

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

Julio Cesar da Silva Herrlein

**UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO:
Investigação sobre temporalidades em
um portfolio de composições**

Memorial de Composição

Porto Alegre

2014

Julio Cesar da Silva Herrlein

**UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO:
Investigação sobre temporalidades em
um portfólio de composições**

Memorial de Composição

Volume I

Memorial de Composição submetido como requisito parcial para obtenção do grau 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

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Herrlein, Julio Cesar da Silva

UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO: Investigação sobre temporalidades em um portfolio de composições. / Julio Cesar da Silva Herrlein. -- 2014.

271 f.

Orientador: Antônio Carlos Borges-Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Música. 2. Composição. 3. Tempo e Temporalidade. 4. Filosofia. 5. Computação Musical. I. Borges-Cunha, Antônio, orient. II. Título.



ATA 02/2014

DEFESA DE MESTRADO Nº 172

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e quatorze, às treze horas e trinta minutos, na Sala Armando Albuquerque do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, reuniu-se em sessão pública a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para examinar a Defesa de Trabalho Conclusivo de Mestrado do mestrando **JULIO CESAR DA SILVA HERRLEIN**, intitulado “Uma forma de sentir o tempo: investigação sobre temporalidades em um *portfolio* de composições”, como um dos requisitos ao Título de Mestre em Música, área de concentração Composição. Os trabalhos foram presididos pelo orientador do mestrando, Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha. Após concluída a defesa nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento do trabalho e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. Eduardo Seincman (USP), Conceito *APPROVADO*, Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch (UFRGS), Conceito *APPROVADO* e Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves (UFRGS), Conceito *APPROVADO*. Dessa forma, e de acordo com o regimento interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi o mestrando *APPROVADO* no exame e apresentação do Trabalho a que se submeteu. A Banca Examinadora concedeu ao mestrando um prazo de quinze dias a partir desta data para a apresentação da versão final do seu trabalho à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final do Trabalho requisito indispensável para obtenção do Título. O Prof. Antonio Carlos Borges Cunha, na condição de presidente da sessão pública de defesa, agradeceu os integrantes da Banca Examinadora a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão e, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pelo presidente e por todos os integrantes da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Eduardo Seincman (USP)

Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch (UFRGS)

Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves (UFRGS)

Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha (UFRGS), Presidente

Catarina Leite Domenici

Coordenadora
Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - UFRGS

26/2/2014

AGRADECIMENTOS:

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Borges-Cunha, pela constante motivação e incentivo durante todo o mestrado, sendo uma pessoa de grande intuição (no sentido mais poético e mágico da palavra), sensibilidade e conhecimento musical. Agradeço também ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, que acompanhou-me durante a graduação, e por continuar sendo uma referência no mestrado. Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Seincman (USP) e ao Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch por suas contribuições. Obrigado à Prof. Dra. Luciana Del Ben e à Prof. Dra. Regina Antunes Teixeira pelas importantes lições dentro da pesquisa acadêmica, editando meus eventuais excessos e derrapadas. A todos os meus colegas compositores, em especial ao Rodrigo Meine, pelo incentivo e apoio na gravação do recital; ao Bruno Angelo, que junto com Rodrigo planejou e executou o Festival Babel, experiência importante que tive durante o mestrado. Aos músicos que tocaram no meu recital e com os quais tive uma ótima experiência profissional: Amauri Iablonovski, Augusto Maurer, Cláudia Schreiner, Cristiano Ludwig, Diego Ferreira, Diego Silveira, Jesiel Pinheiro, Lucas Alves, Paulo Bergmann e Rafael Lima. Aos colegas da classe de composição, pela troca de experiências e afetividade. Ao Marcio Teixeira, grande irmão e colega da turma do Bacharelado em Filosofia da UFRGS, pelas conversas que tivemos ao longo dos anos. Aos funcionários do PPG, em especial a Isolete Kichel, pela atenção e carinho com que me trataram. À CAPES, por conceder a bolsa que auxiliou-me nesta jornada de dois anos de dedicação total aos estudos. Por último, mas não menos importante, agradeço à minha companheira Luciana Etchegaray, pela enorme paciência na revisão do meu texto e por seu apoio incondicional.

RESUMO

“Uma forma de sentir o tempo” é um ciclo de composições e também o título do recital no qual estas composições foram apresentadas. Neste trabalho, além das partituras e dos registros audiovisuais, tratamos de uma primeira investigação sobre o tempo, sua importância no processo composicional apresentado no portfolio, bem como sua caracterização filosófico-musical. A partir da reflexão sobre o tempo e sua natureza, distinguimos duas formas de temporalidades: a temporalidade subjetiva, ligada à forma qualitativa, particular e heterogênea de “sentir o tempo”; e a temporalidade objetiva, que lida com os aspectos quantitativos, generalizáveis e homogêneos. As composições são apresentadas sob o viés investigativo do tempo, da escuta e da memória. São tematizadas também a composição algorítmica, a composição assistida por computador e a modelagem da intuição temporal.

ABSTRACT

"A way of feeling the time" is a cycle of compositions and is also the title of the recital in which these compositions were performed. This work, besides the music and audiovisual records, is a first investigation about the time, its importance in the compositional process of the selected portfolio and its philosophical and musical characterization. From the investigation of time's nature, there is a distinction between two forms of temporality: the subjective temporality, concerning the personal and heterogeneous "way of feeling the time"; and the objective temporality, that deals with the quantitative, generalized and homogeneous aspects of the time. The compositions are presented under this scope of investigation: time, listening and memory. Algorithmic composition, computer assisted composition and intuition modelling are also discussed herein.

SUMÁRIO (VOLUME 1)

ESTRUTURA DO MEMORIAL.....	17
INTRODUÇÃO.....	19
1. CARACTERIZAÇÃO DO TEMPO.....	23
1.1.MESSIAEN E BERGSON.....	24
1.2.UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO.....	25
1.3.TEMPO MUSICAL POR OPOSIÇÃO AO TEMPO LITERÁRIO.....	27
1.4.TEMPO E ESCUTA.....	28
1.5.ONTOLOGIA DO TEMPO E MÚSICA.....	31
1.6.A RESSIGNIFICAÇÃO DA FORMA PELA MEMÓRIA.....	33
1.7.LEMBRAR “COMO” O TEMPO EXISTE.....	35
1.8.ETERNIDADE, ATEMPORALIDADE, IMOBILIDADE.....	37
1.9.TEMPO E DURAÇÃO.....	38
2. A PROCURA POR UM PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL.....	45
2.1.MODELAGEM DA INTUIÇÃO.....	48
2.2.ALGORITMOS.....	51
3. SOFTWARE “NODAL”.....	57
3.1.VISÃO RÁPIDA DO SOFTWARE <i>NODAL</i>	59
3.2. <i>NODAL</i> E MÚSICA GENERATIVA.....	62
3.3.TEMPO OBJETIVO E MODELAGEM.....	64

4. AS COMPOSIÇÕES	71
4.1.UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO	73
4.1.1.(I) - O INSTANTE, SEM A ALMA	75
4.1.2.(II) - NUNCA É MAIS QUE UM.....	79
4.1.3.(III) - E ESSA UNIDADE	83
4.1.4.(IV) - QUE NÃO PODERIA MEDIR	93
4.1.5.(V) - NENHUM MOVIMENTO E NENHUMA DURAÇÃO.....	95
4.1.6.(VI) - NÃO É UM NÚMERO. MAS ENTÃO:	97
4.1.7.(VII) - AINDA É TEMPO?	107
4.2.SUB SPECIE AETERNITATIS	115
4.3.(IMPA)CIÊNCIA	121
4.4.(I)MOBILE	129
4.5. FLUXO II	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS	153

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração usada no cartaz do recital “Uma forma de sentir o tempo”..	34
Figura 2: Tradução da tabela apresentada por Messiaen, “TRCO”, p. 21	39
Figura 3: Método de composição, antes do mestrado.....	50
Figura 4: Taleas do cello e piano em “ <i>Liturgie de Cristal</i> ”, de Messiaen.....	52
Figura 5: Ritmos indianos na “ <i>Liturgie</i> ”, piano (Messiaen, TRCO, p. 374).....	53
Figura 6 : Screenshot do software “Nodal”	58
Figura 7: Sequência dos nós do exemplo 14.	62
Figura 8: Tempo Estruturado e Modelagem	64
Figura 9: Modelagem da <i>talea</i> usada por Messiaen, (software “Nodal”).....	65
Figura 10: Metodologia de Composição atual.	67
Figura 11: Lista de composições apresentadas no recital.....	72
Figura 12: Desenho Formal de “ <i>Uma forma de sentir o tempo</i> ”.....	74
Figura 13: Abstração Temporal - “relações de Allen”.	76
Figura 14: Abstração das “relações de Allen”, em “ <i>O instante, sem a alma</i> ”, c.1-8.	77
Figura 15: “ <i>O instante, sem a alma</i> ”, c. 1-8, somente retângulos.....	77
Figura 16: Abstração das “relações de Allen”, em “ <i>O instante, sem a alma</i> ”, c.23-30.	78
Figura 17: “ <i>O instante, sem a alma</i> ”, c. 23-30, só retângulos.....	78
Figura 18: marco mnemônico em “ <i>nunca é mais que um</i> ” c.26-27	79
Figura 19: Notas repetidas, criando pulsos secundários, em “ <i>nunca é mais que um</i> ”, c.30-32.....	81
Figura 20: Primeiros compassos do Trio “ <i>Nodal</i> ” (2012).....	83
Figura 21: Primeiros compassos de “ <i>e essa unidade</i> ” (2013)	84
Figura 22: Movimento espelhado em “ <i>e essa unidade</i> ”, c.79.....	85
Figura 23: marco mnemônico (vib) em “ <i>e essa unidade</i> ”, c.59	86
Figura 24: marco mnemônico (cl), em “ <i>e essa unidade</i> ”, c.67	86
Figura 25: marco menmônico: uníssonos, c.63.....	86
Figura 26: Seção “L” de “ <i>e essa unidade</i> ”, c. 75, entrada do piano.	87
Figura 27: Seção “M”, entrada da flauta, c.87, ecoando o c.69.....	87
Figura 28: Seção “O”, de “ <i>e essa unidade</i> ” – temporalidade caótica.	88
Figura 29: “Tempo giusto”, seção “P” em “ <i>e essa unidade</i> ”.	89
Figura 30: Contorno melódico do c.111, clarinete, em “ <i>e essa unidade</i> ”.	90
Figura 31: Repetição do contorno com alteração rítmica, c.112-113 em “ <i>e essa unidade</i> ”.	90
Figura 32: Final de “ <i>e essa unidade</i> ” – dissipação.....	91
Figura 33: Trecho da partitura dos “ <i>Duetti per due violini</i> ” (1979-83), no. 31, de L. Berio.....	93
Figura 34: Trecho da partitura de “ <i>que não poderia medir</i> ”c. 1-4.....	93
Figura 35: Retrogradações em “ <i>nenhum movimento e nenhuma duração</i> ”.....	96
Figura 36: Desenho formal de “ <i>não é um número. Mas então:</i> ”.....	97
Figura 37: Tradução da tabela de Messiaen, TRCO, p. 32).....	98
Figura 38: Algoritmo (Markov) usado em “ <i>não é um número. Mas Então:</i> ”,	101
Figura 39: Melodia facilmente memorizável (KRAMER, p.334)	102
Figura 40: Melodia elaborada facilmente memorizável (KRAMER, p.334)	102
Figura 41: Melodia difícil de ser memorizada (KRAMER, p.335)	103
Figura 42: Diálogo entre flauta e clarinete, c.135, em “ <i>Ainda é tempo?</i> ”	107
Figura 43: Alguns efeitos de eco entre o duo, c.136, em “ <i>Ainda é tempo?</i> ”	108
Figura 44: Séries de alturas usadas em “ <i>Ainda é tempo?</i> ”	108
Figura 45: Séries de alturas usadas na seção “W”.....	109
Figura 46: Seção homorrítmica final, em “ <i>Ainda é Tempo?</i> ”.....	110

Figura 47: Formas de visualizar o modo Messiaen 3	111
Figura 48: Modo “Messiaen 3” , Combinatorial Harmony, pg. 53.....	113
Figura 49: “ <i>Ainda é tempo?</i> ”, c.129-131	114
Figura 50: Manuscrito (A) e realizações finais de “ <i>Sub Specie Aeternitatis</i> ” (B) e “ <i>nenhum movimento e nenhuma duração</i> ” (C).....	119
Figura 51: Primeiras superposições polirrítmicas em “ <i>(impa)ciência</i> ”.....	122
Figura 52: Tabela mostrando as superposições de pulsos em “ <i>(impa)ciência</i> ”.....	123
Figura 53: Tricordes 3-2a e 3-2b, que contém todas as notas de 9-21.....	126
Figura 54: Padrão utilizado na seção A de “ <i>(impa)ciência</i> ”.....	126
Figura 55: Final de “ <i>(impa)ciência</i> ”, seção K.....	127
Figura 56: Os quatro padrões em “ <i>Triadic Memories</i> ”, p.1.....	131
Figura 57; Três camadas em “ <i>(i)mobile</i> ”, pg.3, sist 3.....	132
Figura 58: Algoritmo de <i>(i)mobile</i>	134
Figura 59: “acordes pilares”, em “ <i>Fluxo II</i> ”.....	139
Figura 60: Elaboração rítmica dos “acordes pilares”, em “ <i>Fluxo II</i> ”.....	140
Figura 61: Diferentes significados, gerados por interpolação.....	141
Figura 62: Acordes pilares repetidos, na partitura final de “ <i>Fluxo II</i> ”, p.3-4.....	142
Figura 63: Acordes pilares repetidos, na partitura final de “ <i>Fluxo II</i> ”.....	143
Figura 64: Tema que originou a seção “G”, de “ <i>Fluxo II</i> ”.....	144
Figura 65: Desenho formal de “ <i>Fluxo II</i> ”	146

ESTRUTURA DO MEMORIAL

Este trabalho apresenta reflexões sobre os processos, motivações e decisões tomadas durante a composição de um conjunto de peças que foram apresentadas no Recital de Mestrado “Uma Forma de Sentir o Tempo”. O memorial é organizado da seguinte maneira:

A primeira parte trata sobre uma caracterização filosófico-musical do tempo, tematizado constantemente no conjunto de peças apresentadas, enfatizando a sua importância em meus procedimentos composicionais. A partir da reflexão sobre o tempo e sua natureza, são distinguidas duas formas de temporalidades: a temporalidade subjetiva, ligada à nossa forma qualitativa, particular e heterogênea de “sentir o tempo”; e a temporalidade objetiva, que lida com os aspectos quantitativos, generalizáveis e homogêneos do tempo. Esta primeira parte aborda também aspectos relativos à escuta do ouvinte ideal, caracterizando a memória como condição de possibilidade da resignificação constante da música que ouvimos.

A segunda parte relata a procura por um procedimento composicional durante esses últimos dois anos, levando-me a algumas reflexões sobre composição algorítmica e sobre a modelagem da intuição composicional (que, neste viés investigativo, mostra-se mais ligada aos aspectos objetivos da temporalidade).

A terceira parte, apresenta aspectos técnicos da utilização do “Nodal”, um software de composição assistida por computador, utilizado como modelador em algumas composições do portfólio. Procuro mostrar também como a modelagem pode ser relacionada à caracterização bergsoniana do tempo estruturado, tal como apresentada por Messiaen, no *Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*.

As composições são apresentadas na quarta parte, sempre sob dois aspectos: o da temporalidade subjetiva e o da temporalidade objetiva, e da interação entre ambas na busca pela expressividade. A filosofia volta a figurar entre os argumentos apresentados, especialmente nas caracterizações sobre a temporalidade subjetiva.

Após a apresentação das composições, tratamos das considerações finais.

INTRODUÇÃO

Refazendo o percurso criativo: após o recital, onde apresentei um subconjunto de peças selecionadas dentre todas as que foram compostas durante o mestrado, é surpreendente descobrir que, de fato, devido ao fluxo rápido da tomada de decisões, é impossível reconstruir completamente os processos composicionais, tanto quanto é difícil para alguém lembrar de todos os pensamentos que teve, mesmo que em apenas um dia. Nesse sentido, sobre as tomadas de decisão, que nem sempre passam pela consciência racional, Reynolds (2002) aponta:

Ocorre que não penso conscientemente sobre várias das ideias expressas aqui enquanto estou trabalhando.¹(REYNOLDS, 2002, p.1, tradução nossa).

Constato que não há uma memória factual com precisão absoluta, e que relembrar e colocar algo em palavras também é um ato criativo, onde organizamos nossas impressões, sensações, formulações, enfim, nossas potencialidades sonhadas versus a realidade em ato. O memorial também é um esforço composicional, possui a sua temporalidade: aquilo que deve ser dito antes e aquilo que deve ser dito depois, proporcionando ao “ouvinte” um transcurso fluido dos conceitos apresentados. Explicar a música em palavras é quase tão difícil quanto compor, mas faz parte do mesmo “drive” criativo que impulsiona a composição. Citando Cavell (1976):

Descrever a experiência da arte é também uma forma de arte; o desejo de descrevê-la é como o desejo de produzi-la.² (CAVELL apud KRAMER, pg.8, tradução nossa).

Os pré-projetos de memorial foram fundamentais para, nas palavras de Cecília Almeida Salles, *“conhecer a criação em processo, tão importante e*

¹ “It is also the case that I don’t think consciously about many of the ideas expressed here while I am working.”
REYNOLDS, Roger. 2002. Form and method: composing music. New York/London: Routledge. Editado por Stephen McAdams.

² “Describing one’s experience of art is itself a form of art; the burden of describing it is like the burden of producing it.”

significativa quanto a obra final".³ Através desses registros escritos pude lembrar dos problemas composicionais que tinha em mente e em como fui encontrando o referencial teórico e o método, na busca por uma coerência. O artigo "*Por uma pedagogia da composição musical*" (2010)⁴, do Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, foi muito importante, por mapear os principais problemas composicionais a serem tematizados, incluindo "o desafio do tempo, do desenrolar da música no tempo" e "do que o estudante cria e para que ouvinte ideal ele cria", servindo-me como uma excelente visão panorâmica, logo no início do curso. Em retrospectiva, entendo a importância das aulas que frequentei, como aluno do bacharelado em Filosofia na UFRGS, durante o período de 1995-97, onde contei com ensinamentos valiosos e presentes nas reflexões ora apresentadas.

Quanto ao cálculo metodológico, investiga-se o quanto o aparato conceitual usado no entendimento da música é adequado para endereçar nossos questionamentos, evitando o uso de "microscópios para observação de estrelas e telescópios para observar micróbios", ou seja, um método de análise apropriado para o objeto descrito. Roger Reynolds (2002) aponta:

Teorias (...) são às vezes interessantes, mas frequentemente tendem a ser problemáticas – desordenadas e auto-justificadas – em sua aplicação. Eu não tenho teorias. Eu tenho caminhos.⁵ (REYNOLDS, 2002, p. 1, tradução nossa).

Em alguns casos, não teremos exatamente um método, mas a intuição de um caminho, apenas.

³ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. Editora Intermeios.

⁴ CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. *Por uma pedagogia da composição musical*. In: FREIRE, Vanda Bellard. (org.) *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

⁵ "Theories (...) are sometimes interesting but they often tend to become problematic – both disruptives and self-justifying – in application. I don't have theories. I have ways."

PARTE 1

CARACTERIZAÇÃO DO TEMPO

1. CARACTERIZAÇÃO DO TEMPO

Algumas características e problemas relacionados ao tempo são apresentados e, logo em seguida, procura-se estabelecer em que sentido pode ser entendido o “tempo musical”.

As reflexões dos últimos dois anos revelaram problemas existentes em um nível subconsciente. Muitas vezes perguntei-me: por que, durante a manhã, é mais fácil avaliar o percurso da composição, escutá-la repetidas vezes a fim de editar sua forma? Por que a ansiedade influi tanto na sensação do que estou compondo? Quem anseia, anseia por algo que está por vir, anseia pelo futuro. Se a ansiedade influi na “forma de sentir o tempo” do que escuto, então talvez haja um indício da necessidade de investigar esse aspecto temporal.

Procurei investigar primeiramente a questão do tempo na filosofia, que há centenas de anos questiona tais problemas: o “status ontológico”, isto é, o “modo de ser” do tempo, se ele existe apenas na consciência, se ele é circular ou linear, se é discreto ou contínuo, se ele flui ou é estático, em que sentido a mudança depende do tempo, enfim, temas que demandaram os esforços de vários filósofos. A investigação aprofundada sobre o tempo na filosofia vai além do escopo deste trabalho, porém, busco nela um apoio para o entendimento de aspectos temporais relevantes em minha prática composicional. Do ponto de vista filosófico, foram utilizadas especialmente as reflexões de André Comte-Sponville⁶, no livro “*O ser-tempo – Algumas reflexões sobre o tempo da consciência*”, onde o autor apresenta diferentes teses filosóficas sobre o tempo.

A bibliografia do tempo em música confirma o viés investigativo que proponho, pois naqueles textos particularmente importantes nesta reflexão, como o “*Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*”, do compositor Olivier Messiaen⁷; “*Do Tempo Musical*”, de Eduardo Seincman⁸ e “*The Time of Music*”,

⁶ COMTE-SPONVILLE, A. *O ser-tempo* (tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2006).

⁷ BAGGECH, Melody. *An English Translation of Olivier Messiaen’s Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie Volume I*. 1998. Disponível em:

<https://shareok.org/handle/11244/5762>

Livro original: MESSIAEN, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*. (Paris: Alphonse Leduc, 1994), Vol I.

⁸ SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo Musical*. São Paulo. FAPESP. Via Lettera, 2001. ISBN 85-86932-38-8.

de Jonathan Kramer⁹, parece haver uma concordância acerca da necessidade de um tratamento filosófico da questão do tempo, em algum momento de suas argumentações.

1.1.MESSIAEN E BERGSON

Na busca pelo entendimento da noção do tempo e sua relevância musical, encontramos o compositor Olivier Messiaen ocupado estritamente com os aspectos filosóficos do tempo: constam, no primeiro capítulo do *“Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie”*, os itens: “Tempo e Eternidade”, “Tempo Bergsoniano e ritmo musical” e “Filosofia da duração”. Messiaen se conecta diretamente à filosofia de Henri Bergson. No prefácio do *“TRCO”* (como me referirei ao *“Traité”* de Messiaen, daqui para diante, de forma abreviada), Pierre Boulez escreve:

Ele abriu sua inspiração para todos os eventos sonoros - culturais ou não - que poderiam enriquecer o seu vocabulário. Rendeu-se às especulações mais abstratas - sobre o tempo, sobre duração (...). Messiaen é um compilador dos mais diversos elementos, provenientes de fontes sem qualquer conexão, terminando por dar a eles o aspecto de sua personalidade. Ele não gosta de restrições; ao invés, ele manifesta unidade. (...) É com grande curiosidade que nós aguardamos este tratado sobre ritmo que ele pensou por tanto tempo, e que ainda escrevia nos últimos meses de vida; porque sua reflexão sobre tempo e duração é uma das mais originais do nosso tempo.¹⁰ (BOULEZ, prefácio do *“TRCO”*, de Messiaen, pp. 5-6, tradução nossa).

No caso do *“TRCO”*, tive acesso a uma tradução inglesa, realizada como tese doutoral por Melody Baggech¹¹ (University of Oklahoma), autorizada pelos editores originais (Alphonse Leduc). Nas notas de tradução, Baggech (1998) trata dos feitos de Messiaen:

⁹ KRAMER, Johnatan D. *The Time of Music: New meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York. London; Schirmer Books Collier Macmillan Publishers, 1988. Print.

¹⁰ "He opened his inspiration to all sonorous events - cultural or not - that could enrich his vocabulary. He surrendered to the most abstract speculations - on time, on duration (...) Messiaen is a gatherer of very diverse elements, drawn from sources without any connection, and he arrives at giving them the visage of his personality. He does not like restriction; instead he manifests unity. (...) It is with great curiosity that we await this treatise on rhythm about which he has thought for so long, and which he was still writing in the last months of his life; because his reflection on time and duration is one of the most original of our time."

¹¹ (NOTA DO AUTOR) - Todas as citações do *TRCO*, de Messiaen referem-se à paginação feita na tese de Melody Baggech, tradução autorizada pela editora Alphonse Leduc.

Não apenas ele teve sucesso ao pôr em palavras os pensamentos musicais, mas o fez em um tratado de sete volumes. O *“Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie”* cobre cada aspecto de sua estética: da importância do ritmo e do tempo na sua música, ao canto dos pássaros, ao cantochão, e suas ideias únicas sobre cores sonoras. Iniciado em 1948, o tratado é a mais abrangente reflexão sobre essas teorias e práticas. Os primeiros quatro volumes, embora completados antes de 1980, não foram publicados até 1994, 1995, 1996 e 1997, respectivamente. A série inteira foi preparada para publicação pela esposa de Messiaen, Yvonne Loriod.¹² (BAGGECH, 1998, p. vii, tradução nossa).

1.2. UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO

A primeira objeção que imaginei, como sendo feita por um filósofo, foi: “Sentimos o tempo?”. Não seria mais apropriado “uma forma de perceber o tempo?” Outro filósofo poderia dizer que o tempo é *“a condição formal a priori de todos os fenômenos em geral”*¹³, uma condição da nossa intuição humana, e que talvez não tenha existência independente do sujeito. Isso põe em dúvida a realidade objetiva do tempo que, por sua natureza aporética, é difícil de tematizar. Santo Agostinho surge frequentemente nos textos sobre o tempo, e este trecho aparece em Comte-Sponville, bem como no trabalho de Seincman:

(...) o que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?¹⁴ (SANTO AGOSTINHO, apud SEINCMAN, 2001,p.13).

¹² “Not only has he succeeded in putting musical thoughts into words, but he has done so in a seven volume treatise. *“Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie”*, which covers every aspect of his aesthetic from the importance of rhythm and time in his music to bird song, plainchant, and his unique ideas about sound-color. Begun in 1948, the treatise is the most comprehensive account of these theories and practices. The first four volumes, though completed before 1980, were not published until 1994, 1995, 1996 and 1997, respectively. The entire series was prepared for publication by Messiaen’s wife, Yvonne Loriod.”

¹³ KANT, Immanuel. *“Crítica da razão pura.”* trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (2001). Doutrina Transcendental dos elementos, Primeira parte. Seção Segunda. §6, item c, A34, B50.

¹⁴ STO.AGOSTINHO. *“Confissões, Livro XI, 14: O que é o tempo?”*. Sto Agostinho. Col. Os pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 218 (apud SEINCMAN, 2001).

A decisão pelos títulos das peças do ciclo *“Uma forma de sentir o tempo”*, que fazem parte deste memorial, surgiu a partir da reflexão do filósofo André Comte-Sponville, por ocasião de uma série de conferências proferidas no colóquio da Sociedade Francesa de Física, posteriormente compiladas no livro *“O Ser-Tempo – algumas reflexões sobre o tempo da consciência”*, que constitui um apanhado amplo e sintético das teses mais importantes sobre o tempo. O trecho abaixo é particularmente revelador:

Talvez porque o tempo não é uma árvore, de que os instantes seriam as frutas. Na árvore, as frutas coexistem; é por isso que (quer sejam contadas, quer não) elas são numerosas. No tempo, ao contrário, quando o presente está aí, o passado não está mais: os instantes não são numerosos, ontologicamente falando, já que nunca existe mais que um de cada vez. Como, então, poderiam medir ou enumerar o que quer que seja? Ou como seria possível, sem a alma, medir o que os separa, já que eles nunca existem simultaneamente? Como medir o hiato entre alguma coisa e nada? Entre nada e alguma coisa? Não é um problema aritmético, mas de ontologia e lógica. Dois instantes sucessivos (ou duas posições sucessivas de um ponto móvel) não poderiam, por definição, existir juntos; portanto, não poderiam ser dois, nem três, nem qualquer outro número. O instante, sem a alma, nunca é mais que um, e essa unidade, que não poderia medir nenhum movimento e nenhuma duração, não é um número. Mas então: Ainda é tempo?¹⁵ (COMTE-SPONVILLE, p. 28).

Vivenciar a música consiste exatamente nessa “forma de sentir o tempo”, isto é, os instantes são vivenciados um a um na nossa consciência e, através da memória, podemos reuni-los a posteriori em um todo maior, naquilo que intuímos como forma musical. Tais instantes, mesmo enquanto experiência temporal, nunca coexistem, e não são enumeráveis:

Se o universo não passasse de uma aritmética ou de uma álgebra, não haveria tempo. Se só houvesse números, não haveria universo. Levar o tempo a sério é romper, de saída, com Pitágoras: se os números fossem a essência do mundo, como ele pretendia, não se vê porque, nem como, o mundo seria temporal.¹⁶ (COMTE-SPONVILLE, p. 26).

O compositor Olivier Messiaen, na reflexão sobre o tempo psicológico, apresentada no *“TRCO”*, traz um argumento nesse sentido:

¹⁵ COMTE-SPONVILLE, A. O ser-tempo (tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2006), p. 28.

¹⁶ COMTE-SPONVILLE, Op. cit. p.26.

A duração mental não é um instante que substitui um instante. Ela é a contínua progressão do passado. Graças à memória, o passado amontoa-se sobre si mesmo. Ele automaticamente se conserva.¹⁷ (MESSIAEN, *TRCO*, Vol I, p. 31, tradução nossa).

Essa reflexão filosófica e abstrata do tempo nos traz a consciência de que a temporalidade não está relacionada às operações de cálculo da álgebra, não sendo, a experiência do tempo, a soma linear de vários momentos sucessivos, mas a vivência dos momentos, um a um. Esses momentos, através do mecanismo da memória, são continuamente ressignificados em seu sentido. O tempo é condição de possibilidade das operações da álgebra (e do pensamento em geral), e não o contrário.

1.3. TEMPO MUSICAL POR OPOSIÇÃO AO TEMPO LITERÁRIO

O filósofo Michel Cornu procura uma distinção temporal entre a arte musical e a arte literária, destacando que há uma independência entre o tempo da narrativa (o tempo literário, recitado) e o tempo dos eventos ou fatos narrados, trazendo a obra de Marcel Proust, *“Em busca do tempo perdido”*, como um exemplo:

Na leitura de um romance, *“Em busca do tempo perdido”*, para tomar um bom exemplo, há o tempo da narrativa que se desenrola, e que é exterior ao tempo dos eventos, dos quais se faz a narrativa, ao passo que a música é o tempo mesmo.¹⁸ (CORNU, 2005, tradução nossa).

O exemplo de Proust ilustra a ideia de que um evento cotidiano pode se estender, na narrativa, por um tempo diferente daquele tempo objetivo e cronométrico dos eventos em si. Assim, o autor não faz apenas uma descrição forense de um fato, mas também cria uma atmosfera de reflexão e memória.

No caso da literatura, o tempo é uma experiência externa à

¹⁷ “Mental duration is not an instant that replaces an instant. It is the continual progression of the past. Thanks to memory, the past piles up on itself. It automatically conserves itself.”

¹⁸ Dans la lecture d'un roman, *“A la recherche du temps perdu”*, pour prendre un bon exemple, il y a le temps du récit qui se déroule et qui est extérieur au temps des événements dont on fait le récit, tandis que la musique est le temps même.

CORNU, Michel. *Temps et Musique*. 2005. Disponível em:

<http://www.contrepointphilosophique.ch/Esthetique/Sommaire/TempsEtMusique.html>

narrativa, já que o leitor realiza uma operação mental, imaginando, mediante a leitura do texto, o tempo em que ocorrem os eventos descritos. Podemos retroceder no texto, tentar imaginar novamente a cena, inclusive com uma temporalidade diferente. Ainda Cornu:

O tempo musical não é o tempo literário. É verdade que, bem como na música, o discurso literário se desenvolve no tempo, mas nesse último caso, o tempo é somente um instrumento a serviço de um sentido lógico que lhe é exterior. Em literatura, o tempo tem um exterior; não na música.¹⁹ (CORNU, 2005, tradução nossa).

Nesse ponto, o filósofo sublinha a diferença essencial entre o tempo da narrativa literária e o tempo musical. Na música, o tempo não é exterior ao que é narrado. O tempo faz parte da natureza da música, cuja essência é o transcurso temporal.

1.4. TEMPO E ESCUTA

No tempo musical, a narrativa, e sua recepção pelo ouvinte, ocorrem de uma vez só, **durante** a experiência da audição. Na condição de audiência de música de concerto, o ouvinte não poderá retroceder os eventos musicais, tal como o leitor poderia reler uma passagem. Sua impressão sobre a música será determinada pela capacidade técnica, que o compositor possuía, para moldar uma temporalidade a ser experienciada pelo ouvinte. Conforme Meyer:

(...) uma linha ou movimento não perpetua a si mesma. Ela é apenas uma série de estímulos sem vida. O que ocorre é que a percepção de uma linha, ou movimento, inicia um processo mental, e é esse processo mental que, seguindo a linha mental de menor resistência, tende a se perpetuar e continuar. (...) uma linha ou movimento é, na verdade, um processo da mente, e não uma coisa.²⁰ (MEYER, 1956, p. 92, tradução nossa).

¹⁹ “Le temps musical n'est pas le temps littéraire. Certes, tout comme la musique, le discours littéraire se développe dans le temps, mais dans ce dernier cas, le temps n'est qu'un instrument au service d'un sens logique qui lui est extérieur. En littérature, le temps a un extérieur; pas en musique.”

²⁰ “(...) a line or motion does not perpetuate itself. It is only a lifeless stimuli. What happens is that the perception of a line or motion initiates a mental process, and it is this mental process which following the mental line of least resistance, tends to be perpetrated and continued. (...) a line or motion is actually a process of the mind rather than a thing.”
MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press. 1956.

Dessa forma, o compositor cria condições fenomenológicas para favorecer as conexões que induzem a um estado mental do ouvinte ideal, integrando suas percepções, em direção a um resultado expressivo, no percurso do tempo da composição. Acredito que o sucesso composicional ocorre quando há empatia entre o compositor e seu ouvinte ideal, pois *“é porque o compositor também é um ouvinte, que ele está apto a controlar sua inspiração com referência ao ouvinte”*.²¹ (MEYER, 1956, pp. 40-41).

Podemos supor um ouvinte idealizado, com referência à nossa própria escuta e experiência, buscando o que está em jogo na relação entre a música por nós composta e essa escuta ideal, mesmo que, na prática, não tenhamos nenhum controle sobre a escuta do ouvinte efetivo (público) da nossa música. Ainda Meyer:

Nesse processo de diferenciação, entre ele mesmo como compositor, e ele mesmo como parte da audiência, o compositor se torna auto-consciente e objetivo.²² (MEYER, 1956, p. 41, tradução nossa).

Dessa forma, entendo que faz parte da técnica necessária ao compositor sua capacidade de abstrair-se como ouvinte, desprendendo-se, e tratando objetivamente aquilo que construiu a partir da subjetividade. Meyer também postula a possibilidade do ouvinte “tomar a atitude do compositor”, isto é:

Ele pode ser auto-consciente no ato da escuta. Aqueles treinados em música e talvez aqueles treinados em outras artes, tendem, a partir da atitude crítica que desenvolveram em conexão com os seus próprios esforços artísticos, a tornarem-se auto-conscientes e objetivos em relação a todas as suas experiências estéticas.²³ (MEYER, 1956, pp. 41-42, tradução nossa).

Os artistas desenvolvem a habilidade de observar lucidamente os processos criativos, tal como a artista visual Fayga Ostrower, que narra sua

²¹ “It’s because the composer is also a listener that he is able to control his inspiration with reference to the listener.”

²² “In this process of differentiation between himself as composer and himself as audience, the composer becomes self-conscious and objective.”

²³ “He may be self-conscious in the act of listening. Those trained in music, and perhaps those trained in the other arts as well, tend, because of the critical attitudes which they have developed in connection with their own artistic efforts, to become self-conscious and objective in all their aesthetic experiences.”

experiência ao escutar um concerto, e sobre sua “forma de sentir o tempo” musical:

Ao ouvirmos a música, nossa atenção extrai espontaneamente certos padrões estruturais, onde se ordenam e esclarecem emoções e pensamentos que afloram neste momento (ou fragmentos emocionais que não chegam a se tornar inteiramente conscientes). Na sucessão de sons em passagens menores ou maiores, somos levados a notar certas regularidades que ocorrem, repetições, semelhanças, variações em torno de uma matriz básica (cuja existência intuimos sem ela precisar estar presente), e também notamos pausas, cortes, ou os diversos andamentos que modulam o fluir das sequências. (...). Através dos momentos que se seguem, os sucessivos relacionamentos formais tornam-se mais e mais complexos, pois a cada instante o presente é interligado a um passado imediato, e este à lembrança de passados mais remotos, enquanto que por sua vez o futuro se torna um presente e passado. Neste fluir, o próprio referencial se modifica em função de camadas sempre mais espessas que se criam em nossa memória, de referências e contra-referências superpostas que qualificam o acontecer.²⁴ (OSTROWER, 1995, pp.37-38).

Na fala de Ostrower identificamos ideias de passado, presente, padrões, memória, recapitulação, escuta cumulativa, e as chamadas “camadas sempre mais espessas” sobre a memória, vindas de uma artista visual e não de um músico especialista. Mais adiante, fazendo uma analogia com o tempo e com a linguagem visuo-espacial, Ostrower aponta:

As linhas também têm conotações temporais, rítmicas, que estão sendo visualmente articuladas. Por exemplo, uma linha contínua é mais rápida do que uma linha descontínua, composta de tracinhos ou pontilhada, pois cada intervalo espacial representa uma espécie de obstáculo interrompendo o fluxo linear; (...).²⁵ (OSTROWER, 1995, p. 38).

Lidar com o tempo é inevitável nas experiências estéticas de qualquer natureza, direta ou indiretamente, conscientemente ou não. Assim, em suma, uma composição será o resultado da manipulação dos eventos onde, como compositores, engendramos diferentes oportunidades para que o ouvinte possa subsumir, a partir da disposição dos eventos, aquilo que representará para ele o tempo presente, o tempo experimentado na fruição da música, momento a momento.

²⁴ OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2a ed. Rio de Janeiro. Ed. Campus, 1995. ISBN 85-7001-999-8, p. 38.

²⁵ OSTROWER, Fayga. Op. cit. p. 38.

1.5. ONTOLOGIA DO TEMPO E MÚSICA

Em que sentido pode ser relevante para um compositor investigar o “modo de ser”, ou ontologia do tempo? No sentido de elucidar um aspecto essencial do nosso entendimento, e que afeta todas as nossas percepções, inclusive no momento de escutar música. O Messiaen do “TRCO”, embora se alinhe à distinção bergsoniana²⁶ entre o tempo subjetivo (*durré réel*), e o tempo objetivo, mensurável (*temps espace*), parece, como aponta TAYLOR (2010)²⁷, ser afim também à uma ideia kantiana²⁸ do tempo, como forma a priori da intuição, isto é, como um sentido subjetivo sem o qual não temos acesso ao mundo. Messiaen aponta, na sua “Filosofia da duração”, TRCO, p.18:

Tempo e espaço são intimamente relacionados. Sua percepção é de grande importância na construção da consciência humana. Eles são os dois instrumentos intelectuais que permitem a nossa construção do mundo. Para o músico e ritmista, a percepção do tempo é a fonte de toda música e de todo o ritmo. Um músico deve ser um ritmista... Ele deve refinar seu senso de ritmo por um conhecimento mais íntimo da duração experienciada, pelo estudo dos diferentes conceitos de tempo, e

²⁶(NOTA DO AUTOR): Mais adiante, no item 1.9, apresentamos a tabela onde Messiaen mostra, a partir de sua leitura de Bergson, a distinção entre o tempo objetivo e o tempo subjetivo. Não estou preparado, neste momento, para apresentar em detalhe o pensamento temporal bergsoniano, e sua contraposição a outras teses filosóficas sobre o tempo, pois demandaria muito mais esforço em direção à filosofia. Para nossos propósitos, a distinção entre a temporalidade objetiva e a temporalidade subjetiva parece suficiente para a caracterização temporal do portfolio, em sua apresentação, na parte 4 deste memorial.

²⁷ TAYLOR, Benedict. On time and eternity in Messiaen. In: Crispin, Judith M., and Olivier Messiaen. Olivier Messiaen : the centenary papers. Newcastle on Tyne, UK: Cambridge Scholars, 2010, p. 262.

²⁸ (NOTA DO AUTOR): É importante ressaltar que entender o tempo, tal como quer Kant, não é a única forma possível. Toda a filosofia carrega um “estorvo”, um custo metafísico pago para assegurar a sua razoabilidade. Isso significa que temos de aceitar algumas premissas e abrir mão de certas concepções, em cada caso. Aceitar a metafísica kantiana significa aceitar o idealismo, e a impossibilidade do acesso imediato às “coisas em si”. Temos acesso ao mundo enquanto “fenômenos”, isto é, representações dadas à nossa intuição. A natureza de tais representações é espaço-temporal. A palavra “intuição”, em Kant, significa o que chamamos comumente de sentidos: visão, audição, etc., sendo o espaço e o tempo o que Kant chama de “formas da intuição a priori”, isto é, condições da nossa sensibilidade. Entender o tempo como presente apenas no sujeito, como quer Kant e os fenomenologistas é, como aponta COMTE-SPONVILLE (2006, p.42) “impedir-se de explicar o aparecimento do sujeito *no tempo*.” Por essa razão, para os kantianos, pode ser necessário aceitar algum tipo de objetividade no tempo, além da idealidade transcendental, com o intuito de explicar como seria possível o surgimento do sujeito “no tempo”. Outra solução consistente com o pensamento kantiano seria suspender o juízo a respeito da existência objetiva do tempo, quando pensado fora da relação fenomênica.

diferentes estilos rítmicos.²⁹ (MESSIAEN, *TRCO*, p.18 e também MESSIAEN apud TAYLOR, 2010, tradução nossa).

Em nosso cotidiano, o tempo constantemente envolve um sistema quantitativo mensural: contamos as horas, minutos e segundos, enumeramos compassos na partitura, calculamos os dias de acordo com os compromissos da agenda, mas nem sempre investigamos o aspecto qualitativo da experiência temporal, ou a nossa “forma de sentir o tempo”. Seincman (2001) aponta, sobre as dificuldades em relação ao tempo, em seu aspecto qualitativo:

(...) – a questão da duração cronológica e a transformação do tempo em mera sucessão de segmentos sucessivos – são de uma mesma natureza: não levam em conta a qualidade e o processo da recepção temporal. Dizer que um acorde dura tantos segundos, que tal nota é a terceira de uma série dodecafônica ou que a forma rondó é um A B A C A, é, em essência, mera descrição, como se a estrutura do objeto independesse do observador. (SEINCMAN, 2001,p.14).

Essa constatação revela a necessidade do entendimento do aspecto qualitativo do tempo, e sua necessária conexão com o ouvinte, diferentemente da percepção do senso comum, de natureza mais quantitativa.

²⁹ (MESSIAEN apud TAYLOR): “Time and space are intimately related. Their perception is of great importance for the construction of human consciousness. They are the two[they are both, no *TRCO*] intellectual instruments that permit our construction of the world. For the musician and rhythmician, the perception of time is the source of all music and all rhythm. A musician must be a rhythmician....He should refine his sense of rhythm by a more intimate knowledge of experienced duration, by the study of different concepts of time and different rhythmic styles.”

Mesmo trecho acima , no *TRCO*, tradução de BAGGECH: “Time and space are intimately linked. Their perception is of considerable importance to the formation of the human spirit. They are both intellectual instruments which allow us a sensible construction of the world. For the musician and the rhythmicist, the perception of time is the source of all music and all rhythm. A musician is inevitably a rhythmicist; if not he does not merit the title of musician. If he is a rhythmicist, he mus refine his sense of rhythm by a more intimate knowledge of true time, by the study of different concepts of time and of different rhythmic styles.”

1.6.A RESSIGNIFICAÇÃO DA FORMA PELA MEMÓRIA

Meyer (1956) aponta que, na escuta de uma forma musical específica, como por exemplo a forma sonata, aprendemos a ressignificar constantemente aquilo que ouvimos, ampliando o nosso conceito de “forma sonata”:

Cada vez, por exemplo, que nós ouvimos um novo trabalho, que pode ser relacionado com o nosso conceito de forma sonata, ou percebemos um trabalho já ouvido sob um novo ponto de vista, nossa concepção geral de forma sonata é modificada, mesmo que sensivelmente.³⁰ (MEYER, 1956, p. 58, tradução nossa).

O trecho acima apresenta a possibilidade de ouvirmos várias vezes a mesma música, sempre com uma visão um pouco diferente: ao ouvirmos compositores de épocas e estilos distintos, que utilizaram sons e técnicas completamente diferentes, podemos subsumir o conceito geral que unifica a nossa intuição formal, pois:

(...) é claro que ter ouvido uma sonata de Schubert influencia a nossa percepção de Stravinsky.³¹ (MEYER, 1956, p. 59, tradução nossa).

Acredito ser esse um dos fundamentos da nossa evolução como compositores, isto é, a contínua possibilidade da ressignificação, e de um novo entendimento sobre a nossa música, e a de outros compositores, pois é através da memória que damos significado às nossas experiências temporais:

³⁰ “Each time, for example, we hear a new work that can be related to our concept of sonata form or perceive a work already heard from a new point of view, our generalized conception of sonata form is modified, if only slightly.”

³¹ (...) it is clear that having heard a sonata by Schubert does influence our perception of Stravinsky.”



Consideremos por exemplo este relógio: não é tempo, é espaço, e os ponteiros nunca ocupam nele mais que uma posição de cada vez. Quanto às suas posições sucessivas, elas só têm sentido, observava Bergson, 'para um espectador consciente que rememora o passado' e as compara umas às outras. Suprimam a consciência e

não terão mais tempo, nem mesmo sucessão: terão apenas uma posição dada dos ponteiros, terão apenas uma "exterioridade recíproca sem sucessão", como dizia de novo Bergson, não terão mais que presente. (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 35).

Figura 1: Ilustração usada no cartaz do recital "Uma forma de sentir o tempo".

A investigação sobre a ontologia do tempo revela um entendimento sobre como a música se processa na nossa consciência que, através da memória, unifica as experiências temporais, possibilitando a formação de juízos. Esses juízos são um processo de síntese que, a partir dos eventos discretos, forma uma ideia contínua.

A totalidade da música que escutamos durante a vida molda, cumulativamente, o nosso modo de receber e organizar as impressões musicais. Sobre isso, citamos Seincman (2001):

Seria correto, no entanto, dizer que a música termina no momento em que ela cessa? Creio que não, pois ao terminar, a música não deixou de atuar em nossa consciência: (...) O foco, que antes era aparentemente exterior, passa a ser, então, um processo reconhecidamente interior. (...) A memória é o que possibilita a ação do ouvinte na obra e a ação da obra no ouvinte. (SEINCMAN, 2001, pp. 15-16).

Por essa razão, cada músico, independentemente de sua concepção estética e ideológica, tem uma forma única de perceber a música, resultado de suas experiências e, por esse motivo, é importante a comunicação entre músicos de diferentes escolas e estilos, e sua troca de experiências.

1.7.LEMBRAR “COMO” O TEMPO EXISTE

Em todos os momentos, no transcorrer das horas, ou na elaboração de um silogismo, que contém um “antecedente” e um “consequente”, somos lembrados, inevitavelmente, da presença do tempo em nossas vidas, de forma cotidiana, e não elaborada por conceitos filosóficos. Assim ocorre na música: o tempo é, de certa forma, “normalizado”, e, de tão fundamental, passa a ser despercebido. Sobre isso, Seincman (2001) aponta:

(...) esquecemo-nos, ao menos aparentemente, de sua presença e passamos a estudar ou analisar a música como se fosse apenas uma mera sucessão de instantes, fragmentos e segmentos. São inúmeros os artigos, ensaios, análises e tratados teóricos de harmonia, contraponto, formas musicais, etc., que não levam em consideração a percepção temporal do ouvinte. A análise de uma obra é fruto de uma escuta e, em geral, esquecemos de refletir a respeito de nossa própria escuta da obra. (SEINCMAN, 2001, p. 14).

Precisamos, então, de algum tipo de mergulho consciente nas experiências temporais, para voltar a perceber o tempo como um elemento da expressão musical. Com o intuito de experienciar a música, independentemente da descrição técnica, durante o “Seminário de Análise e Composição”, que tivemos no mestrado, o Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves propôs a escuta da composição “*Rothko Chapel*”, de Morton Feldman. No exercício, não deveríamos descrever aspectos técnicos da composição, mas discorrer essencialmente sobre o conteúdo expressivo, evitando o uso de termos musicais. O efeito obtido por Feldman, na terceira parte de “*Rothko Chapel*”, trouxe à tona o aspecto expressivo de sua temporalidade particular, que descrevi com estas palavras:

A segunda parte (compasso 135) parece uma marcha fúnebre, onde os solos intercalados por percussão desenham o ritual da passagem, com uma forma específica, em que cada ato tem o seu momento.

A passagem se dá para a eternidade, representada na terceira parte pelo coro (compasso 211), cantando uma textura que, pela ausência de ataques e delimitações de frases, induz o ouvinte a uma noção de tempo infinito, sem começo nem fim.

Se considerarmos o coro como representante do tempo, então, em retrospectiva à primeira parte, parece que a viola já dialoga com o

tempo, desde o início. Suponho, dessa forma, que a viola seja a representação dos vivos. O tempo é dado a nós como o fluxo que vai do antes ao depois, permeado pelo constante agora. Contudo, nossa capacidade de abstração permite intuir a eternidade como a noção mais geral possível de um tempo imóvel: onde não há antes nem depois. Tal ideia pode ser intuída, mas jamais vivenciada, da mesma forma que a matemática intui múltiplas dimensões, sem que jamais possamos transpor empiricamente a barreira da tridimensionalidade. O coro da terceira parte representa a eternidade, fora da dimensão espaço-temporal a que estamos subjugados, isto é, sem “antes”, nem “depois”. Já o coro da primeira parte tem começo e fim, pois é a representação do tempo tal como nos é dado, fenomenicamente. (HERRLEIN, 2012. Escrito para o “Seminário de Análise e Composição”, cadeira integrante do curso de mestrado em composição).

Na “interpretação” literária apresentada acima, abordei os instrumentos, e o tratamento dado a eles pelo compositor, como personagens: o tempo é representado pelo coro, e a viola representa os vivos, na audição deste ouvinte particular. O tratamento composicional resulta num comportamento sonoro-musical, de cada uma das “personagens”. Essa escuta suscitou duas questões: em primeiro lugar, uma possível representação da eternidade em música (em um trecho que dura cerca de três minutos) e, em segundo lugar, a ideia da “escuta retrospectiva”.

Quanto à segunda questão, a da escuta retrospectiva, ela se torna clara quando digo, acima: *“Se considerarmos o coro como representante do tempo, então, em retrospectiva à primeira parte, parece que a viola já dialoga com o tempo, desde o início.”* Refiro-me a um tipo de escuta não-linear, comparável a um roteiro de filme que está invertido, para gerar uma surpresa, utilizando o tempo e memória do expectador como elemento expressivo. Na “história” que imaginei para dar um significado palpável à composição de Feldman, a memória exerce um papel importante quando, após escutar os eventos que estão no fim da composição, sou capaz de ressignificar os eventos iniciais, de forma retrospectiva e, portanto, não-linear.

Quanto à primeira questão, nessa escuta inaugurei uma vivência, ou impressão de estase³², em uma composição musical. A música da terceira parte não tem um começo, ela simplesmente começa a soar; não tem um final,

³² “Na medicina ocidental, estase significa o estado no qual o fluxo normal de um líquido corporal pára, por exemplo, o fluxo de sangue através dos vasos sanguíneos (...). De forma semelhante, para a medicina chinesa, mais conhecida no ocidente através da acupuntura, a estase é a retenção da energia vital em alguma parte específica do corpo (...).”
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Estase>

simplesmente é interrompida. E não possui frases que, segundo Kramer, são “o resíduo final da linearidade”.³³ (KRAMER, 1988, p. 55).

1.8. ETERNIDADE, ATEMPORALIDADE, IMOBILIDADE

Quanto à noção de eternidade, podemos considerar duas possibilidades: ou entendemos eternidade como uma suspensão, onde o tempo cessa de existir, numa condição que transcenderia aquilo que poderíamos experienciar (algo que poderíamos apenas imaginar ou intuir, tal como referi-me antes, quando falava sobre “*Rothko Chapel*”); ou entendemos a eternidade como a nossa única possibilidade do agora, já que só é possível viver no presente e, mais uma vez, surge Santo Agostinho, em Seincman e em Comte-Sponville:

Mas talvez fosse próprio afirmar que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (STO. AGOSTINHO, apud SEINCMAN, 2001, p.16 e também COMTE-SPONVILLE, 2006, p.31).

O segundo sentido, o do presente como sendo a eternidade, encontra um eco em Wittgenstein, quase ao final do *Tractatus Logico-Philosophicus*, aforismo 6.4311, que COMTE-SPONVILLE (2006, p.85) chama de uma “singular espiritualidade, sem promessa e sem presença”:

6.4311 - A morte não é um evento da vida. A morte não se vive.
Se por eternidade não se entende a duração temporal infinita, mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente”.³⁴

³³ “Phrases have, until recently, parvaded all Western music, even multiply-directed and moment forms: phrases are the final remnant of linearity.”

³⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. "Tractatus Lógico Filosófico tradução." Luiz Henrique Lopes dos Santos, São Paulo, Edusp (1994).

1.9. TEMPO E DURAÇÃO

Independentemente de questões especificamente filosóficas, podemos reconhecer dois tipos de tempo: um tempo psicológico, que sentimos como uma relação qualitativa, não dependente exclusivamente da mensurabilidade, e outro tempo quantitativo, que costumamos medir pelo cronômetro, pelo metrônomo e pelas fórmulas de compasso:

No nível mais amplo, Messiaen alinha-se com as teorias de Henri Bergson, que assume no *Traité* uma importância maior do que a de qualquer outro filósofo (incluindo São Tomás de Aquino). Seguindo Bergson, Messiaen divide o tempo na 'durée réel' subjetiva ou 'durée vécue' - tempo "real", heterogêneo, qualitativo, imensurável; e o 'temps espace' ou 'mathématique', objetivo - homogêneo, quantitativo, mensurável, visto depois de Bergson como uma abstração ou espacialização do tempo real. Em uma ocasião, (pp. 11-12) Messiaen sugere que o primeiro deveria se chamar duração (durée) e o último tempo (temps), embora isso seja inconsistentemente aplicado e efetivamente entre em conflito com muito do que ele escreve em outros trechos.³⁵ (TAYLOR, p. 263, tradução nossa).

³⁵ "At the largest level, Messiaen aligns himself with the theories of Henri Bergson, who assumes in the *Traité* an importance greater than any other philosopher (including Aquinas). Following Bergson, Messiaen divides time into subjective *durée réel* or *durée vécue* –“real” time, heterogeneous, qualitative, immeasurable; and objective *temps espace* or *mathématique* –homogenous, quantitative, measurable, seen after Bergson as an abstraction or spatialisation of real time. On one occasion (pp. 11-12) Messiaen suggests the former should be called duration (durée) and the latter time (temps), though this is inconsistently applied and indeed conflicts with much of his writing elsewhere."

Para melhor elucidar a diferenciação entre as temporalidades, no “TRCO”, Messiaen apresenta uma tabela comparativa, traduzida abaixo:

Figura 2: Tradução da tabela apresentada por Messiaen, “TRCO”, p. 21

DURAÇÃO (True Duration)	TEMPO ESTRUTURADO (Structured Time)
Duração é concreta. (avaliada pela sua relação conosco – se confunde com a sucessão de nossos estados de consciência)	Tempo é abstrato. (uma estrutura vazia, na qual subsumimos o mundo e nós mesmos)
Duração é heterogênea. (às vezes rápida, às vezes lenta – com milhares de nuances de tempo, uma prodigiosa variedade de lentos e rápidos)	Tempo é homogêneo. (todas as partes são idênticas)
Duração é qualitativa. (depende de nossa natureza – imensurável)	Tempo é quantitativo. (mensurável, numerável – relativo ao fenômeno que lhe serve de medida: se esse fenômeno muda, nossa estruturação do tempo muda com ele)
Duração é subjetiva. (dentro de nós)	Tempo é objetivo (fora de nós)

Observando a tabela, percebemos que o tempo estruturado, aquele abstraído em estruturas homogêneas, que passam a ser unidades de medida, se reveste de um caráter espacial e objetivo, portanto, externo ao sujeito. Reconhecer o espaço é reconhecer a possibilidade de “estar contido dentro de” e, como não é possível “estar contido dentro de si mesmo”, entendemos o espaço, em seu sentido mínimo, como a condição da “alteridade”, isto é, a condição da existência de algo diferente de mim, algo “fora” do sujeito, portanto, objetivo.

Em relação à duração, ou tempo qualitativo, Messiaen apresenta duas leis sobre a apreciação do tempo:

a) Lei do Sentido de Duração Presente:

Quanto mais o tempo for preenchido (com eventos), mais curto nos parecerá - quanto mais ele for vazio (de eventos), mais longo ele parecerá.³⁶ (MESSIAEN, *TRCO*, p.19 e p. 32, tradução nossa).

Esse argumento diz respeito à duração presente, ou seja, ao tempo enquanto vivido, e não ao tempo como lembrança. Assim, vamos imaginar a vivência de 30 minutos de espera em uma sala vazia, sem ninguém para conversar. A total ausência de eventos presentes fará com que a espera seja longa:

Se nos endereçamos ao presente, é evidente que a espera e a inação criam um vazio que atrasa a passagem do tempo. Ao contrário, alegria, trabalho e tudo o que ocupa e cativa nossa atenção aceleram a passagem do tempo.³⁷ (MESSIAEN, *TRCO*, p. 19, tradução nossa).

Agora, suponhamos que na mesma sala, durante os mesmos 30 minutos, tivéssemos um debate sobre um assunto que interessasse a todo o grupo de interlocutores. Possivelmente, os mesmos 30 minutos passariam mais rapidamente e, ao deixar a sala, levaríamos na memória várias questões levantadas durante o encontro.

³⁶ Sense of Present Duration. Law:

"The more time is filled (with events), the shorter it seems to us - the more it is empty (of events), the longer it seems".

(NOTA DO AUTOR): Na p. 32 do *TRCO*, está grafado "Cullivier", mas trata-se do filósofo Armand Cuvillier (1887-1973), citado por Messiaen antes. Anteriormente, no *TRCO*, p.19, Messiaen enuncia estas mesmas duas leis sem menção a Cuvillier e logo após a citação de Bergson.

³⁷ "If we address the present, it is evident that waiting and inaction create a void which slows the passage of time. On the contrary, joy, work, and all that occupies us and captivates our attention speeds the passage of time".

b) Lei da Apreciação Retrospectiva do Tempo Passado:

Quanto mais o tempo foi preenchido (de eventos), mais longo parecerá para nós agora - quanto mais ele foi vazio (de eventos), mais curto parecerá para nós agora.³⁸ (MESSIAEN, *TRCO*, p. 19 e p. 32, tradução nossa).

Tal argumento diz respeito à duração passada, do tempo que está sendo apreciado retrospectivamente, após a experiência vivencial. Vamos imaginar a vivência de 30 minutos de espera em uma sala vazia, em meditação, buscando fazer uma retrospectiva dos eventos vividos no passado. Assim, a equação se inverte e temos que, quanto mais eventos vividos e acumulados na memória lembrarmos, mais longa terá sido a experiência do tempo, em retrospectiva:

Se nos lançamos ao passado, a memória faz um espelhamento e reverte esse senso de velocidade – um período vazio apenas deixa em nós uma memória vaga, sem particulares, sem imagens que invadem o pensamento, uma memória sem interesse. (...) Ao contrário, um período preenchido com eventos de todos os tipos (...) parece longo, e muito longo, se esses eventos foram numerosos, e sua medida de tempo contrai-se ou expande-se em proporção ao número de memórias que permanece conosco.³⁹ (MESSIAEN, *TRCO*, p.19, tradução nossa).

Quanto mais envelhecemos, mais percebemos que temos um longo passado e um curto futuro. Bergson apresenta esse argumento com a ideia de uma fita⁴⁰ (podemos imaginar uma fita cassete ou de rolo) onde, na medida em que um carretel (o do passado), vai se enchendo, o outro (o do futuro), vai diminuindo.

Quanto à intuitividade da compreensão das leis enunciadas, Messiaen observa que é mais difícil ajuizar-se sobre o presente do que sobre o passado:

³⁸ Retrospective Appreciation of Past Time. Inverse laws:

"The more time was full (of events), the longer it seems to us now - the more it was empty (of events), the shorter it seems to us now."

³⁹ "If we address the past, the memory causes a mirror and reverses this sense of speed - and empty period only leaves in us a vague memory, without particulars, without images that invade thought, a memory without interest. (...) On the contrary, a period filled with events of all kinds (...) seems long and very long if these events have been numerous, and its rate of time expands or contracts in proportion to the number of memories that leaves with us."

⁴⁰ <http://plato.stanford.edu/entries/bergsen/>

A segunda lei parece-me muito mais evidente do que a primeira. Inicialmente, porque a primeira endereça ao presente, e este não é facilmente apreciável, completamente carregado, como ele é, com ecos do passado e antecipações do futuro. Em segundo lugar, porque a segunda lei soma-se perfeitamente ao sentimento de nossa própria duração: minha infância durou muito mais do que todo o resto da minha vida.⁴¹ (MESSIAEN, *TRCO*, p.32, tradução nossa).

E, finalmente, sobre a expectativa e a imaginação esperançosa dos eventos futuros, Messiaen cita Bergson:

Tal prazer intenso vem da esperança, porque o futuro nos aparece, ao mesmo tempo, com uma multidão de formas igualmente possíveis e sorridentes. Mesmo que a mais desejada dessas formas seja realizada, nós deveremos sacrificar as outras, e perderemos muito. A ideia do futuro, preenchido com infinitas possibilidades é, então, mais fértil do que o futuro propriamente dito, e isso ocorre porque nós encontramos mais charme na esperança do que na posse, no sonho do que na realidade.⁴² (BERGSON, apud MESSIAEN, *TRCO*, pp 20-21, tradução nossa).

A partir dos conceitos apresentados na primeira parte, onde houve a reflexão sobre as diferentes temporalidades, sigamos para a segunda parte, sobre a busca de um procedimento composicional.

⁴¹ "The second law seems to me much more evident than the first. Initially because the first addresses the present and the present is not easily appreciable, completely charged, as it is, with echoes of the past and anticipations of the future. Secondly, because the second law perfectly sums up the sentiment of our own duration: my childhood has lasted longer than all the rest of my life."

⁴² "Such intense pleasure comes from hope because the future appears to us at the same time in a multitude of equally smiling, equally possible forms. Even if the most desired of these forms is realized, we must sacrifice the others, and we will have lost much. The idea of the future, filled with infinite possibilities, is then more fertile than the future itself, and this is why we find more charm in hope than in possession, in dream than in reality."

PARTE 2

A PROCURA POR UM PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL

2. A PROCURA POR UM PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL

Na primeira parte, investigamos o tempo do ponto de vista filosófico, buscando compreender a sua natureza como um modo de existir necessário à nossa intuição da realidade, e distinguindo sua caracterização objetiva e mensural, daquela caracterização subjetiva e elástica. Também buscamos entender que o modo de ser da música, como experiência, é de natureza necessariamente temporal e que, por consequência, muito da expressão musical reside na manipulação da temporalidade pelo compositor. Neste momento, faz-se necessário saber de que maneira esses conceitos podem nos ajudar a implementar procedimentos composicionais que relacionem essas ideias à expressividade musical.

A parte subjetiva do tempo é mais difícil de controlar, pois trata-se de algo relativizável de indivíduo para indivíduo e, precisamente, entre a temporalidade conceitual e aquela que é ouvida, é onde residem as possíveis contradições entre o tempo objetivo e o tempo subjetivo:

(...) para Messiaen existem diferentes tipos de tempo – o tempo interno da consciência (*durée* de Bergson), o tempo externo dos eventos musicais, e um tempo abstrato, matemático que permite a enumeração dos eventos externos e a duração para a consciência (que assume uma importância maior para o seu pensamento do que Messiaen admite).⁴³ (TAYLOR, 2010, p. 267, tradução nossa).

Mesmo em Messiaen, o equilíbrio entre o tempo objetivo e o tempo interno da consciência e, ainda, um tempo filosófico, que busca a expressividade e representação de conceitos abstratos (como a eternidade divina, por exemplo), é delicado, e nem sempre claro. TAYLOR (2010) ressalta a dificuldade de compatibilizar os conceitos temporais da primeira forma de ver o tempo (tempo subjetivo, como duração), com a segunda (tempo objetivo, homogêneo e mensurável):

⁴³ “(...) for Messiaen there are different types of time – here the internal time of consciousness (Bergson’s *durée*), the external time of musical events, and an abstract, mathematical time that allows the numeration of external events and durations for consciousness (which assumes greater importance for his thinking than Messiaen admits).”

Apesar do foco do compositor (e de Bergson) na primeira, é a segunda que é mais importante para realizar várias das propriedades temporais que Messiaen atribui à sua música. É razoável supor que Messiaen confunda os dois tipos de tempo de Bergson durante as suas considerações sobre a temporalidade; ou, no mínimo, que intercale o uso de termos incompatíveis, prontamente subsumindo o tempo experienciado e subjetivo, com o seu oposto, o tempo abstrato, com consequências problemáticas na tentativa de dar sentido às suas afirmações sobre a temporalidade na música.⁴⁴ (TALYLOR, 2010, p.263, tradução nossa).

O tempo medido, estruturado, vai tornando-se mais importante, revestindo-se a teoria de uma materialidade que, eventualmente, revela-se menos etérea e mais palpável, menos subjetiva e mais matemática do que um artista gostaria de admitir. Ao percebermos que a temporalidade subjetiva é mais difícil de tematizar, conceitualizar, medir, representar, comparar, nos refugiamos na parte objetiva e forjamos, nos seus elementos, os meios que nos levarão a uma temporalidade expressiva, subjetiva, num diálogo permanente entre as causas técnicas e os efeitos artísticos.

Com o intuito de prosseguir em nossa investigação, nos valeremos da distinção feita por Miranda (2001), entre os dois tipos de abstração, envolvidos na composição musical ou, mais especificamente, na “inteligência musical”. São elas: a abstração subjetiva e a abstração objetiva.

Nossa habilidade para criar e apreciar a organização dos sons no espaço e no tempo nos leva a uma segunda noção fundamental; a noção de que composições musicais carregam estruturas abstratas. Essas noções são importantes para a música computacional porque elas endereçam questões que tocam dois domínios aparentemente distintos da nossa inteligência musical: o domínio da subjetividade abstrata (composição musical e imaginação artística), e o domínio da objetividade abstrata (operações lógicas e pensamento matemático). Não há disputa com o fato do computador ser uma ferramenta excelente no domínio da última (objetividade abstrata), mas esse livro está também interessado em explorar o potencial do computador no primeiro domínio (o da subjetividade abstrata).⁴⁵ (MIRANDA, 2001, tradução nossa).

⁴⁴ “Despite the composer’s (and Bergson’s) focus on the former, it is the latter that is most important for realising many of the temporal properties Messiaen attributes to his music. It is arguable, indeed, that Messiaen confuses Bergson’s two types of time throughout his consideration of musical temporality; at the very least, he uses incompatible terms interchangeably, and readily subsumes subjective, experienced time into its opposite, abstract time, with problematic consequences for attempting to make sense of his pronouncements on music’s temporality.”

⁴⁵ “Our ability to create and appreciate the organization of sounds in space and time leads us to our second fundamental notion; the notion that musical compositions carry abstract structures. These notions are important for computer music because they address issues that

Usando essa distinção podemos, analogamente ao tempo, dizer que no terreno da abstração subjetiva está o tempo qualitativo. No terreno da abstração objetiva estão as operações lógicas e o pensamento matemático, que podemos relacionar ao tempo medido. Ora, uma modelagem composicional, voltada à intuição do tempo, se dará a partir da relação temporal, almejada subjetivamente pelo compositor, com as operações lógicas e matemáticas que ele colocará em jogo, no que concerne ao tempo objetivo, medido. Quando utilizo o vocabulário de Miranda, e refiro-me às operações lógicas ou matemáticas, faço a ressalva de que, em qualquer tipo de música, quer o compositor esteja consciente ou não de suas decisões, esse processo pode ser separado entre aquilo que o compositor deseja (através de sua imaginação artística), e aquilo que ele põe em ação nas suas decisões pontuais (isto é, um “sim” ou um “não”, para essa nota, ou para aquele acorde), decisões essas que sempre obedecem ao princípio do “terceiro excluído”⁴⁶, “decisões lógicas”, portando, binárias.

are at the fringe of two apparently distinct domains of our musical intelligence: the domain of abstract subjectivity (musical composition and artistic imagination) and the domain of abstract objectivity (logical operations and mathematical thought). There is no dispute that the computer is a tool of excellence for the latter domain, but this book is also interested in exploring the potential of the computer for the former domain.”

⁴⁶ P ou não-P. Exemplo: “Ou este homem é Sócrates ou não é Sócrates.”

2.1. MODELAGEM DA INTUIÇÃO

O que significa modelar a intuição? Entendo a “modelagem da intuição” como o aparato conceitual necessário para transformar uma ideia artística potencial em um ato; da mera possibilidade até a realidade do objeto artístico a ser fruído. Mesmo em casos de obras “abertas”, ou com diferentes realizações em cada execução, como a música improvisada, a modelagem também tem o seu lugar. Diferentes tipos de música demandam diferentes modelos, que buscam dar conta daquilo que o compositor está buscando expressar.

Em que sentido é possível modelar a intuição? Tanto quanto seja possível identificar, no processo composicional, o que está em jogo, e o que se pretende com uma determinada música. Será tanto possível modelar a intuição quanto o compositor puder afastar-se da intuitividade pura e observar racionalmente o que pretende com sua criação.

Início a reflexão, a partir de um pressuposto fenomenológico, o qual indica que *“a notação não nos traz a visualização direta da música”* e *“a função primária da notação é prescritiva, não descritiva.”* (Seeger, 1958; Lochhead, 2006a). No artigo *“Prescriptive and Descriptive Music-Writing”*, de 1958, Charles Seeger cita Bela Bartok: *“The only true notations are the soundtracks on the record itself”*, que, em tradução livre, entendo como: “As únicas notações reais são as trilhas (sulcos) dos discos”, aludindo à dificuldade da notação precisa de canções folclóricas, que Bartok buscava transcrever.

Dessa forma, como compositor, procuro meios além da partitura para desenvolver a minha música, uma vez que, em relação à sensação da temporalidade subjetiva, nada pode substituir a experiência de escutar repetidamente as ideias nas quais se está trabalhando, de preferência sem estar envolvido na execução como intérprete dessas ideias, buscando a posição receptiva, como ouvinte. Por isso, desde 1995, tenho usado o computador para gravar e compor música.⁴⁷

⁴⁷ (NOTA DO AUTOR): Além do emprego dos softwares de editoração de partituras, costumo servir-me de uma estação de trabalho, com sequenciador Midi (onde ordeno as notas) e de sons de instrumentos virtuais que, a partir do sampleamento, síntese sonora e, mais modernamente, a modelagem física de instrumentos, possibilitam que eu possa escutar a música enquanto a componho, emulando os sons dos instrumentos acústicos. Em alguns casos, é necessária a complementação com a amostragem de técnicas estendidas, como

Em resumo, o que quero expressar aqui é que não componho somente a partir da escrita sobre o papel, e que a partitura final é a última parte do processo de composição, após estar satisfeito com o que escuto na estação de trabalho. Isso tem seus prós e contras, e depois de algum tempo comecei a desejar outro tipo de composição, um pouco mais lenta, e mais segura, porque as múltiplas possibilidades e a excessiva (e às vezes enganosa) elasticidade que o computador oferece começou a trazer-me incertezas quanto à teleologia do que estava compondo. Por exemplo: esta passagem pode ser mais lenta? Mais rápida? Apenas um clique e posso ouvir. Nem sempre isso é bom. Como aponta Roger Reynolds (2002), sobre o fato dos compositores do nosso tempo poderem “começar com praticamente qualquer coisa”:⁴⁸

A corrente variabilidade do material possível pode confundir fundamentalmente as questões de forma.⁴⁹ (REYNOLDS, 2002, pg. 5, tradução nossa).

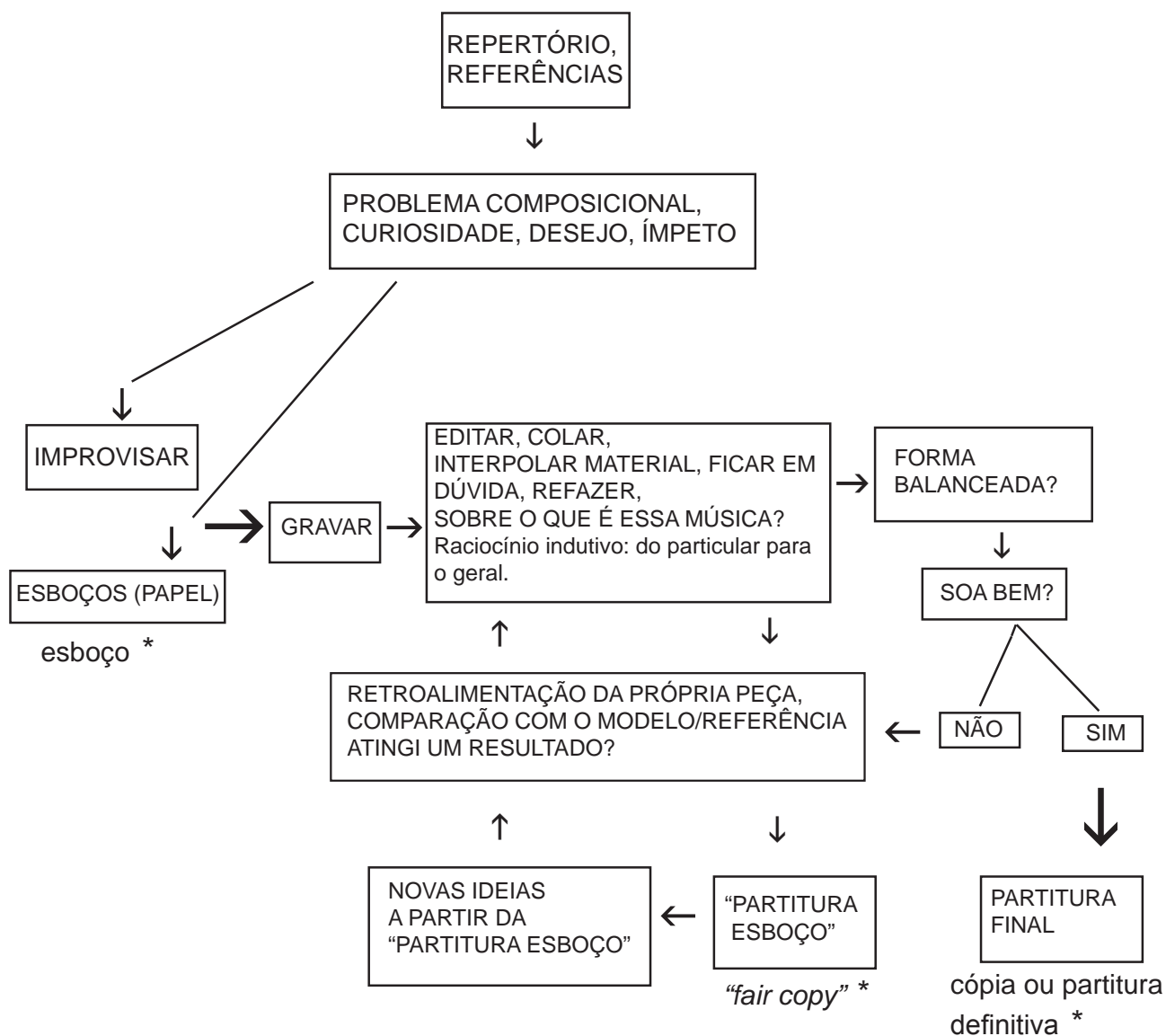
Em alguns momentos é necessário fechar as possibilidades, e não abri-las indefinidamente. A partir de um certo ponto, comecei a sentir falta de uma espécie de “meta-programa”, que mediasse as minhas ações entre a ideia artística (abstração subjetiva) e o impulso de gravá-la imediatamente, utilizando o teclado. Algo que proporcionasse uma maior reflexão entre os eventos sonoros, tornando o processo de composição um pouco mais deliberado e menos impulsivo. Na fluxograma a seguir (figura 3) apresento o método composicional utilizado antes da experiência do mestrado e, mais adiante, (figura 10, pag. 67) outro fluxograma mostrará como ele foi aperfeiçoado, a partir do aprendizado e experiência recentes.

multifônicos, por exemplo, que podem ser gravados pelo intérprete, aproximando o compositor do universo das possibilidades reais dos instrumentos.

⁴⁸ “In any event, in our time, a musical realist must grant that a composer may well begin with almost anything”

⁴⁹ “The current variability of possible material can confuse questions of form fundamentally.”

Figura 3: Método de composição, antes do mestrado.



* O professor Celso Loureiro Chaves informou-me sobre os nomes corretos para os diferentes níveis de manuscritos que são, pela ordem do menos completo ao mais completo:

- a. esboço: “tentativas sistemáticas de resolver problemas composicionais”;
- b. *fair copy*: “algum nível de completude” (é a primeira partitura anotada do princípio ao fim)
- c. cópia (ou partitura) definitiva: aquela que é entregue aos intérpretes e/ou editores.

Segundo Chaves, antes do nível “a” ainda é possível ter “rascunho” ou “avulsos”, que são aquelas anotações de ideias que ainda não pressupõem um discurso contínuo. Uma discussão sobre essa terminologia é encontrada no artigo do escrito pelo professor Chaves, intitulado “Crítica genética e composição musical: o “Trio 1953” de Armando Albuquerque”, pp.210-213. In: Anais do Simpemus 2008, disponível em:

<http://people.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf>

2.2.ALGORITMOS

Percebi a necessidade de uma metodologia melhor, que poderia ser investigada a partir de algoritmos. Segundo David Cope:

Um algoritmo é uma receita, passo a passo, para obter um objetivo. A respiração, o pulso cardíaco, o piscar de olhos são algoritmos naturais que ajudam a nos manter vivos. O DNA, tijolo de construção da vida, representa outro bom exemplo de um algoritmo comum.⁵⁰ (COPE, 2007, tradução nossa).

No meu ponto de vista, a busca de uma identidade artística consiste em procurar o conjunto de características que determina seu estilo ou, pelo menos, identificar o próprio conjunto de procedimentos composicionais, suas características, e também aquilo que lhe é ausente. Dessa forma, o DNA, como um código genético de instruções, ou algoritmo, é apropriado como analogia aos processos composicionais. Ainda Cope (2000):

Composições isorrítmicas do século 14 representam antigos e óbvios exemplos de composição algorítmica estrita. A prática de compor música algorítmica, no século 14, incorporou uma *color* (conjunto de intervalos) e uma *talea* (padrão rítmico). O moteto isorrítmico, criado em parte por Philippe de Vitry (1291-1361), mas trazido ao seu zênite por Guillaume de Machaut (1300-1377), consistia de vários comprimentos da *color* e *talea* que, uma vez iniciadas, poderiam não coincidir novamente por várias repetições.⁵¹ (COPE, 2000, p. 3, tradução nossa).

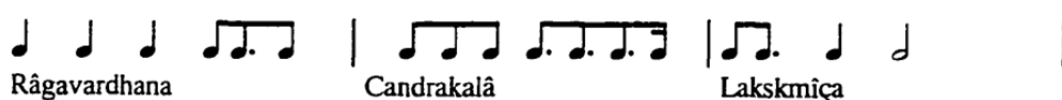
⁵⁰ "An algorithm is a step-by-step recipe for achieving a specific goal. Breathing, heartbeats, blinking, and so on, are naturally occurring algorithms that help keep us alive. DNA, the building block of life, represents another good example of a common algorithm."
COPE, David. Muscutt, Keith. *Composing with Algorithms: An Interview with David Cope*. Computer Music Journal. Vol. 31, No. 3, The Reconstruction of "Stria" (Fall, 2007), pp. 10-22. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/40072590>

⁵¹ "Fourteenth-century isorhythmic compositions represent early and obvious examples of strict algorithmic composition. The practice of composing isorhythmic music in the fourteenth century incorporated a *color* (set of intervals) and a *talea* (rhythmic pattern). The isorhythmic motet, devised in part by Philippe de Vitry (1291-1361) but brought to its zenith by Guillaume de Machaut (1300-1377), consisted of various lengths of *color* and *talea* that, once begun, might not coincide again for many repetitions."
COPE, David. *The Algorithmic Composer*. Madison: A-R Editions, 2000.

Embora seja possível uma clara analogia da “*Liturgie*” com o processo composicional da “*talea e color*”, da “*ars nova*”, Messiaen relaciona os ciclos rítmicos como provenientes da música indiana, conforme a p. 374 do “*TRCO*” (tradução inglesa).

Figura 5: Ritmos indianos na “*Liturgie*”, piano (Messiaen, *TRCO*, p. 374)

The piano plays these rhythms in the first movement: “*Liturgie de cristal*”



Nesse ponto, pergunto-me se a palavra “*talea*” não teria como origem a “*tala*” indiana? Todd McComb comenta essa possível similaridade, entre a música medieval e a música indiana:

Melodia e ritmo são mais complicados na música medieval do que na mais comumente conhecida música ocidental do século XVIII. Embora a música dificilmente possa ser comparada à sofisticação da raga e tala, e especialmente à elaboração que os artistas Carnáticos atuais são capazes, os termos musicais franceses do século XIV espelham curiosamente a música indiana. Há o termo “*color*” para a base melódica da peça e o termo “*talea*”, para a sequência de padrões rítmicos, chamado de modo geral “*isorrímico*”.⁵⁵ (McCOMB, 1999, *Why Carnatic Music?* - tradução nossa).

Quando a mera observação passiva do próprio processo composicional parece insuficiente, faz-se mister algum distanciamento crítico, em busca de uma forma mais efetiva de percorrer o caminho que leva à conclusão de uma peça

⁵⁵ McCOMB, Todd M. *Why Carnatic Music?* 1999, em:

<http://www.medieval.org/music/world/carnatic/cmc.html>

“(…) Melody and rhythm are likewise more complicated in medieval music than in the more commonly known Western music of the 18th century. Although the music can hardly be said to compare to the sophistication of raga and tala, and especially the elaboration of which modern Carnatic artistes are capable, French musical terms of the 14th century curiously mirror Indian music. There is the term “color” for the melodic basis of the piece and the term “talea” for the sequence of beat patterns, called broadly as “isorhythm.”

musical. Esse distanciamento, que não implica em um distanciamento afetivo ou emocional, significa a possibilidade do compositor instaurar procedimentos que auxiliem a modelar a sua intuição. A escolha do tipo de algoritmo a ser empregado já é um reflexo das preocupações do compositor com um modelo que reflita suas demandas composicionais. Como um ganho secundário, essas investigações poderão trazer ideias novas ou surpreendentes.

PARTE 3

SOFTWARE NODAL

3. SOFTWARE “NODAL”

E eis que retorno ao problema do ritmo e da temporalidade, mas desta vez, tratando do tempo objetivo, de ciclos rítmicos, de modelos de composição e de “receitas” ou algoritmos.

Dentro da procura por procedimentos, um dos meus interesses durante o início do mestrado foi a pesquisa da Monash University, na Austrália, que resultou em um software de música generativa, chamado “Nodal”.⁵⁶

O conceito inicial por detrás [do software] Nodal foi o de criar um método de gerar música através de uma rede, em que a saída (output) de cada nó é uma nota musical (definida em parâmetros MIDI). O tempo entre os eventos (notas) é determinado e representado, de uma forma gráfica, pelo comprimento do arco entre os nós. O objetivo do projeto era que o software gerasse música em tempo real, de modo a poder funcionar como um módulo ou plug-in com outros softwares, como sequenciadores MIDI e programas como o Max / MSP.⁵⁷

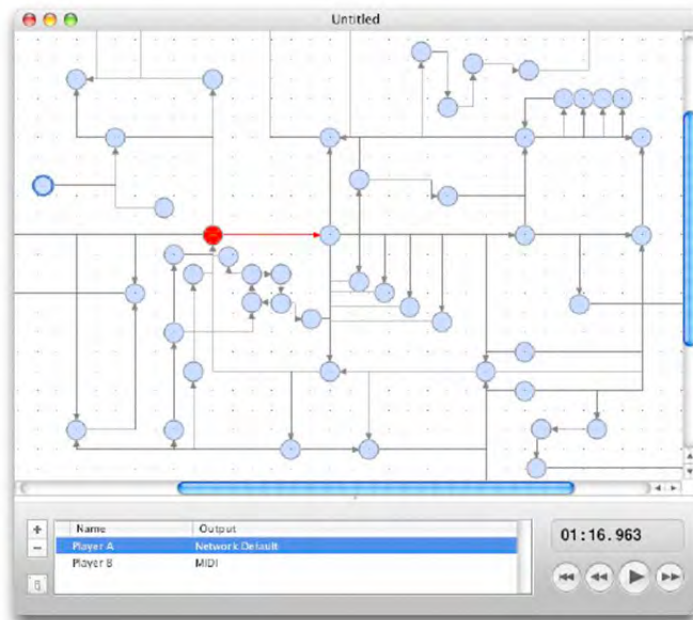
No ambiente “Nodal” é possível emular, desde uma melodia monofônica, até uma rede interativa, onde um instrumento é tocado apenas após um evento determinado. Dessa forma é possível, a um só tempo, modelar o tempo mensurável e objetivo, e também criar algoritmos de sequenciamento.

⁵⁶ <http://www.csse.monash.edu.au/~cema/nodal/>

⁵⁷ “The initial concept behind Nodal was to create a method of generating music via a network in which the output of a node is a musical note (de-fined by MIDI note parameters). Time between note events is determined, and represented, in a graphical form by the length of arcs between the nodes. The design brief was that the software should generate music in real-time so that it could function as a module or plug-in with other software such as MIDI sequencers and programs such as Max/MSP.”

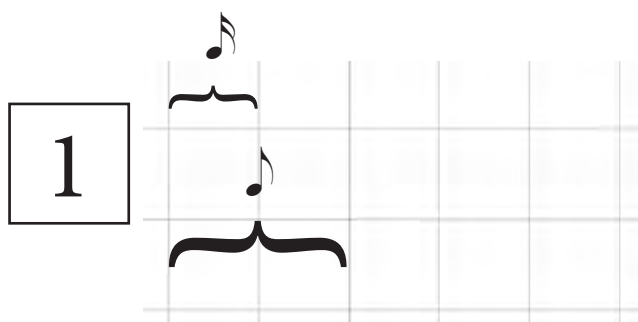
MCILWAIN, P. & McCORMACK, J. "Design Issues in Musical Composition Networks", in Proceedings of the Australasian Computer Music Conference 2005, Opie, T. and Brown, A.(eds), Queensland University of Technology, Brisbane, Australia. 12 - 14 July 2005, pp. 96-101.

Figura 6 : Screenshot do software “Nodal”



A seguir, apresento uma “Visão rápida do software Nodal”.

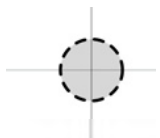
3.1 Visão rápida do software “Nodal”



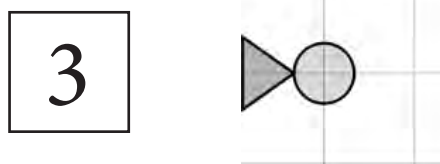
Nodal pode ser usado com um “grid”, ou régua quantizada, isto é, podemos estabelecer um menor valor regular para sua divisão. No exemplo, o menor valor é a semicolcheia. Também é possível trabalhar sem “grid”, de forma mais elástica.



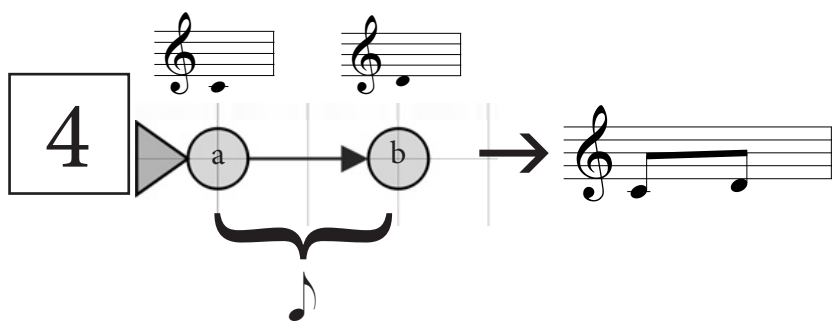
Um nó, que pode conter qualquer conteúdo harmônico, uma nota, ou um acorde.



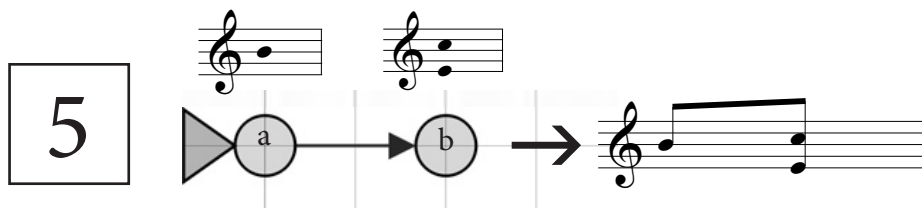
Um nó mudo (não contém notas), que serve como interrupção de uma nota, como pausa e também como disparador de eventos de “control change”. Pode ser também paralelo ou randômico, como os itens 9 e 10, adiante.



Um nó, acionado por uma voz, que pode ser qualquer instrumento virtual, sampler ou sintetizador.



O nó “a” contém a nota dó; o nó “b”, contém a nota ré. O percurso da seta representa a duração da nota no grid, cujo menor valor é a semicolcheia. Do nó “a” ao nó “b” são percorridos dois espaços do grid, portanto, a duração será de colcheias.



Similar ao ex. 4, porém o nó “b” contém uma díade.

6

Representação de um "loop", potencialmente infinito.

7

Um "loop", potencialmente infinito.

8

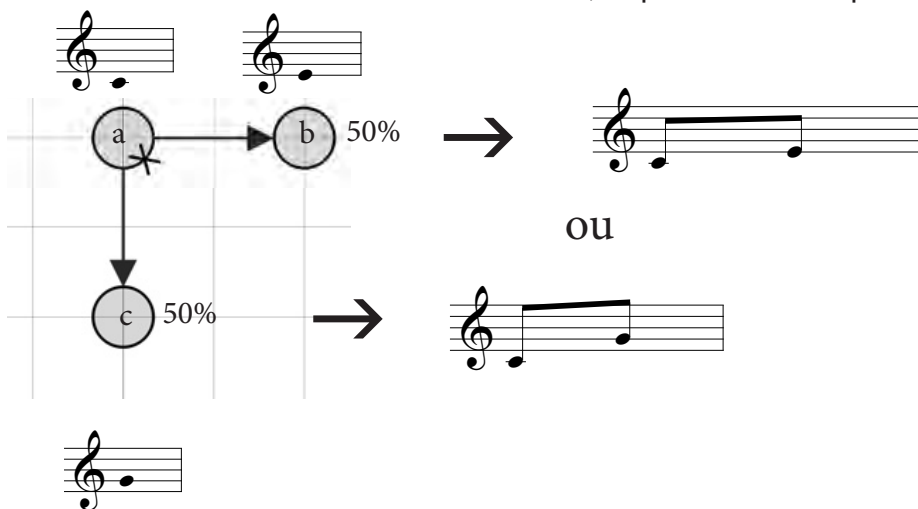
Um "loop", potencialmente infinito.

9

Um nó paralelo que dispara para todas as direções em que estiver conectado.
No caso, o nó "a" acionará os nós "b" e "c", que soarão ao mesmo tempo, formando a díade "dó-mi".

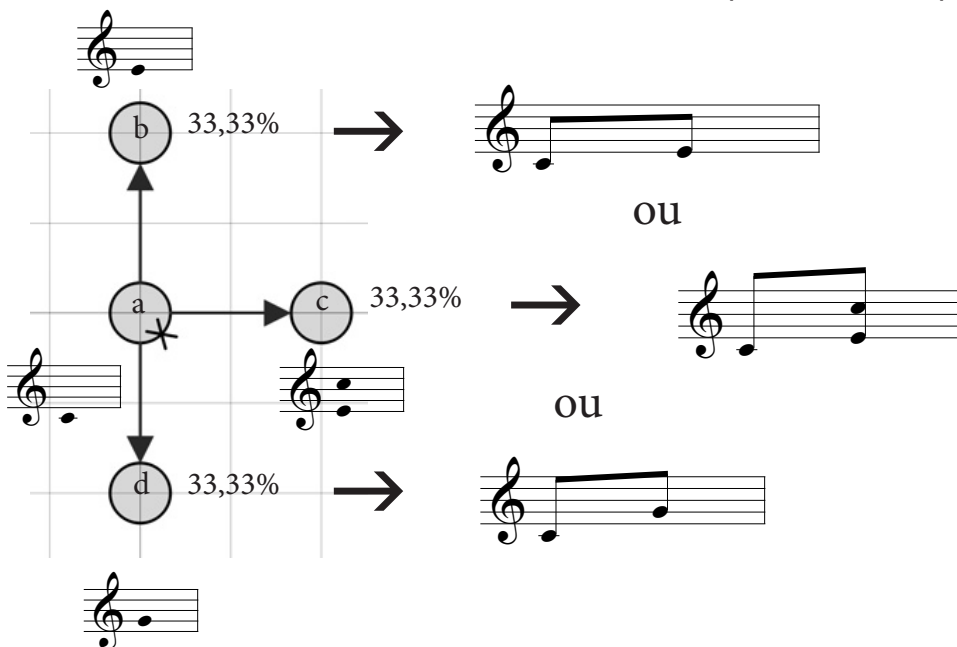
10

Um nó randômico que, quando conectado a dois destinos terá 50% de chance de acionar apenas um dos dois destinos. Tal como uma Cadeia de Markov de primeira ordem, onde os eventos contidos nos nós “b” e “c”, dependem do disparo do nó “a”.



11

Um nó randômico que, quando conectado a três destinos terá 33,33% de chance de acionar apenas um dos três destinos. Tal como uma Cadeia de Markov de primeira ordem, onde os eventos contidos nos nós “b” e “c” e “d” dependem do disparo do nó “a”.



3.2. NODAL E MÚSICA GENERATIVA

Quando, a partir da inserção de pouco código em um algoritmo de Nodal, criamos maior material, podemos considerar o processo como sendo generativo. O algoritmo do exemplo 13 é, estruturalmente, o mesmo do exemplo 12, isto é, dois nós formando um “loop”. Porém, o fato do primeiro nó alternar entre 2 notas e o segundo nó alternar entre 3 notas, nos dá 2 x 3 possibilidades - (nó “a”) x (nó “b”) – Assim, o loop reinicia após 12 notas, gerando material novo a partir da alternância das combinações do exemplo 13, detalhadas na tabela abaixo:

Figura 7: Sequência dos nós do exemplo 13.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
a1	b1	a2	b2	a1	b3	a2	b1	a1	b2	a2	b3

12



Acrescentando-se uma instrução, abaixo, o nó “a” irá alternar entre as dó e mi. O nó “b” irá sempre tocar a nota ré.



13



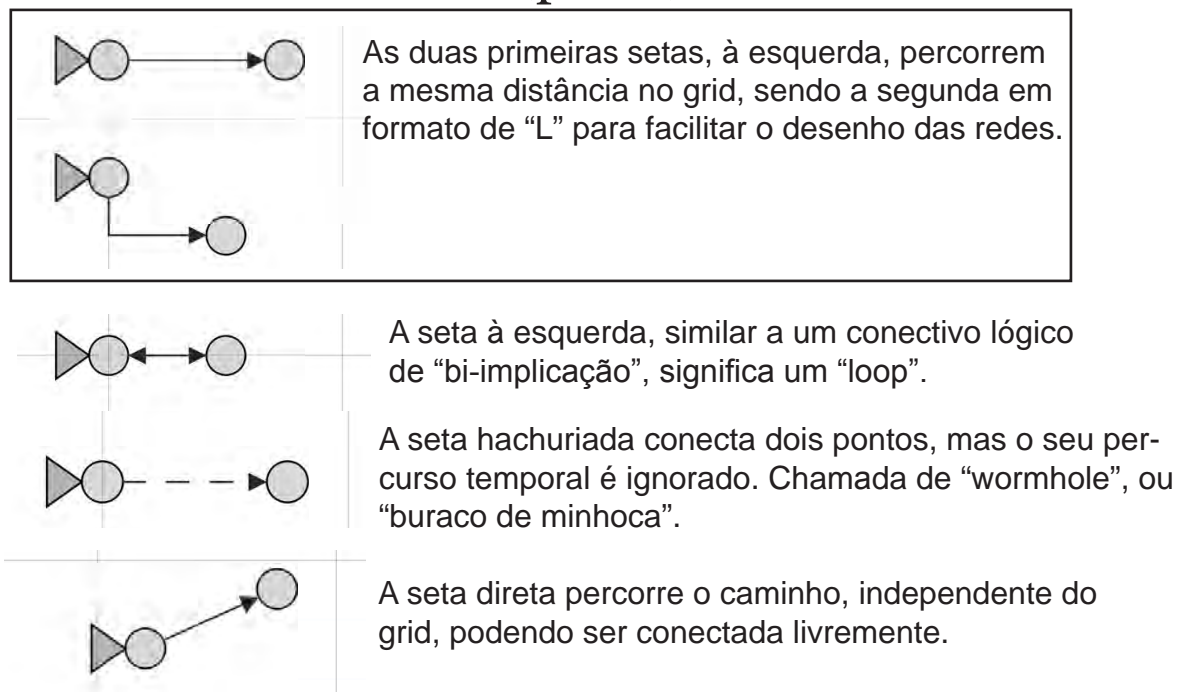
Acrescentando-se uma instrução, abaixo, o nó “a” irá alternar entre as notas dó e mi. O nó “b” irá alternar entre a nota ré, a díade mi-dó e a nota sol, formando um loop longo em proporção ao pouco código inserido e, portanto, generativo.



Por exemplo, uma série específica de notas, analogamente a uma “color” de um moteto isorrítmico, poderia ser programada pelo compositor. Um nó pode disparar uma nota apenas, um acorde inteiro ou até mesmo diferentes notas, cada vez que for acionado na rede modelada pelo compositor. Os nós podem disparar em fila, em um “loop” repetitivo (de qualquer tamanho), ou estarem ligados a outros nós ou redes. Diferentes redes podem interagir, acionando eventos musicais.

Setas ou caminhos (paths):

14



Em redes mais complexas, podemos determinar também quantas vezes, o caminho de uma seta é percorrido, e, em uma bifurcação, quantas vezes a seta irá para um determinado caminho da bifurcação.

Analisando o fluxo desse software, percebi que ele seria uma ferramenta perfeita de composição assistida por computador, por possibilitar a modelagem prática de muitas das minhas intuições musicais, servindo de mediador entre a ideia e o impulso de gravar, tocando no teclado. Fiquei motivado com o modo de funcionamento de sua “interface” gráfica, percebendo que, a partir de um algoritmo pequeno, era possível generativamente criar mais música, alterando as notas dos nós.

3.3.TEMPO OBJETIVO E MODELAGEM

Retornando à tabela apresentada por Messiaen no *TRCO*, p. 21, podemos concluir que é possível a modelagem dos aspectos estruturados do tempo objetivo:

Figura 8: Tempo Estruturado e Modelagem

TEMPO ESTRUTURADO (Structured Time) (Messiaen/Bergson)	MODELAGEM PROPOSTA
Tempo é abstrato. (uma estrutura vazia, na qual subsumimos o mundo e nós mesmos)	Ideia do tempo objetivo. Qualquer modelagem refletirá esta ideia. Ela é anterior, e condição necessária à modelagem.
Tempo é homogêneo. (todas as partes são idênticas)	Isso pode ser análogo ao “grid”, ou régua, uma linha com o tempo dividido em partes iguais.
Tempo é quantitativo. (mensurável, numerável – relativo ao fenômeno que lhe serve de medida: se esse fenômeno muda, nossa estruturação do tempo muda com ele)	Se pensamos o tempo como dividido em partes, segue-se que podemos enumerar essas partes. Quando dividimos uma régua em medidas diferentes (centímetros ou polegadas), enumeramos também de acordo com aquilo que tomamos como unidade. A unidade pode ser a menor figura do grid (uma colcheia, uma semicolcheia, dependendo do caso). ⁵⁸
Tempo é objetivo. (fora de nós)	Temos a representação espacial (portanto fora de nós) ⁵⁹ do tempo.

⁵⁸ (NOTA DO AUTOR): Tal como uma régua, que pode ser dividida em centímetros ou milímetros, ou até outro tipo de divisão, como polegadas, assim podemos imaginar o tempo espacializado. No software Nodal, podemos dividir o “grid” da maneira que quisermos, em subdivisões por 2,3,4,5,6,7, como acharmos apropriado. Além disso, como usualmente costume gravar o “output” do Nodal em um gravador, ou sequenciador de eventos, posso estabelecer uma relação diferente entre o andamento do “playback” do algoritmo, e o andamento da velocidade de gravação. Por exemplo, quatro semicolcheias tocadas a 40BPM no Nodal, mas gravadas em 80BPM no sequenciador, soariam como quatro colcheias.

⁵⁹ Reconhecer o espaço é reconhecer a possibilidade de “estar contido dentro de” e, como não é possível “estar contido dentro de si mesmo”, entendemos o espaço, em seu sentido mínimo, como a condição da “alteridade”, isto é, da existência de algo diferente de mim, algo “fora” do sujeito, portanto, objetivo.

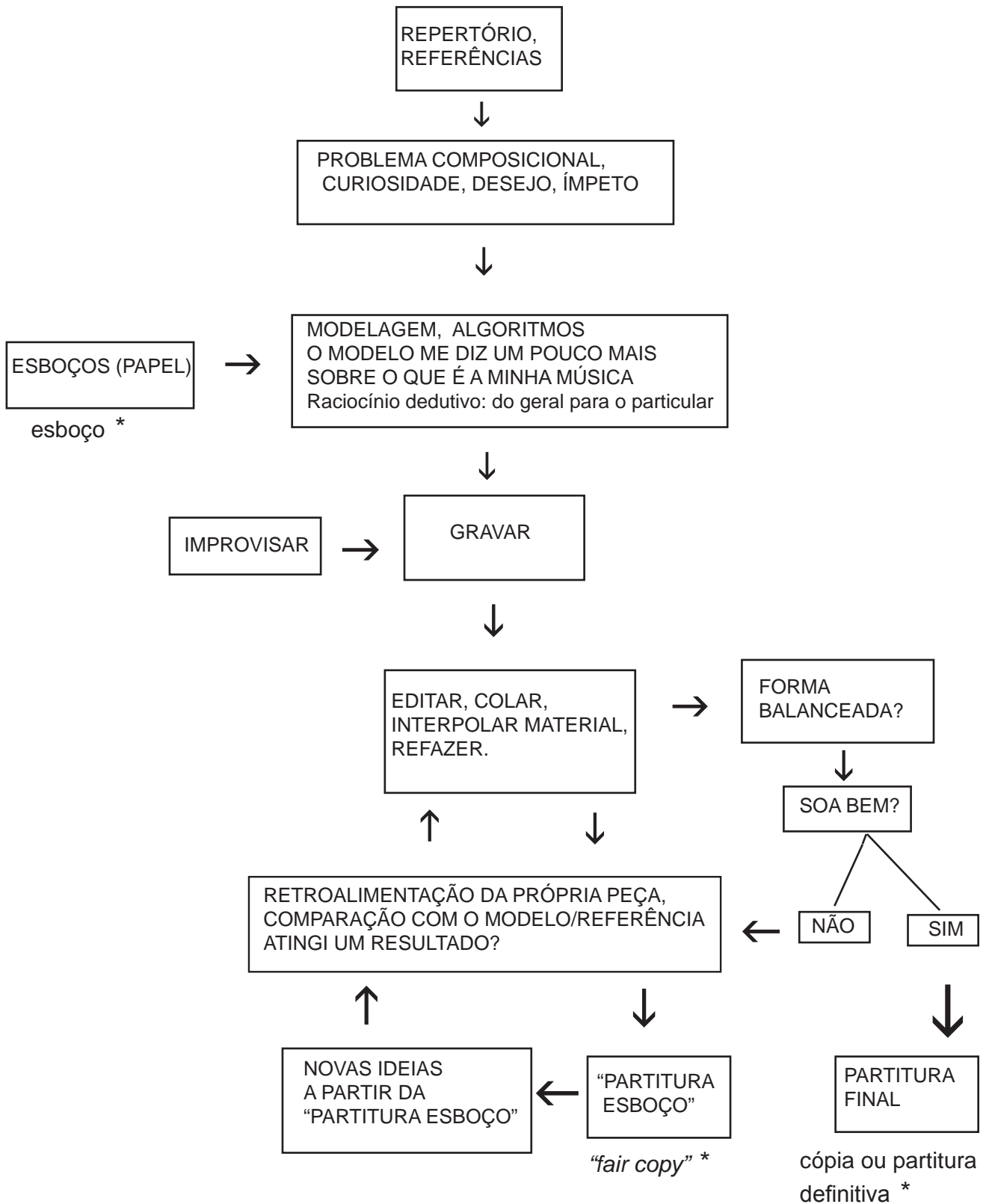
Além do aspecto temporal, a modelagem espacial do tempo, apresentada antes, traz uma representação mais analógica do que digital, evidenciando uma informação diferente daquela que vemos na partitura, onde a disposição discreta dos eventos nem sempre favorece a percepção dos processos, que são contínuos, conforme aponta Décio Pignatari, na sua distinção de natureza entre as mensagens “analógicas” e “digitais”:

As mensagens de natureza digital são constituídas por dígitos ou unidades ‘discretas’, ou seja, por unidades que se manifestam separadamente. Assim, uma fonte discreta é uma fonte cujos sinais se manifestam separadamente: o alfabeto, as notas musicais, o sistema numérico. (...) A mensagem de tipo analógico é menos precisa, porém mais direta, e a sua imprecisão nasce do fato de as unidades contínuas terem de ser repartidas em unidades digitais e controladas sensivelmente. A régua, a régua de cálculo, o termômetro, o relógio, o pantógrafo, o mapa, o gráfico são exemplos de sistemas de informação analógicos. Por exemplo, uma tabela sobre crescimento demográfico, puramente numérica, é mais precisa; porém, convertida a um sistema analógico – a um gráfico – transmite mais rapidamente a informação, permite a imediata visão de conjunto.” (PIGNATARI, pp. 18-19, grifo nosso).

No tipo de representação modelado acima, privilegiamos a visão analógica do todo, dos processos de repetição, em detrimento da representação das unidades discretas, separadas nota por nota, da partitura tradicional.

Na figura 10, a seguir, procuro mostrar como a metodologia de composição apresentada anteriormente, na figura 3 (pag. 50) evoluiu, chegando a uma concepção composicional “de cima para baixo”, quer dizer, da visão do geral para o particular, modelando do “todo” para a parte.

Figura 10: Metodologia de Composição atual.



* Veja também a p. 50, sobre a terminologia dos manuscritos.

A seguir, apresentaremos as composições, discutindo no portfolio os conceitos apresentados até aqui.

PARTE 4
AS COMPOSIÇÕES

4. AS COMPOSIÇÕES

A seguir, apresentarei comentários sobre aspectos da temporalidade em meus procedimentos composicionais, referentes ao portfolio. Ideias sobre um portfolio de composições podem ser apresentadas sob os mais diversos aspectos. Optei pelo viés de elucidar a temporalidade, mas, eventualmente, outros aspectos serão discutidos. Procurei distinguir, tanto quanto possível, no comentário de cada peça, acerca dos aspectos relativos à temporalidade subjetiva (chamada por Messiaen, no vocabulário bergsoniano, de duração), e à temporalidade objetiva. Na temporalidade subjetiva, investiguei a “forma de sentir o tempo”: qualitativa, individual, heterogênea. Já na temporalidade objetiva, investiguei o tempo medido e as técnicas e procedimentos mensuráveis, utilizados para buscar os aspectos expressivos e, portanto, qualitativos.

Um objetivo que considerei foi escrever aproveitando a própria memória do intérprete com relação aos excertos que ele tivesse que aprender, reaproveitando os materiais durante a própria composição, maximizando as possibilidades expressivas dos músicos que, ao dominarem melhor os materiais, ficariam mais livres para lidar com outros elementos, além do ritmo e das notas, tais como expressão, articulação e dinâmicas. A economia de material e do esforço demandado pelos intérpretes foram importantes, além de uma escrita mais simples e eficiente, isto é, um maior resultado musical com o menor dispêndio de energia, considerando que o recital foi realizado com cerca de duas semanas de ensaio.

Figura 11: LISTA DE COMPOSIÇÕES APRESENTADAS NO RECITAL

UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO

Para flauta, clarinete, vibrafone e piano

(I) - O INSTANTE, SEM A ALMA

(II) - NUNCA É MAIS QUE UM

(III) - E ESSA UNIDADE

(IV) - QUE NÃO PODERIA MEDIR

(V) - NENHUM MOVIMENTO E NENHUMA DURAÇÃO

(VI) - NÃO É UM NÚMERO. MAS ENTÃO?

(VII) - AINDA É TEMPO?

SUB SPECIE AETERNITATIS

para saxofone alto solo

(IMPA)CIÊNCIA

para piano solo

(I)MOBILE

para piano solo

FLUXO II

para quarteto de saxofones (S,A,T,B)

4.1. UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO

I - O instante, sem a alma

II - nunca é mais que um (duo, antes “uma forma de sentir o tempo”)

III - e essa unidade

IV - que não poderia medir

V -nenhum movimento e nenhuma duração

VI -não é um número. Mas então: (duo, antes “Quebrou minha rotina”)

VII - Ainda é tempo?

Notas de Programa:

Uma investigação acerca da distribuição de eventos no tempo. O texto sobre o tempo, do filósofo André Comte-Sponville, pareceu-me perfeito para nomear os títulos das músicas. O trabalho de pré-composição das partes II e VI foi modelado com o auxílio do software de música generativa “Nodal”, da Monash University (Austrália).

“*Uma forma de sentir o tempo*” é um ciclo de peças que representa a busca de diferentes temporalidades como elemento expressivo, provenientes de diferentes tratamentos dados ao tempo e ao ritmo. Esses tratamentos vão desde a escrita elástica, onde as barras e fórmulas de compassos são apenas um recurso notacional, até os trechos quantizados em um “grid” periódico, usando valores executados em “tempo giusto”, rigorosamente.

A sequência das peças na apresentação do recital é diferente da ordem cronológica da composição. A ordem da composição das peças foi: III (duo/quarteto), II (duo), VI (duo), I/VII (quarteto), V(solo) e IV(solo). Por isso, é mais razoável pensar o ciclo como uma peça para quarteto (partes I, III e VII) que é interpolada pelos duos vibrafone/piano (parte II e parte VI); e pelas peças solo, de vibrafone (parte IV) e de flauta (parte V). Assim também ocorre na partitura final, onde as partes I, III e VII seguem uma numeração linear, com letras de ensaio de A, até BB. Os duos e solos são inseridos no meio do quarteto, interrompendo a numeração, e com sua numeração própria, independente. A razão para isso foi que os duos haviam sido ensaiados e

apresentados anteriormente ⁶⁰, e julguei apropriado aproveitar a energia empregada nas peças, para que o material fosse tocado de forma mais balanceada, distribuindo o trabalho entre os intérpretes.

Figura 12: Desenho Formal de “Uma forma de sentir o tempo”.

Partes	I	II	III	IV	V	VI	VII
Letras	A – J	duo	K – R	solo	solo	duo	T - BB
tempo de cada parte	3'22"	3'48"	5'32"	1'28"	2'40"	3'49"	4'20"
tempo total	0"	3'46"	7'37"	13:24	14'51"	17'36"	21'25" – 25'45"

A primeira peça se relaciona de forma muito próxima com a última peça, tendo aspectos em comum. Penso que I e VII são a mesma composição, que foi separada para servir de moldura formal para o conjunto de peças que ocorre no meio. Assim, o tratamento harmônico e o procedimento de construção de I e VII são similares, em alguns aspectos.

⁶⁰ (NOTA DO AUTOR): Por ocasião do “Festival Babel”, iniciativa liderada pelos colegas Bruno Angelo e Rodrigo Meine, contando com o apoio do PPG Música UFRGS, no Instituto Goethe, em agosto de 2013, os duos foram selecionados para performance.

4.1.1. (I) - O instante, sem a alma

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

A temporalidade subjetiva de “*O instante, sem a alma*”, reside na impressão de múltiplos eventos que concorrem entre si, em múltiplas direções, em diferentes velocidades, algumas vezes emparelhando-se, outras vezes opondo-se. Utilizando a analogia de uma rede de tráfego de veículos, podemos imaginar comportamentos diversos ocorrendo no fluxo temporal e espacial dos eventos: Os carros andam em fila? Suas velocidades variam? Concorrem entre si? Seu movimento é ordenado ou caótico?

TEMPORALIDADE OBJETIVA

Após as experiências com Nodal, tive a oportunidade de modelar redes interativas entre os instrumentos e, de certa forma, comecei a intuir essa interatividade, sem a necessidade de modelar sempre através do software. “*O instante, sem a alma*” foi modelada sem o uso do software Nodal, porém, após a experiência com ele.

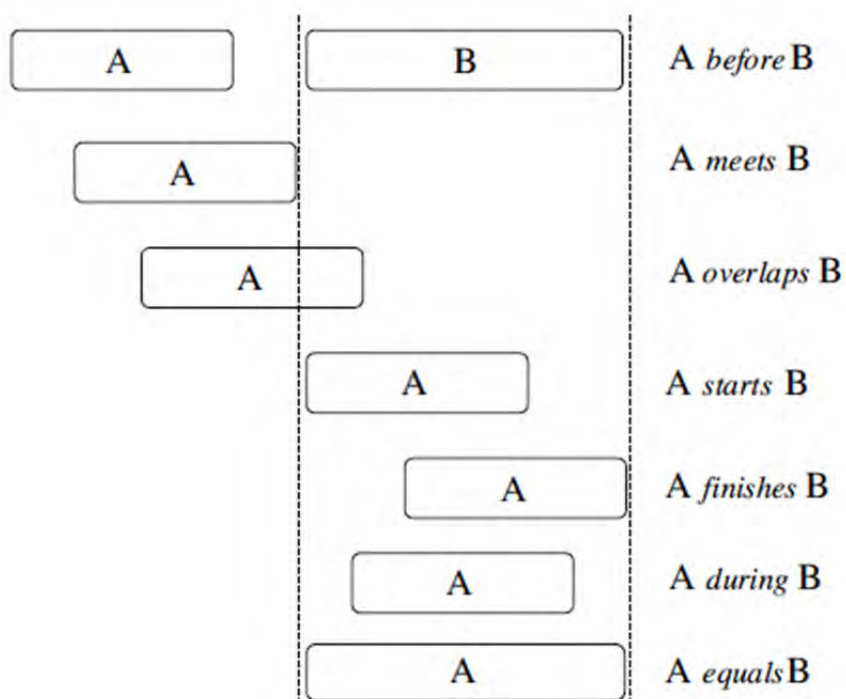
O modelo utilizado, para a disposição temporal objetiva dos eventos em “*O instante, sem a alma*”, foi a abstração das unidades estruturais da peça (seus incisos ou frases maiores) como “objetos temporais”, tais como descritos formalmente por ALLEN (1983).⁶¹ Uma visão mais simples e analógica da formalização de Allen, apresentada no artigo de ALLOMBERT, ASSAYAG e DESSAINTE-CATHERINE (2007)⁶², é reproduzida a seguir:

⁶¹ ALLEN, J. *Maintaining knowledge about temporal intervals*. Communications of the ACM, 26(11):832–843, 1983.

⁶² A. ALLOMBERT, G. ASSAYAG, AND M. DESSAINTE-CATHERINE. *A system of interactive scores based on petri nets*. In Pr. of the 4th Sound and Music Computing Conference (2007), Lefkada, Greece, July 2007.

Figura 13: Abstração Temporal - “relações de Allen”.

Do artigo de Allombert, Assayag, e Dessainte-Catherine (2007).



Tal como mostrado acima, temos que o OT (objeto temporal) “A” assume relações temporais diferentes em relação ao OT “B”, tais como: “A” precede “B”; “A” encontra, mas não concorre com “B”; “A” sobreposto a “B”; “A” inicia em “B”; “A” termina em “B”; “A” durante “B” e finalmente, “A” igual a “B” (simultaneidade).

A temporalidade subjetiva, sentida em “*O instante, sem a alma*”, pode ser entendida objetivamente como as diferentes relações temporais, entre os vários OT’s sobrepostos, que causam uma sensação de eventos concorrentes, e em “múltiplas direções”.

A seguir, apresentamos os compassos 1-8 e, em seguida, os compassos 23-30, de “*O instante, sem a alma*”, seguido da abstração de suas unidades estruturais como OT’s, representados pelos retângulos.

Figura 14: Abstração das “relações de Allen”, em “O instante, sem a alma”, c.1-8.

Quarteto - Uma Forma de Sentir o Tempo

(I) O instante, sem a alma

Julio HERMLEIN

Flauta

Clarinete em Bb

Vibrafone

Piano

B♭

Vib.

Pno.

A $\text{♩} = 69$

B $\text{♩} = 80$

mp *f* *sfz* *ffp* *f* *mf*

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

p *mf* *p* *mf* *a tempo*

mf *f* *p* *mf* *sfz* *f* *sub* *mp* *f* *mp*

f *p* *mf* *f* *mp* *p* *a tempo* *mp*

Figura 15: “O instante, sem a alma”, c. 1-8, somente retângulos.

Flt.

Cl.

Vib.

Pno.

Fl.

Cl.

Vib.

Pno.

Figura 16: Abstração das “relações de Allen”, em “O instante, sem a alma”, c.23-30.

Figura 17: “O instante, sem a alma”, c. 23-30, só retângulos.

4.1.2. (II) - nunca é mais que um

Composta para duo, de vibrafone e piano, esta peça foi anteriormente nomeada “Uma forma de sentir o tempo”, e apresentada no Festival Babel, em agosto de 2013, antes do recital de mestrado. O resultado musical obtido na estréia da música estimulou o meu interesse na continuidade da investigação sobre a modelagem, confirmando o potencial da investigação sobre o tempo como elemento expressivo.

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

Um dos elementos marcantes de “nunca é mais que um” é o recurso dos “referenciais mnemônicos”, isto é, certos materiais que são lembrados, e que chamam a atenção do ouvinte, como quem diz: “aqui, aqui, aqui, aqui!”. Assim, ao reencontrar o material, o ouvinte o ressignifica, em retrospectiva, com a ajuda da memória.

Um dos referenciais mnemônicos é a repetição de uma mesma nota “como um eco”, do c.27, já pronunciada pelo vibrafone, no c.26:

Figura 18: marco mnemônico em “nunca é mais que um” c.26-27

The image shows a musical score for Vibrafone (Vib.) and Piano (Pno.) for measures 26 and 27. The Vibrafone part (top staff) starts with a melodic line in measure 26, marked with a dynamic of *mf*. In measure 27, it features a single note held with a fermata, marked *p* and *rit. como um eco*. The Piano part (bottom staff) has a more complex texture. In measure 26, it includes a sixteenth-note triplet marked *sf*. In measure 27, it features a single note held with a fermata, marked *mf* and *rit. como um eco*, which is a direct echo of the note in the Vibrafone part. A dynamic of *p* is also indicated for the piano part in measure 27. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

Do ponto de vista da temporalidade subjetiva, expressiva, essa repetição traz a ideia das batidas do relógio, que são esticadas ou encolhidas, conforme os diferentes pulsos secundários (veremos isso logo adiante, na temporalidade objetiva) mas, mais do que isso, traz a ideia da “sucessão pura”. Transcrevo a história, citada por Comte-Sponville:

Encontramos em Descartes, ou melhor, em um de seus correspondentes, uma história surpreendente (...). É a que conta o padre Bourdin, nas Sétimas objeções às Meditações: “Conheci uma pessoa que um dia, quando cochilava, tendo ouvido dar quatro horas, pôs-se a contar as batidas do relógio assim: *uma, uma, uma, uma*. Então, o absurdo que ela concebia em seu espírito, levou-a a excluir: ‘Acho que este relógio está quebrado, deu quatro vezes uma hora!’”⁶³ Essa loucura tem a sua verdade. No presente, cada batida do relógio é como a primeira, e esse um seria o único ordinal – que não é mais um – de tudo. (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 67)

A composição “*nunca é mais que um*” reflete, em suas notas repetidas, a temporalidade da “sucessão pura”, sem a ordinalidade, sem o “contar até quatro”. Temos, tão somente, um evento que sucede o outro, que é como um “dêitico musical”, isto é, na definição do dicionário, um “*elemento que tem por objetivo localizar o fato no tempo e espaço sem defini-lo. Alguns pronomes demonstrativos podem ser expressões dêiticas bem como certos advérbios*”.⁶⁴ Numa primeira audição da peça não se sabe, ao certo, onde estarão as notas repetidas, tampouco quantas vezes elas serão repetidas, cada vez que aparecerem, subvertendo a ordinalidade, tornando a contagem apenas um “*aqui, aqui, aqui, aqui*”, numa espécie de suspensão temporal, pela supressão da métrica.

TEMPORALIDADE OBJETIVA

O uso de notas repetidas é empregado também para sugerir uma aceleração, ou um retardo na sensação métrica, pois, geralmente, a nota repetida é feita com valores isócronos, porém, em um pulso contrastante ao pulso

⁶³ *Septième objections et réponses aux Méditations de Descartes*, § 2, A.-T., VII, p. 457 (ed. Alquié, Garnier, 1967, t. 2, p.954).

⁶⁴ <http://www.dicionarioinformal.com.br/dêitico/>

principal, um pulso secundário. Esse pulso secundário cria uma ilusão temporal de que a música estaria em outra velocidade.

No exemplo abaixo (c. 30-32), a nota ré do c.30 é repetida de sete em sete semicolcheias e, em seguida, no c.31-32, a nota fá grave é repetida a cada cinco semicolcheias, no piano.

Figura 19: Notas repetidas, criando pulsos secundários, em “nunca é mais que um”, c.30-32.

The musical score consists of two staves: Vib. (Violin) and Pno. (Piano). The Vib. staff starts at measure 30 with a melodic line of eighth notes. The Pno. staff has a long, sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) for the Vib. staff, *mf* (mezzo-forte) for the Pno. staff, and *sf* (sforzando) for the Pno. staff. The score is marked with measure numbers 30, 31, and 32.

Além das notas repetidas, outro elemento que cria uma sensação de suspensão temporal é a presença de acordes com durações muito longas, quando comparados às durações curtas dos elementos melódicos, recurso que ocorrerá também em “e essa unidade”.

4.1.3. (III) - e essa unidade

No semestre II do mestrado, em setembro de 2012, concluí um trio de sete minutos de duração para clarinete, piano e violoncelo, utilizando essencialmente ideias que modeliei a partir da interface do software Nodal. Essa foi a primeira experiência utilizando este tipo de modelagem. Posteriormente, essas ideias foram reorquestradas e se transformaram na parte III da composição “Uma forma de sentir o tempo”, chamada de “e essa unidade”. O trio foi transformado em duo, e a parte de piano ajustada para o vibrafone. A razão da reorquestração foi alternar entre as sonoridades do vibrafone e do piano, como instrumentos de suporte do quarteto, no intuito de manter o interesse.

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

Em termos de temporalidade, utilizei o recurso da alternância de notas de duração longa, intercaladas por movimentos mais rápidos, com o intuito de fazer o ouvinte perder a noção métrica, tal como comentado anteriormente, no final do item 4.1.2.

Figura 20: Primeiros compassos do Trio “Nodal” (2012)

The image displays a musical score for the first measures of the Trio "Nodal" (2012). The score is for Clarinet in Bb and Piano. It shows the first four measures of a section marked 'A'. The tempo is marked as quarter note = 56. The Clarinet part features dynamic markings of pp, f, p, f, p, f. The Piano part includes a 8va marking and dynamic markings of p and f. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats.

Figura 21: Primeiros compassos de “e essa *unidade*” (2013)

Uma das características utilizadas em “e essa *unidade*” foi fazer com que alguns ciclos retrogradassem. Dessa forma, a música por vezes retrocede, em trechos quase palindrômicos, como no exemplo da figura 22, em que o clarinete e o vibrafone fazem um movimento retrógrado espelhado, enquanto o piano segue no seu próprio ciclo. Sobre o ciclo que vai e que vem, Messiaen apresenta uma reflexão, relacionando a temporalidade às suas convicções religiosas.⁶⁵

O tempo regular move-se em direção ao futuro – ele nunca retrograda. O tempo psicológico, ou tempo do pensar, vai em todas as direções: para frente, para trás, cortado em pedaços, à vontade... Na vida da Ressurreição, todos nós viveremos em uma duração maleável e transformável. A habilidade do músico, que retrograda e inverte as durações, nos prepara, de uma forma pequena, para aquele estado.⁶⁶ (MESSIAEN, TRCO, pp. 353,354, tradução nossa).

O caminho do pensamento vai em todas as direções, mas o caminho da primeira audição, ao contrário, não pode retrogradar, a não ser com o auxílio da memória. Por essa razão, os “marcos mnemônicos” são importantes na expressividade temporal proposta aqui.

⁶⁵(NOTA DO AUTOR): Anteriormente (parte 2, próximo à nota 43), comentei sobre o uso do sentido temporal por Messiaen, na representação expressiva de ideias extramusicais. Parece que, além do tempo subjetivo e objetivo, Messiaen pensa em um terceiro tempo, idealizado, o tempo que seria vivenciado na “vida eterna”, promessa futura, em sua fé.

⁶⁶“Regular time moves towards the future—it never goes backwards. Psychological time, or time of thought, goes in all directions: forward, backwards, cut in pieces, at will...In the life of the Resurrection we will live in a duration malleable and transformable. The ability of the musician, who retrogrades and permutes his durations, prepares us, in a small way, for that state.”

Tal como ocorre em “nunca é mais que um”, utilizei alguns marcos mnemônicos recorrentes, como por exemplo, a figuração tocada pelo vibrafone na segunda metade do c. 59.

Figura 23: marco mnemônico (vib) em “e essa unidade”, c.59



Essa figuração (e outras similares) ocorre no c.61, c.62, c.77, c.79 e c.81. O clarinete também apresenta um marco recursivo cíclico, que aparece no c.67 (figura abaixo), e também no c.85.

Figura 24: marco mnemônico (cl), em “e essa unidade”, c.67



Ocorrem uníssonos em diferentes trechos, como um marco bastante perceptível, no c.63,c.80 e c.82. Os uníssonos do c.80 e c.82 ocorrem no trecho da retrogradação, citado no exemplo da figura 22.

Figura 25: marco menmônico: uníssonos, c.63



A consequência expressiva desses marcos menmônicos, em conjunto com a retrogradação (que não é necessariamente percebida), é a audição de um material referencial, que traz a sensação de que algo retorna, ciclicamente.

As seções “L” (entrada do piano, c.75) e “M” (entrada da flauta, sem vibrato, dobrando o clarinete, no c.87) confirmam o caráter lento e meditativo do início da peça, porém com um adensamento textural. A entrada da flauta, em “M”, ecoa, mnemonicamente, o gesto do c.69, seção “K”, tocado pelo clarinete.

Figura 26: Seção “L” de “e essa unidade”, c. 75, entrada do piano.

Figura 27: Seção “M”, entrada da flauta, c.87, ecoando o c.69.

Figura 28: Seção “O”, de “e essa *unidade*” – temporalidade caótica.

The image shows a musical score for Section "O" of the piece "e essa unidade". The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc.). The tempo is marked as $\text{♩} = 73 - 80$. The score is divided into two systems. The first system includes a box labeled "O" at the beginning. The second system contains a performance instruction: "false fingerings ou mudança de timbre" with circled numbers 1 and 2. The score features various dynamics such as *f*, *sfz*, *fp*, *p*, and *subito f*. There are also markings for "decidido" and "s" (sforzando). The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

No entanto, a seção “O” de “e essa *unidade*”, apresenta um movimento temporal caótico, onde são sobrepostas subdivisões irregulares que caracterizam um breve “caos” temporal, reestabelecido pelo pulso absolutamente quantizado da seção “P”.

Figura 29: “Tempo giusto”, seção “P” em “e essa *unidade*”.

The musical score for Figure 29 is written for four instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vib.), and Piano (Pno.). The score is organized into two systems. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 110 - 120$ and a box containing the letter 'P'. The Flute part begins with a dynamic marking of *sfz* and a performance instruction 'percutivo'. The Bass Clarinet part starts with a dynamic marking of *f*. The Violin part starts with a dynamic marking of *f* and a performance instruction 'pizz'. The Piano part starts with a dynamic marking of *ff*. The second system continues the music for all instruments, with various dynamic markings and performance instructions. A Roman numeral 'III.' is placed at the end of the second system.

Na seção “Q”, c. 111, o clarinete executa um contorno melódico composto de duas quartas ascendentes, terça maior descendente, terça menor ascendente (ou segunda aumentada), conforme a figura abaixo:

Figura 30: Contorno melódico do c.111, clarinete, em “e essa *unidade*”.



Em seguida, no c.112, a flauta ecoa o mesmo contorno do clarinete (na frase da linha pontilhada, figura abaixo), porém, com uma transformação rítmica. E, novamente no c.113, com uma segunda transformação rítmica (após a linha pontilhada). Essas alterações rítmicas do mesmo material criam, ao mesmo tempo, um referencial melódico reconhecível pela repetição, mas que é ouvido como “distorcido”, pela alteração rítmica.

Figura 31: Repetição do contorno com alteração rítmica, c.112-113 em “e essa *unidade*”.



As seções “R” e “S” buscam finalizar a peça, dissipando a energia acumulada a partir da seção “O”, com o andamento mais lento, uso de figuras de maior duração e dinâmicas *pp*.

Figura 32: Final de "e essa unidade" – dissipação.

The musical score is written for four staves: Flute (Fl.), 1st Clarinet (1.º Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *a tempo* and the starting measure is 69. The score begins with a box containing the letter 'S'. The Flute part starts with a *p* dynamic and a *cantabile* marking, featuring a triplet of eighth notes. The 1st Clarinet part also starts with a *p* dynamic and a *cantabile* marking, with a triplet of eighth notes. The Violin part starts with a *p* dynamic and a *cantabile* marking, with a triplet of eighth notes. The Piano part starts with a *p* dynamic and a *cantabile* marking, with a triplet of eighth notes. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *fff*, as well as performance instructions like *cantabile* and *IV (Vibrafone Solo)*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings like *8va* and *8va* indicating octave shifts.

4.1.4. (IV) - que não poderia medir

Essa peça curta tem a função de fazer uma transição entre a sonoridade do quarteto e a peça para flauta solo. A ideia inicial foi fazer uma página de música que pudesse ser lida também de ponta cabeça, tal como ocorre em “*Duetti per due violini*”, no número 31, que Luciano Berio compôs entre 1979-83, como peças didáticas, em homenagem a vários compositores. A partir dessa solução de Berio, escrevi a partitura de “*que não poderia medir*”, para vibrafone solo. A intenção inicial era colocar a peça, lida em uma orientação, em um trecho do ciclo e, lida em outra orientação, em outro trecho do ciclo, com a função de “limpar” um pouco a memória do que veio antes, musicalmente. No final, optei por usar apenas uma das orientações possíveis, por critério de balanço da composição. Mantive a partitura na forma original, sugerindo esse uso no futuro.

Figura 33: Trecho da partitura dos “*Duetti per due violini*” (1979-83), no. 31, de L. Berio.

(em homenagem a Kagel, e pode ser lida de ponta-cabeça.)

MAURICIO

31. 31.

Figura 34: Trecho da partitura de “*que não poderia medir*”c. 1-4.

(pode ser lida de ponta-cabeça)

Vibrafone

Fine

Pedal sempre

1

4.1.5. (V) - nenhum movimento e nenhuma duração

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

Em “nenhum movimento e nenhuma duração”, mergulha-se em um tempo suspenso, particular, como uma sequência de pensamentos lineares, de “A”, até “D”, na partitura, um desenvolvimento. Parece que o discurso é dirigido a alguém mas, com a linearidade interrompida em “E”, percebo que a fala é solitária. A partir da frase espiral ⁶⁷ “F” a peça progride em pensamentos aleatórios, tal como alguém em solilóquio, no seu próprio tempo, em digressões às vezes incompletas, terminando por desistir da elaboração, resignando-se, no gesto final.

Duas peças foram importantes na escrita para flauta de “*nenhum movimento e nenhuma duração*”: a composição “*Modules*”, para piano e flauta, de Antônio Borges-Cunha; e também a “*Sequenza*”, para flauta solo, de Luciano Berio. A influência de “*Modules*” trouxe a incorporação de sons mais percussivos e ruidosos à escrita, além de um sentido expressivo ritualístico, que ocorre também no diálogo entre clarinete e flauta, na última peça do ciclo, “*Ainda é tempo?*”. Da “*Sequenza*” para flauta, me servi da ideia de adicionar staccatos simples, duplos e triplos, entendendo-os não apenas como recurso de articulação, mas como geradores de variação rítmica, obtida sem a necessidade de figuras escritas por extenso.

TEMPORALIDADE OBJETIVA

Cabe destacar aqui o uso de retrogradações, em dois momentos da peça, tal como ocorreu anteriormente, em “*e essa unidade*”. Nas seções “I” e “J”, a mesma frase é retrogradada, como um espelhamento. Em um momento anterior da peça, temos que “D” é o retrógrado de “B”, com uma diferente elaboração rítmica.

⁶⁷ Frase que vai abrindo progressivamente os intervalos em ambas as direções, ascendente e descendente.

Figura 35: Retrogradações em “nenhum movimento e nenhuma duração”.

The image displays a musical score for Flute 1 (Fl.) in 3/4 time, illustrating retrograde relationships between different sections. Section I (measures 69-74) is boxed and contains dynamics *mf*, *p*, *f*, *p*, *sfz*, and *p*. Section J (measures 75-80) is also boxed, with a tempo marking of $\text{♩} = 52$ and dynamics *sfz pp*, *sfz pp*, *sfz*, and *p*. Section B (measures 81-84) features dynamics *mf*, *sfz p*, *mf*, and *f*. Section D (measures 85-90) is labeled "B retro" and contains dynamics *sfz p*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *sfz pp*, and *sfz mf*. A double-headed arrow at the top indicates the retrograde relationship between sections I and J. A long arrow points from the end of section B to the beginning of section D, indicating that section D is a retrograde of section B.

Vários materiais melódicos de “nenhum movimento e nenhuma duração” foram recontextualizados a partir do material criado para “*Sub Specie Aeternitatis*”, soando de forma completamente diferente. No item 4.2, sobre “*Sub Specie Aeternitatis*”, será demonstrado como alguns manuscritos evoluíram até os trechos finais das duas composições.

4.1.6. (VI) - não é um número. Mas então:

Composta para duo de vibrafone e piano, essa peça foi anteriormente nomeada de “*Quebrou minha rotina*”, e apresentada no Festival Babel, em agosto de 2013, antes do recital de mestrado.

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

A temporalidade subjetiva de “*não é um número. Mas então:*”, reside em estabelecer um padrão previsível, em “tempo guisto”, de durações isócronas e “robotizado” na articulação e, no segundo momento, “quebrando a rotina”, apresentar um material imprevisível, e com articulação variada. Perto do fim da peça, o material periódico volta, articulando-se juntamente com o material imprevisível, trazendo um certo alívio ao reestabelecer o pulso, porém, ainda com alguma tensão psicológica. Na versão do Festival Babel, a “parada como estátua”, solicitada aos intérpretes, trouxe uma sensação de suspense muito interessante, ao final da composição.

Há uma economia de material em “*não é um número. Mas então:*”: basicamente, temos o material usado em ostinato pelo piano e vibrafone, na seção “A”; o material tocado pela mão direita do piano, na seção “B” (c. 10-24), que é repetido (sem o último compasso) na seção “C” (c.25-38), com o ostinato da mão direita sobreposto. Os compassos 38 até o 41 constituem um gesto final. Assim temos o seguinte desenho formal:

Figura 36: Desenho formal de “*não é um número. Mas então:*”

Seções	A	B	C + Final
	Ostinatos	“Improvisação” algorítmica.	“Improvisação” algorítmica + ostinato.
Tempo parcial	47”	1’14”	1’25

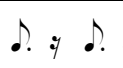

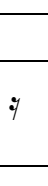

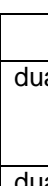

Neste momento, passo a fazer contas ao invés de tratar da temporalidade subjetiva. A razão disso é a pergunta: é possível que, subjetivamente, sintamos o tempo passar de forma diferente na seção “A” em relação à seção “B”, mesmo elas tendo quase o mesmo tamanho, cronometricamente?

“LEI DO ENTRELAÇAMENTO ENTRE ATAQUE-DURAÇÃO”⁶⁸

Messiaen procura endereçar esta questão, de sentirmos diferentemente um tempo cronometricamente igual, enunciando a “Lei do entrelaçamento entre ataque-duração”, no “TRCO”, pp. 32-33, que transcrevo abaixo:


Em duração igual, um som breve seguido por silêncio, parece mais longo do que um tempo prolongado. Alguns exemplos:

Figura 37: Tradução da tabela de Messiaen, TRCO, p. 32)

“a”		“b”	
duas colcheias pontuadas com pausas de semicolcheias		duas semínimas	
colcheia e pausa de colcheia duas vezes		duas semínimas	
Semicolcheia e colcheia pontuada duas vezes. ⁶⁹		duas semínimas	

Todos os exemplos marcados em “a” são executados no mesmo andamento dos exemplos marcados em “b”. Todos os exemplos

⁶⁸ MESSIAEN, “TRCO”, pp. 32-33. Law of The Attack-Duration Rapport - At equal duration, a brief sound followed by silence seems longer than a prolonged sound. A few examples: (TABELA) All the examples marked a are executed in the same tempo as the examples marked b. All the examples marked a are more or less heavy staccatos or are drier than the legato durations of the examples marked b. Chronometrically, metronomically, the examples marked a are exactly the same value and duration as those marked b. Moreover, the examples marked a seem longer than those marked b. Why? Answer: Two cases. First case: sound and silence - second case: sound alone. In the first case (sound and silence), two events: sound and silence. In the second case, a single event: sound. All the examples marked a include four events: two sounds, two silences. All the examples marked b include two events: two sounds. Result: all the examples marked a seem longer. We know that in regard to musical time, memory and anticipation play a large role. As a result, memory and intuition have much as, and perhaps more importance than the immediate and direct auditory sense.

⁶⁹ (NOTA DO AUTOR): Na versão do TRCO, aparece esta figura:  que não condiz com o texto, acredito que seja um erro. O correto seriam pausas de colcheia pontuada. Os editores, em carta à Baggech, comentam que a viúva de Messiaen, Y.Loriod, manteve-se fiel ao texto de Messiaen, inclusive mantendo erros ortográficos.

marcados em "a" são mais ou menos staccatos pronunciados, ou são mais secos do que as durações legato dos exemplos marcados em "b". Cronometricamente, metronomicamente, os exemplos marcados em "a" são exatamente do mesmo valor e duração daqueles marcados em "b". E ainda assim os exemplos em "a" parecem durar mais do que os exemplos marcados em "b". Por quê?

Resposta: dois casos. Primeiro caso: som e silêncio - segundo caso: apenas som. No primeiro caso (som e silêncio), dois eventos: som e silêncio. No segundo caso, um evento simples: som. Todos os exemplos marcados em "a" incluem quatro eventos: dois sons e dois silêncios. Todos os exemplos marcados em "b" incluem dois eventos: dois sons. Resultado: todos os eventos marcados em "a" parecem maiores. Nós sabemos que, com respeito ao tempo musical, memória e antecipação têm um importante papel. Como resultado, memória e intuição têm tanto quanto, ou talvez mais importância do que o senso auditório imediato e direto."

A lei enunciada por Messiaen pode explicar a possibilidade da seção "B" parecer mais longa (ou parecer ter uma duração diferente) do que a seção "C", cronometricamente similar. Na seção "B", o suspense gerado pelo vácuo e pelo processamento das pausas, faz com que o sentido de expectativa aumente. Quando, em "C", o ritmo periódico do ostinato volta, a temporalidade é mais normalizada. Uma sobreposição polirrítmica também passa a ocorrer na seção "C", evento que aumenta a densidade de informação da peça, constituindo um segundo argumento em favor de uma temporalidade diferente, no sentido da observação de Kramer, apresentada mais adiante, em "Tempo como informação".

TEMPORALIDADE OBJETIVA

Após o estabelecimento, na parte "A", de uma temporalidade gerada por eventos isócronos (estabelecendo um tempo objetivo, periódico e homogêneo, com articulação *legato*), a parte "B" inicia a seção central (estabelecendo um tempo imprevisível, heterogêneo, cheio de silêncios), fazendo com que o ouvinte entre em uma atmosfera temporal contrastante.

A imprevisibilidade obtida na parte "B" foi alcançada através de um algoritmo generativo, que utiliza cadeias de Markov de segunda ordem, realizando uma "improvisação" controlada, cada vez que o algoritmo é acionado, simulando o comportamento musical e a temporalidade almejados. A partir da edição de várias improvisações feitas pelo algoritmo, cheguei à versão definitiva,

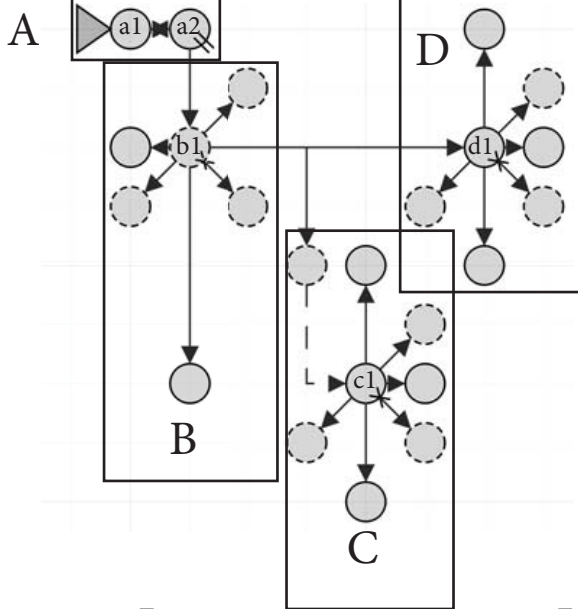
que constitui a partitura final, refinada com dinâmicas e articulações, soando mais expressiva e musical.

Na figura a seguir, o sistema “A” consiste de um “loop” entre os nós “a1” e “a2”, que disparam semicolcheias constantemente. A partir deles, programei as notas do “ostinato” da mão direita do piano (que é também tocado depois pelo vibrafone). O nó “a2” é paralelo e toca uma vez a cada colcheia, disparando, ao mesmo tempo, as notas que ele contém (do ostinato) e também acionando o nó “b1”, centro do sistema “B”. O sistema “B” constitui uma cadeia de Markov de primeira ordem, acionada pelo “firing” (disparos) contínuo do nó “a2”, e aciona seis nós, cada um com a probabilidade de 16,666% de tocar. Dos seis nós, dois contêm sons, dois são mudos (silêncio) e os outros dois conduzem às cadeias de Markov de segunda ordem (sistema “C” e “D”), cujos eventos dependem do “firing” da cadeia do sistema “B”. As cadeias de Markov “C” e “D”, de segunda ordem, também disparam para seis nós, sendo três deles mudos. A probabilidade estatística gera uma imprevisibilidade, na alternância entre sons e silêncios. Demora mais de cem disparos para que todos os nós sejam acionados pelo menos uma vez, e o algoritmo termina por gerar permutações de semicolcheias e pausas de semicolcheias, dentro de um “grid” absolutamente isócrono, porém, com uma sensação imprevisível e elástica.

Figura 38: Algoritmo (Markov) usado em “não é um número. Mas Então?”,

Ostinato da mão direita
(constante, dispara o restante)

somente mão direita



O sistema “A”, dispara continuamente semicolcheias, tendo como resultado musical o ostinato da mão esquerda, representado em notação musical, acima.

A probabilidade estatística engendrada pelos sistemas “B”, “C” e “D” gera como resultado musical uma imprevisibilidade na alternância entre sons e silêncios, mas sempre dentro de um “grid” isócrono, constituído de semicolcheias.

Demora mais de cem disparos para que todos os nós sejam acionados pelo menos uma vez, e o algoritmo termina por gerar permutações de semicolcheias e pausas de semicolcheias, dentro de um “grid” absolutamente isócrono, porém com uma sensação elástica e imprevisível (veja a notação musical, abaixo).



TEMPO COMO INFORMAÇÃO

Antes de prosseguir, gostaria de considerar uma observação importante, realizada por Kramer, em “The Time of Music”, item 11.6, “Time as information”: nesse ponto, Kramer apresenta três exemplos de melodia com oito compassos, em andamento 100 BPM, portanto, cronometricamente iguais. A primeira melodia é completamente tonal e somente em semínimas.

Figura 39: Melodia facilmente memorizável (KRAMER, p.334)

♩ = 100



Example 11.1. Easy memorizable melody

A segunda melodia contém onze notas da escala cromática, mas os cromatismos são organizados como bordaduras de um acorde de sétima da dominante.

Figura 40: Melodia elaborada facilmente memorizável (KRAMER, p.334)

♩ = 100



Example 11.2. Easy memorizable elaborated melody

A terceira melodia contém exatamente as mesmas onze notas da segunda, porém, sem apresentar nenhuma indicação tonal ou padrão na sua construção.

Figura 41: Melodia difícil de ser memorizada (KRAMER, p.335)



Example 11.3. Melody difficult to memorize

Nos exemplos, Kramer procura mostrar que trechos musicais com a mesma duração cronométrica, ou tempo objetivo, podem ser sentidos diferentemente, do ponto de vista do tempo subjetivo. A densidade de informação do material influencia nas operações que o ouvinte faz para apreender o material. Aquele “bocado” de material que apreendemos de cada vez, e entendemos como uma unidade estrutural, Kramer chama de “chunk”. Assim, o “chunking” pode ser comparado a morder um pedaço, um “bocado” de alguma coisa: se mordermos um pedaço muito grande, teremos dificuldade para mastigar. Unidades estruturais mais informativas representam pedaços mais “indigestos”, mais difíceis de apreender como parte de uma estrutura, e que demandarão mais operações do entendimento para serem compreendidas. Quanto menos percebemos a presença de padrões ou unidades estruturantes (Gestalten), maior a dificuldade de efetuar o “chunking”, isto é, o agrupamento daquele conjunto de eventos ou estímulos em uma estrutura maior, na qual subsumimos esses eventos discretos como um todo contínuo. Pensemos no

exemplo de várias palavras com uma mesma raiz, como MAR, MAResia, MARoto, MARé. Se nos é pedido memorizar tais palavras, podemos cuidar apenas do que difere da raiz comum, facilitando a tarefa, a partir do “chunking” da estrutura “MAR”, como um elemento comum que, além de introduzir redundância, nos auxilia a memorizar.⁷⁰ Mas, especificamente em relação à passagem do tempo musical, Kramer clama que a terceira melodia será experienciada como mais longa, por demandar mais operações de “chunking”, para ser entendida e memorizada. TAYLOR (2010) aponta a experiência similar que Messiaen faz, no “TRCO”:

É também claro que, para o compositor, tal percepção é equivalente ao tempo experienciado Bergsoniano: a ideia que Messiaen propõe, de que o silêncio sustenta sua duração, não é uma propriedade objetiva da música, e ele gasta algum tempo detalhando como modos diferentes de ataque ou articulação podem afetar a percepção de durações cronometricamente iguais.⁷¹ (TAYLOR, 2010 p. 264, tradução nossa).

Sobre o fato de ser difícil memorizar certas melodias da música moderna, especialmente aquelas que não são construídas a partir de padrões, ou baseadas em elementos tonais, e sua relação com o tempo e memória, Kramer aponta:

Uma razão pela qual eu posso dizer que a música em tempo vertical é a celebração do agora é a sua recusa a oferecer pistas claras do “chunking”, parecendo enganar a memória e focando a atenção no presente.⁷² (KRAMER, pp. 336-337, tradução nossa).

Por consequência, podemos entender que a densidade da informação musical, seu grau maior ou menor de redundância, influencia na facilidade do

⁷⁰ (NOTA DO AUTOR): Esse é o princípio da compactação dos arquivos, que são “zipados” nos computadores, pela possibilidade de reduzir as unidades redundantes a um mesmo símbolo. Assim “MAR”, “MAResia”, “MARoto” e “MARé”, (após convertermos a parte redundante em um mesmo símbolo “&”) tornam-se “&”, “&esia”, “&oto”, “&é”, isto é, uma menor quantidade de caracteres.

⁷¹ “It is also clear that for the composer such perception is equivalent to Bergsonian experienced time: the idea Messiaen proposes that the silence after a note sustains its duration is evidently not an objective feature of music, and he spends some time detailing how different modes of attack or articulation may affect the perception of chronometrically equal durations.”

⁷² “One reason I can say that music in vertical time is a celebration of the now is that in its refusal to offer clear chunking cues, it seeks to defeat memory and focus attention on the present.”

ouvinte entender as unidades estruturais em jogo. E essa facilidade, ou dificuldade de subsumir as unidades, influencia na percepção temporal. Em suma, um trecho quantitativamente igual, isto é, de duração cronometricamente igual, dá lugar a diferentes sensações de tempo, dependendo da qualidade do material empregado. A densidade informacional do material musical pode constituir um argumento em favor da diferente sensação temporal, experienciada nas seções “B” e “C”, em *“não é um número. Mas então:”*, similares cronometricamente. Essa investigação revela um dado interessante, para consideração em trabalhos futuros.

4.1.7. (VII) - Ainda é tempo?

Entendo a composição “*Ainda é tempo?*”, como uma forma de continuação da primeira composição do ciclo, “O instante, sem a alma”, conferindo-lhe uma moldura formal. Em termos de material harmônico, as duas peças utilizam o modo Messiaen 3, que as unifica em algum sentido.

TEMPORALIDADE

Em termos de temporalidade, o ciclo inicia com um tempo em múltiplas direções na primeira peça, apresentada em 4.1.1, e, após todas as peças centrais, “*Ainda é tempo?*” progride até restaurar a homorritmia, em um sincronismo final, passando por diferentes seções, como vemos a seguir.

SEÇÕES “T”, “U” e “V” – Caráter Ritualístico

A seção “T” tem um caráter ritualístico, iniciado pelo clarinete solo, com algum suporte do piano e vibrafone. Na seção “U”, temos um duo do clarinete e da flauta, em um diálogo elástico, ritualístico e percussivo, onde a influência de “*Modules*”, de Borges-Cunha, aparece novamente.

Figura 42: Diálogo entre flauta e clarinete, c.135, em “*Ainda é tempo?*”

O gestual microtonal da flauta ecoa no clarinete, ainda na atmosfera ritualística.

Figura 43: Alguns efeitos de eco entre o duo, c.136, em “Ainda é tempo?”

The musical score for Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B. Cl.) in 4/4 time. The Flute part starts with a dynamic of *f*, then *mp*, *pp*, *mf*, and *fp*. It features a microtonal inflection (marked 'inflexão microtonal') and a quintuplet. The Bass Clarinet part starts with *f*, *sfz*, *p*, *f*, *mf*, and *pp*. A note in the Bass Clarinet part is marked 'como um eco da flauta'.

Na seção “V”, um gesto obsessivo na flauta acentua a percussividade, juntamente com a volta do suporte do piano e vibrafone. Na seção “W”, implementei um procedimento de séries de alturas constantes, que são repetidas com alterações rítmicas. Duas séries de alturas (A e B) são usadas:

Figura 44: Séries de alturas usadas em “Ainda é tempo?”

Series A: A six-note sequence on a staff with notes numbered 1 to 6. Series B: A seven-note sequence on a staff with notes numbered 1 to 7.

Na figura a seguir, mostramos como as séries de alturas são usadas na flauta e no clarinete, do c. 145 até o c.152. Os círculos mostram as séries de alturas e os retângulos mostram a estrutura das frases, que não coincidem com o ciclo das séries de alturas. A primeira frase termina na altura 1; a segunda, na altura 2; a terceira, na altura 3, e assim sucessivamente. Cada frase implementa uma rotação da série, terminando uma nota adiante. A sonoridade resultante é, ao mesmo tempo familiar, pela repetição da série, e renovada a cada frase, pela rotação. O desenvolvimento da seção “X” é uma consequência, feita de forma mais intuitiva, desse desenvolvimento das séries de alturas. Em “Y”, no c.170, temos uma recapitulação da série de alturas “A”, antes da seção homorrítmica que encerra a peça.

Figura 45: Séries de alturas usadas na seção “W”.

“Ainda é tempo?”, c. 145-149

A Série de alturas A

♩ = 80

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6 1

2 3 4 5 6 1 2

3 4 5 6 1 2 3

4 5 6 1 2 3 4 5

5 6 1 2 3 4 5

B♭ Cl. Vib.

“Ainda é tempo?”, c. 150-152

B Série de alturas B

♩ = 80

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7 1

2 3 4 5 6 7 1 2

3 4 5 6 7 1 2 3

4 5 6 7 1 2 3 4

5 6 7 1 2 3 4 5

6 7 1 2 3 4 5 6 7

Fl. B♭ Cl.

Figura 46: Seção homorrítmica final, em “Ainda é Tempo?”.

The image displays a musical score for the final homorhythmic section of the piece "Ainda é Tempo?". The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Violin (Vib.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as "BB" (Basso) with a quarter note equal to 80 beats per minute, and the style is "giusto". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the second system labeled "VII.". The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The Flute part features a melodic line with slurs and accents, while the Bass Clarinet, Violin, and Piano parts provide a rhythmic accompaniment. The second system shows a dynamic shift to piano (*p*) and includes the instruction "subito *p*". The score concludes with a final measure featuring a triplet of eighth notes in all parts.

CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE ESCOLHA DE ALTURAS

No que tange à escolha de alturas, o único referencial deliberado tecnicamente foi modo de Messiaen 3, número Forte 9-12, que chamo, em meu livro, *“Combinatorial Harmony”*, de “escala nonatônica”.

Utilizei esse material nas composições *“O instante sem a alma”*, *“Ainda é tempo?”*, e também em *“(impa)ciência”*, para piano solo. Esse modo favorece o uso de transposições de frases e motivos em terças maiores, que sempre permanecerão subconjuntos do conjunto maior. Dessa forma, sua utilização na primeira e última peças do ciclo *“Uma forma de sentir o tempo”*, funciona como uma moldura sonora para todo o ciclo, que começa e termina com o mesmo conteúdo harmônico.

Figura 47: Formas de visualizar o modo Messiaen 3

A escala nonatônica pode ser pensada de três formas:

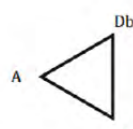
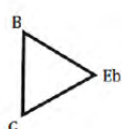
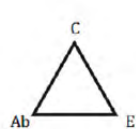
- a) sequência de tom e semitom transposta por terças maiores;



- b) três semitons cromáticos separados por terças maiores;



- c) uma terceira forma consiste em visualizar a totalidade cromática como 4 grupos de tríades aumentadas (estruturas simétricas, Forte 3-12) e, em seguida, retirar qualquer uma das tríades. No exemplo, retiramos as notas Bb, Gb e D, obtendo a escala nonatônica.



Essa última forma de entender (letra “c”) foi particularmente prática, pois, depois de algum tempo, comecei a visualizar o teclado do piano assim,

sempre ignorando três teclas, o que facilitou muito a composição de “(impa)ciência”, e a parte I e VII do ciclo “Uma forma de sentir o tempo”.

Meu orientador, o Prof. Dr. Antônio Borges-Cunha, chamou-me a atenção sobre a ambiguidade maior-menor que esse material apresentava, bem como sua importância expressiva e, refletindo sobre isso, compreendo que ele unifica a peça. Na ilustração que segue, é apresentado o modo de transposições limitadas Messiaen 3 (número Forte 9-12), com todos os seus subconjuntos de três sons (tricordes), tal como aparece no livro “Combinatorial Harmony”.⁷³ Eu compunha utilizando esta página como referência.

⁷³ “Combinatorial Harmony”, p.53, versão de circulação internacional, editora Mel Bay, não constando na versão de circulação nacional.

HERRLEIN, Julio. *Combinatorial Harmony: Concepts and Techniques for Composing and Improvising*. Boston, MA. Mel Bay. 2013. ISBN-13: 978-0786684885.

Figura 48: Modo "Messiaen 3", Combinatorial Harmony, pg. 53.

3.6.6

9-12 Nonatonic Scale
Messiaen 3

<p>A 3-11b (0,4,7)</p> <p>C Db E F Ab A</p> <p>3-12 (0,4,8)</p> <p>Db/F/A (#5) Eb/G/B (#5) Ab/C/E (#5)</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>3-5b (0,5,6)</p> <p>C#TQ FTQ ATQ</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>3-8a (0,2,6)</p> <p>Db/F/A7It Eb/G/B7It</p> <p>3-4b (0,4,5)</p> <p>F/A/Db^7M(5) C/E/Ab^7M(5)</p> <p>E 3-2a (0,1,3)</p> <p>F/A/Db^7M(9)</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p>	<p>3-11 (0,3,7)</p> <p>Cm C#m Em Fm G#m Am</p> <p>B 3-9 (0,2,7)</p> <p>GQ3 EbQ3 BQ3</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>3-4a (0,1,5)</p> <p>F/A/Db7M(-5) C/E/Ab7M(-5)</p> <p>3-3a (0,1,4)</p> <p>Db/F/A^m7M E/Ab/C^m7M</p> <p>3-7b (0,3,5)</p> <p>F/A/C#^7(5)</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>3-2b (0,2,3)</p> <p>G/B/Eb^7(b9)</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p>	<p>3-10 (0,3,6)</p> <p>C#dim Fdim Adim</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>3-5a (0,1,6)</p> <p>CQT EQT AbQT</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>3-7a (0,2,5)</p> <p>F/A/C#^m7</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p> <p>D 3-3b (0,3,4)</p> <p>Ab/C/E^7M(#5)</p> <p>F/A/Db^7M(#5)</p> <p>3-8b (0,4,6)</p> <p>B/Eb/G^7(b5) C#/F/A^7(b5)</p> <p>3-6 (0,2,4)</p> <p>G/B/Eb^7(9) F/A/Db^7(9)</p> <p>complete 9-12 (no repeating tones)</p>
--	---	---

Na figura abaixo, o diálogo entre vibrafone e piano em “*Ainda é tempo?*”, c.129-131, mostra relações de transposição por terça maior entre os materiais harmônicos. Os materiais em “A” (piano) estão uma terça maior acima dos materiais em “B” (vibrafone).

Figura 49: “*Ainda é tempo?*”, c.129-131

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the vibraphone (labeled 'B') and the middle staff is for the piano (labeled 'A'). The bottom staff is a bass line. The score is divided into three measures with time signatures of 2/4, 4/4, and 3/4. In the first measure, the piano part (A) has a whole note chord, and the vibraphone part (B) has a whole note chord. A dashed line connects the piano chord to the vibraphone chord, indicating a transposition by a major third. In the second measure, the piano part (A) has a whole note chord, and the vibraphone part (B) has a whole note chord. A dashed line connects the piano chord to the vibraphone chord, indicating a transposition by a major third. In the third measure, the piano part (A) has a whole note chord, and the vibraphone part (B) has a whole note chord. A dashed line connects the piano chord to the vibraphone chord, indicating a transposition by a major third. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*).

ALTURAS E EXPRESSIVIDADE TEMPORAL

A escolha de um material de caráter simétrico, ou um modo de transposições limitadas, tem uma razão expressiva: podemos, a um só tempo, trabalhar com qualquer tipo de conjunto, escapando do caráter linear e teleológico da harmonia, quando essa é usada com as resoluções tradicionais dos acordes. Fugir da linearidade e da previsibilidade de certas resoluções auxilia na manutenção de uma temporalidade suspensa, uma vez que resoluções são um fenômeno que envolve a expectativa, induzindo a uma escuta linear, onde o evento posterior depende do evento anterior. Logo, a partir do uso de material simétrico, buscamos somente transposições e superposições sonoras, neutras em relação à resolução.

4.2.SUB SPECIE AETERNITATIS

Notas de Programa:

Expressão latina, usada pelo filósofo Spinoza (1632-1677), que significa “sob o aspecto da eternidade”, ou sem dependência das porções temporais da realidade. Essa é a peça mais elástica em termos de tempo e distribuição de eventos, embora ainda preserve aspectos de frases tradicionais.

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

A expressão “Sub Specie Aeternitatis” foi escolhida, para o título da peça, em virtude de seu valor simbólico, mas ela também pode traduzir “uma forma particular de ver o mundo”, onde os objetos seriam colocados lado a lado com o tempo, e não moldados a partir da intuição do tempo. Quando vemos *“uma coisa, em meio a outras coisas, cada coisa é igualmente insignificante; como um mundo, cada uma é igualmente significativa”*.⁷⁴ (WITTGENSTEIN, 1961Ê dää 8ë[Á[••æ).

Quando nos concentramos meditativamente em um objeto, abstraindo sua temporalidade, ele passa a ser todo o nosso mundo e, dessa forma, a mera existência do mundo já constitui um objeto de arte, para quem quiser entendê-la assim, como um milagre. Edimar Inocência Brígido aponta, sobre o entendimento que Wittgenstein tem dessa expressão:

Wittgenstein, afirma, no Tractatus, aforismo 6.421, que “ética e estética são um”, e em seguida a única coisa que resta é o silêncio. Quando Wittgenstein emprega o termo estética, está se referindo a um modo específico de olhar. Trata-se de ver e de contemplar o mundo como uma verdadeira obra de arte. Segundo o filósofo, só é possível ver o mundo como obra de arte se ele for visto de uma maneira particular, ou seja, sub specie aeterni (sob a forma do eterno). Trata-se de captar e contemplar o mundo a partir do exterior, fora do tempo e do espaço, o que possibilita uma transformação na maneira de ver. Isso corresponde a dizer que o ponto de vista estético se atinge mediante um distanciamento dos objetos em geral, uma interrupção temporal, cuja finalidade consiste na abolição de todo o mecanismo conceitual que sobre eles pesa enquanto objetos do entendimento. O resultado desta atitude é a felicidade, pois,

⁷⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. 1961, Notebooks 1914-1916, ed. by G.H. von Wright and G.E.M. Anscombe, Oxford: Blackwell. Á[çÁÌ È ÈÈÌ ÈÈÈ ÁÁÁ * ÁÁ [] * ÁÁ * ÈÁ & ÁÁ * Á Á ~ æ| ã • ã } ääæ dää ÁÁ [:|áÁ & Á } ^ Á ~ æ| Á ã } ääæ dää

segundo as considerações de Wittgenstein, “é assim o mundo do homem feliz”.⁷⁵

PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

A peça teve, de antemão, um intérprete, o saxofonista Jesiel Pinheiro, e sua colaboração foi de grande importância no processo composicional. Realizamos vários encontros para investigar o vocabulário sonoro e realizar gravações. Muitos materiais de “*Sub Specie Aeternitatis*” foram utilizados também na peça para flauta solo “*nenhum movimento e nenhuma duração*”, mudando articulações, expressão e ritmos.

O processo de “*Sub Specie Aeternitatis*” conduziu-me a constatações sobre a fluência composicional, e sua similaridade à escrita de textos. A versão final da peça foi manuscrita em menos de três horas, mas isso não significa que sua composição tenha sido feita tão rapidamente. Na verdade, seu processo criativo está entre os mais lentos de todo mestrado.

PRIMEIRA SESSÃO DE GRAVAÇÃO – 31/JUL - IMPROVISACÃO

Após montar o equipamento de gravação, solicitei ao intérprete que realizasse, sem preparação prévia, uma improvisação de sua livre escolha, com a duração que desejasse. Assim, procurando interferir minimamente, apenas observei e gravei a improvisação. Não houve nenhum tipo de imposição restritiva quanto ao estilo, forma, harmonia e natureza da improvisação. Pude constatar que o intérprete ficou à vontade e misturou, no mesmo gestual, notas, multifônicos, key clicks, false fingerings, slap tongue, slap eclat e jet blow, explorando sonoridades no sax alto. Na segunda parte da sessão de gravação, dialogamos sobre as técnicas expandidas e sua escrita mais intuitiva.

⁷⁵ BRÍGIDO, Edimar. *A estética e o olhar Sub Specie Aeterni na filosofia do jovem Wittgenstein*. In: *Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia de Pouso Alegre*. Volume V - Número 14 - Ano 2013. pp. 84-96.

CATÁLOGO

Após a primeira sessão de gravação, cataloguei o material e recortei um por um, em áudio, todos os samples tocados. Utilizei um sampler para disparar o catálogo na ordem que desejasse, a partir do teclado MIDI, juntamente com os sons virtuais sintetizados do saxofone. Assim, pude ter acesso rápido a todos os sons, de maneira prática. Após o sampleamento, ocorreu-me compor uma peça para “sax e tape”, e também filmar o intérprete, para que ele tocasse interagindo consigo próprio, ideias que desenvolverei em um trabalho futuro. Continuei com a proposta de uma peça solo, considerando o potencial sonoro registrado nas gravações. O material foi catalogado em duas categorias: 1) material gestual, proveniente de improvisações e; 2) catálogo de técnicas expandidas. Em meados de setembro escrevi cerca de 22 frases melódicas, utilizando saltos e apojeturas, em diferentes velocidades e articulações, e as enviei ao intérprete.

SEGUNDA SESSÃO DE GRAVAÇÃO

Na segunda sessão de gravação, o intérprete executou todas as frases enviadas, e verificamos as articulações, as velocidades de execução de cada uma, as opções de dinâmica, as dificuldades, e também as possibilidades técnicas e expressivas de integração das frases melódicas tradicionais com as técnicas expandidas. Após ter todas as frases gravadas, procurei ordenar a música de uma forma expressiva, montando versões diferentes e colando as partes gravadas.

VERSÃO FINAL - OUTUBRO

Concluí a composição “*Sub Specie Aeternitatis*” poucos dias antes da apresentação no recital. Quando resolvi fazer a cópia final, decidi fazê-la à mão, porque o intérprete já tinha lido o meu manuscrito, sem problemas de entendimento da caligrafia. Assim, escrevi sem saber totalmente como iria soar, confiando na minha intuição e no que já havia ouvido, na montagem que mais me agradou. Porém, na hora da cópia, mudei várias coisas, interpolei ideias e deixei fluir a mão, tal como alguém que escreve um texto sobre um assunto

conhecido e, para minha surpresa, fui naturalmente, através da notação, criando outras nuances de dinâmicas, acrescentando “apostos” musicais entre vírgulas, tal como ocorre quando estudamos por um tempo um determinado assunto e, depois de várias leituras, nos dispomos a discorrer sobre ele. Desse modo, confiei no desconhecido, na verdade desejando ouvir o resultado apenas no momento do recital. Queria ser surpreendido, trabalhar um pouco fora da margem de controle, a que usualmente me submeto. Houve uma sensação de fluência, velocidade e intimidade com o material, durante a escrita. Nesse sentido, posso dizer que o “texto/som” musical evoluiu de forma semelhante ao “texto/ideia” de uma redação, e a notação musical começou a parecer tão natural como é o vernáculo.

De fato, dentro do processo mais lento de composição que tenho experimentado durante o mestrado, parece que preciso de um tempo, escolhendo e “carregando na memória” certos materiais que, de alguma forma são amadurecidos e experimentados em nível inconsciente, até que se encontre o seu uso otimizado, pela experimentação ou pela contraposição a outros materiais posteriormente “carregados na memória”. Também o aparato conceitual que investiguei influiu nesta “acomodação” dos materiais composicionais, até a determinação que reconheço como o fim do exercício composicional: a “barra dupla”.

NOTAÇÃO E REESCRITURA, EM “SUB SPECIE AETERNITATIS” E “NENHUM MOVIMENTO E NENHUMA DURAÇÃO”

Na próxima ilustração, procuro mostrar como o mesmo manuscrito, marcado como “A”, evoluiu para diferentes realizações, nas composições “*Sub Specie Aeternitatis*” (para sax alto solo), marcada como “B”, e “*nenhum movimento e nenhuma duração*” (para flauta solo), marcada como “C”.

Figura 50: Manuscrito (A) e realizações finais de “*Sub Specie Aeternitatis*” (B) e “*nenhum movimento e nenhuma duração*” (C).

Excerto 1

A)	
B)	
C)	

Excerto 2

A)



B)

H $\text{♩} = 68$

A.S.



C)

G $\text{♩} = 63$

FL.



Há uma elasticidade rítmica maior nas diferentes realizações do excerto 2, tentando deixá-lo mais preciso metricamente na escrita para a flauta, talvez pela perspectiva de estar mais distante da intérprete, e também após ter lido sobre a reescritura que Berio teria feito da “*Sequenza I*”. Berio teria ficado insatisfeito com algumas performances, como aparece em uma carta do compositor ao flautista Aurèle Nicolet:

(...) Na sua gravação, há um mal entendido com relação às proporções entre andamento e velocidade. Não é tanto a questão de mais rápido ou mais devagar, mas, uma vez que a velocidade é definida, as proporções das durações.⁷⁶ (BERIO, 1966 apud FOLIO e BRINKMANN, trad. nossa).

Nesse sentido, nas composições de tempo mais elástico, decidi tomar cuidado com a notação, deixando as intenções rítmicas mais claras na peça para flauta solo.

⁷⁶ “(...) In your recording, there is a misunderstanding: it is with regard to the proportions of time and speed. It is not much the question of slower or faster speed, but rather – once the speed is selected – the proportions of the durations.”

Folio, Cynthia, and Alexander R. Brinkman. "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance." *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*: 11-38.

4.3.(impa)ciência

Notas de Programa:

Essa composição utiliza a superposição de pulsos e acentos cíclicos, dentro de uma métrica aditiva, onde a periodicidade é difícil de encontrar. A expressão da “impaciência” é procurada deliberadamente, a partir da “ciência” dos pulsos. Os ciclos são acompanhados pelo uso de um material harmônico uniforme em toda a peça: o modo de transposições limitadas número 3, de Messiaen (uma escala cromática, onde se suprime as notas Bb, D e F#). Todas as transposições são por terças maiores.

TEMPORALIDADE SUBJETIVA

Do ponto de vista expressivo, “(impa)ciência” pode ser entendida como uma tentativa incessante de sincronizar dois ritmos divergentes, dentro da peça. A impaciência é, igualmente, “uma forma de sentir o tempo”, ou seja, a sensação de que o nosso tempo interno está mais rápido do que o tempo externo, e que tudo demora a acontecer. Nas palavras de Paulo Bergmann, intérprete da peça, “a ausência de uma noção clara de onde está o tempo forte traz uma espécie de aflição”. A “ciência” do título vem do fato de que a toda temporalidade subjetiva corresponde uma temporalidade objetiva e, assim, os aspectos composicionais estruturantes da peça são bastante controlados, consistindo em padrões ritmo-melódicos, transpostos por terças maiores (com suas alturas oriundas do modo de Messiaen 3, escala nonatônica, Forte 9-12).

TEMPORALIDADE OBJETIVA

A inspiração para essa peça veio a partir da análise, feita durante o “Seminário de Análise”, do primeiro estudo para piano de Ligeti, “Desordre”. Em “Desordre”, a disposição dos sistemas na página é importante, pois eles têm um mesmo número de pulsos (32), nas duas primeiras páginas. A partir disso, tive a ideia de escrever a música sem fórmulas de compasso, mas de maneira que cada sistema da partitura configurasse uma ideia completa.

Comecei a composição com a sobreposição de duas células desiguais em tamanho, mas com um mesmo pulso comum. Na mão esquerda, um contorno de cinco notas e, na mão direita, um contorno de sete notas.

Figura 51: Primeiras superposições polirrítmicas em "*(impa)ciência*".

A musical score for piano, labeled 'A'. The tempo is marked as 'tempo giusto' with a quarter note equal to 168. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves. Below the staves, the text 'tre corde p' is written. At the bottom, there is a pedal instruction: 'retirar gradualmente o pedal' with a long horizontal line underneath.

A ideia inicial fluiu de forma muito rápida, e percebi que poderia usar esse recurso durante toda a peça, a saber, dois contornos desiguais, com um mesmo pulso comum. Assim, fui gravando várias sequências de pulsos sobrepostos.

Outras peças de Ligeti também constituíram uma referência, especialmente na "*Musica Ricercata*", peça III, cujo motivo de terça menor "c-eb", ecoa na seção E, em "*(impa)ciência*"; e a peça II, cuja abertura extrema de registro do piano ecoa na seção "J", em "*(impa)ciência*".

Na medida em que a composição vai chegando ao fim, os dois ritmos tendem à convergência, como mostra a tabela a seguir e, nesse sentido, ela segue no caminho oposto ao de Ligeti, em "*Desórdre*" onde, na medida em que a peça avança, a impressão de caos aumenta. O mesmo ocorre em "*Uma forma de sentir o tempo*", onde a sincronicidade é reestabelecida quando a peça chega ao final. Talvez isso seja um desejo ainda infantil, de sempre promover um "final feliz", evitando a desordem.

Figura 52: Tabela mostrando as superposições de pulsos em “(impa)ciência”.

pg 1, s.2	35 pulsos						
7	7	7	7	7	7	7	
5	5	5	5	5	5	5	5

pg. 1, s.3	21 pulsos							
3	3	2	2	5	5	(1)*		
5	5	3	3	3	3	1	(1)	

* Números entre parênteses são pausas, na partitura.

pg.2, s.1	30 pulsos												
2	2	3	3	2	2	2	2	3	3	3	3	3	
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	

pg. 2, s.2	10 pulsos							
2	2	2	2	2	2	Sem pulso		
5	5	5	5	5				

pg. 3 s. 1	24 pulsos						
5	5	5	5	5	5	4	
(2)	5	5	5	5	5	(2)	

pg. 3 s.2	27 pulsos					
5	5	5	7	5		
8	8	8	8	3		

pg. 3 s.3	29 pulsos						
(3)	7	7	7	5			
5	5	5	5	5	4		^

pg. 4 s.1	30 pulsos						
5	5	5	5	5	5	5	
(3)	5	5	5	5	5	5	(2)

pg. 4 s. 2	40 pulsos								
(1)	5	5	5	4	5	5	5	5	
5	5	5	5	(1)	5	5	5	4	

8	26 pulsos						
8	8	8	(2)				
5	5	5	5	(1)	5		

pg. 5, s. 1		22 pulsos										
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	^
3	3	3	3	3	3	3	3	4				

pg. 5, s.2		38 pulsos										
5	6	7	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
5	5	5	1	(2)	5	5	5	5	5	5	5	5

pg.6, s.1		32 pulsos										
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	2	

pg. 6,		32 pulsos										
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	
4	4	5	5	5	5	5	5	5	5	4		

pg. 6, s.3		24 pulsos										
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	
(1)	5	5	5	5	5	5	5	5	5	3		

pg. 7, s.1											
3 (x9)											
1+(1)+1=		^		^		^		^			

pg. 7, s.2		24 pulsos										
8	8	8	8	8	8	8	8	3	4	4	^	
6	6	6	6	6	6	6	6		^			^

pg. 7, s.3		48 pulsos										
8	8	8	8	8	8	7	3	(3)	3	3	^	
6	6	6	6	6	6	6	6	3	(3)	3		^

pg.8,		24 pulsos					9 pulsos					
6	6	6	6	6	^	4	(1)	4	^	^		
5	6	5	6	2	^	4	(1)	4	^	^		

pg. 8, s.2												
3	3	1	^	(2)	4	4	4	4	^	^		
3	3	1	^	6	6	6	3	^	^	^		

pg. 8, s.3		26 pulsos									
4	4	4	4	4	4	4	4	(1)	4	(1)	
5	5	5	5	5	5	5	5				(1)

pg. 9, s.1		28 pulsos									
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

pg. 9, s.2		42 pulsos									
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6

pg.10, s.1		39 pulsos									
4	4	5	5	8	5	2	6				
4	4	5	5	8	5	2	6	^			

pg. 10, s.2											
^											

SOBRE ESCOLHA DE ALTURAS EM “(impa)ciência”

A partir da experimentação com a escala Forte 9-12, ou Messiaen 3 (veja comentário anterior sobre escolha de alturas, no fim de 4.1.7), percebi que ela produzia uma sonoridade típica, resultante das transposições limitadas por terças maiores.⁷⁷ Alguns subconjuntos da escala 9-12 esgotam-na sem repetições. Percebi essa propriedade por ocasião da revisão do meu livro “Harmonia Combinatorial”, para sua versão internacional. Resolvi, assim, começar a composição com um desses tricordes, cujas três transposições esgotariam as nove notas da escala, mais especificamente o Forte 3-2, que pode ser separado em 3-2a, e seu correspondente, de mesmo vetor intervalar, 3-2b.

⁷⁷ (NOTA DO AUTOR): Isso ocorre de modo similar na escala Octatônica, também um modo de transposições limitadas, porém, a sonoridade dessa escala é mais “normalizada”, na minha percepção, devido ao uso extensivo que faço dela em improvisações de jazz, e de seu uso constante em arranjos de música popular, como uma das sonoridades “standard” para os acordes dominantes alterados, em cadências típicas, como o II – V7(b9) – I. Assim, a possibilidade de transposições constantes por terças maiores pareceu-me mais original.

Figura 53: Tricordes 3-2a e 3-2b, que contêm todas as notas de 9-21⁷⁸

The image shows two musical diagrams. The first, labeled 'E 3-2a (0,1,3) F/A/Db^7M(9)', is written on a treble clef staff. It shows a triad of notes: E4 (open), F4 (first space), and G4 (second space). Below the staff, it says 'complete 9-12 (no repeating tones)'. The second, labeled '3-2b (0,2,3) G/B/Eb^7(b9)', is written on a bass clef staff. It shows a triad of notes: G2 (open), Ab2 (first space), and Bb2 (second space). Below the staff, it says 'complete 9-12 (no repeating tones)'.

Dessa maneira, o primeiro padrão da mão direita, em “(impa)ciência”, é construído sobre as notas E, F, G e Ab, que são a combinação do tricorde 3-2a (notas E, F e G) e do tricorde 3-2b (F,G e Ab), que depois é transposto terça maior acima, partindo da nota G#.

Figura 54: Padrão utilizado na seção A de “(impa)ciência”.

The image shows a musical staff in treble clef. Above the staff, there is a tempo marking: a quarter note followed by '= 168 tempo giusto'. The staff contains a sequence of notes: E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6, C7, D7, Eb7, F7, G7, Ab7, Bb7, C8, D8, Eb8, F8, G8, Ab8, Bb8, C9, D9, Eb9, F9, G9, Ab9, Bb9, C10, D10, Eb10, F10, G10, Ab10, Bb10, C11, D11, Eb11, F11, G11, Ab11, Bb11, C12, D12, Eb12, F12, G12, Ab12, Bb12, C13, D13, Eb13, F13, G13, Ab13, Bb13, C14, D14, Eb14, F14, G14, Ab14, Bb14, C15, D15, Eb15, F15, G15, Ab15, Bb15, C16, D16, Eb16, F16, G16, Ab16, Bb16, C17, D17, Eb17, F17, G17, Ab17, Bb17, C18, D18, Eb18, F18, G18, Ab18, Bb18, C19, D19, Eb19, F19, G19, Ab19, Bb19, C20, D20, Eb20, F20, G20, Ab20, Bb20, C21, D21, Eb21, F21, G21, Ab21, Bb21, C22, D22, Eb22, F22, G22, Ab22, Bb22, C23, D23, Eb23, F23, G23, Ab23, Bb23, C24, D24, Eb24, F24, G24, Ab24, Bb24, C25, D25, Eb25, F25, G25, Ab25, Bb25, C26, D26, Eb26, F26, G26, Ab26, Bb26, C27, D27, Eb27, F27, G27, Ab27, Bb27, C28, D28, Eb28, F28, G28, Ab28, Bb28, C29, D29, Eb29, F29, G29, Ab29, Bb29, C30, D30, Eb30, F30, G30, Ab30, Bb30, C31, D31, Eb31, F31, G31, Ab31, Bb31, C32, D32, Eb32, F32, G32, Ab32, Bb32, C33, D33, Eb33, F33, G33, Ab33, Bb33, C34, D34, Eb34, F34, G34, Ab34, Bb34, C35, D35, Eb35, F35, G35, Ab35, Bb35, C36, D36, Eb36, F36, G36, Ab36, Bb36, C37, D37, Eb37, F37, G37, Ab37, Bb37, C38, D38, Eb38, F38, G38, Ab38, Bb38, C39, D39, Eb39, F39, G39, Ab39, Bb39, C40, D40, Eb40, F40, G40, Ab40, Bb40, C41, D41, Eb41, F41, G41, Ab41, Bb41, C42, D42, Eb42, F42, G42, Ab42, Bb42, C43, D43, Eb43, F43, G43, Ab43, Bb43, C44, D44, Eb44, F44, G44, Ab44, Bb44, C45, D45, Eb45, F45, G45, Ab45, Bb45, C46, D46, Eb46, F46, G46, Ab46, Bb46, C47, D47, Eb47, F47, G47, Ab47, Bb47, C48, D48, Eb48, F48, G48, Ab48, Bb48, C49, D49, Eb49, F49, G49, Ab49, Bb49, C50, D50, Eb50, F50, G50, Ab50, Bb50, C51, D51, Eb51, F51, G51, Ab51, Bb51, C52, D52, Eb52, F52, G52, Ab52, Bb52, C53, D53, Eb53, F53, G53, Ab53, Bb53, C54, D54, Eb54, F54, G54, Ab54, Bb54, C55, D55, Eb55, F55, G55, Ab55, Bb55, C56, D56, Eb56, F56, G56, Ab56, Bb56, C57, D57, Eb57, F57, G57, Ab57, Bb57, C58, D58, Eb58, F58, G58, Ab58, Bb58, C59, D59, Eb59, F59, G59, Ab59, Bb59, C60, D60, Eb60, F60, G60, Ab60, Bb60, C61, D61, Eb61, F61, G61, Ab61, Bb61, C62, D62, Eb62, F62, G62, Ab62, Bb62, C63, D63, Eb63, F63, G63, Ab63, Bb63, C64, D64, Eb64, F64, G64, Ab64, Bb64, C65, D65, Eb65, F65, G65, Ab65, Bb65, C66, D66, Eb66, F66, G66, Ab66, Bb66, C67, D67, Eb67, F67, G67, Ab67, Bb67, C68, D68, Eb68, F68, G68, Ab68, Bb68, C69, D69, Eb69, F69, G69, Ab69, Bb69, C70, D70, Eb70, F70, G70, Ab70, Bb70, C71, D71, Eb71, F71, G71, Ab71, Bb71, C72, D72, Eb72, F72, G72, Ab72, Bb72, C73, D73, Eb73, F73, G73, Ab73, Bb73, C74, D74, Eb74, F74, G74, Ab74, Bb74, C75, D75, Eb75, F75, G75, Ab75, Bb75, C76, D76, Eb76, F76, G76, Ab76, Bb76, C77, D77, Eb77, F77, G77, Ab77, Bb77, C78, D78, Eb78, F78, G78, Ab78, Bb78, C79, D79, Eb79, F79, G79, Ab79, Bb79, C80, D80, Eb80, F80, G80, Ab80, Bb80, C81, D81, Eb81, F81, G81, Ab81, Bb81, C82, D82, Eb82, F82, G82, Ab82, Bb82, C83, D83, Eb83, F83, G83, Ab83, Bb83, C84, D84, Eb84, F84, G84, Ab84, Bb84, C85, D85, Eb85, F85, G85, Ab85, Bb85, C86, D86, Eb86, F86, G86, Ab86, Bb86, C87, D87, Eb87, F87, G87, Ab87, Bb87, C88, D88, Eb88, F88, G88, Ab88, Bb88, C89, D89, Eb89, F89, G89, Ab89, Bb89, C90, D90, Eb90, F90, G90, Ab90, Bb90, C91, D91, Eb91, F91, G91, Ab91, Bb91, C92, D92, Eb92, F92, G92, Ab92, Bb92, C93, D93, Eb93, F93, G93, Ab93, Bb93, C94, D94, Eb94, F94, G94, Ab94, Bb94, C95, D95, Eb95, F95, G95, Ab95, Bb95, C96, D96, Eb96, F96, G96, Ab96, Bb96, C97, D97, Eb97, F97, G97, Ab97, Bb97, C98, D98, Eb98, F98, G98, Ab98, Bb98, C99, D99, Eb99, F99, G99, Ab99, Bb99, C100, D100, Eb100, F100, G100, Ab100, Bb100, C101, D101, Eb101, F101, G101, Ab101, Bb101, C102, D102, Eb102, F102, G102, Ab102, Bb102, C103, D103, Eb103, F103, G103, Ab103, Bb103, C104, D104, Eb104, F104, G104, Ab104, Bb104, C105, D105, Eb105, F105, G105, Ab105, Bb105, C106, D106, Eb106, F106, G106, Ab106, Bb106, C107, D107, Eb107, F107, G107, Ab107, Bb107, C108, D108, Eb108, F108, G108, Ab108, Bb108, C109, D109, Eb109, F109, G109, Ab109, Bb109, C110, D110, Eb110, F110, G110, Ab110, Bb110, C111, D111, Eb111, F111, G111, Ab111, Bb111, C112, D112, Eb112, F112, G112, Ab112, Bb112, C113, D113, Eb113, F113, G113, Ab113, Bb113, C114, D114, Eb114, F114, G114, Ab114, Bb114, C115, D115, Eb115, F115, G115, Ab115, Bb115, C116, D116, Eb116, F116, G116, Ab116, Bb116, C117, D117, Eb117, F117, G117, Ab117, Bb117, C118, D118, Eb118, F118, G118, Ab118, Bb118, C119, D119, Eb119, F119, G119, Ab119, Bb119, C120, D120, Eb120, F120, G120, Ab120, Bb120, C121, D121, Eb121, F121, G121, Ab121, Bb121, C122, D122, Eb122, F122, G122, Ab122, Bb122, C123, D123, Eb123, F123, G123, Ab123, Bb123, C124, D124, Eb124, F124, G124, Ab124, Bb124, C125, D125, Eb125, F125, G125, Ab125, Bb125, C126, D126, Eb126, F126, G126, Ab126, Bb126, C127, D127, Eb127, F127, G127, Ab127, Bb127, C128, D128, Eb128, F128, G128, Ab128, Bb128, C129, D129, Eb129, F129, G129, Ab129, Bb129, C130, D130, Eb130, F130, G130, Ab130, Bb130, C131, D131, Eb131, F131, G131, Ab131, Bb131, C132, D132, Eb132, F132, G132, Ab132, Bb132, C133, D133, Eb133, F133, G133, Ab133, Bb133, C134, D134, Eb134, F134, G134, Ab134, Bb134, C135, D135, Eb135, F135, G135, Ab135, Bb135, C136, D136, Eb136, F136, G136, Ab136, Bb136, C137, D137, Eb137, F137, G137, Ab137, Bb137, C138, D138, Eb138, F138, G138, Ab138, Bb138, C139, D139, Eb139, F139, G139, Ab139, Bb139, C140, D140, Eb140, F140, G140, Ab140, Bb140, C141, D141, Eb141, F141, G141, Ab141, Bb141, C142, D142, Eb142, F142, G142, Ab142, Bb142, C143, D143, Eb143, F143, G143, Ab143, Bb143, C144, D144, Eb144, F144, G144, Ab144, Bb144, C145, D145, Eb145, F145, G145, Ab145, Bb145, C146, D146, Eb146, F146, G146, Ab146, Bb146, C147, D147, Eb147, F147, G147, Ab147, Bb147, C148, D148, Eb148, F148, G148, Ab148, Bb148, C149, D149, Eb149, F149, G149, Ab149, Bb149, C150, D150, Eb150, F150, G150, Ab150, Bb150, C151, D151, Eb151, F151, G151, Ab151, Bb151, C152, D152, Eb152, F152, G152, Ab152, Bb152, C153, D153, Eb153, F153, G153, Ab153, Bb153, C154, D154, Eb154, F154, G154, Ab154, Bb154, C155, D155, Eb155, F155, G155, Ab155, Bb155, C156, D156, Eb156, F156, G156, Ab156, Bb156, C157, D157, Eb157, F157, G157, Ab157, Bb157, C158, D158, Eb158, F158, G158, Ab158, Bb158, C159, D159, Eb159, F159, G159, Ab159, Bb159, C160, D160, Eb160, F160, G160, Ab160, Bb160, C161, D161, Eb161, F161, G161, Ab161, Bb161, C162, D162, Eb162, F162, G162, Ab162, Bb162, C163, D163, Eb163, F163, G163, Ab163, Bb163, C164, D164, Eb164, F164, G164, Ab164, Bb164, C165, D165, Eb165, F165, G165, Ab165, Bb165, C166, D166, Eb166, F166, G166, Ab166, Bb166, C167, D167, Eb167, F167, G167, Ab167, Bb167, C168, D168, Eb168, F168, G168, Ab168, Bb168, C169, D169, Eb169, F169, G169, Ab169, Bb169, C170, D170, Eb170, F170, G170, Ab170, Bb170, C171, D171, Eb171, F171, G171, Ab171, Bb171, C172, D172, Eb172, F172, G172, Ab172, Bb172, C173, D173, Eb173, F173, G173, Ab173, Bb173, C174, D174, Eb174, F174, G174, Ab174, Bb174, C175, D175, Eb175, F175, G175, Ab175, Bb175, C176, D176, Eb176, F176, G176, Ab176, Bb176, C177, D177, Eb177, F177, G177, Ab177, Bb177, C178, D178, Eb178, F178, G178, Ab178, Bb178, C179, D179, Eb179, F179, G179, Ab179, Bb179, C180, D180, Eb180, F180, G180, Ab180, Bb180, C181, D181, Eb181, F181, G181, Ab181, Bb181, C182, D182, Eb182, F182, G182, Ab182, Bb182, C183, D183, Eb183, F183, G183, Ab183, Bb183, C184, D184, Eb184, F184, G184, Ab184, Bb184, C185, D185, Eb185, F185, G185, Ab185, Bb185, C186, D186, Eb186, F186, G186, Ab186, Bb186, C187, D187, Eb187, F187, G187, Ab187, Bb187, C188, D188, Eb188, F188, G188, Ab188, Bb188, C189, D189, Eb189, F189, G189, Ab189, Bb189, C190, D190, Eb190, F190, G190, Ab190, Bb190, C191, D191, Eb191, F191, G191, Ab191, Bb191, C192, D192, Eb192, F192, G192, Ab192, Bb192, C193, D193, Eb193, F193, G193, Ab193, Bb193, C194, D194, Eb194, F194, G194, Ab194, Bb194, C195, D195, Eb195, F195, G195, Ab195, Bb195, C196, D196, Eb196, F196, G196, Ab196, Bb196, C197, D197, Eb197, F197, G197, Ab197, Bb197, C198, D198, Eb198, F198, G198, Ab198, Bb198, C199, D199, Eb199, F199, G199, Ab199, Bb199, C200, D200, Eb200, F200, G200, Ab200, Bb200, C201, D201, Eb201, F201, G201, Ab201, Bb201, C202, D202, Eb202, F202, G202, Ab202, Bb202, C203, D203, Eb203, F203, G203, Ab203, Bb203, C204, D204, Eb204, F204, G204, Ab204, Bb204, C205, D205, Eb205, F205, G205, Ab205, Bb205, C206, D206, Eb206, F206, G206, Ab206, Bb206, C207, D207, Eb207, F207, G207, Ab207, Bb207, C208, D208, Eb208, F208, G208, Ab208, Bb208, C209, D209, Eb209, F209, G209, Ab209, Bb209, C210, D210, Eb210, F210, G210, Ab210, Bb210, C211, D211, Eb211, F211, G211, Ab211, Bb211, C212, D212, Eb212, F212, G212, Ab212, Bb212, C213, D213, Eb213, F213, G213, Ab213, Bb213, C214, D214, Eb214, F214, G214, Ab214, Bb214, C215, D215, Eb215, F215, G215, Ab215, Bb215, C216, D216, Eb216, F216, G216, Ab216, Bb216, C217, D217, Eb217, F217, G217, Ab217, Bb217, C218, D218, Eb218, F218, G218, Ab218, Bb218, C219, D219, Eb219, F219, G219, Ab219, Bb219, C220, D220, Eb220, F220, G220, Ab220, Bb220, C221, D221, Eb221, F221, G221, Ab221, Bb221, C222, D222, Eb222, F222, G222, Ab222, Bb222, C223, D223, Eb223, F223, G223, Ab223, Bb223, C224, D224, Eb224, F224, G224, Ab224, Bb224, C225, D225, Eb225, F225, G225, Ab225, Bb225, C226, D226, Eb226, F226, G226, Ab226, Bb226, C227, D227, Eb227, F227, G227, Ab227, Bb227, C228, D228, Eb228, F228, G228, Ab228, Bb228, C229, D229, Eb229, F229, G229, Ab229, Bb229, C230, D230, Eb230, F230, G230, Ab230, Bb230, C231, D231, Eb231, F231, G231, Ab231, Bb231, C232, D232, Eb232, F232, G232, Ab232, Bb232, C233, D233, Eb233, F233, G233, Ab233, Bb233, C234, D234, Eb234, F234, G234, Ab234, Bb234, C235, D235, Eb235, F235, G235, Ab235, Bb235, C236, D236, Eb236, F236, G236, Ab236, Bb236, C237, D237, Eb237, F237, G237, Ab237, Bb237, C238, D238, Eb238, F238, G238, Ab238, Bb238, C239, D239, Eb239, F239, G239, Ab239, Bb239, C240, D240, Eb240, F240, G240, Ab240, Bb240, C241, D241, Eb241, F241, G241, Ab241, Bb241, C242, D242, Eb242, F242, G242, Ab242, Bb242, C243, D243, Eb243, F243, G243, Ab243, Bb243, C244, D244, Eb244, F244, G244, Ab244, Bb244, C245, D245, Eb245, F245, G245, Ab245, Bb245, C246, D246, Eb246, F246, G246, Ab246, Bb246, C247, D247, Eb247, F247, G247, Ab247, Bb247, C248, D248, Eb248, F248, G248, Ab248, Bb248, C249, D249, Eb249, F249, G249, Ab249, Bb249, C250, D250, Eb250, F250, G250, Ab250, Bb250, C251, D251, Eb251, F251, G251, Ab251, Bb251, C252, D252, Eb252, F252, G252, Ab252, Bb252, C253, D253, Eb253, F253, G253, Ab253, Bb253, C254, D254, Eb254, F254, G254, Ab254, Bb254, C255, D255, Eb255, F255, G255, Ab255, Bb255, C256, D256, Eb256, F256, G256, Ab256, Bb256, C257, D257, Eb257, F257, G257, Ab257, Bb257, C258, D258, Eb258, F258, G258, Ab258, Bb258, C259, D259, Eb259, F259, G259, Ab259, Bb259, C260, D260, Eb260, F260, G260, Ab260, Bb260, C261, D261, Eb261, F261, G261, Ab261, Bb261, C262, D262, Eb262, F262, G262, Ab262, Bb262, C263, D263, Eb263, F263, G263, Ab263, Bb263, C264, D264, Eb264, F264, G264, Ab264, Bb264, C265, D265, Eb265, F265, G265, Ab265, Bb265, C266, D266, Eb266, F266, G266, Ab266, Bb266, C267, D267, Eb267, F267, G267, Ab267, Bb267, C268, D268, Eb268, F268, G268, Ab268, Bb268, C269, D269, Eb269, F269, G269, Ab269, Bb269, C270, D270, Eb270, F270, G270, Ab270, Bb270, C271, D271, Eb271, F271, G271, Ab271, Bb271, C272, D272, Eb272, F272, G272, Ab272, Bb272, C273, D273, Eb273, F273, G273, Ab273, Bb273, C274, D274, Eb274, F274, G274, Ab274, Bb274, C275, D275, Eb275, F275, G275, Ab275, Bb275, C276, D276, Eb276, F276, G276, Ab276, Bb276, C277, D277, Eb277, F277, G277, Ab277, Bb277, C278, D278, Eb278, F278, G278, Ab278, Bb278, C279, D279, Eb279, F279, G279, Ab279, Bb279, C280, D280, Eb280, F280, G280, Ab280, Bb280, C281, D281, Eb281, F281, G281, Ab281, Bb281, C282, D282, Eb282, F282, G282, Ab282, Bb282, C283, D283, Eb283, F283, G283, Ab283, Bb283, C284, D284, Eb284, F284, G284, Ab284, Bb284, C285, D285, Eb285, F285, G285, Ab285, Bb285, C286, D286, Eb286, F286, G286, Ab286, Bb286, C287, D287, Eb287, F287, G287, Ab287, Bb287, C288, D288, Eb288, F288, G288, Ab288, Bb288, C289, D289, Eb289, F289, G289, Ab289, Bb289, C290, D290, Eb290, F290, G290, Ab290, Bb290, C291, D291, Eb291, F291, G291, Ab291, Bb291, C292, D292, Eb292, F292, G292, Ab292, Bb292, C293, D293, Eb293, F293, G293, Ab293, Bb293, C294, D294, Eb294, F294, G294, Ab294, Bb294, C295, D295, Eb295, F295, G295, Ab295, Bb295, C296, D296, Eb296, F296, G296, Ab296, Bb296, C297, D297, Eb297, F297, G297, Ab297, Bb297, C298, D298, Eb298, F298, G298, Ab298, Bb298, C299, D299, Eb299, F299, G299, Ab299, Bb299, C300, D300, Eb300, F300, G300, Ab300, Bb300, C301, D301, Eb301, F301, G301, Ab301, Bb301, C302, D302, Eb302, F302, G302, Ab302, Bb302, C303, D303, Eb303, F303, G303, Ab303, Bb303, C304, D304, Eb304, F304, G304, Ab304, Bb304, C305, D305, Eb305, F305, G305, Ab305, Bb305, C306, D306, Eb306, F306, G306, Ab306, Bb306, C307, D307, Eb307, F307, G307, Ab307, Bb307, C308, D308, Eb308, F308, G308, Ab308, Bb308, C309, D309, Eb309, F309, G309, Ab309, Bb309, C310, D310, Eb310, F310, G310, Ab310, Bb310, C311, D311, Eb311, F311, G311, Ab311, Bb311, C312, D312, Eb312, F312, G312, Ab312, Bb312, C313, D313, Eb313, F313, G313, Ab313, Bb313, C314, D314, Eb314, F314, G314, Ab314, Bb314, C315, D315, Eb315, F315, G315, Ab315, Bb315, C316, D316, Eb316, F316, G316, Ab316, Bb316, C317, D317, Eb317, F317, G317, Ab317, Bb317, C318, D318, Eb318, F318, G318, Ab318, Bb318, C319, D319, Eb319, F319, G319, Ab319, Bb319, C320, D320, Eb320, F320, G320, Ab320, Bb320, C321, D321, Eb321, F321, G321, Ab321, Bb321, C322, D322, Eb322, F322, G322, Ab322, Bb322, C323, D323, Eb323, F323, G323, Ab323, Bb323, C324, D324, Eb324, F324, G324, Ab324, Bb324, C325, D325, Eb325, F325, G325, Ab325, Bb325, C326, D326, Eb326, F326, G326, Ab326, Bb326, C327, D327, Eb327, F327, G327, Ab327, Bb327, C328, D328, Eb328, F328, G328, Ab328, Bb328, C329, D329, Eb329, F329, G329, Ab329, Bb329, C330, D330, Eb330, F330, G330, Ab330, Bb330, C331, D331, Eb331, F331, G331, Ab331, Bb331, C332, D332, Eb332, F332, G332, Ab332, Bb332, C333, D333, Eb333, F333, G333, Ab333, Bb333, C334, D334, Eb334, F334, G334, Ab334, Bb334, C335, D335, Eb335, F335, G335, Ab335, Bb335, C336, D336, Eb336, F336, G336, Ab336, Bb336, C337, D337, Eb337, F337, G337, Ab337, Bb337, C338, D338, Eb338, F338, G338, Ab338, Bb338, C339, D339, Eb339, F339, G339, Ab339, Bb339, C340, D340, Eb340, F340, G340, Ab340, Bb340, C341, D341, Eb341, F341, G341, Ab341, Bb341, C342, D342, Eb342, F342, G342, Ab342, Bb342, C343, D343, Eb343, F343, G343, Ab343, Bb343, C344, D344, Eb344, F344, G344, Ab344, Bb344, C345, D345, Eb345, F345, G345, Ab345, Bb345, C346, D346, Eb346, F346, G346, Ab346, Bb346, C347, D347, Eb347, F347, G347, Ab347, Bb347, C348, D348, Eb348, F348, G34

Como foi comentado anteriormente (em 4.1.7), podemos entender essa escala como uma escala cromática onde suprimimos três notas, que formam entre si uma tríade aumentada. E são exatamente essas as três classes de alturas (F#, A# e D), que aparecem apenas no gesto final de “(impa)ciência”.

Figura 55: Final de “(impa)ciência”, seção K.

The musical score for the final of “(impa)ciência”, section K, is presented for piano (Pno.). It features three staves. The top staff is a vocal line, marked with a box labeled 'K' and the word 'livre' above it. It begins with a half note F# on the first line (F#4) and ends with a half note D on the first line (D4). The middle staff is the right hand of the piano, starting with a half note F# on the second line (F#4) and ending with a half note D on the second line (D4). The bottom staff is the left hand of the piano, starting with a half note F# on the second space (F#3) and ending with a half note D on the second space (D3). Dynamics are marked as *mf* for the vocal and right hand, and *mp* for the left hand. The piece concludes with a double bar line and a 'Coda' symbol below the left hand staff.

Os materiais das demais peças constituíram escolhas mais informais, quanto à organização de alturas, excetuando-se a peça “(i)mobile”, que teve parte de seu material harmônico derivado da reescritura de materiais compostos anteriormente, como veremos a seguir.

Um aspecto interessante, ao apresentar a classe de altura D apenas ao final de “(impa)ciência”, foi a possibilidade de conectá-la à peça que a sucedeu no recital, “(i)mobile”, que justamente começa com a nota D. Assim, o intérprete naturalmente uniu as duas peças sem intervalo, intuindo essa continuidade.

4.4.(i)mobile

Notas de programa:

Uma peça meditativa onde procuro a “estase” (a contraposição ao “fluxo”), de forma calculada. A peça possui quatro elementos, ou camadas texturais, que interagem na busca da temporalidade almejada: os pulsos divididos em três, os divididos em quatro, as ornamentações e as fermatas. Composição cujas intuições foram amplamente modeladas por computador, com o auxílio do software de música generativa “Nodal”, da Monash University (Austrália).

Essa é, sem dúvida, a composição mais controlada em seu processo criativo, e da qual fui capaz de recordar com mais clareza, talvez porque as decisões foram mais conscientes, ou talvez pela natureza organizada do processo algorítmico. Acredito que em “(i)mobile” consegui equilibrar, da melhor forma, os conceitos subjetivos e objetivos das temporalidades, sendo por vezes difícil falar de um sem pensar no outro. Por isso, chamarei de temporalidade subjetiva/objetiva, onde forma e expressão se confundem.

TEMPORALIDADE SUBJETIVA/OBJETIVA

A composição busca a estase, o tempo congelado no eterno presente, tendo sua temporalidade baseada na lógica da totalidade do processo, e não na lógica linear. A percepção do “todo”, do processo global envolvido, foi possível a partir da modelagem no software Nodal. Em cerca de 8’30”, a peça não apresenta mudanças drásticas em sua textura, constituindo o que Kramer conceitua como “*estase relativa ao contexto, com seções que parecem estáticas porque o seu nível de atividade interna é consideravelmente menor do que o nível de contraste entre elas.*”⁷⁹ (KRAMER, 1988, p. 210). Kramer ainda aponta, mais adiante:

⁷⁹ “(...) stasis relative to context, with sections that appear static because their degree of internal activity is considerably less than the degree of contrast between them.”

“Seria este som experienciado como estático? Nossos processos mentais nunca congelam, mas chegaríamos no fim à conclusão que o som não estava prestes a mudar.”⁸⁰ (KRAMER, 1988, p.210, trad. nossa).

Ouvir música com caráter estático, tal como “*(i)mobile*”, exige um tipo de entrega da parte do ouvinte que, ao superar a fase na qual questiona-se sobre a teleologia ou direcionalidade, ele passa a viver o momento, junto ao percurso temporal da composição.

O interesse em “*(i)mobile*” é mantido a partir do uso de uma “pseudo-repetição”, conceito que intuí a partir da análise da composição “*Triadic Memories*” (1981), de Morton Feldman, onde concluí que há um processo aparentemente repetitivo mas, que na prática, é uma permutação algorítmica de padrões. Ao analisar a primeira página de “*Triadic Memories*” verifiquei o emprego de apenas quatro padrões rítmicos, constantemente permutados.

⁸⁰ “Would even this sound be experienced as static? Our mental processes would never become frozen, but we would eventually realize that the sound was not about to change.”

Figura 56: Os quatro padrões em “Triadic Memories”, p.1.

for Aki Takahasi and Roger Woodward

Triadic Memories

for piano solo (1981)

Morton Feldman

(1926–1987)

$\text{♩} = 63-66^*)$

The musical score is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/8. The first system begins with a piano (*ppp*) dynamic and a tempo marking of $\text{♩} = 63-66^*)$. The score includes fingerings (1-4) and accents (*acc.*) for both hands. A *sempre* marking is present in the first system. The systems are numbered 7, 13, 19, 25, and 31. The piece concludes with a final B-flat in the treble clef.

*) No tempo indication in manuscript.

Da mesma forma que no algoritmo de Feldman, entendo que em “(i)mobile” a concepção composicional é “de cima para baixo”, quer dizer, da visão geral para o particular. Essa visão global convida a uma audição voltada ao processo como um todo, em uma escuta não-linear, tanto quanto é não-linear o algoritmo que lhe serviu de base.

A sensação de tempo elástico, em “(i)mobile”, foi obtida com a superposição de uma subdivisão por três em contraposição a uma subdivisão por quatro. Por isso, ela apresenta sempre o andamento em duas unidades: sob o aspecto da semínima e sob o aspecto da semínima pontuada.

Existem três camadas em “(i)mobile”: na mão esquerda, divisões por três, como é comum nos compassos compostos; na mão direita, quiálteras diminutivas que, na escrita com a base de semínima pontuada, criam as subdivisões por quatro; a terceira camada são as ornamentações, ou apojeturas (“grace notes”) que ocorrem nas duas mãos. No exemplo abaixo, temos um compasso típico da primeira parte de “(i)mobile”, com tudo o que foi descrito.

Figura 57; Três camadas em “(i)mobile”, pg.3, sist 3.



A impressão de um constante “gotejamento”, como pingos de chuva, presente na primeira parte, foi obtida evitando consistentemente que duas notas fossem tocadas juntas. Posso dizer que “(i)mobile” é uma grande linha melódica nas primeiras sete páginas (com uma pequena exceção, na p. 6, primeiro compasso, onde duas notas tocam juntas). Isso foi obtido pelo deslocamento das notas em “time points” coincidentes, para frente ou para trás, dentro do “grid” de subdivisão por três ou de subdivisão por quatro, dependendo do contexto. Outro

fator que contribuiu no efeito de gotejar e na elasticidade geral foi a “camada de ornamentos”, que sobrepõe a camada dupla de pulsos.

A primeira parte de “*(i)mobile*” foi modelada como um grande “loop”, com um “loop” menor dentro dele, como duas órbitas de tamanhos diversos, tal como descreve o compositor Harrison Birtwistle, citado por Kramer:

Eu não crio música linear. Eu me movo em círculos; mais precisamente, me movo em círculos concêntricos. Os eventos que eu crio movem-se como os planetas no sistema solar. Eles circulam em várias velocidades. Alguns movem-se em órbitas maiores que outros e demoram mais para retornar.⁸¹ (BIRTWISTLE, apud KRAMER, 1988, p.49, tradução nossa).

A forma não-linear aproxima-se da lógica de programação, que muitas vezes consiste em desvios e sub-rotinas para atingir um objetivo. Ao tentar descrever os nossos procedimentos ou modelar um programa de computador, nos damos conta dos caminhos necessários para dizer aquilo que queremos dizer, com precisão exata, nem mais nem menos. Sobre a proximidade entre a forma não-linear e o pensamento computacional, Kramer aponta:

O programa típico de computador não exemplifica apenas o pensamento linear. Programação é uma atividade que depende dos dois hemisférios do cérebro. Um programa consiste em ramificações, em andar na direção oposta, em “loops dentro de loops”, ramificando-se em diferentes direções. Ele é um símbolo possível da temporalidade contemporânea.⁸² (KRAMER, 1988, pg. 13, tradução nossa).

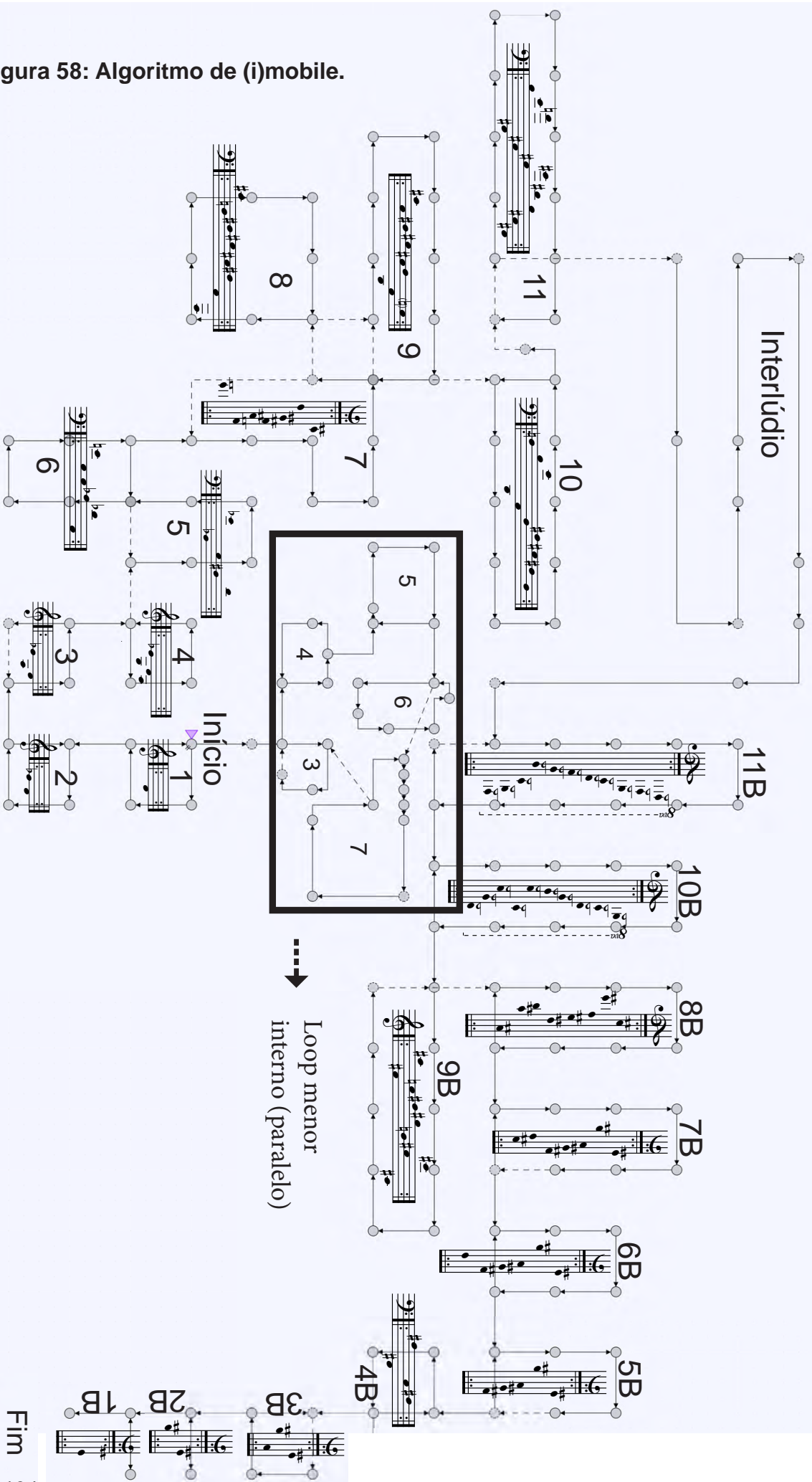
O algoritmo modelado no software Nodal auxiliou-me a ver o todo como um grande processo, onde temos os “loops principais”, que vão de 1 até 11, seguidos pelo interlúdio e, retornando no caminho inverso, de 11 até 1, novamente. E, concomitantemente aos “loops principais”, representados na figura da próxima página, estão os “loops secundários”, que vão de 3 até 7, repetidamente.

⁸¹ “I don’t create linear music. I move in circles; more precisely, I move in concentric circles. The events I create move as the planets move in the solar system. They rotate at various speeds. Some move through bigger orbits than others and take longer to return.”

⁸² “The Typical computer program does not exemplify solely linear thinking. Programming is an activity that relies on both hemispheres of the brain. A program consists of doubling back, of loops within loops, of branching off in different directions. It is thus an apt symbol for contemporary temporality.”

Algoritmo de "(i)mobile", para piano solo
 (Julio Herrein, 2013)

Figura 58: Algoritmo de (i)mobile.



Como vemos na figura, os “loops secundários”, ou internos, são mais curtos, e “rodam” dentro do “loop” principal, representado pelos números grandes, aqueles que representamos com as notas que são tocadas. Os secundários demoram menos para se repetir e, quando repetem pela primeira vez, o “loop principal” ainda está por volta do número 7, e ainda irá percorrer até o 11, antes do interlúdio. As notas tocadas no “loop” grande são provenientes de uma composição que escrevi em 2008, chamada “*De um até onze, de onze até um*”.

Alguma direcionalidade melódica existe no material que foi usado como base para o “loop principal” (notas representadas na figura anterior), e comecei a sentir isso ao escutar a peça repetidamente, enquanto compunha. Como meu desejo era evitar uma escuta “teleológica”, usei o recurso das fermatas que, ao suspender o tempo, evitavam alguma potencial direcionalidade cadencial, para que não se ouvisse o material como “frases”. Além disso, a suspensão das fermatas acentuou o efeito da “pseudo-repetição”, onde até os materiais, que porventura fossem iguais, acabassem por ser tocados de forma diferente.

A não-direcionalidade é um aspecto moderno de nossas vidas e é interessante tentar representá-la em música. Conforme aponta Kramer:

(...) devido às complexidades da vida moderna, nós não podemos mais predizer seguramente a direção, origem, duração total ou sentido geral de várias das nossas experiências temporais. O mesmo pode ser dito da lógica dos computadores. Um programa completa sua tarefa não tanto pela lógica linear (exceto dentro das seções ou subrotinas), mas por uma lógica do todo. Várias porções de um programa são interconectadas em uma variedade de maneiras. A instrução que segue um dado comando não é sempre relacionada a ele, logicamente.⁸³ (KRAMER, 1988, p. 14, tradução nossa).

Acredito que esse tenha sido o espírito de “*(i)mobile*”: móvel e imóvel ao mesmo tempo. Imóvel na preservação de uma “estase”, de um tempo parado em uma textura que goteja incessantemente. Mas esse gotejar, aparentemente indiferenciado, precisa ser obtido através de um processo que depende de uma

⁸³ “(...) because of the complexities of modern life, we can no longer confidently predict the direction, outcome, total duration, or overall meaning of many of our temporal experiences. The same can be said of computer logic. A program accomplishes its task not so much by linear logic (except within sections, or subroutines) as by a logic of the whole. Many portions of a program are interconnected in a variety of ways. The instruction which follows a given command is not always closely related to it logically.”

mobilidade constante, de uma mudança permanente, obtida somente através da modelagem do “todo” para a parte, numa forma de compor que evita a lógica indutiva, linear, e privilegia o entendimento da composição como um organismo.

Encerro o comentário de “*(i)mobile*” com algumas questões: existe independência lógica entre tempo e mudança? Mudança e tempo são uma distinção de razão ou uma distinção real? Comte-Sponville aponta:

(...) não é seguro que o tempo não possa existir sem a mudança: supondo uma espécie de morte térmica do universo, de zero absoluto onde nada mais se moveria nem mudaria, tem-se certeza de que o tempo seria com isso abolido? (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.25).

E ainda:

Por que a imobilidade seria incapaz de durar? Como, se não durasse, ela permaneceria imóvel? (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.25).

Parece que o tempo ainda nos reserva surpresas e muita reflexão.
Prossigo, então, para a última música do recital e a primeira do mestrado.

4.5.FLUXO II

Notas de programa:

Primeira composição realizada no mestrado, caracteriza-se pelo uso de “grooves” hipnóticos e dançantes, onde células repetitivas em compassos ímpares são utilizadas, na medida em que a peça avança para o fim. A composição põe em diálogo a escrita de naipes de big bands de jazz, as texturas resultantes de alguns experimentos minimalistas e a exploração do ritmo com pulso constante (métrica aditiva).

“*Fluxo II*” foi a primeira peça composta no mestrado e a última a ser apresentada no recital. Creio que, quando a compus, ainda não pensava em termos de temporalidade ou duração, de uma forma tão clara como me aparece agora. Faz mais sentido, para essa peça, pensar em materiais métricos. Fazendo uma “auto-citação”, escrevi este comentário em 2012, em relação ao compositor Don Freund:

Na masterclass promovida pelo Programa de Pós-Graduação da UFRGS, em novembro de 2012, o compositor norte-americano Don Freund⁸⁴ definiu-se como um “compositor métrico”. Freund frisou que responde isso em relação à clássica pergunta: “você faz música tonal ou atonal?” Essa resposta, embora aparentemente evasiva em relação à questão de organização de alturas, mostra a preponderância do elemento ritmo na sua música, e em como ele afeta os outros elementos musicais (harmonia, forma, discurso musical). Compartilho dessa sensação com relação ao uso do ritmo na minha própria música, especialmente no ritmo regular e uso da repetição como elemento formal e retórico.

A repetição musical traz uma série de possibilidades musicais: a) uso da memória do ouvinte e do intérprete; b) ênfase de pontos específicos e manutenção da coerência musical; c) criação de um fluxo rítmico; d) uso de “grooves” ou “levadas”, podendo ser baseados em um caráter hipnótico. A repetição de certos elementos é a base da retórica na linguagem escrita, e podemos fazer uma analogia de frases musicais com as figuras de construção sintática e, em alguns casos, semântica. Durante o processo de composição é importante observar que tipo de função a repetição está tendo na composição, e o quanto ela pode impulsionar a música ou fazer o papel de freio. (HERRLEIN, 2012/02).

⁸⁴ www.donfreund.com

REESCRITURA MUSICAL EM “FLUXO II”

Do primeiro semestre do mestrado, onde optei por um grupo homogêneo de instrumentos, resultou a peça “*Fluxo II*”, para quarteto de saxofones. Dentre as referências de escrita para essa formação, foi particularmente inspirador o álbum “Shortcuts”, do Apollo Saxophone Quartet, que mostra a produção de vários compositores portugueses como Luís Tinoco, Mario Laginha, Carlos Azevedo, entre outros.

A reescritura, a mudança da disposição e o reordenamento do material musical fazem parte do processo composicional que foi desenvolvido no mestrado. Notadamente, no caso de “*Fluxo II*”, concentrei-me em trechos mais curtos que tiveram diferentes versões de escrita musical. O compositor Sílvio Ferraz aponta, em seu artigo “A fórmula da reescritura” (SMTC – 2008):

De um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens.

Nesse caso, resolvi reescrever a minha própria música, partindo do conhecido em direção ao desconhecido, começando por revisar uma composição para Big Band que havia escrito a pedido da UFRJazz Ensemble, em 2007.⁸⁵ A razão da escolha foi ter ficado satisfeito com o resultado da escrita de saxofones. Então, comecei a procurar, na “*Homenagem a Severino*”, os trechos que soavam interessantes apenas com este naipe.⁸⁶

⁸⁵ (NOTA DO AUTOR): Mais especificamente, a parte IV da “*Suíte Maestros Brasileiros*”, que escrevi após o Concurso Nacional de Composição do IBEU, realizado em 2006, no qual obtive o primeiro lugar, com as primeiras 3 partes da suíte. A composição fora escrita, a pedido da UFRJazz Ensemble, em homenagem a Severino Araújo, arranjador importante, pioneiro das Big Bands brasileiras, e compositor dos choros “*Espinha de bacalhau*” e “*Um chorinho pra você*”, entre outros.

⁸⁶ (NOTA DO AUTOR): Na versão para big band, o naipe de saxofones da foi escrito para ser tocado juntamente com a seção rítmica, e também com as seções de trompetes e trombones.

Com esse espírito, encontrei na composição o seguinte trecho, que chamo de “acordes pilares” de *Fluxo II*:

Figura 59: “acordes pilares”, em *Fluxo II*”.



Esses dois acordes pilares utilizam as cinco notas da escala pentatônica (Forte 5-35, notas G,A,B,D,E), e a sequência chamou-me a atenção pelas seguintes razões:

- a) não ser dissonante (subconjunto de uma escala pentatônica);
- b) ser suficientemente simples e neutro para se prestar a diferentes soluções harmônicas;
- c) possuir uma “abertura” ou “voicing” que soa bem no naipe homogêneo SATB;
- d) possuir uma boa condução de vozes (sem saltos);
- e) não constituir um material excessivamente característico de um estilo (ver a observação sobre materiais, REYNOLDS, 2002, mais adiante).

A partir da escolha dos “acordes pilares” da composição, comecei a copiá-los várias vezes, em diferentes posições métricas do compasso, ora com caráter anacrúsico, ora com caráter tético, escutando como soava o mesmo material em diferentes contextos. Em seguida, comecei a inserir movimentos de vozes individuais, onde um dos saxofones divergia da textura em bloco formada pelos “acordes pilares” do naipe. Nesta fase, o pulso ainda era escrito com a colcheia como menor valor, como vemos na figura a seguir:

Figura 60: Elaboração rítmica dos “acordes pilares”, em “Fluxo II”.

Fluxo II
Quarteto de Saxofones
Esboços

Julio HERRLEIN
Porto Alegre
Maio 2012

Musical score for Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. in 4/4 time. Measures 1-5. The score shows rhythmic patterns for each instrument, with rests and notes indicating the 'pillar chords'.

Musical score for Soprano Sax. (S), Alto Sax. (A), Tenor Sax. (T), and Baritone Sax. (B) in 4/4 time. Measures 6-9. Measure 9 includes a circled number 9 above a note in the Soprano part.

Musical score for Soprano Sax. (S), Alto Sax. (A), Tenor Sax. (T), and Baritone Sax. (B) in 4/4 time. Measures 10-13. Measure 10 includes a circled number 10 above a note in the Soprano part.

Podemos entender esta composição como a exploração da repetição exaustiva de um mesmo conteúdo harmônico, buscando fazê-lo soar de uma forma continuamente diferente, como uma frase básica, à qual são interpolados outros elementos, criando novos significados:

Figura 61: Diferentes significados, gerados por interpolação.

Ivo vê a uva. (“acordes pilares”, ou pólos sintáticos)
Sentido 1: Ivo , <i>um menino tímido, de hábitos introspectivos</i> , vê , <i>através da janela do seu quarto</i> , a uva , <i>que lhe traz repugnância</i> .
Sentido 2 (praticamente oposto ao sentido 1): Ivo , <i>um senhor alegre e despachado</i> , vê , <i>através de suas lentes bifocais</i> , a uva , <i>que lhe traz boas lembranças da infância</i> .

Ao observar trechos da partitura final, na análise abaixo, onde os “acordes pilares” são marcados, pode constatar que dificilmente há repetição, sendo os “acordes pilares” repetidos sempre em um contexto diferente, tal como uma palavra-raiz com desinências múltiplas. Esse procedimento está presente em toda a composição, da seção “A” até a seção “E”, permanecendo os “acordes pilares” como a base deste estudo de repetição. Somente na seção “F” (seção pentatônica, c.132) é que há uma mudança significativa de procedimento textural. Embora as ideias de temporalidade objetiva e subjetiva ainda não estivessem maduras nesta fase do mestrado, podemos entender os “acordes pilares” como a primeira manifestação do que conceituei, posteriormente, como “marcos mnemônicos” temporais.

Figura 62: Acordes pilares repetidos, na partitura inal de "Fluxo II".
(na p.3 e sua permanência até a p.8)

"Acordes pilares" repetidos em "Fluxo II", para quarteto de saxofones. Fluxo II, pg 3

Fluxo II, pg 3

Fluxo II, pg 4

Fluxo II, pg 4

Figura 63: Acordes pilares repetidos, na partitura inal de "Fluxo II".

Musical score for 'Fluxo II' measures 38-43. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. It features a 4/4 time signature and a key signature of two flats. The music is characterized by repeated chordal structures in the vocal lines, with dynamic markings such as *p*, *f*, *sfz*, *mp*, and *mf*. A circled measure number '41' is present above the Soprano staff. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 38-40 and the second system covering measures 41-43.

Fluxo II, pg 8

Musical score for 'Fluxo II' measures 69-81. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. It features a 4/4 time signature and a key signature of two flats. The music continues with repeated chordal structures and dynamic markings such as *sfz*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *cantabile*. A circled measure number '73' is present above the Soprano staff, and another circled measure number '81' is present above the Soprano staff. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 69-75 and the second system covering measures 76-81.

A parte final, seção G, é derivada da “Homenagem a Severino Araújo”, cujo tema final fica claro na parte de piano da big band:

Figura 64: Tema que originou a seção G, de “F lux o II”

(escrito originalmente em 1992-1993 e estilizado em um Baião em 7/4, como homenagem a Severino Araújo, para Big Band, em 2006-2007)

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The time signature is 7/4. The piano part is written in a style that combines traditional Brazilian music with modern jazz harmony. The chords and melodic lines are as follows:

- System 1 (PIANO):** Treble clef. Chords: $Bb7M(\#11)$, $Gm6$, $F\#m7(9)$.
- System 2 (PNO.):** Treble clef. Chords: $B7(b9)$, $Db7M$, $Gm7(9)$, $Db7(9)$.
- System 3 (PNO.):** Treble clef. Chords: $C7(9)$, $C7(b9)$, $Bb7M/F$, Db/Eb .
- System 4 (PNO.):** Treble clef. Chords: $C7(9)$, $Bb7(9)$, Db/Eb , C/Eb .
- System 5 (PNO.):** Treble clef. Chords: $Ab7M$, $Ab7M/Bb$, $Abm7$, $Db7(9)$, $Cm7(9)$.
- System 6 (PNO.):** Treble clef. Chords: $F7(9)$, $Fm7(9)$, $Ebm7(9)$, $Bbm7$, $Am7$.

Do ponto de vista genético, escrevi esse tema por volta de 1992/1993, em ritmo de samba, no formato de cifra e melodia, da forma mais abreviada possível, como um tema de música instrumental brasileira. O tema foi deixado na gaveta por 13 anos, até sua encarnação para formação de big band, onde foi transformado em um baião estilizado, em compasso 7/4. Na partitura final de “*Fluxo II*”, apresentada no recital de mestrado, esse trecho corresponde à seção “G”, mais precisamente a partir do c.171. Porém, não existe mais a noção de melodia acompanhada: o tema se mistura em uma textura repetitiva, cujo processo é percorrer a sequência de acordes.

Na versão que finaliza o quarteto de saxofones “*Fluxo II*” (2012), o tema foi explorado com estruturas repetitivas, sem menção a qualquer “groove” ou “levada rítmica” idiomática, mas apenas o fluxo dos acentos. As versões do tema soam completamente diferentes e, de fato, são materiais estética e expressivamente distintos, porém, com uma gênese comum.

De forma mais ou menos consciente, tenho procurado evitar uma espécie de material excessivamente referencial, aquele material musical que “salta aos ouvidos”, tornando-se intratável no contexto formal, indissociável de sua origem estilística, auto-referencial, auto-suficiente, não moldável e não misturável. Por isso, em algum sentido, penso que os motivos musicais, empregados em uma composição que busca um desenvolvimento formal, devem conter uma dose de “impessoalidade”, de neutralidade com relação a estilos muito característicos, sob pena de tal característica tornar-se dominante e incontrolável sobre a composição. A menos que tais motivos representem uma ironia ou paródia desejada pelo compositor, eles costumam prejudicar o desenvolvimento da música. Acredito que essas observações, baseadas na reflexão de Reynolds (2002), servem para a composição de “*Fluxo II*”. Reynolds ainda aponta:

O material que é audacioso, fortemente referencial, mesmo quando apropriado, atrai atenção para si, tornando a forma impotente ou virtualmente irrelevante, já que a manutenção de sua identidade – a identidade do material – é uma preocupação sobrepujante.⁸⁷ (Reynolds, 2002, p.5, tradução nossa).

⁸⁷ “Material that is audacious, strongly referential, even appropriated, attracts attention to itself, often rendering form impotent or virtually irrelevant since the maintenance of its identity – the identity of the material – is overriding concern.”

Ainda Reynolds:

Materiais intratáveis, auto-justificados, também rompem o desenvolvimento de um método robusto. Eles estão presos precisamente por suas qualidades assertivas e “fechadas”. Fazer tal material subserviente à forma, modificá-lo, através de um método, é roubar sua assinatura, seu mérito particular.⁸⁸ (REYNOLDS, 2002, p.5, tradução nossa).

No caso de uma peça como “Facing Death”, de Louis Andriessen, talvez seja possível que tal observação caia por terra, porque Andriessen se apropria das frases de Charlie Parker com tal maestria que as torna suas. Mas em geral, acredito ser verdadeira.⁸⁹

Figura 65: Desenho formal de “Fluxo II”

Seções	A	B	C	D	E	F	G (tema final)
	Derivado de “C”, portanto derivado, transitivamente, dos “acordes pilares”.		Derivado dos “acordes pilares”.			Seção Pentatônica. Transição para o final.	Derivado de “Homenagem a Severino Araújo”. Inicia próximo à “seção áurea”.
	0”	53”	1’35”	3’15”	4’	4’40”	5’30” – 7’30”

O desenho formal de “Fluxo II” consta de sete seções, que vão das letras “A” até “G”, na partitura final. A maior parte do material de “Fluxo II” é derivado da manipulação rítmica dos “acordes pilares” e da interpolação de materiais entre eles. Na seção final “G”, há um material harmônico contrastante aos “acordes pilares” e que não tem a origem pentatônica. Trata-se do “tema de Severino”, mencionado antes. Podemos inferir, a partir do desenho formal da

⁸⁸ “Intractable, self-justifying materials also disrupt the development of robust method. They are fastened upon precisely because of their assertive and arresting qualities. To render such material subservient to form, to modify it by method is to rob it of its signature, its signal merit.”

⁸⁹ (NOTA DO AUTOR): Percebi este problema da referencialidade também em improvisações de jazz excessivamente povoadas por “signature licks”, frases referenciais a estilos e períodos da história do jazz, como o “bebop”. Embora uma grande parte dos músicos utilize essas construções como uma referência importante para o aprendizado do estilo, percebo a busca dos improvisadores modernos por um fraseado e uma construção melódica mais neutra, menos referencial a estilos particulares, e orientada a combinações “mais frias” de materiais, como as de intervalos, tricordes e hexatônicos. Também noto uma abordagem rítmica com um suíngue um pouco mais “liso”, moderado, e sem acentuação excessiva, constituindo uma característica do jazz contemporâneo. Nesse “suíngue moderado”, essa articulação mais “lisa”, sem acentos, traz um som menos caricatural e menos referencial em relação a uma fonte histórica, promovendo uma maior personalidade à interpretação e uma maior possibilidade de fusão com outros ritmos.

peça (e considerando sua duração de 7'30"), que ele surge aproximadamente na seção áurea, isto é, na terça parte final do tempo total.

A transição "F", que consiste de pentatônicas sobrepostas, pode ser entendida como a versão melódica "liquefeita" dos "acordes pilares", que são conjuntos pentatônicos "sólidos", porque tocados em bloco. Desse modo, passamos do "sólido" (acordes pentatônicos pilares) ao "líquido" (melodias pentatônicas em múltiplas transposições) e, finalmente, a um terceiro estado, na parte final.

Quanto ao desenho formal, não tive a intenção de fazê-lo tal como descrevo na tabela sobre a forma, e nem tinha consciência de que os materiais se relacionavam de forma tão contundente. De alguma forma, minha escuta levou-me a balanceá-la, de acordo com a "seção áurea". Através da escuta repetida, busquei criar um "todo convincente", tal como aponta Brindle (1966):

(...) as formas musicais têm sido criadas a partir da moldagem e desenvolvimento de ideias musicais, elas nunca foram inventadas como fórmulas abstratas, com as quais as ideias musicais devam se ajustar. (...) Na prática, é melhor considerar "forma como tendo duplo significado, tanto como "substantivo" – o desenho formal que exteriormente enquadra o pensamento do compositor, quanto como "verbo" – o processo de formar e esculpir ideias musicais em um todo convincente.⁹⁰ (BRINDLE, 1966, p. 101, tradução nossa).

O vocabulário empregado, como "shape", "design", "moldar", "esticar", "copiar de modo irregular", sugere uma palavra: "plasticidade". Ora, isso é o que busco na minha música, tentando enfrentá-la com suficiente distanciamento, a ponto de distorcê-la, buscando uma nova saída. Tenho experimentado esse recurso, utilizando operações "cirúrgicas" de inserção de novos materiais entre dois pontos "satisfatórios entre si", numa espécie de irrigação ou "fermento" composicional naquele trecho que pareça promissor.

⁹⁰ "Musical forms have always been created through the shaping and developing of musical ideas, they have never been invented as abstract formulas to which musical ideas must be made to conform. (...) In actual practice it is best to regard 'form' as having a dual significance, both as a noun – the musical 'shape' which outwardly confines the composer's thoughts, and as a verb – the process of forming and sculpturing musical ideas into a convincing whole."

BRINDLE, Reginald S. Serial composition. London, New York etc: Oxford U.P, 1966.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que o esforço e o foco, nos últimos dois anos, foram importantes para revisar e incrementar os procedimentos criativos, na pesquisa da bibliografia relacionada à composição, no diálogo com o repertório, e também no resgate da filosofia como parte integrante do meu pensamento composicional, caracterizando o tempo de forma mais consciente, em resposta à ansiedade por tentar compreender aquilo que apenas entrevia, em um nível subconsciente.

O processo composicional foi aperfeiçoado e consegui encontrar um ritmo mais sistemático e eficiente, integrando os diferentes meios: a escrita à mão, a improvisação, a modelagem da intuição, a gravação, as ferramentas de composição assistida por computador, os algoritmos, e também o sequenciamento MIDI, na estação de trabalho.

Ter realizado o recital e a escrita deste memorial, encerrando este período com mais de 50 minutos de música original, registrada em áudio e vídeo, e documentada em seus processos criativos, é algo que poderei levar comigo para o futuro, podendo realizar outras investigações, a partir deste ponto. Sem falar em inúmeros materiais promissores que ficaram incompletos (alguns completos, em outras formações), e da grande quantidade de material de música instrumental orientada à improvisação (música popular) que foi composto para o pré-projeto apresentado no colóquio.

A investigação proposta sobre o tempo, bem como a articulação bibliográfica, tanto musical quanto filosófica, auxiliaram-me a compreender melhor alguns aspectos fundamentais relacionados à forma como escutamos a música, e de como é possível, como mostra Messiaen, implementar procedimentos práticos a partir do entendimento de um conceito filosófico abstrato, traduzindo em música as representações do fenômeno das diferentes temporalidades.

Quanto às composições, o portfólio foi muito variado em sons e procedimentos, constituindo experiências em várias direções diferentes, buscando ampliar o repertório de recursos e soluções criativas.

A seguir, faço uma retrospectiva de algumas ideias apresentadas neste memorial. Em *“Uma forma de sentir o tempo”* (ciclo em sete partes), a primeira

peça, *“O instante sem a alma”*, traz as abstrações de Allen e as frases como objetos temporais; a segunda, *“nunca é mais que um”*, aborda os marcos mnemônicos e a “sucessão pura” da não-ordinalidade; a terceira, *“e essa unidade”*, apresenta um tempo que progride e retrocede, fazendo uso da memória auditiva e transformado-se em caos, em seguida; a quarta, *“que não poderia medir”* para vibrafone solo, serve como uma transição curta; a quinta, *“nenhum movimento e nenhuma duração”* para flauta solo, explora movimentos retrógrados e as articulações como modificadores rítmicos, reaproveitando o material melódico usado em *“Sub Specie Aeternitatis”*; a sexta peça, *“não é um número. Mas então:”*, ecoa a “Lei do entrelaçamento entre ataque-duração” enunciada por Messiaen, as cadeias de Markov, bem como ideias de Kramer sobre o tempo como informação; a sétima, *“Ainda é tempo?”*, restaura a sincronicidade e a homorritmia, chegando ao final do ciclo com o mesmo procedimento de escolhas de alturas da primeira peça, em um enquadramento formal, além do emprego de séries melódicas. Em *“Sub Specie Aeternitatis”*, a partir do convívio direto com o intérprete, pude aprender mais sobre o saxofone, seus recursos e técnicas estendidas, além de reaproveitar alguns de seus materiais melódicos para a quinta peça do ciclo, chamada de *“nenhum movimento e nenhuma duração”*. Nas peças para piano, investiguei as possibilidades texturais, nas superposições polirrítmicas de *“(impa)ciência”*, e também na forma de usar a linearidade melódica “gotejada”, em *“(i)mobile”*. Também em *“(i)mobile”* obtive o melhor resultado entre razão e intuição, numa relação quase isomórfica entre a temporalidade subjetiva e a temporalidade objetiva, na qual “a forma se transformou no conteúdo”. Finalmente, *“Fluxo II”* confirmou algumas experiências métricas pensadas antigamente, mas ainda não realizadas e, como um bom estudo de repetição, renunciou, com os seus “acordes pilares”, o que seria posteriormente chamado de “marco mnemônico”. Penso que a escrita de *“Fluxo II”* foi um bom exercício dentro do objetivo de, a partir de um “achado” curtíssimo, desenvolver um todo maior.

Em relação a esses “achados”, particularmente felizes e comuns no decorrer do processo criativo, às vezes encontramos algo que não conseguimos sustentar no percurso de uma composição mais longa, devido ao seu caráter essencialmente curto. Podemos comparar isso a alguém que, ao escrever um texto, consegue compor frases muito curtas, porém interessantes. Essas frases

não são suficientes para sustentar o texto por si só, mas com a conexão e a costura apropriadas, poderão fazer parte de uma estrutura maior.

Além da música, há algo de ético no entendimento do tempo, especialmente quando entendemos que o tempo é insuprimível, inevitável. Entendendo o tempo como tão indiferente à nossa vontade como uma criança, e sem sê-lo por maldade, aprendemos a aceitar a vida e o devir:

Enfrentá-lo, mas sem ódio. Aceitá-lo, mas sem fatalismo. Amá-lo, mas sem ilusões. Quem poderia ficar zangado com o mar que traga, com o furacão que destrói tudo, com o sol que o queima? E para que adorá-los, quando nos poupam ou nos regalam? É sempre superstição, cujo contrário é sabedoria. Não julgar, mas conhecer. Não interpretar, mas compreender. Não rogar, mas agir. Não adorar, mas aceitar, contemplar, transformar – amar, se possível. Inocência do devir: inocência do presente. (COMTE-SPONVILLE, pag. 79).

Assim, creio ter valido a pena a experiência artística do mestrado pois tenho, a partir de agora, e do sempre agora, muitas questões para pensar como ouvinte, como músico e como alguém que vive no tempo.

REFERÊNCIAS

ALLEN, J. *Maintaining knowledge about temporal intervals*. Communications of the ACM, 26(11):832–843, 1983.

A. ALLOMBERT, G. ASSAYAG, AND M. DESSAINTE-CATHERINE. *A system of interactive scores based on petri nets*. In Pr. of the 4th Sound and Music Computing Conference (2007), Lefkada, Greece, July 2007.

BERIO, Luciano. *Sequenza per Flauto Solo*. Milan: Edizioni Suvini Zerboni, n. 5531, 1958.

_____. *Sequenza per Flauto Solo*. Vienna: Universal Edition, n.19 957, 1992.

_____. *Duetti per due violini. Vol 1. 1979-81. Número 31*. Universal Edition.

BORGES-CUNHA, Antonio. *Modules*.1991-1993. Partitura.Edição do autor.

BRÍGIDO, Edimar. *A estética e o olhar Sub Specie Aeterni na filosofia do jovem Wittgenstein*. In: Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia de Pouso Alegre. Volume V - Número 14 - Ano 2013. pp. 84-96.

BRINDLE, Reginald S. *Serial composition*. London, New York etc: Oxford U.P, 1966.

BRINKMAN, Aleck. *Messiaen - Liturgie de Cristal – Análise*. Em: <http://theory.music.temple.edu/~aleck/Courses/theory.IV/Notes/ChristalLiturgyAnalyzed.pdf>.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. *Por uma pedagogia da composição musical*.

FREIRE, Vanda Bellard. (org.) *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. *Crítica genética e composição musical: o “Trio 1953” de Armando Albuquerque*. In: Anais do Simpemus 2008, pp.210-213. Disponível em: <http://people.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf>

COMTE-SPONVILLE, A. *O ser-tempo - algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. (tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2006).

COPE, David. *The Algorithmic Composer*. Madison: A-R Editions, 2000.

_____. Muscutt, Keith. *Composing with Algorithms: An Interview with David Cope*. Computer Music Journal. Vol. 31, No. 3, The Reconstruction of "Stria" (Fall, 2007), pp. 10-22. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/40072590>.

CORNU, Michel. *Temps et Musique*. 2005. Disponível em: <http://www.contrepointphilosophique.ch/Esthetique/Sommaire/TempsEtMusique.html>.

FELDMAN, Morton. *Triadic memories for piano solo (1981)*. Vienna New York: Universal Edition, 1981. Print.

_____. *Rothko Chapel*. Universal Edition. New York, 1973. (partitura)

_____. *Rothko Chapel*. In: *Morton Feldman: Rothko Chapel; Why Patterns?* Elizaville: New Albion, 1992. (gravação).

FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura* in: III seminário de música, ciência e tecnologia - sonologia, 2008, São paulo. São Paulo: LAMI/USP.

FOLIO, Cynthia, and BRINKMAN Alexander R. "*Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance.*" In: *Berio'S Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*: 11-38.

HERRLEIN, Julio. *Combinatorial Harmony: Concepts and Techniques for Composing and Improvising*. Boston, MA. Mel Bay. 2013. ISBN-13: 978-0786684885.

KANT, Immanuel - *Crítica da Razão Pura*. Tradução: Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. Coleção Pensadores: "Kant - Vida e Obra" (1999), Ed. Nova Cultura Ltda.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KRAMER, Johnatan D. *The Time of Music: New meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York. London; Schirmer Books Collier Macmillan Publishers, 1988. Print.

LIGETI, György. *Études pour piano (premier livre)*. Mainz, Schott Musik, 1986. 1 partitura. Piano.

_____. *Musica ricercata: per pianoforte:(1951-1953)*. Schott, 1995.

MCILWAIN, P. & MCCORMACK, J. "*Design Issues in Musical Composition Networks*", in *Proceedings of the Australasian Computer Music Conference*. 2005, Opie, T. and Brown, A.(eds), Queensland University of Technology, Brisbane, Australia. 12 - 14 July 2005, pp. 96-101.

MCCOMB, Todd M. *Why Carnatic Music?* (1999), em: <http://www.medieval.org/music/world/carnatic/cmc.html>.

MESSIAEN, Olivier. *Quator pour la fin du temps*. Paris. Editions Durand & Cie. 1942. 1 Partitura (52 p.).

_____. BAGGECH, Melody. *An English Translation of Olivier Messiaen's Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie Volume I*. 1998. Disponível em: <https://shareok.org/handle/11244/5762>.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*. (Paris: Alphonse Leduc, 1994), Vol I.

MEYER, Leonard B. *Emotion and mening in music*. Chicago: University of Chicago Press. 1956.

MIRANDA, Eduardo Reck. *Composing Music With Computers*. Oxford Boston; Focal Press. 2001.

NODAL SOFTWARE – *Monash University Em*:
<http://www.csse.monash.edu.au/~cema/nodal/>

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2a ed. Rio de Janeiro. Ed. Campus, 1995. ISBN 85-7001-999-8.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. Atelie Editorial, 2003.

REYNOLDS, Roger. 2002. *Form and method: composing music*. New York/London: Routledge. Editado por Stephen McAdams (p. 1, tradução nossa).

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo. FAPESP: Annablume, 1998.

SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*. The Musical Quaterly, Vol 44, No. 2 (Apr., 1958), pp. 184-195. Oxford University Press.
<http://www.jstor.org/stable/740450>.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo Musical*. São Paulo. FAPESP. Via Lettera, 2001. ISBN 85-86932-38-8.

TAYLOR, Benedict. *On time and eternity in Messiaen*. In: Crispin, Judith M., and Olivier Messiaen. *Olivier Messiaen : the centenary papers*. Newcastle on Tyne, UK: Cambridge Scholars, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos, São Paulo, Edusp (1994).

_____. 1961, *Notebooks 1914-1916*, ed. by G.H. von Wright and G.E.M. Anscombe, Oxford: Blackwell.

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

Julio Cesar da Silva Herrlein

**UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO:
Investigação sobre temporalidades em
um portfolio de composições**

Memorial de Composição

Volume 2

Porto Alegre

2014

Julio Cesar da Silva Herrlein

**UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO:
Investigação sobre temporalidades em
um portfolio de composições**

Memorial de Composição

Volume 2

Memorial de Composição submetido como requisito parcial para obtenção do grau 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 Borges-Cunha

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Herrlein, Julio Cesar da Silva

UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO: Investigação sobre temporalidades em um portfolio de composições. / Julio Cesar da Silva Herrlein. -- 2014.

271 f.

Orientador: Antônio Carlos Borges-Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Música. 2. Composição. 3. Tempo e Temporalidade. 4. Filosofia. 5. Computação Musical. I. Borges-Cunha, Antônio, orient. II. Título.

SUMÁRIO (VOLUME 2)

5.	CONTEÚDO DO CD/DVD	163
6.	PARTITURAS.....	165
6.1.	<i>UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO</i>	165
6.1.1.	<i>I. O INSTANTE, SEM A ALMA</i>	167
6.1.2.	<i>II - NUNCA É MAIS QUE UM</i>	175
6.1.3.	<i>III - E ESSA UNIDADE</i>	183
6.1.4.	<i>IV - QUE NÃO PODERIA MEDIR</i>	191
6.1.5.	<i>V -NENHUM MOVIMENTO E NENHUMA DURAÇÃO</i>	193
6.1.6.	<i>VI -NÃO É UM NÚMERO. MAS ENTÃO:</i>	195
6.1.7.	<i>VII - AINDA É TEMPO?</i>	201
6.2.	<i>SUB SPECIE AETERNITATIS</i>	209
6.3.	<i>(IMPA)CIÊNCIA</i>	217
6.4.	<i>(I)MOBILE</i>	229
6.5.	<i>FLUXO II</i>	245
7.	PROGRAMA DO RECITAL	270

CONTEÚDO DO CD/DVD

UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO

Composições de Julio Herrlein

Recital de Mestrado, gravado no dia 6 de novembro de 2013

Auditorium Tasso Correa – Instituto de Artes / UFRGS

CD/DVD	UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO
TRACK # 1	<i>I - O instante, sem a alma</i>
TRACK # 2	<i>II - nunca é mais que um</i>
TRACK # 3	<i>III - e essa unidade</i>
TRACK # 4	<i>IV - que não poderia medir</i>
TRACK # 5	<i>V - nenhum movimento e nenhuma duração</i>
TRACK # 6	<i>VI - não é um número. Mas então:</i>
TRACK # 7	<i>VII - Ainda é tempo? *</i>
	Cláudia Schreiner – Flauta Augusto Maurer – Clarinete Diego Silveira – Vibrafone Paulo Bergmann - Piano Lucas Alves – Regente COMTE-SPONVILLE, A. O ser-tempo (tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006). p.28
TRACK # 8	<i>Sub Specie Aeternitatis</i>
	Jesiel Pinheiro – sax alto
TRACK # 9	<i>(impa)ciência</i>
	Paulo Bergmann - Piano
TRACK # 10	<i>(i)mobile</i>
	Paulo Bergmann - Piano
TRACK # 11	<i>Fluxo II</i>
	Amauri Iablouovski – Sax Soprano Cristiano Ludwig – Sax Alto Diego Ferreira – Sax Tenor Rafael Lima – Sax Barítono Lucas Alves - Regente
	Gravação / Mixagem: Rodrigo Meine

VÍDEO E ÁUDIO ONLINE:

UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO

<http://www.youtube.com/watch?v=VxgWvWmhwVI>

SUB SPECIE AETERNITATIS

<http://www.youtube.com/watch?v=rZdA3nWoCLc>

(impa)ciência / (i)mobile

<http://www.youtube.com/watch?v=fZt96h0QCJk>

FLUXO II

http://www.youtube.com/watch?v=kO2ZL_rSrD8

RECITAL COMPLETO (SOMENTE ÁUDIO)

<https://soundcloud.com/julio-3-1/sets/recital-mestrado-uma-forma-de>

PARTITURAS / VÍDEOS / ÁUDIO

http://julioherrlein.com/site/?page_id=743

UMA FORMA DE SENTIR O TEMPO

Julio Herrlein

para:
FLAUTA
CLARINETE Bb
VIBRAFONE
PIANO

Score em C

dur. circa 26´

- (I) O instante, sem a alma
- (II) nunca é mais que um
- (III) e essa unidade
- (IV) que não poderia medir
- (V) nenhum movimento e nenhuma duração
- (VI) não é um número. Mas então?
- (VII) Ainda é tempo? *

* A frase usada para nomear o ciclo de peças "Uma Forma de Sentir o Tempo" é do filósofo francês André Comte-Sponville.

(I) O instante, sem a alma

Julio HERRLEIN

A ♩ = 69

Flauta

Clarinete em B_b

Vibrafone

Piano

B ♩ = 80

Fl.

B.Cl.

Vib.

Pto.

I.

C ♩ = 69

D ♩ = 69

Fl. *p* *f* *sf* *f* *mf* *f* *p* *f* *mp* *mf*

B♭ Cl. *p* *f* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

Vib. *p* *f* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

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

Tempo: *a tempo*

Fl. *sf* *mp* *p* *f* *mf* *p* *f* *mf* *p* *mf*

B♭ Cl. *p* *f* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

Vib. *p* *f* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

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

Tempo: *a tempo*

I.

28 Fl. *mf*

28 B♭-Cl. *p*

28 Vib. *sfz*

28 Pno. *f*

(8^{va}) - - -

[G] $\text{♩} = 80$ tempo giusto

31 Fl. *f*

31 B♭-Cl. *f*

31 Vib. *f* *decidido*

31 Pno. *f* *decidido*

I.

♩ = 84

Musical score for measures 47-50, measures 51-54, and measure 55. The score is for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vib.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as ♩ = 84. The key signature has one flat (B♭). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mp*, *cantabile*, and *p*. There are also triplets and slurs throughout the piece.

♩ = 58

♩ = 50

Musical score for measures 49-52, measures 53-56, and measure 57. The score is for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vib.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as ♩ = 58. The key signature has one flat (B♭). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mf*. There are also triplets and slurs throughout the piece.

(II) nunca é mais que um *

Julio Herrlein

Vibrafone

$\text{♩} = 70$

Piano

Vib.

Pno.

175

* Peça originalmente composta para duo, antes de pertencer ao ciclo se chamava "Uma Forma de Sentir o Tempo" (nome que deu origem à ideia do ciclo de peças no qual foi inserida).

(II) nunca é mais que um

2

Musical score for measures 13-15. The Vib. part (top) is in 3/4 time, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 13, followed by a half note (C5) in measure 14, and a triplet of eighth notes (D5, E5, F5) in measure 15. The Pno. part (bottom) is in 4/4 time, with a whole note (G4) in measure 13, a half note (A4) in measure 14, and a half note (B4) in measure 15. Dynamics include *pp* and *f*. A *Seq.* marking is present above the Vib. part in measure 15.



improvisar com a sequência da célula

5 4

Musical score for measures 18-20. The Pno. part is in 5/4 time. Measure 18 contains a triplet of eighth notes (B3, C4, D4). Measure 19 contains a half note (E4) and a quarter note (F4). Measure 20 contains a half note (G4). Dynamics include *p* and *mf*. A *Seq.* marking is present above the Pno. part in measure 18.

(II) nunca é mais que um

3
21
21

Vib.
Pno.

mf
Rec.
f

26
26

Vib.
Pno.

mf
rit. como um eco
p
sf
rit.
mf
como um eco
p
mf
sf
mf
p

(II) nunca é mais que um

4

29

Vib.

29

Pno.

f

8va
mf

sf

33

Vib.

33

Pno.

mf

mf

f

mf

f

8va-1
f

Rec.

p

sf

como um eco

decidido

mf

mf

mf

$\text{♩} = 90$ Um pouco mais vivo

(II) nunca é mais que um

5
40

Vib.

f

mf

40

Pno.

mf

f

p

8va- f

f

45

Vib.

mf

f

8va- f

f

p

45

Pno.

f

p

8va- f

f

p

8va- f

f

p

(II) nunca é mais que um

6

49

Vib.

rall.

49

Pno.

f *p*

rall.

54

Vib.

f *mf*

54

Pno.

f *mf* *p*

(II) nunca é mais que um

7

Musical score for measures 58-60. The Vib. part (top) features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *8va* instruction. The Pno. part (bottom) features a bass line with a dynamic marking of *p*. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 61-63. The Vib. part (top) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *3* triplet instruction. The Pno. part (bottom) features a bass line with a dynamic marking of *mp* and a *3* triplet instruction. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

(III) e essa unidade

K ♩ = 52

52 Clarinete em B \flat *pp cantabile* *f* *p* *mf p* *f* *Reo.* *

52 Vibrafone *mp delicado* *Reo.* *

57 B \flat Cl. *p* *f* *sfz* *sfz* *mp* *p* *mf* *Reo.* *

57 Vib. *5* *mf* *f* *Reo.* *

a tempo

61 B \flat Cl. *a tempo* *sfz* *p* *f* *p* *f* *mf* *Reo.* *

61 Vib. *mf* *Reo.* *

III.

L ♩ = 52

B♭ Cl. *mp* *p* < *mf* > *pp* *a tempo* *longa* *p* < *mf* > *p* *mf* *pp*

Vib. 75 *longa* *mf* *p* *mf*

Pno. 75 *longa* *mf* *mp*

B♭ Cl. *a tempo* *f* *p* *f* *p* *f* *mf* *p*

Vib. 79 *a tempo* *f* *a tempo* *mf* *p* *f* *mf* *p*

Pno. 79 *a tempo* *f* *mf* *p* *f* *mf* *p*

III.

Musical score for measures 83-86, featuring B♭ Clarinet, Vibraphone, and Piano. The B♭ Cl. part includes dynamics *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*. The Vib. part includes dynamics *pp*, *p*, and *mf*. The Pno. part includes dynamics *pp* and *mf*. A double bar line with an asterisk (*) is present at the end of measure 86.

Musical score for measures 87-90, featuring Flute, B♭ Clarinet, Vibraphone, and Piano. A rehearsal mark **M** is at the start of measure 87. The Fl. part includes dynamics *mp* and *pp*. The B♭ Cl. part includes dynamics *pp* and *p*. The Vib. part includes dynamics *p*, *f*, *mf*, and *p*. The Pno. part includes dynamics *p* and *f*. A double bar line with an asterisk (*) is present at the end of measure 89.

P = 110 - 120
percussivo pizz.

III.

Musical score for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The score is divided into four systems. The Flute part features dynamic markings of *sfz*, *f*, *mf*, and *sfz*. The B♭ Clarinet part features *sfz*, *f*, and *sfz*. The Vibraphone part features *ff*, *percussivo*, *ff*, *f*, *mf*, and *f*. The Piano part features *ff*, *mf*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The score is divided into four systems. The Flute part features dynamic markings of *mf*, *f*, *f*, and *p*. The B♭ Clarinet part features *sfz*, *f*, *fp*, and *p*. The Vibraphone part features *ff*, *f*, *f*, and *p*. The Piano part features *ff*, *f*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The word "molto rall." is written above the Vibraphone part in the third system.

III.

Score R

Fl. *f* *pp*

B♭ Cl. *f* *p* *longa*

Vib. *mf* *longa*

Pno. *mf* *longa* *espera suficiente para perder o pulso*

IV (Vibrafone Solo)

S ♩ = 69 *a tempo*

Fl. *p* *cantabile*

B♭ Cl. *p* *cantabile*

Vib. *p* *cantabile*

Pno. *p* *8va*

(IV) que não poderia medir

$\text{♩} = 40 - 50$

Em IV, considere apenas os bemois (dinâmicas abaixo das notas)

Em VII (folha de ponta-cabeça), considere apenas os sustenidos (dinâmicas acima)

Vibrafone

Fine

Pedal sempre

Pedal sempre

Sem Pedal

Vire a folha de ponta-cabeça

★ deste lado do cresc/decres: dinâmica p < deste lado do cresc/decres: dinâmica f

$\text{♩} = 60 - 70$

VII.

H $\text{♩} = 60$

p *sfz* *f* *p* *pp*

I $\text{♩} = 69$

mf *p* *sfz* *p* *sfz* *pp* *sfz* *pp* *sfz* *p*

descer um pouco a afinação

poco rit.

K $\text{♩} = 66$

f *p* *ff*

$\text{♩} = 63$ *accel.*

$\text{♩} = 80$ *mf*

$\text{♩} = 60$

p *subitof* *ff* *subitop* *p* *sfz* *p* *sfz* *f* *sfz* *p* *mf* *pp*

$\text{♩} = 80$ *accel.*

M $\text{♩} = 66$

$\text{♩} = 60$

p *rit.* $\text{♩} = 40$ *rit.* $\text{♩} = 44$ *rit.* $\text{♩} = 40$

ff *sub* *pp* *subitop* *p* *pp* *f* *p* *pp* *ff*

VI. não é um número. Mas então:

Duo - Piano e Vibrafone

Julio Herrlein
Junho 2013

A $\text{♩} = 50$

somente mão esquerda
baquetas macias

mp

somente mão direita

p legato e robótico

Vibraphone

Piano

duas mãos
baquetas macias

mf

somente mão direita

Vib.

Pno.

Peça originalmente composta para duo, antes de pertencer ao ciclo se chamava "Quebrou minha rotina"

Vib.

Pno.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for Vibraphone (Vib.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). Both staves begin with a measure number '7'. The Vib. staff features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and rests. The Pno. staff has a similar rhythmic pattern, with some notes marked with a sharp sign. The two parts are written in a way that suggests they are playing together.

B

baqueta dura
somente mão direita

Vib.

Pno.

somente mão esquerda

f sempre

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

ff *mf* *mp*

ff *mf* *p*

ff *mf* *p*

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for Vibraphone (Vib.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The Vib. staff starts with a measure number '10'. Above the Vib. staff, there are performance instructions: 'baqueta dura somente mão direita' and 'f sempre'. The Pno. staff has instructions: 'somente mão esquerda' and a series of dynamic markings: 'f', 'mf', 'p', 'mf', 'f', 'mf', 'p', 'mf', 'f', 'mf', 'p'. There are also dynamic markings 'ff', 'mf', and 'mp' below the Pno. staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A dashed line connects a note in the Pno. staff to a note in the Vib. staff, indicating a relationship between the two parts.

16 Vib.

16 Pno.

20 Vib.

20 Pno.

Vib. 198

25 *8va-*
mf
robótico
ff
Red.
p

ff sempre ff na voz superior (acentos)

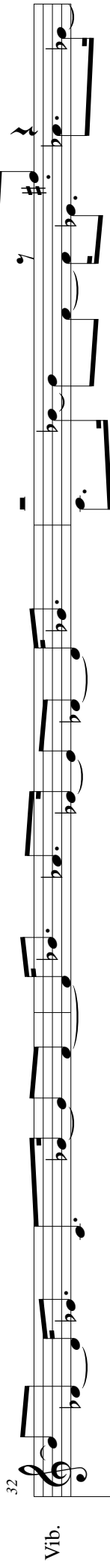
Vib. 28

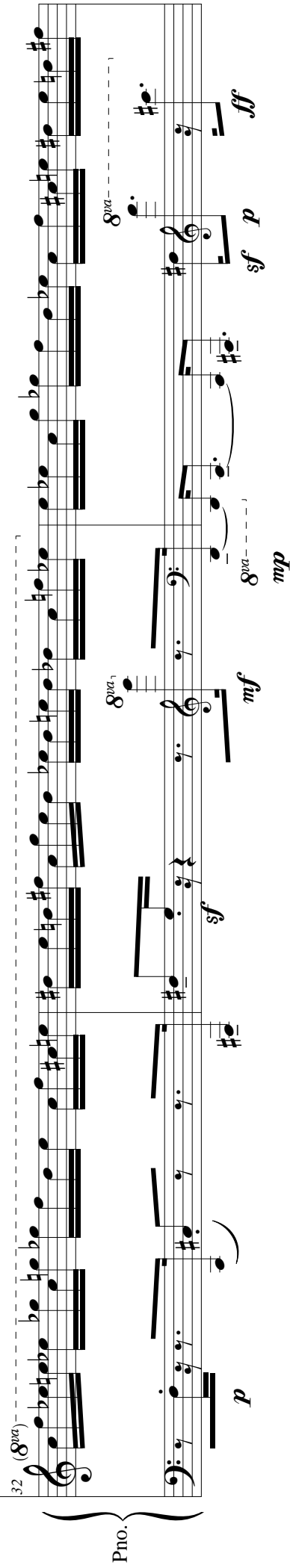
ff
mf sempre mf na voz inferior

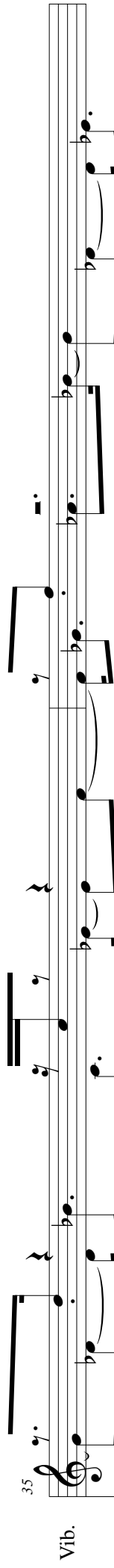
baqueta dura (m.d.)
baqueta macia (m.e.) ostinato

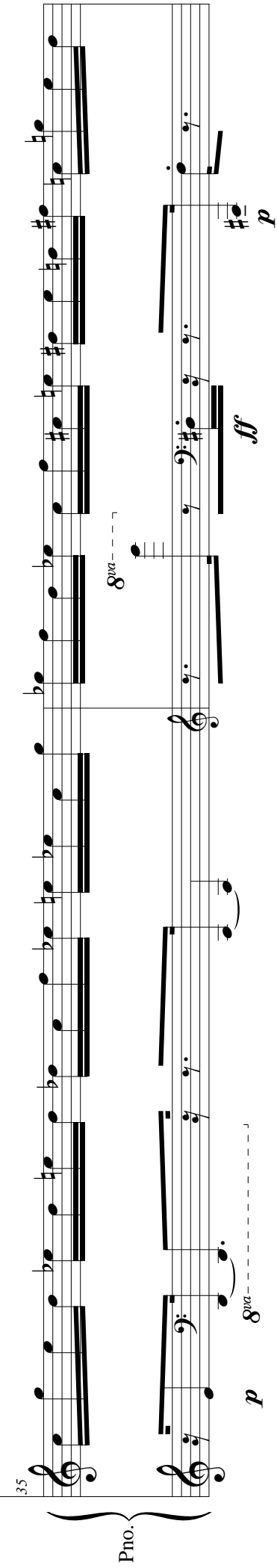
Pno. 28

8va-
Red.
mp
mf
p
f
Red.
8va-
8va-
f

32 Vib. 

32 (8va) Pno. 

35 Vib. 

35 Pno. 

200

Vib.

37

ff

permanecer imóvel
como um robô

p

permanecer imóvel
8va

ff

mf

ff

p

ff

Pno.

Vib.

39

permanecer imóvel
como um robô

f

mp

8va

ff

permanecer imóvel
como um robô

f

f

mp

Pno.

(VII) Ainda é tempo?

Julio HERRLEIN

T após vibrafone solo

$\text{♩} = 63$

Após Vib Solo 2

Musical score for measures 120-126. The score is for B♭ Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B♭, E♭) and the time signature is 4/4. The B♭ Cl. part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic, then piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and fortissimo (*f*). The Vib. part has a piano (*p*) dynamic. The Pno. part has a piano (*p*) dynamic. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 127-133. The score is for B♭ Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B♭, E♭) and the time signature is 4/4. The B♭ Cl. part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by piano (*p*), fortissimo (*f*), piano (*p*), piano (*p*), and mezzo-forte (*mf*). The Vib. part has a piano (*p*) dynamic. The Pno. part has a piano (*p*) dynamic. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The score ends with the instruction "deixar soando" (let it ring).

VII.

W $\text{♩} = 80$

B♭ Cl. *mf* *fp* *f* *mf* *p* *f* *p*

Vib. *mf* *f*

Pno. *mf*

Measures 145-149. The B♭ Clarinet part features a melodic line with triplets and dynamic markings *mf*, *fp*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *p*. The Vibraphone part has a sustained chord in measure 145 and a melodic line in measure 149. The Piano part has a sustained chord in measure 145 and a melodic line in measure 149.

Fl. *mf* *f* *mf* *fp* *f*

B♭ Cl. *mf* *fp* *mf* *fp* *f*

Vib. *f* *mf* *f*

Pno. *p* *f*

Measures 150-154. The Flute part has a melodic line with triplets and dynamic markings *mf*, *f*, *mf*, *fp*, and *f*. The B♭ Clarinet part has a melodic line with triplets and dynamic markings *mf*, *fp*, *mf*, *fp*, and *f*. The Vibraphone part has a melodic line with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The Piano part has a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. There are *8va* markings above the Vibraphone and Piano staves in measures 152 and 154.

VII.

X

153 Fl. *fp* *f* *ff* *pizz.* *f* *mf* *f*
153 B♭ Cl. *fp* *f* *sfz* *f* *p* *f*
153 Vib. *mf* *p* *f* *f* *p* *f*
153 Pno. *mf* *p* *mf* *f* *p* *f*

158 Fl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*
158 B♭ Cl. *mf* *f* *mf* *sfz* *mf* *f*
158 Vib. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*
158 Pno. *mf* *f* *mf* *sfz* *mf* *f*

VII.

Musical score for measures 162-165. The score is written for four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vib.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 162 begins with a dynamic marking of *sfz fp* for the Flute and *sfz* for the B♭ Clarinet. The Flute part features a triplet of eighth notes. The B♭ Clarinet part has a dynamic marking of *mf*. The Violin part has a dynamic marking of *f*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. A dashed line labeled *8^{va}* spans measures 162 and 163, indicating an octave transposition for the Flute and B♭ Clarinet parts. Measure 163 has a dynamic marking of *p* for the Flute and B♭ Clarinet, and *f* for the Violin and Piano. Measure 164 has a dynamic marking of *f* for the Flute and B♭ Clarinet, and *f* for the Violin and Piano. Measure 165 has a dynamic marking of *f* for the Flute and B♭ Clarinet, and *f* for the Violin and Piano. The Flute part includes a triplet of eighth notes in measure 162 and a triplet of eighth notes in measure 163.

Musical score for measures 165-168. The score is written for four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vib.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 165 begins with a dynamic marking of *f* for the Flute and *fp* for the B♭ Clarinet. The Flute part has a dynamic marking of *mf*. The B♭ Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The Violin part has a dynamic marking of *f*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. Measure 166 has a dynamic marking of *f* for the Flute and B♭ Clarinet, and *f* for the Violin and Piano. Measure 167 has a dynamic marking of *p* for the Flute and B♭ Clarinet, and *f* for the Violin and Piano. Measure 168 has a dynamic marking of *p* for the Flute and B♭ Clarinet, and *f* for the Violin and Piano. The Flute part includes a triplet of eighth notes in measure 165 and a triplet of eighth notes in measure 166. The B♭ Clarinet part includes a triplet of eighth notes in measure 165 and a triplet of eighth notes in measure 166. The Violin part includes a triplet of eighth notes in measure 165 and a triplet of eighth notes in measure 166. The Piano part includes a triplet of eighth notes in measure 165 and a triplet of eighth notes in measure 166.

VII. Y

168 Fl. *f* *p* *mf* *subitof*

168 B♭Cl. *sfz* *p* *sfz* *fp* *sfz* *subitof*

168 Vib. *p* *subitof* *p*

168 Pno. *f* *p* *a tempo* *p* *subitof*

Z

172 Fl. *f* *mf* *pp* *mf*

172 B♭Cl. *sfz* *f* *p* *pp* *mf*

172 Vib. *subitof* *subitof* *subitof* *mf*

172 Pno. *subitof* *subitof* *subitof* *mf*

VII.

AA

176 Fl. *mf*

176 B♭ Cl. *mf*

176 Vib. *p*

176 Pno. *mf* *p* *p* *p* *scs*

não ralar

não ralar

scs

179 Fl. *sfz* *pp* *mf* *p* *f*

179 B♭ Cl. *sfz* *f* *sfz* *pp* *f*

179 Vib. *p* *p* *p* *p* *p*

179 Pno. *p* *p* *p* *p* *p*

scs

scs

scs

scs

VII.

BB \downarrow = 80 tempo giusto

Musical score for measures 182-191. The score is arranged in four systems, each with a different instrument: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measures 182-191. Dynamics include *f*, *sfz*, *p*, *subito p*, and *f*. Includes triplets and slurs.
- Bass Clarinet (B♭Cl.):** Measures 182-191. Dynamics include *f*, *sfz*, *p*, *subito p*, and *f*. Includes triplets and slurs.
- Vibraphone (Vib.):** Measures 182-191. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Includes triplets and slurs.
- Piano (Pno.):** Measures 182-191. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Includes triplets and slurs.

Musical score for measures 192-201. The score is arranged in four systems, each with a different instrument: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measures 192-201. Dynamics include *f*, *sfz*, *p*, *subito p*, *ff*, *f*, *sfz*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *ff*. Includes triplets, slurs, and accents.
- Bass Clarinet (B♭Cl.):** Measures 192-201. Dynamics include *f*, *sfz*, *p*, *subito p*, *ff*, *f*, *sfz*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *ff*. Includes triplets, slurs, and accents.
- Vibraphone (Vib.):** Measures 192-201. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *subito p*, *ff*, *f*, *sfz*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *ff*. Includes triplets, slurs, and accents.
- Piano (Pno.):** Measures 192-201. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *subito p*, *ff*, *f*, *sfz*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *ff*. Includes triplets, slurs, and accents.

Julio Herrlein

SUB SPECIE AETERNITATIS

para Sax Alto Solo

dur. c. 6'

out/2013

Sub Specie Aeternitatis

Julio Herrlein
Out / 2013

para Jesiel Pinheiro

false fingering = FF
(FF - 1 2 4 5 6)

A 4' *fp* *f* *p* *sfz*

Alto Sax

B 5' *fp* *f* *p* *sfz*

(FF - C1 C2 C3)

Slap Eclat

A.S.

C *p cantabile* *f_{sub}* *pp* *f* *p* *mf* *p* *pp*

(FF - 1 2 3 5 6 7)

① ② ① ② etc.

$\bullet = 40$

A.S.

D *pp* *f* *p* *f* *p*

4'

A.S.

212

E $\text{♩} = 48$

A.S. *p* *mf* *p* *f* *sfz* *fp* *fp* *pp*

F $\text{♩} = 56$

A.S. *pp* *p* *mf*

ruído de chaves

G

MF = Multifónico
MF (1 2 3 4 C5)

A.S. *fp* *sfz* *fp*

accel. $\text{♩} = 68$

H $\text{♩} = 68$

A.S. *mf* *fp* *f* *fp* *f* *p*

transmutando para multifónico

MF 1 2 3 (nota real)
5 6 7

I
A.S.
p *mf* *p* *ff* (corta subito)
2' 2'

J
A.S.
f *subito p* *fp* *f* *p* *sfz* *pp*
3'

A.S.
p *sfz* *f*

K
A.S.
mf *fp* *p* *f* *p*

(FF - C1 C2 C3)
① ② ① ② etc.

A.S.
p *sfz* *mf* *p* *sfz* *mf* *p* *mf* *ppp*
sfz *p* *mf* *ppp*

Sub Specie Aeternitatis

214

(ruído de chaves) *

L

$\text{♩} = 168$

A.S.

f

pp p sempre

* Na repetição, intercalar ruídos de chaves entre as frases

A.S.

f_{sub}

p

molto rit

fp

f

ppp

f

ruído de chaves

M

A.S.

mf

fp

ppp

3'

2'

3'

A.S.

p

sfz

2'

Sub Specie Aeternitatis

Julio Herlein

A.S. *pp* *fp* *p* *sfz* *f* *pp*

A.S. *mf* *p* *mf* *sfz* *p*

A.S.

A.S. *pp* *f* *mf* *pp*

accel. *rit.*

A.S. *molto rit.*

A.S. *longa* *ppp* *jet blow* *4'*

Julio Herrlein

(impa)ciência

para piano solo

dur. c. 4'

2013

(impa)ciência

Piano Solo
(dur c. 4')

Julio HERRLEIN
Porto Alegre Set / 2013

Intro ♩ = 168

Piano

una corda *ped.* *p*

f *mf* *p*

* *ped.* colocar gradualmente o pedal

A ♩ = 168 tempo giusto

Pno.

tre corde *p* *f*

ped. retirar gradualmente o pedal

Pno.

f *p subito* *f*

sem pedal

* Obs.: Para as fermatas, observar a ressonância da sala de concerto.

Pno.

p subito *mp* *f*

sfz
scd.

Pno.

mf *p*

B ♩ = 168 tempo giusto

Piano accompaniment for the first system. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as 'tempo giusto' with a quarter note equal to 168 beats per minute. The dynamic marking is *f* (forte). The piece begins with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dashed line indicates a continuation of the bass line from the first system to the second.

Piano accompaniment for the second system. The score continues from the first system. The dynamic marking changes to *subito p* (subito piano). The music features a series of chords and a bass line. A dashed line indicates a continuation of the bass line from the second system to the third.

Piano accompaniment for the third system. The score continues from the second system. The dynamic marking returns to *f* (forte). The music features a series of chords and a bass line. A dashed line indicates a continuation of the bass line from the third system to the fourth.

f
Sem Pedal

Pno.

p
p
Ped.

Pno.

ppp
Sem Pedal
f *sfz*
Ped.

Pno.

$\text{♩} = 168$ *rit.* $\text{♩} = 144$

p

emergindo pouco a pouco sobre a ressonância

f

8va-

-----*

D $\text{♩} = 168$ *a tempo*

f

p subito

Sem Pedal

-----*

8va

p
Sem Pedal

Pno.

15^{ma}

8va

pp

Pno.

$\text{♩} = 168$ *accel.*

$\text{♩} = 168$ *accel.*

p

Pno.

8va

E $\text{♩} = 168$ *rit.* $\text{♩} = 132$ $\text{♩} = 66$ *rubato*

p *f* *p* *subito* *legato* *p*

7

F $\text{♩} = 104$ *rit.* $\text{♩} = 80$ *8va* *mf*

una corda *mp*

$\text{♩} = 66$ *accel.* *8va* *mp* *pizz.* *mf*

mp *mf*

♩. = 112

8 G

226

Pno.

(8va)

Pno.

Rec. una corda

♩. = 168 tempo giusto

H

Pno.

Rec.

mf

*

ff

tre corde

Rec.

sfz

Piano score, measures 1-10. The upper staff features a series of chords with flats. The lower staff has a melodic line with a breath mark. Dynamics are marked *mf* and *mp*.



Piano score, measures 11-20. The upper staff has a melodic line with accidentals. The lower staff has a series of chords with flats. Dynamics are marked *mp* and *f*.

228

J 15^{ma} - c. 4"

Pno.

ff

sfz

K livre

Pno.

mf

mp

p

pp

ppp

deixar soando até extinguir a ressonância

25" (tempo aprox. do trecho. Distribuir os eventos proporcionalmente.)
 Observar a ressonância da sala de concerto.

Julio Herrlein

(i)mobile

para piano solo

dur. c. 8'30"

2013

(I)mobile

Piano Solo

(dur c. 7'20)

Julio HERRLEIN

Porto Alegre 11 / Set / 2013

1 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 40$

A

Piano

una corda *p*

mf *p*

And sempre

2

Pno.

mf *ppp p*

3

Pno.

p *mp*

2 **4**

232 Pno.

mf
p
mf

longa

4 4 4 4 4 4 4 4

5 $\text{♩} = 69$ $\text{♩} = 46$

Pno.

mf
p
mf
p
mf
p
fp

4 4 4 4 4 4 4 4

8va

Pno.

p
p
p
p
p
p
p
pp

3 3 3 3 3 3 3 3

8va

6

Musical score for measures 6 and 7. Measure 6 features a piano part with a 6/4 time signature, a 4-measure chord, and a 3-measure triplet. Measure 7 features a piano part with a 7/4 time signature, a 4-measure chord, and a 3-measure triplet. Both measures include a treble clef staff with a 'grac.' marking and a bass clef staff. The piano part is marked *pp*. A 'longa' marking is present above the treble staff in measure 7.

Pno. *pp*

7

Musical score for measures 8 and 9. Measure 8 features a piano part with a 7/4 time signature, a 4-measure chord, and a 3-measure triplet. Measure 9 features a piano part with a 7/4 time signature, a 4-measure chord, and a 3-measure triplet. Both measures include a treble clef staff with a 'grac.' marking and a bass clef staff. The piano part is marked *pp*. A 'longa' marking is present above the treble staff in measure 9.

Pno. *pp*

tre corde *p*

Musical score for measures 10 and 11. Measure 10 features a piano part with a 7/4 time signature, a 4-measure chord, and a 3-measure triplet. Measure 11 features a piano part with a 7/4 time signature, a 4-measure chord, and a 3-measure triplet. Both measures include a treble clef staff with a 'grac.' marking and a bass clef staff. The piano part is marked *mf*. A 'longa' marking is present above the treble staff in measure 11.

Pno. *mf*

8

4

8^{va}-1

2 fp

8/4.

Pno.

234

8^{va}

mf

fp

mf

p

mf

p

f

Pno.

9

(8^{va})

mf

mf

p

mf

p

f

Pno.

9/4.

molto rall. ... a tempo

Musical score for measures 9 and 10. The score is written for piano (Pno.) in 9/8 time. It features a treble and bass clef. Measure 9 includes a *8va* marking and a *4* marking. Measure 10 includes a *4* marking. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with various articulation marks like slurs and accents.

Musical score for measures 10 and 11. The score is written for piano (Pno.) in 10/8 time. It features a treble and bass clef. Measure 10 includes a circled measure number **10**, a *8va* marking, and a *4* marking. Measure 11 includes a *4* marking. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with various articulation marks like slurs and accents.

Musical score for measures 11 and 12. The score is written for piano (Pno.) in 10/8 time. It features a treble and bass clef. Measure 11 includes a *4* marking. Measure 12 includes a *4* marking and dynamic markings *mf* and *p*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with various articulation marks like slurs and accents.

Ponte

Pno. *p*

una corda *p*

8va

8va

3/8

attaca subito
tempo giusto

B $\text{♩} = 80$ tempo giusto

8 8^{va} -----

238

(11 B)

Pno.

11/♩ (4 + 4 + 3)

tre corde

Foro. sempre

mf

8 8^{va} -----

Pno.

(10 B)

Pno.

10/♩ (4 + 4 + 2)

M.E.

M.E.

8va

Pno.

9

8va

M.I.E.

9 B

Pno.

8va

Pno.

(D)mobile - Julio Herrlein - 2013

240 8 B Pno. $8/J$

Pno. $8/J$

$\text{♩} = 80$ *accel.* $8va-$ $\text{♩} = 85$

7 B Pno. $7/J$ *mf*

♩ = 85 *accel.* ----- ♩ = 92 ----- ♩ = 100 ----- 11

Pno. *sf* *mf* *f* *f*

♩ = 100 *accel.* ----- ♩ = 120 -----

6B

Pno. *f* *sf* *f* *sf*

♩ = 120 *rit.* ----- ♩ = 100 *rit.* ----- ♩ = 80 -----

5B

Pno. *sf* *f* *f* *f*

12 $\text{♩} = 80$

242

4 B

4/4

Pno.

3 B

3/4

Pno.

2 B

4/4

Pno.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins with a circled '1B' and a tempo marking of a quarter note equal to 80 (♩ = 80) and a second tempo marking of a quarter note equal to 53 (♩ = 53). The music is in 4/4 time and features a melody with a 'glia' marking and a 'mf' dynamic. The second system includes dynamics of 'mp', 'p', and 'rit.', along with the instruction 'deixar soando ppp' and a 'una corda' marking.

1B

♩ = 80 ♩ = 53

4/4

mf

mf
una corda

mp

p

rit.

deixar
soando
ppp

p

Pno.

Pno.

Fluxo II

Quarteto de Saxofones (S A T B)
SCORE - OUT / 2013

Julio Herrlein
Porto Alegre
Julho - 2012

Alt. Orq: (2 Bb Cl, 2 Bs Cl)

Fluxo II

Julio HERRLEIN
Porto Alegre
Julho 2012

SCORE IN C

A $\text{♩} = 50$

Quarteto de Saxofones

false fing.

① ② ① ② ①

Musical score for Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax, measures 1-5. The score is in 4/4 time and C major. The Soprano Sax part starts with a *ppp* dynamic and a *f* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Alto Sax part starts with a *mp* dynamic and a *sfz* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Tenor Sax part starts with a *mp* dynamic and a *sfz* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Baritone Sax part starts with a *mp* dynamic and a *sfz* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Soprano Sax part has a *f* dynamic and a *ppp* dynamic, with a *mf* dynamic at the end. The Alto Sax part has a *sfz* dynamic and a *mf* dynamic. The Tenor Sax part has a *mp* dynamic and a *mf* dynamic. The Baritone Sax part has a *mp* dynamic and a *mf* dynamic. The Soprano Sax part has a *f* dynamic and a *ppp* dynamic, with a *mf* dynamic at the end. The Alto Sax part has a *sfz* dynamic and a *mf* dynamic. The Tenor Sax part has a *mp* dynamic and a *mf* dynamic. The Baritone Sax part has a *mp* dynamic and a *mf* dynamic.

Musical score for Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax, measures 6-9. The score is in 4/4 time and C major. The Soprano Sax part starts with a *p* dynamic and a *f* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Alto Sax part starts with a *p* dynamic and a *f* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Tenor Sax part starts with a *p* dynamic and a *f* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Baritone Sax part starts with a *p* dynamic and a *f* dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The Soprano Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic, with a *mf* dynamic at the end. The Alto Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Tenor Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Baritone Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Soprano Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic, with a *mf* dynamic at the end. The Alto Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Tenor Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Baritone Sax part has a *p* dynamic and a *f* dynamic.

B

11

♩ = 50

3

17

S A T B

21

25

poco vib

S A T B

C

♩ = 72 Tempo giusto, sempre

Musical score for Fluxo II by Julio Herrlein. The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment is shown in the lower staves of each system. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, *sfz*, and *sf*. The first system covers measures 27 to 32, and the second system covers measures 33 to 38. The score is marked with a 'C' in a box at the top left. The tempo is indicated as 'Tempo giusto, sempre' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature is one sharp (F#).

38

Soprano: *f sfz*, *f*, *p*, *mf*

Alto: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Tenor: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Bass: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

41

43

Soprano: *mf*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*

Alto: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*

Tenor: *mf*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*

Bass: *mf*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*

50

60 S 252 A T B

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 60-63. The Soprano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes vibrato (*vib*) markings. The Alto part features fortissimo (*sfz*) dynamics. The Tenor part has forte (*f*) dynamics and includes "ord." markings. The Bass part has mezzo-forte (*mf*) dynamics.

64 S A T B

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 64-67. The Soprano part has mezzo-forte (*mf*) dynamics. The Alto part has fortissimo (*sfz*) dynamics. The Tenor part has mezzo-forte (*mf*) dynamics. The Bass part has forte (*f*) dynamics. The score includes various dynamic markings like *sfz*, *mf*, and *mp*, as well as slurs and accents.

D $\text{♩} = 72$

83

S 254

A

T

B

89

S

A

T

B

Dynamics: *mf*, *ff*, *sfz*, *f*, *mp*, *p*, *fz*, *sfz*, *p*, *f*, *mp*, *f*.

10
94

97

Soprano: *p*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, *p*

Alto: *sfz*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, *p*

Tenor: *sfz*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, *p*

Bass: *sfz*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, *p*

98

Soprano: *sfz*, *p*, *mp*, *sfz*, *p*, *mp*, *sfz*, *p*

Alto: *sfz*, *mp*, *f*, *mp*, *sfz*, *p*, *mp*, *sfz*, *p*

Tenor: *sfz*, *mp*, *f*, *mp*, *sfz*, *p*, *mp*, *sfz*, *p*

Bass: *sfz*, *mp*, *f*, *mp*, *sfz*, *p*, *mp*, *sfz*, *p*

255

105

102

S 256

A

T

B

E = 88

S

A

T

B

14
137

F = 80

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 137-141. The score is in 4/4 time with a tempo of 80. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Soprano part starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and features a melodic line with accents and slurs. The Alto part begins with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The Tenor and Bass parts also start with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. Dynamics vary throughout, including *p*, *f*, and *sfz*. The Tenor part has a fermata over the final measure.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 136-140. The score is in 4/4 time with a tempo of 80. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Soprano part starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The Alto part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Tenor and Bass parts also start with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Dynamics vary throughout, including *p*, *f*, and *mf*. The Tenor part has a fermata over the final measure.

141

145

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

Measures 141-146. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. Measure 145 is circled.

147

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

Measures 147-152. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *mp*. Measure 147 is circled.

16
152

S
A
T
B

p
pp
p
pp

G ♩ = 90 Tempo giusto, sempre

S
A
T
B

mp
mp

18
166

S
A
T
B

mp f mp f mp f mp f

sfz p mf sfz p mf sfz p mf sfz p mf

mf sfz p mf sfz p mf sfz p mf sfz p mf

169

S
A
T
B

sfz p mf sfz p mf sfz p mf sfz p mf

mf sfz p mf sfz p mf sfz p mf sfz p mf

20 (177)

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 177-180. The score is written in 8/8 time. The Soprano part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with a crescendo to *f*. The Alto part starts with a *mf* dynamic and has a melodic line with a crescendo to *f*. The Tenor part starts with a *mf* dynamic and has a melodic line with a crescendo to *f*. The Bass part starts with a *mf* dynamic and has a melodic line with a crescendo to *f*. The dynamics *p* and *f* are used throughout the passage.

179

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 179-182. The score is written in 8/8 time. The Soprano part starts with a *pp* dynamic and features a melodic line with a crescendo to *f*. The Alto part starts with a *pp* dynamic and has a melodic line with a crescendo to *f*. The Tenor part starts with a *pp* dynamic and has a melodic line with a crescendo to *f*. The Bass part starts with a *pp* dynamic and has a melodic line with a crescendo to *f*. The dynamics *pp*, *f*, and *mf* are used throughout the passage.

181

S
A
T
B

pp mf p mf pp mf pp mf p mf pp mf

184

S
A
T
B

mp p sfz p f p f p f

22
188

Soprano: *cantabile*, *sfz*

Alto: *sfz*

Tenor: *sfz*

Bass: *sfz*

191

Soprano: *f*, *mf*, *p*

Alto: *f*, *mf*, *p*

Tenor: *f*, *mf*, *p*

Bass: *f*, *mf*, *p*

193

S 268

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) from measure 193 to 200. The score is in 4/8 time. The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic and has a fermata over the first measure. The Alto part starts with a piano (*p*) dynamic. The Tenor part starts with a piano (*p*) dynamic. The Bass part starts with a piano (*p*) dynamic. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

196

S

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) from measure 196 to 200. The score is in 4/8 time. The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic. The Alto part starts with a piano (*p*) dynamic. The Tenor part starts with a piano (*p*) dynamic. The Bass part starts with a piano (*p*) dynamic. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

24
200

201

S

A

T

B

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

Julio Herrlein cursou o bacharelado em composição musical na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), sob orientação do Professor Dr. Celso Loureiro Chaves. Atualmente faz parte do Programa de Pós Graduação da UFRGS (Mestrado em Composição) sob a orientação do Professor Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha. Nessa área, conquistou em 2006, no Rio de Janeiro, o primeiro lugar no VIII Concurso Nacional de Composição - IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), com sua composição "Suíte Maestros Brasileiros", composta e arranjada por Julio para a formação de Banda de Sopros (Big Band). Em 1996, sua composição "Novembro", do CD "Julio Herrlein Quarteto" foi a vencedora do I Festival de Música Instrumental do RS. Como guitarrista, aos 22 anos, foi indicado ao Prêmio Açorianos como melhor instrumentista de cordas pela sua atuação em seu primeiro CD, Julio Herrlein Quarteto (1996). Atuou também em variadas formações (duo, trio e quarteto) dividindo o palco com vários músicos importantes no cenário brasileiro e internacional. Desenvolveu o recital de guitarra "Solo Jazz", apresentando-se em diversos teatros em seu estado e pelo Brasil.

Em 2011, lançou o livro Harmonia Combinatorial, obra com conteúdo e abordagem inéditas, com apresentação de Nelson Faria e financiada pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre (Fumproarte). Uma segunda edição do referido livro foi lançada em 2013, exclusivamente para o mercado internacional, pela editora americana Mel Bay, uma das maiores do mundo no ramo de publicações musicais. Em 2010, foi professor do Curso de Guitarra da XVIII Oficina de Música de Curitiba (uma das mais importantes oficinas do Brasil), tendo dividido o palco com nomes importantes da música instrumental brasileira, como Fábio Torres (piano), Edu Ribeiro (bateria) e André Vasconcellos (contrabaixo).

Julio já tocou com vários artistas nacionais e internacionais como: Ari Hoenig, Joris Teepe, Kiko Freitas, Fábio Torres, Edu Ribeiro, André Vasconcellos, Eduardo Neves, Thiago do Espírito Santo, Sandro Haick, Gustavo Assis-Brasil, Edu Martins, Lucinha Lins, Robertinho Silva, Phil DeGreg, Alegre Corrêa, Maggie Green, Craig Owens, Pata Masters, Guinha Ramires, Glauco Solter, Michel Dorfman, Bebeto Alves, Gelson Oliveira, Alessandro "Bebê" Kramer, Maurício Marques, Paulo Dorfman, Emilio Valdes, Michel Leme, Bruno Tessele, Matheus Nicolaiewsky, Diego Ferreira, Mauricio Zottarelli, entre outros.

Reitor da UFRGS

Carlos Alexandre Netto

Diretor do Instituto de Artes

Alfredo Nicolaiewsky

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música

Catarina Leite Domenici

Coordenador do Auditorium Tasso Corrêa

André Loss

Secretaria de Comunicação do IA/UFRGS - Coordenação

José Carlos de Azevedo e

Marilene Freitas de Andrade

270

Programa de Pós-Graduação em Música Instituto de Artes da UFRGS

06 de novembro de 2013 - 20h30min
Auditorium Tasso Corrêa
Instituto de Artes da UFRGS
Senhor dos Passos, 248 - Centro Porto Alegre/RS

Recital de Mestrado *Composição*

Julio Herrlein

Programa

Uma Forma de Sentir o Tempo

Sub Specie Aeternitatis

(impa)ciência

(i)mobile

Fluxo II

Orientação Artística
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha

Uma Forma de Sentir o Tempo

Composições de Julio Herrlein

"Talvez porque o tempo não é uma árvore, de que os instantes seriam as frutas. Na árvore, as frutas coexistem; é por isso que (quer sejam contadas, quer não) elas são numerosas. No tempo, ao contrário, quando o presente está aí, o passado não está mais: os instantes não são numerosos, ontologicamente falando, já que nunca existe mais que um de cada vez. Como, então, poderiam medir ou numerar o que quer que seja? Ou como seria possível, sem a alma, medir o que os separa, já que eles nunca existem simultaneamente? Como medir o hiato entre alguma coisa e nada? Entre nada e alguma coisa? Não é um problema aritmético, mas de ontologia e de lógica. Dois instantes sucessivos (ou duas posições sucessivas de um ponto móvel) não poderiam, por definição, existir juntos; portanto, não poderiam ser dois, nem três, nem qualquer outro número. O instante, sem a alma, nunca é mais que um, e essa unidade, que não poderia medir nenhum movimento e nenhuma duração, não é um número. Mas então? Ainda é tempo?"

COMTE-SPONVILLE, A. O ser-tempo (tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006). p.28

Uma Forma de Sentir o Tempo

- I. O instante, sem a alma
- II. nunca é mais que um
- III. e essa unidade
- IV. que não poderia medir (solo)
- V. nenhum movimento e nenhuma duração (solo)
- VI. não é um número.
- VII. Ainda é tempo?

Uma investigação acerca da distribuição de eventos no tempo. O texto sobre o tempo, do filósofo André Comte-Sponville, pareceu-me perfeito para batizar os títulos das músicas. O trabalho de pré-composição das partes II e VI foi modelado com o auxílio do software de música generativa "Nodal", da Monash University (Australia).

Augusto Maurer - Clarinete
Cláudia Schreiner - Flauta
Diego Silveira - Vibrafone
Paulo Bergmann - Piano
Lucas Alves - Regente

Sub Specie Aeternitatis

Expressão latina, usada pelo filósofo Spinoza (1632-1677), que significa "sob o aspecto da eternidade", ou sem dependência das porções temporais da realidade. Essa é a peça mais elástica em termos de tempo e distribuição de eventos, embora ainda preserve aspectos de frases tradicionais.

Jesiel Pinheiro - Sax Alto

(impa)ciência

Essa composição utiliza a superposição de pulsos e acentos cíclicos, dentro de uma métrica aditiva, onde a periodicidade é difícil de encontrar. A expressão da "impaciência" é procurada deliberadamente a partir da "ciência" dos pulsos. Os ciclos são acompanhados pelo uso de um material harmônico uniforme em toda a peça: o modo de transposições limitadas número 3, de Messiaen (uma escala cromática, onde se suprime as notas Bb, D e F#). Todas as transposições são por terças maiores.

Paulo Bergmann - Piano

(i)mobile

Uma peça meditativa onde procuro a "estase" (a contraposição ao "fluxo"), de forma calculada. A peça possui quatro elementos, ou camadas texturais, que interagem na busca da temporalidade almejada: os pulsos divididos em três, os divididos em quatro, as ornamentações e as fermatas. Composição cujas intuições foram amplamente modeladas por computador, com o auxílio do software de música generativa "Nodal", da Monash University (Australia).

Paulo Bergmann - Piano

Fluxo II

Primeira composição realizada no mestrado, caracteriza-se pelo uso de "grooves" hipnóticos e dançantes, onde células repetitivas em compassos ímpares são utilizadas, à medida que a peça avança para o fim. A composição põe em diálogo a escrita de naipes de big bands de jazz, as texturas resultantes de alguns experimentos minimalistas e a exploração do ritmo com pulso constante (métrica aditiva).

Mauro Iablonski - Sax Soprano
Cristiano Ludwig - Sax Alto
Diego Ferreira - Sax Tenor
Rafael Lima - Sax Barítono
Lucas Alves - Regente

Músicos

Mauro Iablonski - Sax Soprano
Augusto Maurer - Clarinete
Cláudia Schreiner - Flauta
Cristiano Ludwig - Sax Alto
Diego Ferreira - Sax Tenor
Diego Silveira - Vibrafone
Jesiel Pinheiro - Sax Alto
Paulo Bergmann - Piano
Lucas Alves - Regente
Rafael Lima - Sax Barítono