na composição foi de caráter empírico, guiada mais pela sensação do que por uma postura teórico-analítica. Adotou-se, portanto, uma postura similar a de Murail (2005), que, ao falar sobre seu material composicional, indica que “[...] meu material

¹⁸ For Tenney, science was primarily concerned with understanding reality using thought and intellectual ordering, while art explored reality through perception. (BELLET, 2008, p.24)

não se trata de uma nota musical, nem mesmo um som, mas sim a sensação criada pro essa nota ou esse som¹⁹ (MURAIL, 2005, p.149). Assim, começou-se a transformar as sonoridades acústicas previamente gravadas, com a finalidade de descaracterizá-las e torná-las interessantes o suficiente para serem utilizadas na composição. Para alcançar tal objetivo, indica-se, através da Tabela 2, os principais *plug-ins* utilizados tanto na elaboração do material eletroacústico em estúdio quanto para a geração de sons eletroacústicos em tempo real, através de automações utilizadas no canal específico para o instrumento acústico e sua respectiva descrição.

Tabela 2 - Lista de *plug-ins* e suas respectivas descrições

Plug-ins	Descrição
<i>Pitch Accumulator</i>	Transforma as alturas (<i>pitch</i>) de um determinado sinal sonoro que chega ao <i>plug-in</i> , por meio de dois transpositores independentes e simultâneos. Esses sons transpostos podem ser modificados com <i>delays</i> e modulações.
<i>GRM Delays</i>	Permite a criação de um <i>cluster</i> ou um conjunto de <i>delays</i> digitais, que podem ser extremamente curtos, na casa dos milésimos de segundos, ou mais longos, proporcionando um efeito de eco.
<i>TrueVerb</i>	Simula o componente de som que resulta de reflexões de paredes circundantes ou objetos. É, na verdade, um simulador de ambiente.
<i>Ultra Pitch</i>	Permite a harmonização e a manipulação de alturas (<i>pitch</i>) em até seis vozes, criando corais instantâneos.
<i>GRM Shuffling</i>	Mistura fragmentos do sinal fonte a partir de pontos definidos. É uma espécie de <i>plug-in</i> para “granulação” sonora, sendo possível a fragmentação do som em pequenos trechos e sua utilização aleatória no espaço de tempo definido pelo sinal sonoro.

O ato composicional propriamente dito foi circundado pela ideia de construir uma peça na qual a sonoridade do instrumento executado ao vivo se fundiria às sonoridades do meio eletroacústico e vice-versa. Seria uma ideia de fusão tímbrica entre a sonoridade acústica e a eletroacústica. De acordo com Muniagurria (2010), esse tipo de procedimento na Música Eletroacústica Mista oferece uma experiência

¹⁹ [...] my material is not a musical note, nor even a sound, but the sensation (sentiment) created by that note or sound. (MURAIL, 2005, p. 149)

particular. Pelo fato de haver um músico intérprete na apresentação da peça, a atenção do ouvinte fica dividida entre as sonoridades resultantes da manipulação eletroacústica previamente realizada e as sonoridades realizadas ao vivo. Como ambas utilizam os mesmos alto-falantes, ocorre, em certos momentos, uma amalgamação sonora que confere incertezas e estranhezas a esse ouvinte, que não consegue distinguir se o som escutado refere-se à gravação previamente feita ou se provém do instrumento executado ao vivo. Esse foi o principal elemento composicional utilizado, determinando as escolhas e atitudes referentes ao processo do ato criativo.

A parte eletroacústica foi composta e completada antes da escrita do solo de flauta. Do ponto de vista morfológico, um processo de lenta transformação sonora foi adotado. A divisão em seções utilizada a seguir visa apenas ao auxílio na compreensão do procedimento de composição. É necessário indicar que não houve um planejamento formal que antecipou esse processo e que a forma resultou da duração dos próprios materiais sonoros e de suas respectivas ações.

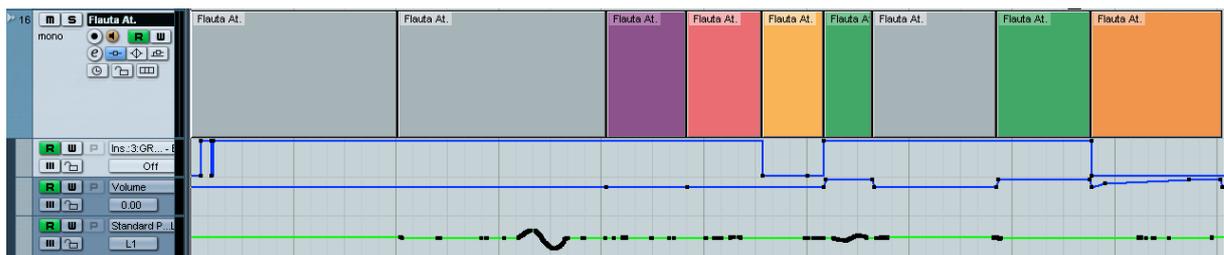
A peça se inicia com sonoridades graves que funcionam como um pedal e, superposto a esse pedal, eventos percussivos realizados, principalmente, por *key-clicks* na flauta, criam movimento interno a esse momento inicial. Pouco a pouco, essas sonoridades vão adquirindo uma frequência mais perceptível e se transformando em sons lisos, realizados especificamente pela flauta. Assim, a sonoridade natural da flauta se funde com sons manipulados eletroacusticamente, através da superposição de eventos. Lentamente, esses eventos se tornam mais agitados e uma longa sonoridade estridente em *crescendo* surge, culminando no fim da primeira seção e no início de um solo posteriormente composto, que seria realizado pelo instrumento acústico. Após o solo, ocorre, então, a retomada de materiais da introdução. Então, esses materiais, já misturados às sonoridades flautísticas, transformam-se em sons metálicos, que direcionam, através de intervenções percussivas, a música para a sua conclusão.

Em *Lamúria*, o tempo foi regido pela duração dos materiais, sem enquadrá-los em métricas e compassos definidos, e pela sensibilidade como compositor, no trabalho de decidir e definir por quanto tempo os eventos existentes deveriam ser mantidos. Compreendeu-se que essa abordagem composicional e, conseqüentemente, formal, só é possível de ser realizada na música eletroacústica. Isso se deve ao fato de termos acesso à manipulação interna do som, recebendo um

retorno imediato relativo à sonoridade resultante e à duração do material, sem a interferência subjetiva da interpretação do instrumentista. Portanto, a forma musical surgiu como resultado de um procedimento de escuta, escolha e manipulação sonoras.

O solo de flauta, que deveria ser executado pelo instrumento microfonado, foi criado após a composição de toda a parte eletroacústica. Para se encaixar ao aspecto temporal suspenso da peça, foi necessário optar pela notação proporcional, baseada em gestos musicais que se encaixariam e complementaríamos o trecho específico selecionado. Essa notação foi realizada através de indicações cronométricas que determinam, na partitura, o trecho e a duração temporal no qual aquele gesto escrito deve circunscrever. Ademais, para que a ideia de fusão tímbrica fosse efetiva, diversas automações referentes ao processamento sonoro do instrumento acústico (flauta) foram inseridos ao seu canal de áudio específico. A partir dessas automações, as sonoridades resultantes da execução da flauta microfonada passam a dialogar com as resultantes do meio eletroacústico, mediante uma transferência de características idiomáticas entre os meios. A figura 12 evidencia o canal de áudio da flauta e algumas de suas automações previamente escolhidas.

Figura 12 - Canal de áudio da flauta acústica e algumas automações



Devido à existência dessas automações, juntamente com fato de algumas delas ocorrerem de forma brusca, a melhor maneira de se executar a *Lamúria* é com o auxílio de um cronômetro. Alguns gestos ou ataques devem ser realizados no tempo cronométrico indicado, ou bastante próximo desse tempo. A figura 13 indica como a notação cronométrica da partitura foi realizada.

Figura 13 - Trecho da partitura de Lamúria, com as respectivas indicações cronométricas

The image shows a musical score for Flute (Fl.) from the piece 'Lamúria'. It consists of two systems of music. The first system begins at 3'55" and ends at 4'44". It features a melodic line with a 'cantando' marking and the instruction 'poco a poco som eólio'. Dynamics include *mp sempre* and *f sempre*. A pink box highlights the time 4'15" with the instruction 'improvise with these notes and percussive sonorities'. The second system starts at 4'50" and includes a 'SOLO longa' marking. Dynamics range from *f* to *pp*, with an 'overblow' technique indicated. A pink box highlights the time 4'50".

Para proporcionar um destaque maior ao instrumento solista e estimular o interesse do ouvinte, uma seção sem a interferência dos materiais eletroacústicos (o que não significa a ausência de transformações e manipulações do som resultante) foi composta, elucidando elementos previamente elaborados e introduzindo novos gestos.

A espacialização sonora em *Lamúria* é parte essencial da composição, sendo não somente um acessório orquestral ou ornamental, mas um dos elementos constituintes da expressão musical. É ela que traz a noção de espaço sonoro e de profundidade sonora. Por exemplo, quanto mais “seco” e sem reverberação é o som, maior é a sensação de proximidade; e quanto mais reverberado, menos estridente, ou menos intenso é esse som, maior o distanciamento dele com relação ao ouvinte. Esse recurso foi bastante utilizado, principalmente na parte da flauta solista. Durante a maior parte do tempo, a sonoridade dessa flauta apresenta-se reverberada. Quando essa reverberação é eliminada, percebe-se uma grande diferença nesse produto sonoro, como se o som estivesse realmente mais próximo do ouvinte.

Tecnicamente, a espacialização foi realizada em toda a instrumentação de *Lamúria*, ou seja, foram especializados tanto os sons eletroacústicos quanto o instrumento acústico solista. Duas versões de *Lamúria* foram realizadas, sendo uma para um sistema²⁰ 7.1 e outra para um sistema 2.0. Na versão 7.1, a peça toma uma dimensão espacial mais rica do que na versão em 2.0. No entanto, ela fica

²⁰ O termo sistema refere-se ao procedimento de difusão sonora, que pode ser realizado por um único canal de áudio (mono) ou por vários canais de áudio (multicanal). *Lamúria* foi criada, portanto, para ser executada em um sistema contendo dois canais (estéreo) ou sete canais e um subwoofer (7.1).

dependente de espaços específicos para sua realização, não sendo viável, por exemplo, para a gravação em um CD ou para a execução da peça em uma sala pequena.

Pode-se afirmar que *Lamúria* – que recebeu esse título por tentar externar uma ambiência melancólica e misteriosa –, dentro do contexto da Música Eletroacústica Mista, aproxima-se, simultaneamente, de duas vertentes. A primeira é a *Live performance and tape*, já que consiste em uma música realizada ao vivo por instrumentos acústicos e sons gerados em estúdio. A segunda seria a da Música Interativa, vertente musical que passou a ser bastante explorada a partir da década de 1980 e que define a interatividade existente entre a sonoridade do instrumento acústico e o computador, através da manipulação sonora realizada ao vivo. Finaliza-se, assim, a discussão concernente à minha primeira peça, envolvendo elementos eletroacústicos, que resultou, de fato, em um sólido aprendizado, abrangendo descobertas referentes ao procedimento composicional que proporcionaram estímulos significativos na imaginação musical e um aprimoramento técnico-composicional.

5. LUME

Lume foi composta especificamente para o *XVII Concurso OSPA para jovens Solistas, Regentes e Compositores, categoria Jovens Compositores*, realizado no ano de 2012. Felizmente, a peça foi escolhida como uma das vencedoras do concurso, tendo sua execução definida para o dia 09 de abril de 2013. Por ser composta para um concurso, restrições quanto à instrumentação disponível, à data limite para o envio da partitura completa e à duração da peça foram estabelecidas, circundando e reduzindo, de certa forma, a liberdade como compositor para realizar essas definições, já que o não cumprimento dessas diretrizes propostas acarretaria a anulação da possibilidade da peça ser executada. O edital determinava uma duração entre sete a dez minutos, respeitando a seguinte instrumentação transcrita:

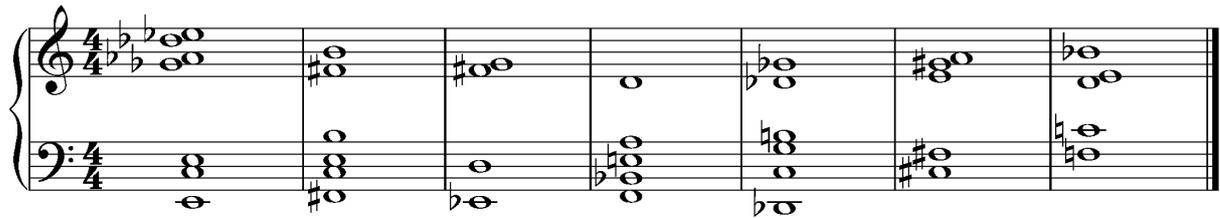
12 Violinos I, 10 Violinos II, 10 Violas, 8 Violoncelos, 6 Contrabaixos, 3 Flautas, 1 Flautim, 3 Oboés, 1 Corne Inglês, 3 Clarinetes, 1 Clarinete Baixo, 3 Fagotes, 1 Contra Fagote, 4 Trompas, 4 Trompetes, 3 Trombones, 1 Tuba, 4 Percussão, 1 Piano, 1 Harpa.

O quadro de restrições estava definido, tendo a percussão como único naipe aberto à escolha instrumental. Decidiu-se, portanto, utilizar dois tam-tams (grave e médio), dois *cymbales* suspensos (agudo e médio), vibrafone, marimba, *glockenspiel*, quatro tom-toms, bumbo, caixa-clara, divididos entre três percussionistas, sendo que um ficaria a cargo dos idiofones sem altura definida, outro ficaria a cargo dos idiofones de altura definida e o terceiro executaria os instrumentos da família dos membranofones. O quarto percussionista ficaria a cargo dos tímpanos.

Partindo dessas determinações, foi iniciado o processo composicional da peça. A escrita da partitura iniciou-se sem qualquer pré-elaboração com relação à estrutura local ou global. Pelo fato do “som” orquestral, isto é, a complexa combinação de textura, timbre e atmosfera expressiva, pertencente a esse *ensemble* ser extremamente fascinante, eliminou-se, deliberadamente, qualquer outra restrição composicional além das já mencionadas, com a finalidade de tornar esse “som” o guia da escritura, concernente às escolhas relacionadas ao ato criativo. No entanto, essa abordagem resultou na recorrência de uso de alguns procedimentos

composicionais pelos quais possuo apreço e confiança em sua funcionalidade, alicerçada por experiências prévias. Alguns deles podem ser exemplificados, como a estruturação harmônica fixa sequencial já abordada em *Véu*. Aqui, essa sequência é proposta por uma sequência de sete acordes, como ilustra a figura 14.

Figura 14 - Esqueleto harmônico de *Lume*



Outro procedimento revisitado aqui é a elaboração melódica livre, também utilizada em *Véu*. Nesse exemplo, ilustrado pela figura 15, ela aparece em forma de pequenas frases, que se conectam e se complementam por afinidade rítmica e pelo movimento melódico, transitando entre o clarinete, o clarinete baixo e o fagote.

Figura 15 - Elaboração melódica em *Lume* [33-42]

A imersão nesse espectro sonoro orquestral, através de estudos e escutas analíticas de combinações instrumentais possíveis, foi importante para a definição da forma musical e de como o discurso sonoro iria desenvolver-se. Foi a partir dele que surgiu o título da peça: *Lume*, que significa “luz”, consiste em um contraponto constante entre procedimentos harmônicos, melódicos e texturais que pretendem elucidar momentos de obscuridade e luminosidade, realizados, principalmente, através da orquestração selecionada.

Lume se encontra situada em uma superposição de discursos. Com isso, evidencia-se que a peça abarca, ao mesmo tempo, um discurso linear, definido pelo aumento de movimentação e de textura a nível global, e um discurso imersivo e não direcional, determinado por seções acordais estáticas de longa duração, juntamente

com elaborações timbrísticas de uma mesma nota, ou um mesmo acorde. Dessa forma, tem-se uma escrita musical por camadas de sonoridades. Três delas possuem pertinência suficiente para serem investigadas.

A primeira camada é definida pelo estatismo e pela criação de um fundo sonoro amalgamador, que se torna responsável pela fusão acústica e pela continuidade sonora. Essa camada transita, principalmente, entre os instrumentos de corda e os metais. Elaborações timbrísticas são conferidas a essas seções estáticas, com a finalidade de trazer uma experiência sonora diferente a cada aparição. A figura 16 ilustra um desses momentos, representados aqui pelas cordas graves.

Figura 16 - Plano de fundo realizado pelas cordas graves [57-62]

The musical score for Figure 16 consists of several staves. The top two staves are for Violins (Vla.) and Violas (Vc.), both in treble clef. The bottom three staves are for Double Basses (Db.), in bass clef. The music is characterized by sustained notes with dynamic markings: *sffp*, *pp*, *morrendo*, *f*, *ff*, and *p*. The Double Bass parts show a dynamic progression from *f* to *ff* to *p*.

A segunda camada é representada pelo aumento de movimentação rítmica, que ocorre em conjunto com os elementos estáticos ou separados deles. Essa camada é responsável pelo direcionamento musical, garantido mobilidade dentro da micro e da macroestruturas de *Lume*. Fica a cargo, principalmente, das madeiras e

da percussão e o trabalho orquestral de transição de material e coloração timbrística cria resultados sonoros bastante interessantes, como o ilustrado pela figura 17.

Figura 17 - Camada rítmico-melódica em aceleração de *Lume* [89-94]

Observando a figura acima, percebe-se a existência de um gesto único descendente, que se adensa aos poucos e que transita por um amplo espectro timbrístico das madeiras, abarcando desde as notas mais agudas e estridentes do *piccolo* às notas graves e obscuras do contra fagote, dando ênfase à importância do processo orquestral na elaboração das camadas musicais que compõem a sonoridade resultante.

A terceira camada merecedora de destaque é refletida pelas intervenções de caráter percussivo que perpassam pela peça. Essas intervenções ocorrem se superpondo às outras camadas e criam certa instabilidade ao momento musical. Podem ocorrer em blocos sonoros ou apenas por um instrumento. Possuem a função de causar estranhamento ou, até mesmo, incômodo ao ouvinte. Suas aparições foram definidas de forma deliberada e complementam o procedimento composicional utilizado, levando em consideração a abordagem de uma escritura baseada em camadas de sonoridades. A figura 18 mostra um desses momentos da composição, realizado em conjunto pelas cordas, percussão, piano e pela harpa.

Figura 18 - Blocos percussivos [86-87]

The musical score for Figure 18 shows percussive blocks in measures 86-87. The score includes parts for Cym., B. D., Glock., Pno., Hp. I, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. Percussive blocks are highlighted with red and green boxes. The Glockenspiel part has two red boxes around measures 86 and 87, both marked *f*. The Cym., B. D., Hp. I, and Vc. parts have green boxes around measures 86 and 87, all marked *mf*. The Vln. I and Vln. II parts have red boxes around measures 86 and 87, both marked *f*. The Pno. part has a *mp* marking in measure 87. The Db. part has a *pp* marking in measure 87. The Hp. I part has a *più mosso* marking and a tempo of $\text{♩} = 144$. The Vln. I and Vln. II parts have a *divisi a 2* marking and a *pizz.* marking. The Vc. part has a *pp* marking. The Glock. part has a *Glockensp.* marking. The Cym. part has a *Susp. Cymbals Agudo* marking. The B. D. part has a *B. D.* marking. The Hp. I part has a *près de la table* marking. The Vln. I and Vln. II parts have a *divisi a 2* marking. The Vc. part has a *pp* marking. The Db. part has a *pp* marking.

Do ponto de vista formal, *Lume* resultou em uma estrutura que poderá ser entendida como A – B – A'. A seção A, que se inicia por gestos curtos realizados pela percussão, é caracterizada por um movimento melódico que se desenvolve lentamente, orquestrado de diferentes maneiras. Inicia-se realizado em bloco, pelas cordas, em superposição a uma transformação timbrística, utilizando apenas as notas G e G#, que transitam pelas madeiras e pela percussão com altura definida. Em seguida, a elaboração melódica passa a ser realizada pelas madeiras e metais, ora em bloco, ora separadamente, sobre um plano de fundo realizado pelas cordas. Aos poucos, o movimento rítmico vai se adensando, mas nunca se distanciando dos elementos básicos dessa primeira seção. Seria como algo que tivesse a intenção de

se transformar, mas, ao não conseguir, retorna ao seu ambiente e à sua configuração inicial. A primeira seção encerra-se com um solo de tímpano em aceleração rítmica, culminando na entrada do piano, que realiza sua primeira aparição na obra, causando grande impacto textural, devido à característica sonora única desse instrumento. A figura 19 ilustra o solo de tímpano e a figura 20 evidencia a entrada do piano em *sf*.

Figura 19 - Solo de tímpano que encerra a primeira seção de *Lume* [75-78]

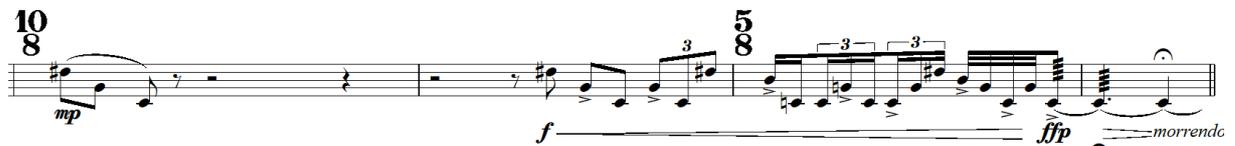


Figura 20 - Primeira utilização do piano na orquestração [79-81]

A aparição do piano, que se torna, a partir desse ponto, o instrumento principal e direcionador da composição, determina o início da seção B. Esta seção é marcada por um movimento rítmico mais acelerado, característico pelas acentuações realizadas por densos acordes realizados ao piano. Um artifício textural bastante utilizado é baseado na execução de acordes ao piano, “respondidos”, consecutivamente, por um grupo formado por outros instrumentos pertencentes à orquestra, ou vice-versa, funcionando como um coral (figura 21). Isso cria uma espécie de eco sonoro, sendo que a abordagem da dinâmica é utilizada para favorecer essa ideia. Os acordes utilizados pelo piano são idênticos ou derivados daqueles que fazem parte do esqueleto harmônico de *Lume*.

Figura 21 - Acordes realizados pelas cordas e, em seguida, executados pelo piano [102-111]

The image displays a musical score for Figure 21, consisting of three systems of staves. The first system features a piano part with dynamics *fff*, *f*, and *mf*. The second system shows the piano part with dynamics *mf* and *md*. The third system shows the string parts with dynamics *mf* and *md*. An arrow points from the second system to the third system.

A seção A' funciona como uma *coda* e apresenta os materiais utilizados tanto em B quanto em A. Essa seção ficou definida como A' e não como C pelo fato de retomar o gesto introdutório da peça que, apesar de aparecer variado, tem a intenção de fazer com que o ouvinte se recorde daquilo que já havia escutado. As figuras 22 e 23 representam, consecutivamente, o gesto inicial, realizado pela percussão, e sua retomada na última seção, com a presença de pequenas variações, inclusive na instrumentação.

Figura 22 - Gesto inicial de *Lume* [1-4]

Musical score for the initial gesture of *Lume* [1-4]. The score consists of three staves: Susp. Cymbals Méd. (c/ corrente se possível*), Snare Drum, and Tam-tam (Grave). The notation includes rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp* and *ppp*, and articulation like accents and slurs. There are also performance instructions like "To B. D." and "To Mar.".

Figura 23 - Retomada do gesto inicial de *Lume* [136-139]

Musical score for the return of the initial gesture of *Lume* [136-139]. The score consists of three staves: T.-t., B. D., and Vib. The notation includes rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp* and *ppp*, and articulation like accents and slurs. There are also performance instructions like "To Susp. Cym.", "To S. D.", and "To T.-t.".

Assim sendo, *Lume* consubstancia um trabalho composicional no qual a simplicidade dos elementos formais, relativos à elaboração melódica e harmônica, proporciona um aprofundamento focado na exploração timbrística e textural. O processo de orquestração em si próprio foi o principal material compositivo utilizado nessa peça, que trabalha com a formação orquestral como se nela contivessem (e contêm) diversos grupos de câmara. Levando esse fator em consideração, pode-se determinar que a abordagem utilizada nessa composição foi focada em um estudo sobre as possibilidades sonoras presentes em uma orquestra, através de suas constantes explorações, organizando a orquestra em diversos subgrupos instrumentais.

6. GODAI – 五大

Godai surgiu como resultado criativo de uma convergência de motivações composicionais válidas para a peça como um todo, juntamente com referenciais exclusivos e significativos para cada um de seus movimentos. Pretende-se examinar, primeiramente, os conceitos e situações envolvidas, com a finalidade de esclarecer como o ato criativo foi instaurado. Em seguida, será realizada uma abordagem individual de cada movimento dessa peça e sua posterior orquestração.

Durante o curso de mestrado, mais especificamente em agosto de 2011, houve um momento particular de improdutividade composicional. As ideias musicais não estavam fluindo bem e não estava satisfeito com o resultado daquilo que vinha escrevendo e experimentando musicalmente. Por essa razão, meu orientador, professor Antônio Carlos Borges Cunha, sugeriu que a escrita, como exercício, de pequenas peças solo contrastantes, miniaturas, para cada um dos instrumentos da formação por nós escolhida, baseada no *ensemble* de *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg – flauta, clarinete, piano, violino e violoncelo –, tendo como acréscimo ao quinteto original, a percussão. Essas pequenas peças se tornariam *cantus firmus* e serviriam de base para a criação dos movimentos de uma composição maior ainda a ser escrita. Como suporte metodológico, foi indicada a leitura da dissertação de mestrado de Alexandre Birnfeld (2002), na qual uma das peças compostas, *Polyiakanthos* (2002), foi elaborada através de um procedimento semelhante. Birnfeld (2002) compara a utilização de peças solo como base para a escrita dos movimentos de uma obra maior com o processo de construção de uma casa. Criar cada movimento a partir de um *cantus firmus* seria como ter o alicerce de uma casa já definido e dispor de toda uma infraestrutura para a complementação do projeto. Essa etapa já traz consigo cargas poéticas e técnicas que alimentam a elaboração das seções, como o caráter expressivo, a duração, a forma e a definição da linguagem musical.

Após a leitura e assimilação dos conceitos composicionais pré-determinados por essa conversa, foi percebida a necessidade de se buscarem referenciais extramusicais. Surgiu, então, a ideia de relacionar cada peça solo composta aos cinco elementos da filosofia japonesa. Minha curiosidade e respeito pela cultura oriental, principalmente pela cultura japonesa, juntamente com a força dos costumes tradicionais que ainda se encontram enraizados nas comunidades orientais,

guiaram-me à escolha. Refletida no título da composição, esta se tornou a principal motivação para a composição de *Godai*. A seguir, discorre-se um pouco sobre as características e significados do termo em questão, baseando-se, especificamente, em um artigo escrito por Jeff Miller (1996).

Vocábulo de origem na filosofia budista, *Godai* significa, literalmente, “os cinco grandes” e representa os diferentes elementos que compõem a vida. Em ordem ascendente de poder, os cinco elementos: Terra (*Chi*), Água (*Sui*), Fogo (*Ka/Hi*), Vento (*Fuu*) e Etéreo ou Vazio (*Sora/Ku*). De acordo com Miller (1996), esse sistema de elementos é baseado e conduz ao *Rokku-dai* – “seis elementos” –, utilizados no estudo do Budismo Esotérico.

Os elementos do *Godai* não devem ser estudados e interpretados como aqueles classificados e utilizados pela ciência ocidental. Eles são, na verdade, uma forma de catalogação e agrupamento de conceitos, aspectos, estratégias, energias, comportamentos. Os elementos, sua representação simbólica e sua forma de figuração na vida do ser humano, de acordo com Miller (1996), são:

Chi – “Terra”, representa a energia sólida, a matéria. As pedras são, provavelmente, o melhor e mais básico símbolo físico para representar *chi*, visto que são resistentes ao movimento, à mudança e ao crescimento ou ao desenvolvimento sem a influência de outros elementos. No corpo humano, o elemento “Terra” pode ser retratado pelos músculos, ossos e outros tecidos resistentes. Na mente, é a confiança; e, emocionalmente, está associado ao desejo de estabilidade, a uma resistência à mudança. Estando sobre influência de *chi*, a consciência da fisicalidade e da certeza de ação é ampliada.

Sui – “Água”, simboliza a energia amórfica, que está em um estado “fluido” e adaptável. Além da comum identificação com fontes naturais de água, as plantas representam bem o elemento *sui*, pela sua habilidade natural de se adaptar ao ambiente em que estão, crescendo e se modificando de acordo com a direção do sol e com as estações do ano, mesmo sem ter a habilidade de se locomover. No corpo humano, esse elemento representa o sangue e outros fluídos corpóreos, enquanto, mental e emocionalmente, retrata tendências à adaptação e mudança. *Sui* pode ser relacionado à emoção, atitudes defensivas, adaptabilidade, flexibilidade e elasticidade.

Ka – “Fogo”, representa a energia em movimento, que está em estado combustível, de liberação de energia. Simboliza também força e direção. Animais,

capazes de se movimentar e detentores de uma forte energia, estando, no entanto, limitados por seus extintos primitivos, são exemplos primários para retratar o elemento “Fogo”. Corporalmente, *ka* representa nosso metabolismo e nossa temperatura natural; e, nas esferas mentais e emocionais, figura a determinação, o impulso, o desejo e a paixão.

Fuu – “Vento/Ar”, é a representação simbólica da energia em expansão, que está em crescimento. Além dos elementos cujas alusões ao termo são indiscutíveis, como a fumaça e o próprio ar, a mente humana seria o melhor exemplo de *fuu*. À medida que se cresce fisicamente, aprende-se e se expande mentalmente, levando em consideração o conhecimento, as experiências e a personalidade do indivíduo. *Fuu* retrata a respiração e o processamento de oxigênio e outros gases pelas células. Mentalmente, é a habilidade de ser receptivo a novas ideias e atitudes. Emocionalmente, seria a habilidade de evitar o estresse.

Sora – “Vazio/Etéreo” representa tudo que está além de nossa experiência cotidiana, particularmente, os elementos compostos por pura energia. Seres humanos em um alto estado de consciência são os representantes desse elemento, assim como o material subatômico que forma os átomos se agrupa em moléculas e forma todas as outras coisas materiais no universo. No corpo humano, simboliza o espírito, o pensamento e a energia criativa. Na esfera mental e emocional, *sora* ilustra a capacidade de pensar e de se comunicar, assim como a criatividade. Pode ser associado ao poder, à criatividade e à espontaneidade. *Sora* merece particular destaque pelo fato de ser considerado o elemento mais importante, dentre os cinco. De acordo com Miller (1996), nas artes marciais, principalmente em contos de ficção, nos quais a disciplina de combate é muitas vezes misturada à magia e ao ocultismo, o poder do “Vazio/Etéreo” é invocado, a fim de criar conexão com a energia quintessencial do mundo. Um guerreiro devidamente sintonizado à *sora* pode sentir e perceber seu ambiente e agir sem usar seus sentidos físicos.

Tendo esses conceitos a respeito da temática do *Godai* em mente, juntamente com a ideia já discutida de compor peças situadas na liminaridade entre o tonal e o atonal, começou-se o processo de criação das peças solo, associando cada uma a um específico elemento. Deve-se deixar claro, contudo, que o resultado sonoro condiz com uma abordagem particular, minha sensibilidade e meu entendimento de como esses elementos poderiam ser representados através da expressão musical. A imagem do elemento pode proporcionar uma escuta de certa

forma conduzida e não condizente com a idealização de determinado elemento anteriormente realizada pelo ouvinte. No entanto, esse fator não interfere na apreciação e compreensão da peça.

A ideia composicional inicial seria respeitar a hierarquia de poder entre os elementos do *Godai*. Entretanto, musicalmente, a disposição das peças foi feita de tal forma que o sentido musical fosse priorizado, colocando em segundo plano os aspectos motivadores da composição. Assim, *Godai* se tornou uma peça composta por outras oito peças – cinco que retratam os elementos em si, uma introdução e dois parênteses – que devem ser tocadas sem interrupção. A organização das alturas está baseada em uma série dodecafônica, suas inversões, retrogradações e transposições, como ilustrado pela tabela 3.

Tabela 3 - Série utilizada como base para a composição de *Godai* e suas onze transposições

Séries	Classes de altura representantes de cada série											
S0	C	F	Bb	E	G	B	D	F#	C#	G#	Eb	A
S1	C#	F#	B	F	G#	C	Eb	G	D	A	E	Bb
S2	D	G	C	F#	A	C#	E	G#	Eb	Bb	F	B
S3	Eb	G#	C#	G	Bb	D	F	A	E	B	F#	C
S4	E	A	D	G#	B	Eb	F#	Bb	F	C	G	C#
S5	F	Bb	Eb	A	C	E	G	B	F#	C#	G#	D
S6	F#	B	E	Bb	C#	F	G#	C	G	D	A	Eb
S7	G	C	F	B	D	F#	A	C#	G#	Eb	Bb	E
S8	G#	C#	F#	C	Eb	G	Bb	D	A	E	B	F
S9	A	D	G	C#	E	G#	B	Eb	Bb	F	C	F#
S10	Bb	Eb	G#	D	F	A	C	E	B	F#	C#	G
S11	B	E	A	Eb	F#	Bb	C#	F	C	G	D	G#

Tem-se, portanto, a série original, determinada pelo conjunto $S_0 = \{0, 5, 10, 4, 7, 11, 2, 6, 1, 8, 3, 9\}$ e formada sequencialmente por três intervalos de quarta (justa ou aumentada), quatro intervalos de terça (menor ou maior) e quatro intervalos de quinta (justa ou diminuta). Esses intervalos foram assim distribuídos com o intento de construir uma série híbrida, que contém elementos relativos ao tonalismo, como o acorde de Mi menor – $\{4, 7, 11\}$ –, inserido dentro da série de alturas tão característica do período dodecafônico e serial, que preza pela eliminação de

funções tonais entre alturas e acordes. Essa decisão proporciona uma sonoridade resultante diferente, que não nega os princípios dodecafônicos, mas os conecta a uma abordagem diferente e liminar, não necessariamente tonal ou atonal.

A escolha do instrumento representante de cada um dos cinco elementos, juntamente com a escolha daqueles que fariam parte do processo de orquestração, foi realizada ainda no período pré-composicional e está ilustrada pela tabela 4. Os fatores que contribuíram para essa definição serão abordados com mais detalhes nos subcapítulos referentes a cada peça.

Tabela 4 - Instrumentação final de *Godai*.

Instrumentos	Introdução	Chi	Fuu	P I²¹	Sui	Ka	P II	Sora
Flauta	✓		SOLO	✓	✓		✓	
Clarinete	SOLO		✓	✓	✓		✓	
Percussão		SOLO		✓	✓	✓	✓	
Piano	✓	✓	✓		✓		✓	SOLO
Violino	✓			✓	✓	SOLO	✓	
Violoncelo	✓		✓	✓	SOLO		✓	

A contextualização aqui realizada esclarece todo o ambiente composicional que delineou e delimitou a composição de *Godai*, viabilizando, assim, uma discussão das peças que fazem parte do ciclo de forma individualizada. A abordagem obedecerá a ordem premeditada para a execução, começando pela *Introdução*. Será retratado, então, o processo da criação de cada peça solo, quando ele existir e fizer parte do processo de composição, juntamente com as características que conectam cada peça ao elemento selecionado para, em seguida, discorrer sobre como o processo de orquestração foi motivado e concluído.

²¹ “P” deve ser lido com “Parênteses”. A abreviação da palavra foi realizada para que a formatação da tabela 2 ficasse mais orgânica.

6.1. INTRODUÇÃO

Composta após o término da orquestração das cinco peças que representariam os elementos do *Godai*, a *Introdução* surgiu pela necessidade de construir um movimento que premeditaria todos os gestos musicais e boa parte dos recursos sonoros, dentre eles, explorações timbrísticas, acelerações rítmicas e harmonias, presentes na totalidade de *Godai*. É importante deixar claro que, tanto a *Introdução* quanto os *Parênteses I e II*, foram compostos já utilizando todos os instrumentos pré-determinados para o movimento, sem antes passar pela etapa da composição de uma peça solo, e que essas seções têm a função de direcionar e conectar os movimentos, a fim de proporcionar um resultado sonoro final com maior coesão.

No entanto, não havia sido elaborada uma seção solística para um dos instrumentos do *ensemble*, o clarinete. Por essa razão, decidi iniciar a composição com um solo de clarinete livre, sem definição de compasso, que, apesar de sua curta duração, proporciona grande destaque para o instrumento. O solo é marcado por movimentos melódicos ascendentes e descendentes em saltos de terças, quartas e quintas, criando um movimento ondulatório, como ilustrado pela figura 24, e direciona a energia musical para um *cluster* realizado pelo piano, efeito de grande importância para a estruturação da seção introdutória. O clarinete torna-se, então, o instrumento principal na elaboração desse movimento inicial.

Figura 24 - Solo de clarinete introdutório

The image shows a musical score for Clarinet in Bb. The tempo is marked 'Lento' and the performance style is 'Livre e Flexível'. The score consists of a single line of music with various dynamics: *n* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *ppp* (pianississimo), and *p* (piano). The music features melodic lines with slurs, triplets, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Os *clusters* realizados pelo piano ao longo da *Introdução* antecipam algumas das sonoridades densas, definidas pela sustentação de ressonâncias resultantes de acordes realizados ao piano, utilizadas no último movimento de *Godai*, e funcionam, na *Introdução*, como elemento acompanhador dos solos melódicos, ora realizados pelo clarinete, ora realizados pela flauta. A figura 25 indica uma longa seção de *clusters* sustentados pelo pedal do piano, funcionando como base harmônica para o solo de flauta e clarinete.

Figura 25 - Clusters realizados pelo piano como elemento acompanhador [13-17]

The musical score for measures 13-17 includes the following parts:

- Flute (Fl.):** Measures 13-17, starting with a *mf* dynamic and featuring trills and slurs.
- Clarinet (Cl.):** Measures 13-17, starting with *f pp* and *express.* markings, featuring complex rhythmic patterns and slurs.
- Violin (Vln.):** Measures 13-17, mostly silent, with a *corpo* marking in measure 17.
- Viola (Vc.):** Measures 13-17, featuring sustained chords with *pp* dynamics.
- Piano (Pno.):** Measures 13-17, featuring complex cluster textures with *pp < mf* dynamics and *t.p* (tapping) markings. The piano part is highlighted with a black box.

Os últimos compassos da *Introdução* [25-27] antecipam elementos do movimento consequente, *Chi*, e garantem a funcionalidade da conexão entre ambos. Dentre esses elementos, destaca-se a aceleração rítmica, realizada pela frase do clarinete e complementada pelo piano, subseqüentemente sustentada por uma nota de longa duração.

6.2. CHI – 地

A escolha do instrumento que representaria o elemento “Terra” foi quase imediata. A opção pela percussão foi determinada principalmente por uma de suas características de produção sonora representada por sons secos e sem sustentação, especialmente presente dentre os instrumentos de altura indeterminada, que possuem e proporcionam uma força quase ritualística que, pessoalmente, remete à resistência, à dureza e à fisicalidade, conectando-se, então, às características edificantes do elemento *Chi*.

Dentro da paleta de instrumentos disponíveis, optou-se, inicialmente, por compor apenas para membranofones. No entanto, essa decisão não foi mantida e o

vibrafone, juntamente com três pratos suspensos de diferentes alturas, foram, conseqüentemente, adicionados, criando, dessa maneira, uma abordagem mais poética para o elemento *Chi* e proporcionando maior coesão musical para a peça. A figura 26 ilustra a seleção dos instrumentos de percussão, composta por três pratos suspensos, dois *wood-blocks*, dois bongôs, uma caixa-clara, quatro tom-toms, um bumbo e um vibrafone, que devem ser executados por apenas um instrumentista. O vibrafone é identificado por outro pentagrama e não aparece ilustrado pela figura abaixo.



Para representar musicalmente o elemento “Terra”, contrapôs-se a força da métrica presente em alguns momentos do movimento com seções de notação proporcional, escrevendo, assim, uma peça sem marcação métrica de compasso. As divisões presentes foram baseadas nos gestos e frases, indicando as diversas subseções da peça. Portanto, adotei uma interpretação mais poética e subliminar do elemento. Além disso, a sonoridade suspensa dos acordes realizados pelo vibrafone e dos pratos contrabalança os ataques de curta duração dos membranofones. Com a finalidade de garantir direção à peça, o recurso de aceleração rítmica foi bastante explorado. O Exemplo 1 retrata a partitura referente ao solo de percussão.

Chi

♩ = (c.a 90)

Percussion: *mf* *fp* *f* *sfz* *l.v.* *ppp* *mf* *ppp* *psfz* *p*

Vibraphone: *motor off* *mp* *p* *sobre a ressonância*

10" 5" 6"

♩ = (c.a 70)

Perc.: *mf* *p*

Vib.: *mp* *dolce* *mf*

7"

Perc.: *mf* *f* *sfz* *p* *mp* *p* *p sub* *f* *p sub* *ppp*

Vib.: *mp* *p* *p sub* *f* *p sub* *ppp*

14" 16"

molto acell...

2

♩ = (c.a 70)

Perc.: *f sub.* *5* *3* *p*

Vib.: *ff*

5"

♩ = (c.a 60)

Perc.: *p* *p* *p*

Vib.: *mp sempre* *3* *3* *l.v.* *até a ressonância cessar* *p*

Perc.: *sfz*

Vib.: *mf* *f* *mf* *mp* *f* *p sub* *f* *f* *p* *pp*

15" 20"

rapidamente

The musical score is divided into three systems. The first system starts with a tempo of $\text{♩} = 60$ (approx.) and includes dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, *pp*, *mf*, and *ff*. It features a sixteenth-note triplet and a 10-second duration. The second system continues with dynamics *mp*, *f*, and *cresc.*, including an acceleration (*accel.*) and a 12-second duration. The third system changes the tempo to $\text{♩} = 120$ (approx.) and includes dynamics *ff sempre*, *mp*, and *cresc.....*. It features a sixteenth-note triplet and a 7-measure triplet. The final system includes the instruction "repetir al niente *rall.*" and dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *sempre*.

A escolha das alturas utilizadas em *Chi* foi baseada na transposição S2 da série dodecafônica pré-determinada, representada pelo conjunto $S2 = \{2, 7, 0, 6, 9, 1, 4, 8, 3, 10, 5, 11\}$. No entanto, interferências musicais não seriais complementam a harmonia utilizada neste movimento. Acordes baseados em superposições de quartas – intervalo que se tornaria dominante em *Godai* – foram elaborados a partir de experimentações ao piano e escolhidos conforme minha apreciação auditiva. Esses mesmos acordes, suas pequenas elaborações ou até mesmo suas transposições são utilizados ao longo do ciclo de peças, tornando-se elemento fundamental da composição de *Godai*. A figura 27 demonstra utilização desses acordes quartais.

Figura 27 - Acordes quartais presentes em *Chi*, contrabalanceando a determinação de alturas através da série S2 [11]

The musical score shows a tempo of $\text{♩} = (\text{c. a } 60)$. It features a sixteenth-note triplet and a 3-measure triplet. The score includes dynamics *p* and *mp sempre*. A box highlights a quarter chord with a 3-measure triplet. Another box highlights a quarter chord with a 3-measure triplet. A third box highlights a quarter chord with a 3-measure triplet and the instruction "1.V. até a ressonância cessar".

O processo de orquestração de *Chi* ocorreu de maneira bastante simples. É necessário compreender que as orquestrações de cada um dos movimentos pertencentes ao ciclo foram realizadas após a escrita das peças solo. Adicionalmente, o processo de transformação de uma peça solo para conjunto de câmara exige que ocorram, em alguns momentos, modificações na estrutura formal, harmônica ou melódica da peça utilizada como *cantus firmus*, para que o resultado sonoro possua a mesma funcionalidade musical da peça solo em si. Em *Chi*, no entanto, essas modificações não foram necessárias. Isso se deu, acredita-se, pelo fato da escolha de transformar o movimento em um dueto para percussão e piano não exigir muitas alterações formais. Ademais, as sonoridades produzidas pelo piano, instrumento acompanhador, empregaram aspectos preponderantemente percussivos, realizando intervenções suplementares ao conjunto de percussão, sendo essas, em sua grande maioria, utilizadas para colorir e destacar os timbres dos gestos realizados por esse conjunto. As figuras 28 e 29 ilustram dois desses eventos, demonstrando como os dois instrumentos se complementam no resultado sonoro final.

Figura 28 - Piano utilizado como coloração timbrística [30]

The musical score for Figure 28 shows three staves: Percussion (Perc.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The Percussion staff has a dynamic marking of *ppp* and a *mf* dynamic marking. The Vibraphone staff has a dynamic marking of *p* and a note with the instruction "sobre a ressonância". The Piano staff has a dynamic marking of *p* and a *poco* dynamic marking. There are also instructions for the Piano: "Unhas dentro do piano movimento descendente" and "l.v.". A bracket above the Percussion staff indicates a duration of 5".

Figura 29 - Piano realizando dobramento das intervenções harmônicas do vibrafone [45-46]

The musical score for Figure 29 shows three staves: Percussion (Perc.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The Percussion staff has a dynamic marking of *mp* and a *mf* dynamic marking. The Vibraphone staff has a dynamic marking of *p* and a *pp* dynamic marking. The Piano staff has a dynamic marking of *p* and a *pp* dynamic marking. There are also instructions for the Piano: "p sempre" and "pp". A bracket above the Percussion staff indicates a duration of 10". There are also instructions for the Vibraphone: "accel." and "ressonância 3" //".

6.3. FUU – 風

Ao me deparar com o elemento “Ar”, foi escolhido, quase imediatamente, um instrumento de sopro para representá-lo. Decidiu-se pela flauta devido ao momento em que esse movimento foi composto. Logo no início do curso de mestrado, recebi uma encomenda do flautista André Sinico, para escrever uma peça para flauta solo, utilizando um idioma musical contemporâneo para que ele a estudasse e a apresentasse em seu recital de mestrado em flauta pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que seria realizado no ano de 2012. Portanto, decidi conectar a escrita dessa encomenda a uma das peças de meu recital. Dessa maneira, *Fuu* começou a ser criada, primeiramente elaborada para ser uma peça solo e, conseqüentemente, reescrita para uma formação de conjunto de câmara. Surgiu, então, uma música que funciona tanto quando executada em grupo quanto quando executada apenas pelo flautista.

Seguindo a ordem ascendente de poder, o elemento “Ar” deveria estar na penúltima posição. Como abordado anteriormente, o resultado musical foi privilegiado e, portanto, a alteração nessa ordem foi necessária.

Para representar *Fuu* musicalmente, procurou-se utilizar uma ampla variedade de sonoridades possíveis de serem realizadas pelo instrumento, dentre elas, sons com muito ar, na qual o instrumentista deve executar a nota especificada na partitura procurando projetar um som com bastante sopro; *key-clicks*, nos quais o instrumentista deve atacar a nota especificada na partitura golpeando fortemente as chaves, a fim de produzir um som percussivo; e sonoridades especificamente percussivas, quase como *pizzicatos*, nas quais o flautista deve executar a posição da nota indicada na partitura, procurando não deixar soar nenhuma frequência específica, apenas um som percussivo. Uma quarta exploração timbrística, ilustrada pela figura 30, é a sonoridade resultante da execução da nota especificada na partitura juntamente com o cantar dessa mesma nota ou de outra frequência determinada, que resulta em um som rugoso e com bastante ar. É interessante ressaltar que batimentos são perceptíveis quando as frequências sonoras não estão em harmonia, e produzem um resultado de sonoro muito interessante e bastante utilizado ao longo da peça.

Figura 30 - Exploração timbrística do cantar e tocar em diferentes frequências, simultaneamente [13-14]

The musical score for Figure 30 consists of two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. Both are in 3/8 time. Measure 13 begins with a vocal triplet of notes marked *ff*. This is followed by a long note with a crescendo leading to *f*. The piano part has a triplet of notes marked *p*, followed by a long note with a crescendo leading to *f*. There are also some rests and smaller notes in the piano part.

Outro elemento bastante utilizado no processo composicional do solo para representar o elemento “Ar” é o silêncio. A poética existente na não produção sonora cria uma tensão que resulta em um acúmulo energético e que resulta em direcionalidade musical e faz alusão à definição e interpretação do elemento *Fuu*. O silêncio é utilizado sem indicação de duração pré-definida, ficando a cargo do instrumentista defini-la, como ilustrado pela figura 31.

Figura 31 - Silêncio sem indicação de duração em *Fuu* [19-20]

The musical score for Figure 31 is for a flute solo. It starts at measure 19 with the instruction *poco rit.* and *vibrando aos pontos*. The dynamics are *pp*, *ppp*, and *mp*. There is a fingering of 5. A section of the score is enclosed in a box and labeled *Senza tempo*, indicating a section without a defined tempo.

O exemplo 2, indicado a seguir, ilustra a partitura completa referente ao solo de flauta, *Fuu*.

Exemplo 2 - Solo de flauta
Fuu

Com Flexibilidade

♩ = (c.a 60)

Senza tempo A Tempo Senza tempo

n < *mf* > *pp* > *ppp* > *morrendo* *f* < *sfff* > *5:4* *pp* > *ppp* > *morrendo*

7

f < *ff* > *sfff* *pp*

9

poco accel.

f *ppp* *f* *ff* *sff* *sfff*

13

sff *p* *f*

2

Flute

15

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

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

19 *poco rit.* *vibrando aos poucos*

pp *mp*

ppp

5

Senza tempo

21 *frull.* *Som eólio*

sf *f* *ff* *ppp* *poco* *mp*

5

5

Fl.

♩ = (c.a 60)

24 *frull.* *Som eólio* *frull.*

f *sff* *mf* *f* *pp* *mp*

3

Fl.

27 *> sfp* *ppp* *Senza tempo* *Più mosso* *quasi tenuto* *mf*

vibrando aos poucos

ppp

5

Fl.

♩ = (c.a 70)

31 *frull.* *Senza tempo*

mp *fff*

5

Fl.

Distante e com liberdade

♩ = (c.a 70)

Flute

3

35 *pp* *f* *mf* *p* *poco* *p* *rit.....* 3

38 *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *ff* *p* *poco rit.*

43 *mf* *pp* *p* *mf* *mp* *f* *accel.*

46 *mp* *f* *mp* *p*

Meno mosso

♩ = (c.a 60)

48 *pp* *mf*

50 *mp* *p* *ff* *sf* *fff* *p* *molto agressivo* *Som eólio*

A tempo

♩ = (c.a 60)

54 *pp* *mf* *pp* *rall.* *morrendo*

4
57
Flute

p *mf* *mf* *f*

59

pp *mf* *ppp* *mf* *p* *ff* *mp*

molto accel.

62
Fl

p *ppp* *sf* *ff* *sf* *ff* *sfff*

frull.

64
Fl.

f *sfff* *sf* *sf* *sff* *sf* *sf* *sf* *f* *mp*

molto aggressivo *tranquilo*

66
Fl

f *ff* *sff* *sfff* *sf* *sf* *sff* *sf* *f* *sf* *f*

frull.

Più mosso *molto aggressivo* *molto rit.*

♩ = (c.a 65)

Meno mosso

68 $\text{♩} = (\text{c.a } 52)$ Flute 5

f ff sff sff sf sf sff sf sfff

69 *frull.* *overblow* Senza tempo

sf > pp < mf < fff > p < sff f > pp < morrendo

Tranquilo e flexível

Senza tempo

Più mosso

73 $\text{♩} = (\text{c.a } 52)$

n < mf > pp morrendo ppp

77 *molto rit.*

mp mf f

80 Senza tempo

ppp morrendo quase sem som

A escolha das alturas utilizadas em *Fuu* foi baseada na transposição S10 da série dodecafônica pré-determinada, representada pelo conjunto $S10 = \{10, 3, 8, 2, 5, 9, 0, 4, 11, 16, 1, 7\}$. Com a intenção de criar uma sonoridade híbrida, foi decidido, todavia, elaborar seção na qual a decisão das alturas seria realizada através da experimentação na flauta e no piano, que se inicia no compasso [35]. Assim, um novo elemento, o melódico, junta-se às sonoridades curtas e percussivas exploradas anteriormente.

Essa decisão proporcionou a construção formal da peça. Como abordado anteriormente, até o compasso [35], o elemento timbrístico e percussivo é dominante na composição. Entre os compassos [35 – 53], o elemento melódico se torna o principal. A partir do compasso [54], percebe-se a existência de intervenções do primeiro material, que, pouco a pouco, vai retomando sua posição de protagonista. Ao realizar essa estruturação de forma, imaginou-se a melodia sendo construída a partir de sonoridades rústicas, como um processo evolutivo e natural de criação e expansão energético-musical. A figura 32 ilustra a primeira intervenção do material inicial, que retorna ao papel principal aos poucos.

Figura 32 - Intervenção percussiva que provoca uma quebra formal do elemento melódico [50-53]

Para fazer parte do processo de orquestração e de transformação de *Fuu* em uma peça para grupo de câmara, foram escolhidos o clarinete, o violoncelo e o piano como instrumentos complementares à flauta. Foi necessário elaborar uma introdução inexistente na peça original para que, formalmente, esses instrumentos incorporassem e implantassem bem a sonoridade que se procurava na elaboração da peça. Além disso, essa pequena introdução auxilia a conexão com o movimento anterior, garantindo a coesão formal da totalidade da composição. Nessa seção inicial, utilizaram-se efeitos de som eólico e de interferências pontuais, que antecipam os motivos e elementos principais de *Fuu*, como ilustrado pela figura 33.

Figura 33 - Introdução de *Fuu*, para grupo de câmara [57-62]

The musical score for the introduction of *Fuu* is presented in five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Percussion (Perc.), the fourth for Violoncello (Vc.), and the fifth for Piano (Pno.). The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to approximately 50 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score features various dynamics (pp, mp, p, mf, f, sf, molto fff, p, sf, p, molto ppp) and articulations (Som eólio, Corpó, pizz., arco). The Flute part starts with a 'Som eólio' marking and includes an 'accel.' section. The Violoncello part includes 'Corpó', 'pizz.', and 'arco' markings. The Piano part includes 'Grave' and 'Som eólio' markings. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Esses elementos, na figura 33 exemplificados, permeiam a orquestração do movimento e determinam uma abordagem camerística polifônica. Contudo, é importante ressaltar a existência de um segundo elemento de grande importância para a compreensão do processo de orquestração de *Fuu*, que é o uso dos acordes baseados em superposições de quartas; suas transposições e elaborações, executados, nesse movimento, pelo piano, clarinete e violoncelo, anteriormente utilizados em *Chi*. Nesse movimento, eles complementam a seção melódica e contrapõem a rigidez dos elementos pontuais já discutidos, relacionando-se à busca de uma sonoridade híbrida, já elaborada na criação da peça solo. A figura 31 ilustra essa utilização.

Figura 34 - Acordes de superposição de quartas, complementando a melodia realizada pela flauta
[100-105]

The musical score for measures 100-105 is presented in four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Violoncello (Vc.), and the bottom for Piano (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 100, marked with a dynamic of *mp*. The flute part features a melodic line with various dynamics: *mp*, *mf*, *f*, *mp*, *mf*, *ff*, *p*, *mf*, and *pp*. A *poco rit.* marking is placed above the flute staff starting in measure 104. The clarinet and cello parts play overlapping quartal chords, with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *ppp*. The piano part also plays overlapping quartal chords, with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. A *poco rit.* marking is also present above the piano staff in measure 104. The score ends in measure 105 with a *p* dynamic.

O final de *Fuu* é definido por uma longa pausa representada, na partitura, por uma grande *fermata*. No entanto, essa *fermata* não significa a interrupção do movimento, mas sim a importância do “silêncio” para essa peça e também para o movimento consequente, definindo, assim, um elemento conector entre ambas.

6.4. PARÊNTESES I

O *Parênteses I* foi elaborado com a função de apresentar uma espécie de comentário referente ao movimento anterior e gerar expectativa sobre a continuidade da música, unindo, desta forma, os movimentos *Fuu* e *Sui*. Com duração curta, de aproximadamente 1' (um minuto), poucos elementos e recursos sonoros são utilizados. Dentre esses elementos, dois deles devem ser destacados. O primeiro, realizado pelo vibrafone, caracteriza-se por um movimento ascendente em saltos de terças, quartas e quintas, similar ao utilizado na *Introdução*,

sustentados pelo pedal. O segundo é marcado por uma lenta sequência de acordes realizada, primeiramente, pelo vibrafone e, em seguida, pelos outros instrumentos do grupo escolhido para fazer parte do movimento, funcionando como um eco. As figuras 35 e 36 mostram ambos os eventos.

Figura 35 - Movimento melódico ascendente [146-151]

Musical score for Vibrafone (Vib.) showing two passages of ascending melodic movement. The first passage starts with a forte (*ff*) dynamic and features a series of ascending chords and notes. The second passage also begins with *ff* and continues the melodic ascent.

Figura 36 - Sequência de acordes realizada pelo vibrafone e respondida pelo restante dos instrumentos [154-159]

Musical score for measures 154-159, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibrafone (Vib.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The Vibrafone plays a sequence of chords, which are then responded to by the other instruments. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) and pianissimo (*pp*). The Violin and Violoncello parts include markings for *batt col legno* and *ord.*

6.5. SUI – 水

O violoncelo foi o instrumento escolhido para retratar o elemento “Água”. A extensa amplitude de alturas que esse instrumento é capaz de produzir foi a

principal característica que guiou essa escolha. Isso porque, da mesma forma que a água pode ser representada, por exemplo, por uma pequena goteira, ou simplesmente por um pingo de chuva, ela tem também a força de um mar agitado. Portanto, através dessa analogia entre a tessitura do violoncelo e a amplitude de energia desse elemento, imaginei a composição de *Sui*. Percebe-se, então, durante o movimento, a existência de momentos bastante delicados, como os harmônicos presentes no compasso [17], e momentos extremamente violentos e altamente energéticos, como o solo em aceleração rítmica em dinâmica *f*, dos compassos [8-11].

Procurando respeitar a significância dada a esse termo, que representa a energia em estado “fluido” e adaptável, procurou-se criar a peça sem definir sua forma, de modo que um evento ocorra sequencialmente ao outro, sem nunca retornar ao elemento inicial e sem a existência de interrupções abruptas. A adaptação dos gestos ocorre de forma paulatina, criando, assim, uma forma linear através da justaposição ou sequenciamento de eventos similares em mutação constante. A agógica também é bastante explorada, a fim de criar uma oscilação e suspensão melódica. *Ritenutos*, *accelerandos*, *rubatos*, contribuem para a existência dessa sensação.

A dinâmica representa um papel fundamental nesse movimento e, por esse motivo, as indicações são recorrentes e devem ser respeitadas com rigor. Exatamente por essa dualidade característica do elemento *Sui*, as transições entre *p* e *f* ocorrem constantemente e, em diversos momentos, em apenas um compasso, essa diferenciação em *crescendos* ou *decrescendos* é necessária e deve ser destacada pelo instrumentista. A figura 37 ilustra um dos momentos nos quais essa diferenciação deve ser realizada com afinco.

Figura 37 - Variação de dinâmica, presente no compasso [34]



O exemplo 3, ilustrado a seguir, representa a partitura completa do solo de violoncelo, *Sui*.

Exemplo 3 - Solo de violoncelo – Sui

Sui

Violoncello

RI1 $\text{♩} = 60$

p *mp* *pp* *ppp* *mf* *f sub.* *p* *cresc. poco a poc*

6 *accel.*

Vc. *f sempre*

10 *rit.* *pizz.* *arco.* *RI1 $\text{♩} = 60$*

Vc. *detaché* *sff* *ppp* *f* *fff* *f*

Meno mosso

14 *RI1* *RI1* *RI1* *RI1*

Vc. *mf* *sf* *p* *p* *mp* *ff*

19 *8va* *accel.* *RI1*

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

23 *accel.*

Vc. *f pub.* *mp* *pp*

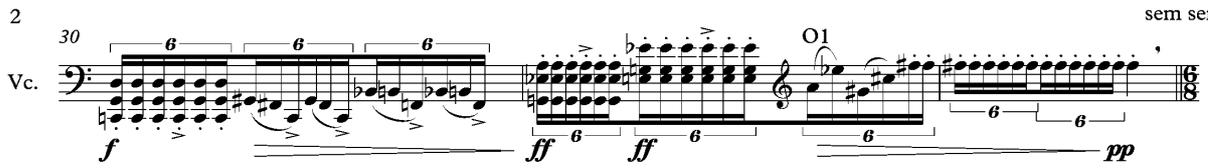
Più mosso

27 *O1* *O1* *I1*

Vc. *mf* *cresc. poco a poco*

The musical score is written for a cello (Violoncello) and consists of several systems of music. The first system (measures 1-5) is in 6/8 time and features a series of triplets and quintuplets with dynamic markings from *p* to *ppp*, followed by *mf*, *f sub.*, and *p*. The second system (measures 6-9) continues with triplets and quintuplets, marked *f sempre* and *accel.*. The third system (measures 10-13) includes a *detaché* section, a *pizz.* section, and an *arco.* section, with dynamics ranging from *sff* to *f*. The tempo changes to *Meno mosso* at measure 14. The fourth system (measures 14-18) features a series of triplets and quintuplets with dynamics *mf*, *sf*, *p*, *p*, *mp*, and *ff*. The fifth system (measures 19-22) includes an *8va* section and *accel.* markings, with dynamics *p*, *f*, *ff*, *mp*, *fff*, and *mf*. The sixth system (measures 23-26) continues with *accel.* markings and dynamics *f pub.*, *mp*, and *pp*. The final system (measures 27-30) is marked *Più mosso* and features a series of octaves (O1, O1, I1) with a *cresc. poco a poco* instruction and a dynamic of *mf*.

Tempo primo
sem serie

2
30
Vc. 

Più mosso

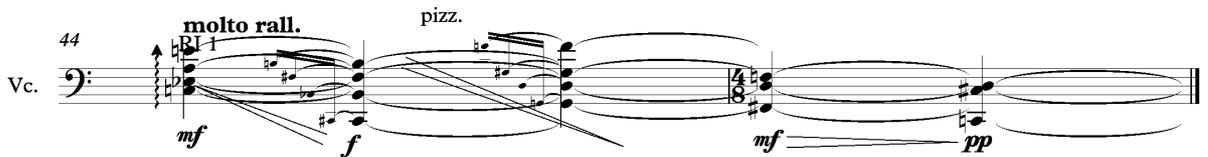
33
Vc. 

35
Vc. 

37
Vc. 

40
Vc. 

43
Vc. 

44
Vc. 

A escolha das alturas utilizadas em *Sui* foi baseada em dois conjuntos de alturas, sendo o primeiro a inversão da retrogradação da série original, representada pelo conjunto $RI1 = \{3, 9, 4, 11, 6, 10, 1, 5, 8, 2, 7, 0\}$, e o segundo a própria série original, conjunto $S0 = \{0, 5, 10, 4, 7, 11, 2, 6, 1, 8, 3, 9\}$. Contudo, em alguns momentos, a escolha das alturas foi baseada em experimentações, elemento este utilizado como procedimento composicional constante, já que se encontra presente em todo o ciclo de peças.

Sui foi o movimento que mais sofreu modificações ao ser transformado para grupo de câmara. Provavelmente, isso tenha ocorrido pelo fato de ser o primeiro momento de *Godai* em que todos os seis instrumentos fazem parte da orquestração, escolha guiada pela definição da posição do movimento dentro do ciclo e também da interpretação assumida por *Sui* dentro da filosofia budista referente ao *Godai*. Elementos melódicos do solo sofreram diversas alterações, seja na escolha das alturas, através da repetição de gestos ou até mesmo na forma de ataque ao instrumento. As figuras 38 e 39 ilustram o processo de transformação de um trecho da peça solo dentro do grupo de câmara e sua reiteração.

Figura 38 - Compassos [1-4] de *Sui*, para violoncelo solo

Violoncello

$\text{♩} = 60$

$p \leftarrow mp \rightarrow pp \rightarrow ppp \leftarrow mf \rightarrow f \text{ sub.}$

Figura 39 - Compassos [173-176] de *Sui* como *cantus firmus* no ciclo de peças.

Fl. *retenu...* p *poco mf* p *dolce poco mf* mf p mf f *Meno mosso* 33

Cl. p *poco mf* p *dolce poco mf* mf p mf f

Vib. p *arco* *poco mf*

Vln. p *poco mf* p *dolce poco mf* mf p *pizz.* *arco* mf f

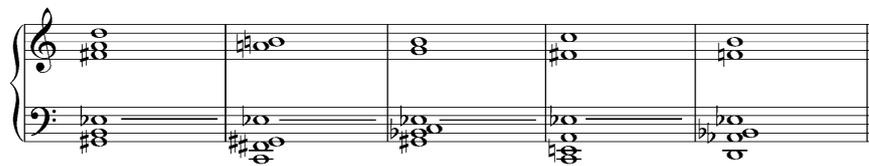
Vcl. pp p p p pp p p p *pp* *crest.*

Pno. pp p p p pp p pp p pp

220

Ao observar as figuras acima, fica perceptível a presença de alterações rítmicas, timbrísticas e melódicas (mi natural para dó natural). Essas alterações permeiam todo o movimento e foram necessárias para fazer com que *Sui* se incorporasse melhor ao todo sonoro de *Godai*. Já no que diz respeito à harmonia, o processo de orquestração ficou definido por cinco hexacordes pré-definidos, através de experimentações ao piano, tendo sempre a presença do mi bemol em sua estrutura, que não se relacionam diretamente com nenhum outro movimento do ciclo, figura 40.

Figura 40 - Esqueleto harmônico de *Sui*



Adicionalmente, ficam estabelecidos dois níveis estruturais: o primeiro, o solo realizado pelo violoncelo que “flutua” sobre o segundo nível; e o acompanhamento, formado pelos outros cinco instrumentos executados quase que durante a totalidade do movimento, em bloco, como ilustra a figura 41.

Figura 41 - Níveis estruturais de *Sui* [170-172]. Retângulos – bloco acompanhador; seta – solo

6.6. KA – 火

A representação do elemento “Fogo”, na minha percepção, precisava ser necessariamente realizada por um dos instrumentos de cordas pertencentes ao *ensemble* escolhido. O violino, por abarcar um espectro de frequências mais agudas que o violoncelo, e ser capaz de realizar sonoridades relativas a técnicas expandidas com maior facilidade foi o eleito para retratar *Ka*, que, pela sua representação simbólica, deveria ser um movimento extremamente energético e agitado, já que, por definição, significa a energia em movimento, em estado de liberação.

Com o intuito de ilustrar *Ka* musicalmente, decidiu-se pela escolha de três gestos. O primeiro é determinado pelo *tremolo* em *sul ponticello*, que deve ser executado com muita intensidade e realizado utilizando a região do arco mais próxima do talão. O segundo gesto é marcado pelos *glissandos* ascendentes e descendentes executados, em combinação com o *tremolo*, em posição de meio harmônico e também em sua posição natural. O terceiro gesto surgiu da tentativa de representar, em forma de som, o crepitar do fogo. Para tal, o instrumentista deve realizar um *tremolo* entre duas notas – G# e A – e, ao mesmo tempo, realizar *pizzicatos* de mão esquerda na nota mi em aceleração. Os pizzicatos seriam o som de “estalo” resultante da queima de algum material. Para colocar esse gesto na partitura, determinou-se pela notação proporcional, como ilustra a figura 42.

Figura 42 - Efeito do “crepitar” do fogo em notação proporcional [31-32]

The image shows two staves of a violin score. The first staff, labeled 'Vln.' and measure 31, is in 8/8 time. It features a tremolo between G# and A, with pizzicatos on E. The second staff, labeled 'Vln.' and measure 32, shows a proportional notation for the pizzicatos, marked 'pp sempre' and 'simile'. A bracket above the staff indicates a duration of 'c.a 16"'. The notation includes a box for the initial notes and a series of '+' signs representing the pizzicatos.

O exemplo 4 ilustra a partitura completa do solo de violino, *Ka*.

Exemplo 4 - Solo de violino – Ka

Ka

Violin

measures 1-5: *sfz p*, *fff sempre*, *mp*, *p*, *p*. Performance instructions: *molto sul pont.*, *ord.*. A boxed section highlights the final measure.

Vln. 6

measures 6-9: *sfz*, *mf*, *fff*, *poco*, *sfz mf*, *ff*. Performance instructions: *pizz. ord.*, *molto sul tasto.*, *ord.*, *molto marcato*. A '5' is written below the staff in measure 9.

Vln. 10

measures 10-13: *mf*, *pp*, *fff*. Performance instruction: *mais agudo que antes*. A '6' is written below the staff in measure 10.

Vln. 14

measures 14-16: *fff*, *fff*, *f sempre*. Performance instruction: *acell.*

Vln. 17

Vln. 20

measures 20-22: *fff*

2

Vln. 22 *p* *sfz p*

Vln. 23 *p* *f* *p*

Vln. 24 *p* *p*

Vln. 25 *pp* *molto sul pont.* *arco col legno* *mf* *sfz*

Vln. 27 *pp* *f* *pizz.* *arco* *6* *poco a poco sul pont.* *ff* *mp*

Vln. 31

Vln. 32 *pp* *sempre* *c.a 16"* *simile*

pouco mais veloz que antes

33 sul pont. c.a 10" simile 3

Vln. *p* *ff*

35 harmonico de quarta sempre

Vln. *fff* *f* *f*

38

Vln. *f* *f*

40

Vln. *f* *cresc.*

42

44 solo senza tempo

48

57 pizz. sfz p

A escolha das alturas utilizadas em *Ka* foi baseada na transposição S2 da série dodecafônica pré-determinada, representada pelo conjunto $S2 = \{2, 7, 0, 6, 9, 1, 4, 8, 3, 10, 5, 11\}$. Esse foi, de fato, o movimento que mais respeitou a ordenação serial, sem haver muitas intervenções melódicas livres, já que, ao observar o exemplo 4, é possível perceber a melodia ocupando uma posição secundária ou até mesmo terciária em relação aos níveis estruturais do movimento. O solo livre *senza tempo*, indicado apenas por um gráfico representativo das alturas e gestos a serem realizados, entre os compassos [44-61], confirmam essa colocação.

Da mesma maneira que em *Chi*, o processo de orquestração de *Ka* ocorreu de uma maneira bastante orgânica. A escrita para um dueto formado pela percussão e pelo violino permitiu que a estrutura da peça solo fosse mantida, sem alterações formais. Ademais, a percussão, instrumento acompanhador, foi utilizada basicamente para colorir e destacar alguns timbres e harmonias referentes aos gestos realizados pelo violino. Contudo, é importante ressaltar a inexistência do uso de acordes baseados em superposições de quartas, já utilizadas em movimentos antecedentes. As figuras 38.1 e 38.2 ilustram dois eventos resultantes do processo de orquestração, demonstrando como os dois instrumentos se complementam no resultado sonoro final.

Figura 43 - Harmonia realizada pelo vibrafone [234-235]

Figura 44 - Rulos realizados pelo bumbo que complementam o gesto musical executado pelo violino e que aumenta a amplitude da dinâmica resultante [268-276]

6.7 PARÊNTESES II

A composição de *Parênteses II* representa a continuidade do movimento que a antecede. O acúmulo energético resultante do gesto concluinte de *Ka* não era suficiente para contrapor a estaticidade pretendida pelo último movimento pertencente à *Godai*. Houve então a necessidade de construir um movimento ainda mais agitado que o anterior, contendo, desta vez, também um forte elemento pulsante, que ainda fizesse alusão à energia em combustão, significativa do elemento “Fogo”.

O movimento, bastante curto, mas extremamente incisivo e determinado pela superposição de eventos polifônicos, foi construído a partir de dois elementos merecedores de destaque. O primeiro refere-se à elaboração melódica, construída tendo o intervalo de quarta como âmbito limitador máximo para seu desenvolvimento. Essa limitação garante certa imobilidade da melodia, mas a superposição de eventos similares resulta em um grande acúmulo de energia. O segundo fator a ser considerado faz referência às interferências rítmicas e quase percussivas realizadas pelo piano e pelo violoncelo. Ocorrem em desaceleração rítmica e favorecem o acúmulo energético. A figura 45 retrata a elaboração melódica dentro do âmbito de uma quarta e a figura 46 ilustra os compassos finais do movimento, no qual o acúmulo de energia resultante da superposição de gestos melódicos executados em *fff* são subitamente interrompidos e desembocam em *Sora*, movimento conclusivo de *Godai*.

Figura 45 - Elaboração melódica dentro de um âmbito de quarta [282-283]



Figura 46 - Compassos finais de Parênteses II [303-304]

58

303

Fl.

Cl.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

Attaca //

Attaca -
fim da
ressonância //

6.8 SORA – 空

Sora foi a primeira peça solo composta dentre as cinco que fariam, inicialmente, parte do ciclo. Por ser um elemento com um caráter de significância bastante subjetivo, representando os elementos que estão além do alcance físico humano e por possuir uma tradução ambígua entre o “Vazio” e o “Etéreo”, foi decidido trabalhar com as ressonâncias naturais do piano – instrumento escolhido para retratar *Sora* – com a finalidade de representar, ao mesmo tempo, ambas as significâncias do elemento, através da suspensão da ressonância, da ausência de um pulso marcante, da sutileza da maior parte dos ataques ao instrumento e também através da escolha de sonoridades liminares ao tonal e ao atonal.

Composta em meados de 2011, foi estreada em outubro desse mesmo ano, pela pianista Joana Holanda, no IX ENCUn (Encontro Nacional de Compositores Universitários), realizado em Porto Alegre. Após a estreia, recebi o convite de ter essa peça gravada no CD *Piano Presente*, projeto realizado pela própria pianista,

que reuniria composições contemporâneas de compositores brasileiros para piano solo. Uma relação compositor/intérprete bastante frutífera foi, então, estabelecida, para que a execução da peça estivesse de acordo com o que havia imaginado e, ao mesmo tempo, para que a escrita pianística fosse aprimorada, a fim de facilitar essa execução. Algumas pequenas alterações que não modificaram a estruturação formal da peça foram feitas, dentre elas, a correção de poucos erros de notação e de alteração da mão que realizaria alguns gestos específicos. O CD será lançado em 2013, pelo selo SESC-SP.

Considerado o elemento mais importante dentre os cinco elementos do *Godai*, a composição de *Sora* merecia um maior destaque perante as outras peças solo dentro do ciclo. Em vez de optar pela realização de uma orquestração utilizando todos os instrumentos disponíveis no *ensemble* selecionado, que seria, talvez, uma decisão mais óbvia, já que essa seria a peça que finalizaria o ciclo, resolvi trilhar o caminho oposto e manter *Sora* como uma peça para piano solo²². Essa opção condiz com a significância subjetiva do elemento e com a direcionalidade musical pretendida, como se a escuta da música guiasse o ouvinte para um estado de consciência de espírito elevado e somente restaria a eterealidade. Ademais, essa escolha define um papel marcante para a peça, por ser a única executada apenas por um instrumentista no palco.

A escolha das alturas utilizadas em *Sora* foi baseada na série dodecafônica original, representada pelo conjunto $S_0 = \{0, 5, 10, 4, 7, 11, 2, 6, 1, 8, 3, 9\}$. Todavia, como já realizado em outros movimentos, intervenções de caráter harmônico-melódicas foram introduzidas ao processo composicional, com a finalidade de representar a ideia anteriormente discutida da liminaridade sonora. Alguns gestos são baseados na série, enquanto outros são realizados através de experimentações, criando uma abordagem composicional híbrida. A figura 47 ilustra a utilização da ressonância como material composicional e também a forma como a série é aplicada na composição.

²² Não será indicado aqui o exemplo referente à elaboração da peça como *cantus firmus* pelo fato de *Sora* ter se mantido como um solo dentro de *Godai*.

Figura 47 - Representação do uso da ressonância garantida pelo pedal e da utilização da série dodecafônica. [305-307]

♩ = (c. a 50)
Lento
sempre molto express.

305

Pno.

Ped.

Ao observar a figura acima, é perceptível a importância do intervalo de quarta no contexto geral de *Sora*. Esse intervalo transita por toda o movimento e esse gesto determina-se como um elemento mantenedor da forma resultante. Foi a partir da composição de *Sora* que esse intervalo tornou-se também importante na composição de todo o ciclo, sendo utilizado em forma de acorde através da superposição de quartas, como ocorre em *Chi*, em *Fuu* e na *Introdução* do ciclo, sendo utilizado como intervalo limitador para a elaboração melódica em *Parenteses II*. A figura 41 ilustra como o intervalo de quarta transita por *Sora*.

Figura 48 - Elaboração do intervalo de quarta C – F [310-312]

310

Pno.

Ped.

longa

sub. sub.

Godai, em sua totalidade, é uma composição altamente representativa do meu entendimento atual do ato criativo. A dualidade presente em todos os movimentos pertencentes ao ciclo, referentes ao procedimento composicional propriamente dito e resultante do equilíbrio entre o racional, determinado, por exemplo, pela série dodecafônica utilizada, e a experimentação auditiva, representada pelos elementos adicionados durante o processo de orquestração das peças solo, escolhidos através da escuta, fazem parte da metodologia composicional adotada. A elaboração de *Godai* teve, em sua essência, um intercâmbio contínuo entre a introdução de novos materiais e a retomada de outros anteriormente utilizados, tanto na microestrutura quanto na macroestrutura da peça, garantindo conexão e coesão e permitindo, dessa maneira, a construção de uma música com aproximadamente 30' (trinta minutos) de duração. Os títulos dos movimentos, que se referem explicitamente aos cinco elementos da cultura budista, levam em consideração a conceituação destes como base composicional e, quando tomadas em conjunto, procuram esclarecer musicalmente o sentido de *Godai* e toda a subjetividade intrínseca a essa filosofia. Ademais, a utilização de peças solo como *cantus firmus* para a elaboração de uma composição maior demonstrou-se e tornou-se um procedimento eficaz no desenvolvimento da inventividade musical e fixou-se como uma nova técnica composicional representativa em minha formação como compositor e músico.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A redação deste trabalho constituiu uma revisitação ao passado, na qual procurou-se rastrear os aspectos técnico-criativos que deram gênese a um conjunto de composições realizadas entre os anos de 2011 e 2012. Através desse procedimento narrativo, foi dada uma ressignificação reflexiva às experiências que circundaram o processo composicional, pela reunião, organização e tematização dos acontecimentos à elas significativos, dando sentido ao que foi vivido e, conseqüentemente, ao que foi realizado e criado por mim. Essa ressignificação culminou em um determinante processo de autoconhecimento, simultaneamente a um processo de crescimento como compositor, relacionado diretamente à conscientização de meu trabalho criativo. Encerrada a discussão individual de cada composição, mostra-se adequada uma breve retomada dos elementos musicais e extramusicais que circunscreveram o ato composicional de cada peça para, enfim, elucidar indícios de uma possível identidade entre as elas e, conseqüentemente, deste compositor, legitimada pelo processo do narrar.

Em *Véu*, três procedimentos foram primordiais para a realização do processo compositivo. A definição de uma harmonia fixa sequencial, resultante de experimentações realizadas ao piano; a elaboração melódica que, apesar de possuir certa restrição com relação aos intervalos melódicos utilizados (terças e segundas principalmente), foi realizada com bastante liberdade, contrapondo-se à rigidez harmônica; e a exploração rítmica e tímbrica, que ocorrem concomitantemente, através de gestos musicais em aceleração rítmica, ou até mesmo através da utilização dos instrumentos de cordas como instrumentos percussivos.

Em *Lamúria*, o processo composicional se deu através de um longo estudo relativo à produção musical eletroacústica, principalmente dentro do campo da Música Eletroacústica Mista. A principal motivação para a composição dessa peça surgiu da ideia de criar uma fusão tímbrica entre os sons eletroacústicos produzidos em estúdio e os sons realizados ao vivo pela flauta. Além disso, a forma musical surgiu como resultado de um procedimento de escuta, escolha e manipulação sonora, no qual as características sônicas dos materiais e suas respectivas durações regiam o andamento temporal. É interessante comentar, no entanto, que a composição de *Lamúria*, fluiu como a escritura de uma peça puramente acústica. Portanto, o meio de produção musical não é, necessariamente, o mesmo que

vertente estética.²³ Em outras palavras, a estética não se define pela instrumentação ou pela forma que a música é realizada, mas sim por um conjunto de interpretações do compositor em relação à arte da música e, mais especificamente, do compor.

Em *Lume*, a simplicidade determinada pela escolha dos elementos formais, relativos à melodia e à harmonia, proporcionou um aprofundamento focado na exploração timbrística e textural. Dois elementos, já recorrentes em *Véu*, foram novamente abordados: o esqueleto harmônico pré-definido e sequencial e a escolha das alturas das melodias por experimentação. Quanto à forma, ela também surgiu através do procedimento de escuta, como ocorre em *Lamúria*, sendo que, desta vez, o foco está no “som” orquestral, com o intuito de torná-lo o guia da escritura, concernente às escolhas relacionadas ao ato criativo, determinando a importância da orquestração para a direcionalidade da peça.

Em *Godai*, o elemento extramusical foi de grande importância. A peça foi constituída levando em consideração a filosofia budista dos cinco elementos e sua significação, centralizada na representação musical de cada um desses elementos. A partir da elaboração de peças solo com estruturação determinante, que funcionariam como *cantus firmus* para a composição dos movimentos de *Godai* e baseadas em uma série dodecafônica, contendo elementos situados na liminaridade entre o tonal e o atonal (pensamento que, sem dúvida, foi levado em consideração no processo composicional de todas as peças do ciclo), surgiu a composição que se destaca entre todas as componentes deste memorial, dada a sua duração e, principalmente, sua imparidade relativa às outras peças. Tal imparidade se dá pela exploração de um procedimento composicional diferente àquele utilizado nas outras três peças aqui estudadas.

É possível, tomando como base o conjunto de composições, evidenciar a recorrência substancial de elementos que podem ser utilizados para representar algumas generalizações idiomáticas. A princípio, podem ser obtidas conclusões referentes ao planejamento composicional. Em todas as peças componentes deste trabalho, um esboço prévio do que envolveria o processo criativo foi elaborado,

²³ Filosoficamente e etimologicamente, entendo a estética como um ramo do saber que abrange o julgamento e a percepção daquilo que, por uma razão sensitiva ou emotiva, provoca o emergir de sensações referentes ao belo, ao feio, ao diferente, ou seja, que se preocupa com o que as “aparências” causam sensorialmente. Essas sensações são dependentes das experiências particulares do indivíduo, juntamente com seu contexto histórico, artístico e cultural. Em música, percebo a estética nas particularidades sonoras que resultam de aspectos técnico-musicais, da percepção auditiva e do contexto geral que circunscreve a composição.

trazendo consigo elementos restritivos que delimitam o espaço de desenvolvimento do ato composicional. Esse esboço tem como principal função a seleção de elementos que se integrariam entre si, criando, dessa forma, coesão ao procedimento criativo. O foco, em todas as peças, foi referente a um planejamento harmônico e melódico, de maneira que a forma seria a resultante da interação entre os recursos sonoros – timbre, ritmo, alturas, duração, sem haver a existência de procedimentos matemáticos envolvendo o processo composicional.

Em segundo lugar, percebe-se que a relação entre o racional e o sensorial possui um papel mais do que meramente acessório no processo composicional desse conjunto de peças. As interferências e alterações do planejamento racional previamente realizado, resultantes de um processo de experimentação auditiva, ocorrem com bastante frequência. A sonoridade final sempre será prevalecente, de modo que a organização dos recursos sonoros sempre sofrerá alterações, que refletem, de certa maneira, o contexto, os referenciais e os questionamentos que me cercaram durante o período de tempo que a composição de tal música está inserida. Dentre essas modificações realizadas durante o ato composicional das peças aqui estudadas, destaca-se, principalmente, a inserção de elementos melódicos resultantes desse processo experimental, destoantes, mas complementares ao todo da peça, juntamente com os procedimentos de aceleração melódico-rítmica, recurso utilizado deliberadamente e que se encontra presente em todas as peças aqui analisadas.

Um terceiro elemento representativo das generalizações idiomáticas entre as composições é concernente à ideia de elaborar composições híbridas isto é, que utilizam uma linguagem musical não essencialmente tonal ou atonal, situada na liminaridade sonora resultante da amalgamação de ambas. Encontro-me, porém, consciente da armadilha em que essa opção pode se transfigurar, pela obtenção de um resultado sonoro desconexo e retoricamente insubstancial. Contudo, acredito que no conjunto de peças isso não ocorreu, especialmente por essa consciência estar presente durante o processo composicional. Vejo uma extensa gama de possibilidades sonoras capazes de conjugar frutiferamente esses dois mundos sonoros. Em *Véu* e *Lume*, a liminaridade encontra-se presente principalmente na elaboração harmônica, de tal forma que os acordes que constituem o esqueleto harmônico dessa peça e que foram criados a partir de uma experimentação auditiva, mesmo sendo, essencialmente atonais, criam uma relação de funcionalidade entre

si, basicamente de afastamento, suspensão e repouso. Já em *Lamúria*, esse hibridismo é audível na fusão tímbrica resultante da amalgamação do meio acústico (flauta), com o meio eletroacústico. Em *Godai*, ela se faz presente desde a elaboração da série dodecafônica na qual a peça se baseia, de maneira que elementos relativos ao tonalismo estejam inseridos dentro da série de alturas tão característica do período dodecafônico e serial. Essas generalizações idiomáticas que circunscrevem o ato composicional desse conjunto de peças permitem a reflexão a respeito daquilo que vem se constituindo como minha identidade de compositor.

A subjetividade artística da música permite que cada indivíduo, músico ou não, possua inclinações para determinado estilo composicional. Com o passar do tempo, o conhecimento sobre os diversos aspectos relativos aos conceitos intelectuais da produção musical de concerto e o resultado sonoro desses aspectos vão se tornando referências para outros compositores. A redação das memórias que envolveram o procedimento de criação evidenciou que o processo de composição de minhas músicas tem surgido como resultado do equilíbrio entre o racional e a experimentação auditiva. Mesmo sempre realizando um mapa pré-composicional, que indiscutivelmente auxilia na compreensão do todo musical que busco atingir, a sonoridade final sempre será prevalecente. São essas alterações que garantem, de uma forma generalizada, a minha identidade composicional, pois ao sair do aspecto objetivo da criação musical e assumir uma subjetividade baseada no resultado sonoro do todo, coloco, de certa maneira, para o ouvinte, a subjetividade pessoal.

Ademais, percebi a noção da identidade defendida por Zarader (2009), presente neste trabalho e, especialmente, nos elementos que dizem respeito ao processo de composição de *Godai*. A peça se destaca por sua abordagem composicional destoante às outras realizadas, tanto pela utilização de um elemento extramusical como base para sua criação como também pelo processo composicional em si, através do emprego de peças previamente compostas e utilizadas como *cantus firmus* para a criação de uma obra de maior duração. Essas escolhas proporcionaram um resultado sonoro diferente daqueles obtidos nas outras peças, e que provavelmente não seria atingido sem tais motivações e procedimentos composicionais. O reflexo dessa composição em minha identidade está relacionado ao acolhimento de uma alteridade, que renuncia a ideia de uma “pureza” original, retratada pelos elementos utilizados composicionalmente nas

outras três peças, e se deixa alterar por ela, criando uma configuração identitária que se encontra em constante mutação. De fato, encerrar-me dentro de apenas um estilo, estética ou meio de produção musical seria extremamente improdutivo, visto que a busca pelo conhecimento e por novas abordagens é o que tem me instigado como artista, indivíduo e compositor.

Através da redação deste trabalho, compreendi melhor as manifestações e inclinações individuais daquilo que envolve o procedimento criativo, que está sempre em transformação, devido às mudanças de contexto social, artístico e pessoal que me cercam, aqui encarnada pela minha trajetória composicional. Foi possível perceber que a identidade de uma composição é refletida por todos os processos que garantem a ela uma sonoridade, um controle e um direcionamento musical, sejam eles quais forem. A identidade do compositor se determina pela sua trajetória de vida, suas experiências e aprendizados adquiridos, refletidos, portanto, em seu procedimento de criação musical. Para mim, essa identidade ainda está se formando e, definitivamente, continuará sendo moldada ao longo de meu percurso como músico e compositor. Ao reviver os momentos referentes ao processo de composição das peças aqui analisadas, percebo minha necessidade pela busca de uma nova sonoridade musical, que não se encontra vinculada necessariamente à tonalidade ou à atonalidade. Percebo também que, mesmo com o uso de diferentes procedimentos e técnicas de composição, como, por exemplo, o utilizado em *Godai*, essa motivação prevalece e vem, sem dúvida, fazendo parte do processo de definição de todas as escolhas do ato composicional. Dessa forma, considero que minha identidade composicional está se configurando, nunca se fechando em si própria, aceitando e acolhendo novas alteridades, novos procedimentos, moldando-os de acordo com minha própria sensibilidade e apreciação estética.

Concluindo este trabalho, acredito que o processo narrativo foi determinante para a conscientização de meu trabalho como compositor. Possibilitou uma visualização de maneira mais ampla e segura do processo composicional como um todo, iluminando caminhos estéticos, técnicas composicionais e intenções expressivas que, mesmo estando presentes em meu subconsciente, não estavam legitimadas pela “narrativa composicional”. A trajetória de criação da expressão artística musical é recriada, enfim, tornando-se documento de formação.

REFERÊNCIAS

ABREU, Delmary Vasconcelos de. **Tornar-se professor de música na educação básica: um estudo a partir de narrativas de professores**. Porto Alegre, UFRGS, 2011. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BELLET, Brian. *Theoretical and Formal Continuity in James Tenney's Music*. **Contemporary Music Review**, vol. 27, nº1, p.23-45. February, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BIRNFELD, Alexandre. **Polyakanthos: Processos Compositivos**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Memorial de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação – Figuras do indivíduo-projeto**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DUTILLEUX, Henri. **Ainsi la nuit**. Partitura. Ed. Heugel & Cie, 1976.

_____. **Timbre, Espace, Mouvement**. Partitura. Ed. Heugel & Cie, 1978.

FILHO, Paulo Rios. **A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea**. Revista do Conservatório de Música da UFPel, n.3, 2010. p. 27-57.

FRITH, Simon. *Music and Identity*. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du. **Questions of Cultural Identity**. London, Sage, 1996. p.108-117.

GARCÍA, Flávio. *O Insólito na Narrativa Ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários*. In: _____(org.) **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GERVASONI, Pierre. **Interview with György Ligeti**. World, 27 de setembro de 1997. Reimpresso online em <http://members.lycos.fr/yrol/MUSIC/LIGETI/ligeti2.htm>. (Trad. Josh Ronsen, 2003). Acessado em: 07/01/2013.

GRIFFITHS, Paul. *Ligeti, György (Sándor)*. In: SADIE, Stanley. **The New Grove dictionary of Music and Musicians**, 2001. London: Macmillan Publishers.

GRIMO, Steven. **A conductor's guide to the performance of Edgard Varèse's wind/percussion music**. Benjamin T. Rome School of Music, Washington, 1991.

HALL, Cory. **The piano Études of György Ligeti, Book 1**. University of Kansas 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 103.

JOSSO, Marie-Christine. **As figuras de ligação nos relatos de formação: ligações formadoras, deformadoras e transformadoras**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.32, n.2, 2006. p. 373-383.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LIGETI, György. **Piano Etudes, Bk 1**. Erato ECD 7555,. Pierre-Laurent Aimard, piano. 1990.

_____. **On My Études for Piano**, trad. Sid McLauchlan, *Sonus* 9, no.1. Fall, 1988.

MANDEL, Ernest. **O Capitalismo Tardio**. São Paulo: Nova Cultural, 1982.

MENEZES, Flô. *Parcours de l'Entité*. Partitura/CD. In: MENEZES, Flô. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. Ed. UNESP. São Paulo, 1999.

MILLER, Jeff. **5 Elements Code Part 1**. Ninjutsu – Ura & Omote. June, 1996.

MORAES, Irany Novah. **Memorial: síntese**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

MUNIAGURRIA, Rodrigo Avelar. **Anamnesis**. Porto Alegre, UFRGS, 2010. Memorial de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MURAIL, Tristan. *Target Practice*. **Contemporary Music Review**. Vol. 24, nº2/3, p.149-171. April/June, 2005.

NÓVOA, António. *A formação tem de passar por aqui: as histórias de vida no Projeto Prosalus*. In: NÓVOA, António e FINGER, Mathias. **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988. p. 107-130.

OUELLETTE, Fernand. **Edgard Varese**. Translated by Derek Coltman. New York, Orion Press, 1968, p. 17.

PAPASTERGIADIS, Nikos. **Hibridity and ambivalence: places and flows in contemporary art and culture**. Theory Culture Society, v.22, n.4, 2005. p. 39-64.

PIEDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Per Musi, n.23, 2011. p. 103-112.

PINEAU, Gaston. *Experiências de Aprendizagem e Histórias de vida*. In: CARRÉ, Philippe e CASPAR, Pierre – **Tratado das Ciências e das Técnicas da Formação**. Trad. Pedro Seixas. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. (Coleção Horizontes Pedagógicos).

ROBERTS, Brian. **Biographical Research**. Buckingham – Philadelphia. Open University Press, 2002.

RUDD, Even (1998). **Music Therapy: Improvisation. Communication, and culture**. Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2009.

SCHNITTKE, Alfred. **Concerto Grosso n.1, per due violino, clavicembalo, pianoforte preparato e orchestra d'archi**. Partitura, ed. Sikorski, 1977.

SCHÖNBERG, Arnold. **Pierrot Lunaire, Op. 21**. Partitura, Universal Edition, 1914.

SCHULLER, Gunther. **Conversations with Varèse**. Perspectives of New Music 3 Spring/Summer, 1965. p. 32-37.

SEARBY, Michael, **Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style 1974-1985**. Lanham, MD: Scarecrow Press. 2010.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 21. ed. ver. ampl. São Paulo: Cortez, 2000. p. 175-176.

SPENCER, Herbert. **The Principles of Sociology**. New York: D. Appleton, 1898.

SZITHA, Tünde. **A Conversation with György Ligeti**. Hungarian Music Quarterly, vol 3, pt 1, 1992.

TORRES, Maria Cecília. A. R. *Músicas do cotidiano e memórias musicais: narrativas de si de professoras do ensino fundamental*. In: SOUZA, Jussamara (org). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. ed.2. Porto Alegre: Sulina, 2010.

VARÈSE, Edgard. *New Instruments and New Music*. In: CHILDS, Barney, SCHWARTZ, Elliot (org.). **Contemporary Composers on Contemporary Music**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p.197.

_____. *Rhythm, Form and Content, 1959 – Lecture*. In: CHILDS, Barney, SCHWARTZ, Elliot (org.). **Contemporary Composers on Contemporary Music**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 202.

VÁRNAI, Péter. *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, trans. Gabor J. Schabert, in: **Ligeti in Conversation**. London: Eulenberg, 2003, pp. 13-82.

VOGT, Carl. **Lectures on Man: His Place in Creation and in the History of the Earth**. Londres: Anthropological Society, 1964.

ZARADER, Jean-Pierre. **Identité et resistance: fondements et enjeux philosophiques**. Alea, 2009. p. 13-23.