

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

Tese de doutorado

**Aspectos dialógicos da composição musical
Pontos de Partida**

Germán Enrique Gras

**Porto Alegre
2014**

Germán Enrique Gras

**Aspectos dialógicos da composição musical
Pontos de Partida**

**Tese submetida como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em Música.
Área de concentração: Composição
Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves**

**Porto Alegre
2014**

Agradecimentos

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou este trabalho.

A meu orientador Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves pelas suas valiosas contribuições.

Ao Prof. Dr. Antônio Borges Cunha e ao Prof. Dr. Oílham Lanna pela sua valiosa contribuição.

Ao professores da PPGMús da UFRGS.

A Thaís Amorim Aragão e ao Prof. Dr. Flávio Santos Pereira pelas suas valiosas contribuições.

Resumo

Esta pesquisa estuda o processo composicional sob um enfoque dialógico, tendo como exemplificação minhas próprias composições. No intuito de entender em que se fundam as decisões tomadas por este compositor, no Capítulo 1 é proposta uma aplicação do conjunto de conceitos relacionados àquele de dialogismo proposto por Bakhtin na composição, uma vez que tais conceitos tratam da relação entre a orientação dos diferentes participantes na comunicação discursiva. Através dos capítulos 2 e 3 são abordados diferentes casos referentes às peças escritas durante o doutoramento, em que as diferentes situações dialógicas foram percebidas. Já nas considerações finais, é destacado que o aspecto dialógico que se evidencia ao longo de toda a prática musical, em todas suas demissões (ensaios, apresentações e apreciações e valorações, por exemplo) sustenta e orienta as decisões composicionais, pelo menos em parte. Finalmente, arrisca-se propor que, em seu aspecto dialógico, a composição pode ser entendida como uma proposição fundada nos valores de uma pessoa, que no acontecer musical, dialoga com os valores de outras. Ou seja, é como uma constante de propostas e respostas entre as posições emocional e volitiva dos participantes do acontecer musical.

Palavras-chave: música; composição; dialogismo; Bakhtin.

Abstract

This research studies my own compositional process in a dialogic approach. In order to understand on what are based the decisions made by the composer, in Chapter 1 an application on composition of a set of concepts related to Bakhtin's dialogism are proposed, since such concepts deal with the relationship between the orientation of different participants in discursive communication. Through the chapters 2 and 3 different cases relating to pieces written during my PhD, in which different dialogical situations were perceived are discussed. Already in the final considerations, it is highlighted that the dialogical aspect that are evidenced throughout the musical practice, in all its dimensions (rehearsals, presentations, appreciations and valorizations, for example) supports and guides the compositional decisions, at least in part. Finally, some risk are taken by proposing that, in a dialogical aspect, the composition could be understood as a proposition founded on the values of a person, that dialogues with the values of others in the musical-occurrence. In other words, it is like a constant of proposals and responses between the emotional and volitional positions of the participants of musical-occurrence.

Keywords: music; composition; dialogism; Bakhtin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	p. 48
Figura 2.....	p. 52
Figura 3.....	p. 62
Figura 4.....	p. 66
Figura 5.....	p. 80
Figura 6.....	p. 81
Figura 7.....	p. 84
Figura 8.....	p. 89
Figura 9.....	p. 90
Figura 10.....	p. 91
Figura 11.....	p. 92
Figura 12.....	p. 94
Figura 13.....	p. 96
Figura 14a.....	p. 98
Figura 14b.....	p. 99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.....	p. 12
Quadro 2.....	p. 20
Quadro 3.....	p. 23

SUMÁRIO

Capítulo 1	p. 9
1.1 Considerações iniciais.....	p. 9
1.2 Dialogismo.....	p. 13
1.3 Dialogismo e Composição.....	p. 26
1.3.1 Autor-pessoa, autor-criador.....	p. 26
1.3.2 Uma primeira aproximação à figura de intérprete e à figura de ouvinte.....	p. 28
1.3.3 Do intérprete-pessoa à figura de intérprete	p. 30
1.3.4 Do ouvinte-pessoa à figura de ouvinte.....	p. 31
1.4 Da minha relação com o potencial participante do acontecer musical.....	p. 33
1.4.1 Da minha relação com o intérprete.....	p. 35
1.4.2 Da minha participação na criação da interpretação.....	p. 40
 Capítulo 2	 p. 43
2.1 Figura do ouvinte e autor criador.....	p. 43
2.2 A situação de apreciação adentra a situação de composição – o caso de <i>Some impressions about “The story of Mimi-nashi-Hōichi”</i>	p. 46
2.2.1 Das memórias perceptivas para a composição.....	p. 51
2.2.2 Dos aspectos construtivos em relação à observação auditiva.....	p. 52
2.2.3 Da relação entre autor-criador e figura do ouvinte.....	p. 54
2.3 Polifonia discursiva e Dialogismo.....	p. 55
2.3.1 Polifonia discursiva - o caso de <i>Vem Molhar os Pés à Lua</i>	p. 59
2.4 Do caráter das escolhas em relação ao dialogismo na situação de criação.....	p. 66
 Capítulo 3	 p. 70
3.1 <i>El Elefante y el Cara-de-Humo</i>	p. 70
3.1.1 Questões de ordem técnica/prática.....	p. 71
3.1.2 Questões de ordem expressiva.....	p. 73
3.2 Considerações sobre as peças em singular.....	p. 76
3.2.1 <i>Solo para Marta</i>	p. 76
3.2.2 <i>El Encantador de Elefantes</i>	p. 86
3.2.3 <i>El Hombrecito de la Cara Ahumada e El Elefante y El Cara-de-Humo</i>	p. 93
 Considerações finais	 p. 101
 Portfólio	 p. 104
Solo Para Marta.....	p. 105
El Hombrecito de la Cara Ahumada.....	p. 115
El Encantador de Elefantes.....	p. 134
El Elefante y El Cara-de-Humo.....	p. 159
Some Impressions About “The Story of Mimi-Nashi-Hōichi”	p. 198

Vem Molhar os Pés à Lua..... p. 227

Referências bibliográficas..... p. 262

Capítulo 1

1.1 Considerações iniciais

Este estudo trata-se de uma reflexão sobre meu processo criativo a partir de uma série de peças compostas durante o período de doutorado. Ao refletir sobre meu próprio processo, não pretendo explicar o resultado (em sentido geral ou particular) da música que componho, assim como também não pretendo indicar o que outras pessoas devam fazer dela. O que pretendo é elucidar como uma série de intenções é canalizada através do que Celso Loureiro Chaves (2010) chama de “processo de tomada de decisões” (p.83); seja efetuada durante a composição de uma peça ou de um conjunto delas, quando for o caso. Em outras palavras, partindo de meu processo criativo, pretendo discorrer sobre o nível composicional da peça, segundo minha própria leitura.

Como compositor, minhas intencionalidades são inúmeras. Neste trabalho tratarei apenas daquelas relativas à tomada de decisões do processo composicional. Tais intencionalidades são comuns a todas as peças do portfólio, de uma ou outra maneira, e dizem respeito à minha noção do acontecer musical, que entendo como a música soando, sendo interpretada e apreciada em uma situação específica que chamarei de situação de apreciação, da qual a situação de interpretação é parte constituinte. Mais adiante me deterei sobre esses conceitos, que construí para me ajudar a pensar sobre meu objeto de estudo.

Como apresentado, para esta pesquisa é adotado, como ponto de partida, o pressuposto de Celso Loureiro Chaves, para quem o processo de tomada de decisões se estende por três territórios: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões pontuais (idem, p.82). A partir dessa ideia, a primeira inquietude é: em que se fundam tais decisões?

Para tal questão, servirá de resposta preliminar uma entrevista com o compositor Iannis Xenakis (identificado com as iniciais IX na citação a seguir), no programa *Two New Hours* (indicado como 2NH):

2NH: Você mantém em mente a personalidade e as habilidades ou limitações da solista quando está escrevendo uma peça?

IX: Não realmente. Eu tenho que escrever a música que é coerente com minhas próprias preocupações. Mas, geralmente, os intérpretes que se aproximam de mim são muito hábeis e tecnicamente capazes, então eu realmente não preciso me preocupar se eles serão capazes de tocar alguma coisa ou não. Tenho certeza que eles vão fazê-lo corretamente, depois de um tempo¹. (XENAKIS. 2002, p. 13)

Da resposta de Xenakis pode ser inferida uma atitude que se orienta a duas direções, em relação à composição. Por um lado, uma orientação de caráter individual, que diz respeito às suas “próprias preocupações”, e, por outro lado, uma orientação de caráter não-individual, referente à interpretação.

Ao pensar sobre o meu processo criativo em relação a esta questão, considero que a tomada de decisões se corresponde, à semelhança da resposta de Xenakis, em parte com preocupações pessoais, que serão abordadas como de caráter individual; e em parte com noções de caráter não-individual, que dizem respeito a potenciais participantes do acontecer musical (incluindo tanto intérpretes quanto ouvintes²). Acredito que ambos os tipos de preocupações, individuais e não-individuais, se influenciam mutuamente. Os termos individual e não-individual não devem ser entendidos de maneira absoluta. O que foi chamado de caráter individual não deve ser entendido como o compositor-isolado-do-mundo, pois, de acordo com o referencial que será adotado, isto seria um contra-senso. O que se tenta dizer com noção de caráter individual é que tais preocupações se correspondem com minhas intenções para o interior da minha música, do meu trabalho. Tais intenções, inclusive quando descritas como de caráter individual, terão, a cada momento, ligações de todo tipo, seja com experiências surgidas no meio social, seja com experiências surgidas da audição musical, ou em qualquer outro meio – ler um romance ou assistir a um filme pode gerar uma série de inquietações que poderão se tornar intenções composicionais, por exemplo. Em outras palavras, individual diz respeito a um círculo referencial relativamente íntimo.

Já as noções de caráter não-individual indicam relações com o meio musical mais próximo de mim, com o qual me relaciono assistindo a concertos ou estreando peças, por exemplo. Tais relações, de uma ou outra maneira, também fazem parte das

¹ “2NH: Do you keep the personality and the abilities or limitations of the soloist in mind when you are written a piece?”

IX: Not really. I have to write the music that is integral to my own concerns. But usually, the performer who approach me are very skillful and technically able, so I don't really have to worry if they will be able to play something or not. I am sure that they are going to do it properly, after a while.” (tradução nossa)

² Nesta categoria, outros compositores estão implicitamente incluídos, já que são entendidos como ouvintes.

preocupações que orientam a tomada de decisões no momento de compor. Em relação a estas últimas, como já mencionado, minha intencionalidade como compositor se orienta para o acontecer musical, que pressupõe seus participantes. Estes, no interior do meu processo composicional, são considerados como potenciais destinatários e é em relação a eles que algumas decisões do processo criativo adquirem um caráter não-individual. As relações que se manifestam no interior do processo criativo entre os participantes do acontecer musical e o potencial destinatário serão tratadas mais adiante. Por enquanto, salienta-se que é para a apreciação e para a interpretação, como situações constituintes do acontecer musical, que minha intencionalidade se orienta, e não para as pessoas em particular. É assim que, no interior de meu processo composicional, interpretação e apreciação tomarão a forma de atividades realizadas por mim, como compositor, na situação de criação.

Como se vê, no meu processo composicional, defino três momentos relativamente diferenciados, mas não independentes ou excludentes. Estes momentos são entendidos como as atividades que integram a situação de criação: 1) a atividade de criação, que compreende desde a formulação de uma ideia até a escrita propriamente dita, conjuntamente com todos seus problemas (sejam pontuais, estéticos e ideológicos); 2) a atividade de interpretação, que se corresponde com uma leitura crítica (interpretativa) e performática (simulação de performance) das formulações e da escrita em curso; e 3) a atividade de apreciação, como momento em que tento perceber auditivamente (audição interna ou gravação e posterior escuta, por exemplo) o que está sendo formulado e escrito. Interpretação e apreciação, como atividades constituintes da situação de criação, representam simulações das situações de interpretação e apreciação. Uma quarta situação (e atividade) estaria representada pela análise, mas no marco deste trabalho não será contemplada.

Desta forma, neste trabalho farei a distinção entre as três situações do acontecer musical (criação, interpretação e apreciação), por um lado, e, por outro, as três atividades constituintes de cada uma das situações (igualmente, criação, interpretação e apreciação). O quadro 1 apresenta as três situações em relação às três atividades consideradas neste trabalho.

Quadro 1: Relação entre situações e atividades do acontecer musical

Situação de criação	Situação de interpretação	Situação de apreciação
- Atividade de criação	- Atividade de criação	- Atividade de criação
- Atividade de interpretação	- Atividade de interpretação	- Atividade de interpretação
- Atividade de apreciação	- Atividade de apreciação	- Atividade de apreciação

Este trabalho tem por objeto de estudo meu próprio processo criativo, o qual se constitui, principalmente, na situação de criação. Conseqüentemente, as situações de interpretação e de apreciação (somente pressupostas aqui) não serão estudadas, ainda que, no sucessivo, diversos comentários possam ser elaborados a respeito de tais situações.

Essas atividades que realizo na situação de criação não se confundem com a situação de interpretação ou com a situação de apreciação (uma música sendo realizada e apreciada em concerto, respectivamente, por exemplo). A situação de apreciação penetra, por vezes, no processo criativo – referências e memória auditiva, por exemplo. Mas, a situação de apreciação é aquela em que meu interesse se centra na apreciação de uma música dada, sendo eu um ouvinte. Em situação de apreciação, crio e interpreto o que estou ouvindo através da interpretação de outro; através do enunciado de outra pessoa. Na atividade de apreciação, compreendida na situação de criação, o intérprete e sua interpretação particular estão ausentes. Assim, tento criar uma figura do intérprete, como uma segunda consciência que pertence à situação de criação, para fazer uma mediação entre minha atividade de criação e minha atividade de apreciação. Portanto, pode-se dizer que, ainda que as atividades e situações se inter-relacionem, e por vezes umas dependem das outras, cada uma das atividades e situações tem sua relativa especificidade.

Para estudar o problema das relações entre os potenciais destinatários (constituintes da situação de criação) e os participantes do acontecer musical, assim como a relação entre atividades e situações, serão tomados como base teórica os conceitos relacionados com a ideia de dialogismo elaborados por Mikhail Bakhtin e trabalhados também por Valentin Voloshinov, uma vez que discutem a relação entre a orientação dos diferentes participantes na comunicação discursiva. Serão também

revisados os desdobramentos em relação aos participantes da comunicação discursiva, realizados tanto por estes autores quanto por Patrick Charaudeau.

1.2 Dialogismo

O conceito de dialogismo elaborado por Bakhtin diz respeito à constituição e ao funcionamento do enunciado concreto dentro de um gênero discursivo, seja qual for. No pensamento de Bakhtin, ambos os conceitos – enunciado concreto e gênero discursivo – estão indissolivelmente ligados. Ao estudar o problema dos gêneros discursivos, o autor afirma:

As diversas esferas da atividade humana estão todas relacionadas com o uso da língua. (...) A utilização da língua é levada a cabo na forma de enunciados (orais e escritos) concretos e singulares que pertencem aos participantes de uma ou outra esfera da práxis humana (...) Cada enunciado separado é, naturalmente, individual, mas cada esfera de uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, aos que denominaremos de *gêneros discursivos*.³ (BAKHTIN. 2008b, p.281-282)

No estudo “O problema dos gêneros discursivos” (idem), Bakhtin se preocupa em distinguir a noção de enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva que funciona dentro de uma determinada esfera de práxis, diferente da palavra e a oração como unidades da língua (objeto da linguística). No referente a isto, Irene Machado (2010, p.157) salienta a “necessidade de se pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação e não como unidade de estruturas linguísticas”. Segundo Beth Brait e Rosineide de Melo (2010, p.65), no pensamento de Bakhtin, “a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos nela envolvida”. Nesta perspectiva, o enunciado pertence a um sujeito, tem um autor definido em uma situação e em um contexto espaço-temporal também definido. A noção de enunciado concreto se completa quando o segundo sujeito (o interlocutor) é considerado pelo falante, sendo este segundo sujeito aquele para quem se orienta o enunciado (adiante se falará simplesmente de enunciado significando enunciado concreto).

³ “Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. (...). El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominaremos de *géneros discursivos*.” (BAKHTIN. 2008, p.281-282. Tradução nossa)

Bakhtin define três características constitutivas do enunciado: a) suas fronteiras, que se “determinam pelo *intercâmbio dos sujeitos discursivos*”⁴ (BAKHTIN, 2008b, p. 257), b) uma “*conclusividade* específica do enunciado”⁵ (idem. p. 262), a qual possibilita e promove uma resposta ativa, e c) “a atitude do enunciado para o *falante mesmo* (o autor do enunciado) e para *outros* participantes da comunicação discursiva”⁶ (idem. p. 270). Todas estas três características identificadas por Bakhtin, de uma ou outra maneira se relacionam diretamente com a interação com o outro, para quem o enunciado é construído, orientado, e de quem se espera uma resposta ativa. Assim, resume que “todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados”⁷ (idem, p.255), diferenciando desta maneira o enunciado concreto do objeto dos estudos linguísticos.

Ainda de acordo com o pensamento de Bakhtin, cada enunciado se corresponde com uma dada valoração, como resposta a uma postura emocional e volitiva do autor em relação a si próprio (a sua imagem externa e interna, aos horizontes espacial e semântico de seu enunciado), ao tempo que se corresponde com valorações sociais que ele pressupõe em relação a seu interlocutor. Assim, enunciado vem a ser uma reação valorativa que dialogará com a valoração do outro dentro de uma mesma esfera de práxis, dentro de um gênero discursivo. Sobre a relação entre os gêneros discursivos, enunciado e o dialogismo, Irene Machado (2010, p.157) afirma que “‘enunciado’ e ‘discurso’ pressupõem a dinâmica dialógica de troca entre sujeitos discursivos no processo de comunicação, seja num diálogo cotidiano, seja num gênero secundário”.

Uma das orientações estudadas por Bakhtin, ainda que sem lhe dar nome, é a situação que veio a ser conhecida pelos estudos de Julia Kristeva em relação à interação de um texto dentro de outro texto (ambos os textos entendidos por Bakhtin como enunciados), que chamou de intertextualidade.

Por mais monológico que seja um enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais que se concentre em seu objeto, não pode deixar de ser, em certa medida, uma resposta àquilo que já se diz do mesmo objeto, sobre o mesmo problema (...). Um enunciado está cheio de nuances dialógicas (...). Pois nosso pensamento mesmo (filosófico, científico,

⁴ “...se determinan por el cambio de los sujetos discursivos.” (BAKHTIN. 2008b, p. 257. Tradução nossa, grifos de Bakhtin).

⁵ “Conclusividad específica del enunciado...” (BAKHTIN, 2008b, p.262. Tradução nossa, grifos de Bakhtin)

⁶ Grifos de Bakhtin.

⁷ “Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados.” (BAKHTIN, M. 2008b, p.255. Tradução nossa)

artístico) se origina e se forma no processo de interação e luta com pensamentos alheios, o que não pode deixar de se refletir na forma da expressão verbal do nosso.⁸ (BAKHTIN. 2008b, p. 279)

Contudo, Bakhtin completa a ideia afirmando:

Porém, um enunciado não somente está relacionado com os elos anteriores, mas também com os elos posteriores da cadeia da comunicação discursiva. (...) O enunciado se constrói, de começo, levando em conta possíveis reações de resposta para as quais, precisamente, se constrói. O papel dos outros, como já sabemos, é sumamente importante. Já temos dito que estes outros, para os quais meu pensamento se torna tal pela primeira vez (e pelo mesmo) não são ouvintes passivos, mas os ativos participantes da comunicação discursiva. O falante espera desde o princípio sua contestação e sua compreensão ativa. Todo enunciado se constrói com vista à resposta⁹. (Idem, p.281-282)

Assim, como prática dialógica, todo enunciado apresenta uma dupla orientação: para o já dito (enunciados anteriores, próprios e alheios) e para uma resposta potencial (não necessariamente verbal). Esta segunda orientação traz o potencial ouvinte (ou leitor, segundo seja o caso) para dentro do enunciado, de acordo com a compreensão que dele tem o falante (autor do discurso). Quer dizer, é também em relação ao potencial ouvinte, como percebido pelo falante, que este último escolhe a forma e a entonação, por exemplo, com que vai construir seu enunciado.

Em relação ao ouvinte, no estudo “A palavra na vida e a palavra na poesia”, Valentin Voloshinov (1997) se propõe a “compreender a forma da enunciação poética como forma desta específica comunicação realizada no material da palavra”¹⁰ (VOLOSHINOV. 1997, p.112). Para isto, ele parte do estudo do “*enunciado cotidiano comum*”, devido a que já neste se encontram os fundamentos, as possibilidades de uma

⁸ “*Por más monológico que sea un enunciado (por ejemplo, una obra científica o filosófica), por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema (...). Un enunciado está lleno de matices dialógicos (...). Porque nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal del nuestro.*” (BAKHTIN, M. 2008, p.279. Tradução nossa)

⁹ “*Pero un enunciado no sólo está relacionado con los eslabones anteriores, sino también con los eslabones posteriores de la comunicación discursiva. (...) el enunciado se construye desde el principio tomando en cuenta posibles reacciones de respuesta para las cuales precisamente se construye. El papel de los otros, como ya sabemos, es sumamente importante. Ya hemos dicho que estos otros, para los cuales mi pensamiento se vuelve tal por primera vez (y por lo mismo) no son oyentes pasivos sino los activos participantes de la comunicación discursiva. El hablante espera desde el principio su contestación y su comprensión activa. Todo enunciado se construye en vista de la respuesta.*” (BAKHTIN, M. 2008, p.281-282. Tradução nossa)

¹⁰ “*Comprender la forma de la enunciación poética como forma de esta específica comunicación estética realizada en el material de la palabra.*” (VOLOSHINOV. 1997, p.112. Tradução nossa.)

forma artística futura”¹¹ (idem, p.113). Voloshinov, afirma que “um enunciado da vida real como um todo pleno de sentido se compõe de duas partes: 1) uma parte realizada verbalmente, e 2) do subentendido”¹² (idem, p.115), sendo que estas duas partes são válidas também para o enunciado estético. O subentendido, o não verbal, está composto pelo horizonte espacial (aquilo que os participantes vêm ou percebem em relação ao entorno em que se encontram) e o horizonte semântico (como o significado que adquire uma determinada expressão no contexto em que ela é efetivamente expressada). Ambos os horizontes partilhados pelos interlocutores (autor e ouvinte), são analisados por Voloshinov através das valorações (sociais, ideológicas) e das entonações que ganha a palavra do falante, como orientada para o ouvinte.

Já no enunciado estético, ainda conforme Voloshinov, o horizonte espacial constituinte do enunciado da vida real não pode ser um subentendido, pois

uma obra poética não pode se apoiar nas coisas e nos acontecimentos circundantes mais próximos (...), muitas coisas, que na vida ficaram fora do marco [verbal] do enunciado, agora devem encontrar um representante verbal¹³ (idem, p.124-125).

As valorações sociais se mostram importantes para a organização tanto da forma artística quanto do enunciado da vida real. Pois o poeta, continua Voloshinov, “trabalha o tempo todo com assentimentos ou discordâncias, com o acordo ou desacordo do ouvinte”¹⁴ (idem, p.124-125).

A distinção feita entre o enunciado da vida real e o enunciado estético leva Voloshinov (1997) a diferenciar, também, ouvinte e leitor no enunciado estético. Na vida real, o autor do enunciado intui as valorações do ouvinte, mas o tem na sua frente, e, conjuntamente, percebe seus horizontes espaciais e semânticos. Assim, ao mesmo tempo em que intui a postura axiológica do seu interlocutor, também o vê e leva em consideração seus gestos, por exemplo, que podem denotar acordo ou desacordo, e com isto formula (e reformula) constantemente seu enunciado. Na vida real, continua

¹¹ “Discurso cotidiano común, puesto que ya en éste se encuentran los fundamentos, las potencialidades de una forma artística futura.” (VOLOSHINOV. 1997, p.113. Tradução nossa.)

¹² “Un enunciado de la vida real en cuanto un todo pleno de sentido se compone de des partes: 1) de una parte realizada verbalmente y 2) del sobreentendido.”

¹³ “Una obra poética no puede apoyarse en las cosas y en los acontecimientos circundantes más próximos como algo sobreentendido (...), muchas cosas, que en la vida se quedaron fuera del marco del enunciado, ahora deben encontrar un representante verbal.” (VOLOSHINOV. 1997, p.124-125. Tradução nossa.)

¹⁴ “El poeta todo el tiempo trabaja con asentimientos o disasentimientos, con el acuerdo o desacuerdo del oyente.” (VOLOSHINOV. 1997, p.125. Tradução nossa.)

Voloshinov, “quando uma pessoa pressupõe no outro um desacordo, ou então quando simplesmente não tem certeza e dúvida da aceitação, confere às suas palavras uma entonação diferente, além de estruturar seu enunciado de outra maneira”¹⁵ (idem, p.119).

Já no enunciado estético, o interlocutor da obra poética não se encontra diante do autor e, portanto, se distingue do ouvinte como estudado por Voloshinov (ouvinte aquele intuído pelo autor da obra poética). Neste sentido, o autor do enunciado estético se apóia na sua intuição, em seus pressupostos, ainda que estes partam da percepção que ele tem em relação a um potencial leitor. Ou seja, o enunciado da vida se orienta para um interlocutor (pessoa), enquanto a obra poética se orienta para uma figura que reflete o interlocutor, que, igualmente ao herói do romance, é construída pelo autor. Em relação ao acontecimento estético, Voloshinov deixa claro que

o tempo todo concebemos o ouvinte como participante imanente do acontecimento artístico que determina a forma de uma obra do seu interior. Este ouvinte é, junto com o autor e o herói, um momento interno necessário da obra, e está longe de coincidir com o chamado “público” que se encontra fora da obra e cujas demandas e gostos artísticos podem ser tomados em conta conscientemente¹⁶. (idem, p.134)

É a partir deste ouvinte, “participante imanente do acontecimento artístico” (ibidem.), como pressuposto pelo autor do enunciado (e portanto distinto do leitor), que Voloshinov analisa as relações que se tecem entre o autor e o ouvinte em diferentes gêneros literários, como no caso do estilo polêmico, nas formas da confissão, na autobiografia, na forma lírica e na ironia lírica.

Quanto à noção de outro nos estudos literários, os textos “A palavra na vida e a palavra na poesia” (VOLOSHINOV, 1997) e “Autor e personagem na atividade estética” (BAKHTIN, 2008a) se complementam, já que, se o primeiro se ocupa com o estudo do enunciado principalmente em relação ao ouvinte (como figura), o segundo se centra na relação entre autor e herói (ou personagem); ambos os autores entendendo o

¹⁵ “Cuando una persona presupone en el otro un desacuerdo, o bien cuando simplemente no está segura y duda de la aceptación, confiere a sus palabras una entonación diferente, además de estructurar su enunciado de otra manera.” (VOLOSHINOV. 1997, p.119. Tradução nossa.)

¹⁶ “Todo el tiempo concebimos al oyente como partícipe inmanente del acontecimiento artístico que determina la forma de una obra desde su interior. Este oyente es, a la par con el autor y el héroe, un momento interno necesario de la obra, y está lejos de coincidir con el llamando “público” que se encuentra fuera de la obra y cuyos requerimientos y gustos artísticos pueden tomarse en cuenta conscientemente.” (VOLOSHINOV. 1997, p.134. Tradução nossa)

enunciado como prática dialógica, e ambos tecendo relações entre o enunciado estético e o enunciado da vida real.

Do mesmo modo que Voloshinov, e de acordo com Carlos Alberto Faraco:

Bakhtin trabalhou constantemente com a tríade *cognição-ética-estética*. (...) [Referindo-se a] três grandes domínios da cultura humana: a ciência, a vida e a arte. (...) Quando os discute, interessa-lhe basicamente determinar a especificidade do fazer estético que, segundo ele, se configura em contraste com o fazer científico e com a realidade prática vivida, ao mesmo tempo que deles se apropria e os unifica num outro plano. (FARACO. 2009, p.99)

.....
Grosso modo, a diferença postulada por Bakhtin está na incompletude infinda do fazer científico e da vida (do fazer ético) – domínios estes que estão sempre se fazendo – e no acabamento que o fazer estético dá aos elementos que congrega, ou seja, nesse domínio produz-se sempre uma nova forma ôntica, um objeto singular, um todo acabado. (Idem, p.99-100).

Em “Autor e personagem na atividade estética”, Bakhtin (2008a) – do mesmo modo que Voloshinov em “A palavra na vida e a palavra na poesia” (1997) –, se apóia na comparação entre a vida e a criação artística. Bakhtin observa o funcionamento do enunciado em relação à outra pessoa na vida real para estudar a criação literária em relação ao herói do romance na atividade estética. Na criação literária, o autor do enunciado reage valorativamente à totalidade do outro (o herói) e seu mundo, ao passo que “na vida tais reações são de caráter solto e vêm a ser, precisamente, reações a algumas manifestações isoladas e não à totalidade de uma pessoa dada”¹⁷ (BAKHTIN. 2008a, p.15). Com base nisto, Bakhtin propõe, para os estudos literários, a distinção “entre o auto-criador, que pertence à obra, e o autor-pessoa, que é um elemento no acontecer ético e social da vida”¹⁸. Para Bakhtin:

A vida da personagem é para o autor uma vivência dentro de categorias valorativas muito diferentes das de sua própria vida e de outras que vivem ao seu lado e participam de um modo real no acontecer aberto, único e eticamente avaliável da existência; a vida de seu personagem se preenche de sentido em um contexto de valores absolutamente distinto.¹⁹ (BAKHTIN. 2008a, p.24)

¹⁷ “*En la vida eacciones son de carácter suelto y vienen a ser precisamente reacciones a algunas manifestaciones aisladas y no a la totalidad de una persona dada.*” (BAKHTIN. 2008a, p.15. Tradução nossa).

¹⁸ “*Entre el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida.*” (BAKHTIN. 2008a, p.20. Tradução nossa).

¹⁹ “*La vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida y las de otras personas que viven a su lado y que participan de un modo real en el acontecer abierto, único y éticamente evaluable de la existencia; la vida de su personaje se*

Como atitude valorativa estável e esteticamente produtiva do autor em relação ao herói e seu mundo, Bakhtin propõe o princípio de extraposição, que é “uma colocação desde fora, espacial e temporalmente falando, dos valores e do sentido, a qual permite montar a totalidade da personagem” (idem, p.23). Esta extraposição é proposta em relação à construção do acontecer estético, já que este é concebido como totalidade, diferente do acontecer aberto da vida. Assim, Bakhtin indica que há “diferentes planos de sentidos nos quais se localizam os discursos dos personagens e o discurso do autor. Os personagens falam como participantes da vida *representada* (...). O autor se localiza fora do mundo *representado*”²⁰ (BAKHTIN. 2008c, p.304).

Assim, propõe Bakhtin, o personagem e seu mundo como totalidade conclusiva vêm a ser uma construção que se dá dentro do acontecer estético. Contudo, este acontecer estético guarda uma relação estreita com o acontecer ético e social da vida. Ou seja, é com relação à percepção que o autor tem do acontecer aberto da vida que os personagens e seu mundo são construídos. Segundo Sheila V. de Camargo Grillo, “a obra literária, como produto ideológico, não é nem cópia do real nem criação, mas um modo próprio de refração da realidade social, segundo a lógica específica da esfera artística” (CAMARGO GRILLO. 2010, p. 143). A este respeito, Faraco indica que:

No ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. (FARACO. 2010, p.38)

Assim, de acordo com o referencial adotado, três planos podem ser identificados na criação literária: o plano da representação, que é o plano da história do romance onde se estabelece o diálogo entre os personagens; o plano da criação, em que autor-criador dialoga com uma figura de interlocutor criando, por meio deste diálogo, o mundo representado; e o plano ético, ou plano da vida, em que a obra do autor-pessoa dialoga com outras obras, outros autores-pessoas, ouvintes-pessoas, sendo, assim, todos os três planos dialógicos.

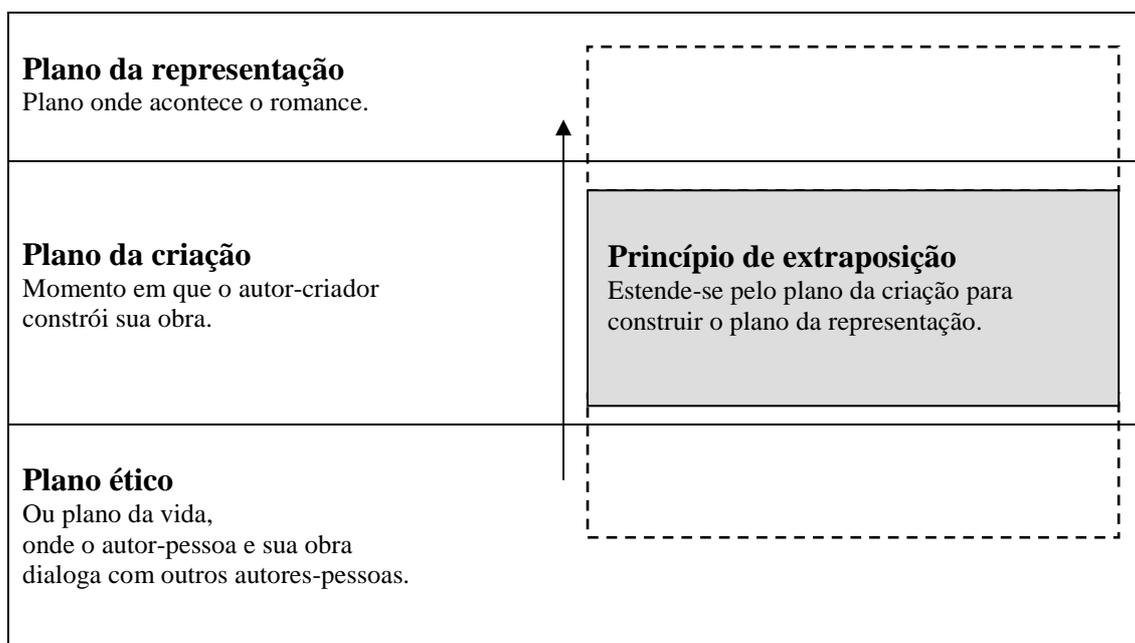
llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto.” (BAKHTIN. 2008a, p.24. Tradução nossa).

²⁰ “*Diferentes planos de sentidos en los que se ubican los discursos de los personajes y el discurso del autor. Los personajes hablan como participantes de la vida representada (...). El autor se ubica fuera del mundo representado.*” (BAKHTIN. 2008c, p.304. Tradução nossa, grifos nossos)

Ainda de acordo com esses autores, e em relação a estes três planos identificados, entendo que o princípio de extraposição funciona no plano da criação, como ferramenta composicional utilizada pelo autor para a construção do plano representado do romance, sendo este último “refração da realidade social, segundo a lógica específica da esfera artística” (CAMARGO GRILLO, 2010, p. 143). Disso resulta que os três planos se interpenetram na criação literária.

O quadro 2 mostra o lugar em que o princípio de extraposição é realizado pelo autor-pessoa (por isso, estende-se em linha cortada para o plano ético), em direção à criação do mundo do romance (por isso, estende-se em linha cortada para o plano da representação).

Quadro 2: Os três planos da criação literária; relação entre as diferentes situações dialógicas e o princípio de extraposição²¹



Na área da semiolinguística, Patrick Charaudeau estuda o ato de linguagem de uma perspectiva dialética. Ele afirma que “o *ato de linguagem* pode ser considerado como uma interação de intencionalidades cujo motor seria o princípio do *jogo*: ‘Jogar um lance na perspectiva de ganhar’”²² (CHARAUDEAU, 2001, p.28-29). Charaudeau considera que

²¹ O Quadro 2, ainda que represente um movimento ascendente, também poderia, e sem mudar de forma alguma o sentido que se pretende, representar um movimento descendente ou de lado a lado.

²² Grifos de Charaudeau.

Todo ato de linguagem resulta de um jogo entre o implícito e o explícito e, por isso: (i) vai nascer de circunstâncias de discurso específicas; (ii) vai se realizar no ponto de encontro dos processos de produção e de interpretação; (iii) será *encenado* por duas entidades, desdobradas em sujeitos de fala e sujeitos agentes²³. (CHARAUDEAU. 2008, p.52)

Se, no presente trabalho, os desdobramentos da teoria semiolinguística não serão discutidos, interessam, sim, os desdobramentos realizados em relação aos sujeitos atuantes no ato de linguagem. Em relação a esta questão, Charaudeau designa “por EU o sujeito produtor do ato de linguagem, e por TU o sujeito interlocutor desse ato de linguagem” (CHARAUDEAU, 2008, p.44). Assim, entende o ato de linguagem como um ato intercomunicativo, em sentido de um

encontro dialético (encontro esse que fundamenta a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem) entre dois processos: [o] processo de *produção*, criado por um EU e dirigido a um TU-destinatário; [e o] processo de *interpretação*, criado por um TU-interpretante, que constrói uma imagem EU’ [enunciador] do locutor²⁴ (CHARAUDEAU, 2008, p.44).

Do lado do processo de produção, tanto Charaudeau quanto Bakhtin e Voloshinov desdobram o primeiro agente – o autor para Bakhtin/Voloshinov, EU para Charaudeau – em enunciador e destinatário. Ou seja, se o enunciado tem por finalidade a comunicação com uma segunda pessoa, este enunciado se orienta na sua composição em relação a uma figura de destinatário que reflete essa segunda pessoa. Tal figura de destinatário é criada pelo primeiro agente em relação às suas próprias intuições a respeito da segunda pessoa, mas não coincide com ela. Em relação ao enunciador, também todos esses autores desdobram-no em dois, sendo autor-pessoa e autor-criador para Bakhtin (e para Voloshinov mesmo sem nomeá-los dessa maneira), e EU-comunicante e EU-enunciador para Charaudeau. Portanto, encontramos, no âmbito da produção, três sujeitos possíveis.

Salienta-se que não está sendo proposto que ambas as teorias se correspondam, pois cada uma tem suas próprias especificidades e cada uma estuda objetos específicos. Por exemplo, ao passo que Bakhtin e Voloshinov se interessam com o enunciado concreto – em sua composição, orientação, forma e entonação, por exemplo –, Charaudeau se interessa pelas “representações linguísticas das práticas sociais dos

²³ Grifos de Charaudeau.

²⁴ Grifos de Charaudeau.

protagonistas da linguagem”. O que está sendo apontado, sim, são os paralelismos advertidos quanto ao desdobramento dos agentes envolvidos no ato discursivo, como entendido pelos diferentes autores escolhidos, pois estes desdobramentos servirão como base para propor novos deslocamentos na situação de criação do meu processo composicional.

Do lado do interlocutor (TU), Charaudeau traz a noção de processo de interpretação sendo o lugar ao qual pertence o TU-interpretante. Este participa no ato de linguagem como intérprete, agindo fora do enunciado criado pelo EU-comunicante.

O TU não é um simples receptor da mensagem, mais sim um sujeito que constrói uma interpretação em função do ponto de vista que tem sobre as circunstâncias de discurso e, portanto, sobre o EU (interpretar é sempre instaurar um processo para apurar as intenções do EU). (CHARAUDEAU, 2008, p.44)

Charaudeau também realiza um desdobramento em relação a este agente, já que, em seu ato de interpretação, este cria uma figura de enunciador e outra de destinatário. Em palavras de Charaudeau:

Visto pelo lado do processo de interpretação, o EUE [enunciador] é uma imagem de enunciador construída pelo TUi [interpretante] como uma hipótese (processo de intenção) de como é a intencionalidade do EUC [comunicante] realizada no ato de produção. (CHARAUDEAU, 2008, p.48, grifo do autor)

.....
Na verdade, podemos dizer que o TUi [interpretante] tem por tarefa, em seu ato interpretativo, recuperar a imagem do TUD [destinatário] que o EU apresentou e, ao fazer isso, deve aceitar (identificação) ou recusar (não identificação) o estatuto do TUD [destinatário] fabricado pelo EU. (CHARAUDEAU. 2008, p.46)

Esta noção de interpretação colocada por Charaudeau, acredito, já estava um tanto presente no pensamento de Bakhtin e Voloshinov, porém, não de forma explícita. Quando Bakhtin propõe o “intercâmbio dos sujeitos discursivos” (2008b, p. 257), como momento em que o interlocutor (TU-interpretante de Charaudeau) se torna novo enunciador, este sujeito age (como resposta) em relação à sua percepção do outro e seu enunciado, ou seja, à interpretação do outro. Assim sendo, todas as características do autor do enunciado estão presentes também no interlocutor. Aliás, esta é uma das características que torna dialógica a comunicação no contexto bakhtiniano. No entanto, a instância de interpretação, propriamente dita, ocorrendo de forma simultânea ao

processo de enunciação não é definida por Bakhtin, ainda que o ouvinte-ativo (BAKHTIN, 2008b) seja, neste trabalho, entendido como análogo ao TU-interpretante de Charaudeau.

Além disso, outro aporte de Charaudeau em relação à interpretação é que o sujeito interpretante reage a um segundo EU (enunciador) que é, precisamente, aquele que o TU-interpretante cria para tentar entender a proposição do outro. Por outro lado, Charaudeau define esta instância de interpretação como um processo que ocorre simultaneamente à produção do enunciado. Ainda que isto também não seja explicitado por Bakhtin, pode, sim, ser inferido já que “a postura de resposta do ouvinte está em formação ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o começo, algumas vezes a partir das primeiras palavras do falante”²⁵ (BAKHTIN, 2008b, p.254).

Ao mesmo tempo, Charaudeau não somente descobre uma figura de enunciador como intuição do interpretante, mas também descreve uma figura de enunciador criada pelo agente comunicante (EU-enunciador do EU-comunicante), de forma que já não são somente quatro os parceiros do ato de linguagem. Ou seja, contamos com o TU-interpretante, o Eu-enunciador e o TU-destinatário do lado do agente da interpretação, e com o Eu-comunicante, o TU-destinatário e o EU-Enunciador do lado do processo de produção do enunciado, sendo que os sujeitos com o mesmo nome de um lado e de outro, no meu ponto de vista, não coincidem.²⁶ No quadro 3, procurou-se expressar o paralelismo advertido entre os desdobramentos realizados pelos diferentes autores.

Quadro 3: Paralelos entre os deslocamentos propostos pelos diferentes autores

Bakhtin/Voloshinov	Charaudeau
- Autor-pessoa (da esfera ética) - Autor-criador (da esfera estética)	- EU-comunicante (ser da fala) - Eu-enunciador (imagem criada)
- Ouvinte pessoa (da esfera ética em Bakhtin, público em Voloshinov) - Ouvinte (da esfera estética em Bakhtin, como momento interno da obra para Voloshinov)	- TU-Interpretante (ser da fala) - TU-destinatário (imagem criada)

²⁵ “La postura de respuesta del oyente está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión desde el principio, a veces a partir de las primeras palabras del hablante.” (BAKHTIN, 2008a, p.254. Tradução nossa)

²⁶ Em consequência, no ato de linguagem, as figuras se multiplicam tanto de um lado quanto do outro.

Contudo, neste trabalho é proposta a utilização do princípio de extraposição (tomada dos estudos de Bakhtin) para a conformação das figuras que formam parte do meu processo composicional. Utilizarei este princípio mantendo as diferenças entre os três planos identificados no contexto da criação literária, de acordo com os estudos de Bakhtin e Voloshinov, mas as figuras que surgem do movimento de extraposição já não estão no plano da representação do romance, e sim no plano da criação. Ou seja, tal extraposição, como efetuada na situação de criação do meu processo composicional, é praticada na construção de figuras diferentes daquela do herói estudado por Bakhtin (2008a). Estas figuras têm características semelhantes, em sua constituição, ao destinatário proposto por Charaudeau e ao ouvinte participante da criação de Bakhtin/Voloshinov, já que estas são figuras pertencentes à construção do enunciado e que se constituem como intuições do outro que está fora do enunciado, refletindo-o, mas não se identificando com ele.

Assim, defino, no meu processo composicional, duas figuras que se situam no mesmo plano que o autor-criador: a figura do intérprete e a figura do ouvinte.

Adverte-se que a figura do intérprete do meu processo composicional não se corresponde completamente com o TU-interpretante descrito por Charaudeau. O TU-interpretante pertence à esfera do ato de linguagem e interpreta as intenções discursivas do EU-comunicante, portanto poderia ser chamado de interpretante-discursivo. A figura do intérprete de meu processo tem uma função similar, na esfera da música, ao interpretante de Charaudeau (instaurar um processo para apurar as intenções do EU – no caso deste trabalho, o autor-criador). Ao mesmo tempo, tem também a função de realizar uma atividade interpretativo-musical, como uma performance da música que está sendo escrita, dentro da situação de criação.

Ambas as figuras (do intérprete e do ouvinte), participantes do processo criativo e consciências concebidas pelo autor, participam do processo composicional em um plano distinto do plano do herói literário. Lembra-se que o plano do herói é plano da representação romanesca, distinto do plano da vida (ético) do próprio autor, e distinto também do plano da criação. Como afirma Bakhtin:

Os discursos dos personagens participam dos diálogos representados dentro da obra e não compartilham de uma maneira imediata o diálogo ideológico real da atualidade, ou seja, a comunicação discursiva real da qual a obra em

sua totalidade participa e na qual esta adquire seu sentido²⁷ (BAKHTIN, 2008c, p.305).

No meu processo composicional, a figura do intérprete não participa do diálogo representado dentro da obra; esta figura está em um plano distinto – o plano da criação, compartilhado também pela figura do ouvinte. Nas peças compostas no período de doutorado, a figura do intérprete e a figura do ouvinte não foram criadas previamente, mas conjuntamente à música. Não foi criado um mundo em que a figura do intérprete e a figura do ouvinte, junto com uma posição emocional e volitiva, foram inseridas para logo se compor uma música que dialogasse com as reações possíveis dessas figuras. Minhas músicas não são o resultado deste tipo de dialogismo. Como as concebo, elas não possuem um plano de representação análogo ao plano da representação da obra literária.

Assim, essas duas figuras participam no plano da criação, como intuições da situação de interpretação e de apreciação. São recursos que me permitem pressupor uma situação potencial. Elas dialogam e se enfrentam, em certa medida, com o planejamento feito pelo compositor, como autor-criador. Portanto, a utilização do princípio de extraposição como ferramenta da situação de criação, da forma como proposta neste trabalho, refere-se a uma colocação de fora, exterior, e seu concomitante retorno ao lugar, realizado não para criar o personagem do plano da representação, como é o caso da criação literária, mas com o fim de construir a figura do intérprete e a figura do ouvinte, como segundas consciências, que me auxiliam a tentar compreender possíveis situações (de interpretação e de apreciação).

A seguir serão estudadas duas dimensões dialógicas da minha prática composicional, que se correspondem com dois dos planos identificados em relação à criação literária: a dimensão da criação (minha atitude em relação às estruturas musicais, à forma, à organização, por exemplo) e a dimensão do acontecer musical (a música soando, o que compreende seus participantes).

Na dimensão da criação, oriento-me para o interior do enunciado construindo cada detalhe de peça, apoiado na minha interpretação e apreciação do que escrevo. Já em relação ao acontecer musical, oriento meu enunciado para as situações de

²⁷ “*Los discursos de los personajes participan en los diálogos representados dentro de la obra y no comparten de una manera inmediata el diálogo ideológico real de la actualidad, es decir, la comunicación discursiva real en la que participa y en la que cobra sentido la obra en su totalidad.*” (BAKHTIN. 2008c, p.305. Tradução nossa, grifos de Bakhtin)

interpretação e apreciação, conjuntamente com seus participantes. Conseqüentemente, cada obra, como enunciado, é internamente dialógica, assim como também é dialógica em relação à práxis. Salienta-se que essas duas dimensões se correspondem com dois planos (o plano da criação e o plano do acontecer musical, que é o plano da vida) que, no entanto, não são independentes ou excludentes, pois a dimensão da criação se orienta para a dimensão do acontecer musical – e com base nesta.

No referente à orientação para o acontecer musical, minha prática será estudada com base no estudo dos gêneros discursivos realizados por Bakhtin (2008b) e no estudo da palavra de Voloshinov (1997). Já a dimensão da criação musical, a qual entendo diferente da criação literária, será estudada com base no princípio de extraposição (BAKHTIN, 2008a), pois pressuponho que seja válido também para a criação musical.

Partindo do pressuposto de que a composição musical pode ser entendida como um gênero discursivo secundário, sendo cada obra um enunciado característico deste gênero particular, o objetivo deste trabalho é estudar minha prática composicional sob o aspecto dialógico.

1.3 Dialogismo e Composição

Prática dialógica é a orientação responsiva do sujeito e seu enunciado para o outro e seu enunciado²⁸. Minha prática composicional, entendida sob o aspecto dialógico, se orienta pelo e para o acontecer musical. Ou seja, por um lado, se orienta para a situação de apreciação e para a situação de interpretação, o que compreende seus participantes. Estes, conjuntamente com suas respostas-enunciados em potência, estão contemplados na situação de criação de meu processo criativo através da sua refração nas figuras de ouvinte e de intérprete, às quais entendo como destinatários. Por outro lado, a situação de criação se constitui no relacionamento das três figuras que dela participam (figura de ouvinte, figura de intérprete e autor-criador) e destas com o autor-pessoa.

1.3.1 Autor-pessoa, autor-criador

O autor-pessoa se define (de acordo com o referencial adotado) como um agente social. Já o autor-criador pertence e se constitui como uma figura imanente do enunciado – no caso estudado neste trabalho, a composição. Em outras palavras, o

²⁸ Salienta-se que, de acordo com o referencial adotado, enunciado encerra uma dada valoração (emocional e volitiva) em relação a outros enunciados (próprios ou alheios).

autor-pessoa pertence ao plano da vida e o autor-criador pertence ao plano da criação. No processo composicional, no entanto, muitas vezes estas duas entidades confluem na tomada de decisões, influenciando-se reciprocamente, pois a escolha por uma dada textura musical ou por uma dada sonoridade leva em conta considerações que competem a ambos (à pessoa do acontecer social e à figura do enunciado). O processo de composição de *Vem Molhar os Pés à Lua* oferece alguns exemplos que podem ajudar à compreensão a constituição do autor-criador em sua relação com o autor-pessoa.

Quanto às decisões relacionadas com noções de caráter não-individual, há certas escolhas que, algumas vezes já no início da composição, estão sujeitas à pressuposição de tal ou qual característica do contexto musical (previsão do acontecer musical) no qual o compositor deseja apresentar sua peça. Em tal caso, as decisões com as quais o autor-pessoa se enfrenta devem se adequar, em maior ou menor grau, a tais características. Um exemplo disto pode ser observado em relação às decisões pré-compositivas, referentes a questões técnicas, tomadas na composição de *Vem Molhar os Pés à Lua*, para orquestra sinfônica, de 2012. Esta peça foi escrita com a finalidade de ser submetida ao Prêmio Funarte de Composição Clássica 2012 e, portanto, devia se ajustar a especificações como a “viabilidade de execução em no máximo quatro ensaios”. Assim sendo, a feição da peça estaria sujeita a tais características.

Já em relação a questões de índole estética, ao selecionar o material sonoro com o qual construiria a peça (ainda dentro do campo das decisões pré-compositivas), decidi que não utilizaria sonoridades construídas pelo emprego de técnicas instrumentais não convencionais (também chamadas de técnicas expandidas). Isto já apresenta uma série de possibilidades, tanto sonoras quanto texturais, e em relação às quais foi pensada a peça, desde o início. Este caso revela a preocupação do autor-pessoa, que, como ser social, constrói seu enunciado em relação à previsão de uma dada situação, à qual chamei de acontecer musical.

O trabalho do autor-pessoa, é claro, não termina aqui, pois a intencionalidade estético-expressiva, por exemplo, é vigiada ao longo de todo o percurso da composição. A intencionalidade estético-expressiva na peça *Vem Molhar os Pés à Lua*, agora porém em relação a preocupações de caráter individual, era construir uma música que fosse o resultado de um olhar sobre a textura da sonoridade – ou seja, a textura musical sendo constituída por sonoridades com diferentes texturas. Este é o plano principal, como elucubrações do autor-pessoa. O material sonoro com o qual construiria as sonoridades estava relativamente definido – sons resultantes das técnicas convencionais dos

instrumentos da orquestra. Assim, enxergava-me escrevendo sonoridades através da técnica de adição – analogia com a síntese aditiva da música eletrônica. Descobri-me, por momentos, um compositor de música eletroacústica trabalhando com música instrumental, o que me lembrava do processo de composição de algumas das peças do mestrado. Ora brincava de ser um compositor de música instrumental, ora outro de música eletroacústica. Estas são as figuras às que chamei de autor-criador. No plano da criação, as sonoridades foram se constituindo na alternância ou na superposição de um ou outro pensamento composicional. Assim, o autor-criador é constituído pelas, e em relação a, preocupações do autor-pessoa.

1.3.2 Uma primeira aproximação à figura de intérprete e à figura de ouvinte

Neste trabalho, a interpretação musical é entendida como a realização de um novo enunciado, como ação responsiva ao enunciado do compositor (em parte), já que, como afirma Faraco (2010, p.38), “todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter-determinações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição frente a outras posições valorativas”. Disto se depreende que o intérprete, em sua situação, cria seu próprio enunciado, de acordo com a posição emocional e valorativa por ele adotada, diante do enunciado do compositor, tanto quanto de outros enunciados.

No meu processo criativo, se ao tentar tomar contato com o funcionamento do que estou escrevendo entrego o que já está escrito ao intérprete-pessoa, a música a partir daí se tornará também sua interpretação particular. Em relação a este outro que está fora de mim, de acordo com Bakhtin, não tenho a possibilidade de conhecê-lo em sua totalidade, seja interna ou externa. Não posso nem concluí-lo nem emoldurá-lo esteticamente, como o autor do romance conclui o herói e seu mundo, por exemplo, pois o intérprete, como pessoa, pertence ao aberto acontecer da vida, e não ao plano da criação. Para isso, ao orientar uma parte de minha intencionalidade composicional para a situação de interpretação, tento construir uma figura que virá a ser participante do plano criativo – a figura do intérprete. É através desta figura, construída por meio da extraposição, que tento tomar contato com a interpretação na situação de criação.

Esta figura é entendida como aquela construção que acompanha o autor-criador na situação de criação – diferente do intérprete-pessoa, que elabora seu próprio enunciado. A figura do intérprete, como elemento resultante da extraposição, é o que me possibilita

uma posição relativamente estável um tanto exterior ao planejamento resultante da atividade de criação que pertence à situação de criação²⁹. Ou seja, por momentos, tento fazer o papel de intérprete, pressupondo a forma como a música virá a ser interpretada. Esta figura acompanha e faz parte da situação de criação, pois é, em parte, por meio dela que tento tomar contato com o funcionamento do que estou escrevendo.

O intérprete-pessoa poderá concordar com o autor, mas mesmo em tal caso não coincidirá com este nem com a figura do intérprete. Ou seja, ao passo que a figura do intérprete pertence ao enunciado do compositor como um dos seus constituintes, o intérprete-pessoa cria seu próprio enunciado, a partir de sua posição, e com o qual poderá vir a dialogar com o compositor e seu enunciado.

Assim como a figura de intérprete, a figura de ouvinte também é resultante do princípio de extraposição, ou seja, também é uma construção que acompanha o autor-criador na situação de criação. Portanto, da mesma forma que a figura de intérprete, distingue-se do ouvinte-pessoa. A figura de ouvinte, participante da situação de criação se constitui de duas maneiras. Por um lado, através das memórias perceptivas que indicam diferentes caminhos e soluções para uma dada composição em curso (tais memórias serão tratadas no capítulo seguinte). Por outro lado, a figura de ouvinte se constitui, também, no momento em que me pergunto: como vira a soar tudo isto que estou escrevendo? As formulações elaboradas pelo autor (autor-pessoa ou autor-criador) funcionam como ele diz que funcionam? Através da figura de ouvinte tento tomar contato com os possíveis resultados do que estou escrevendo – as sonoridades, as texturas, as durações e sucessões. Neste momento, descobre-se uma relação dialógica interna à situação de criação, pois a pressuposição de resultado correspondente à figura de ouvinte é criada através da pressuposição de interpretação criada pela figura de intérprete. Assim, estabelece-se um diálogo conjunto, no interior da situação de criação, entre a figura de ouvinte, a figura de intérprete e o autor-criador, todas juntas entre si.

A figura do ouvinte e a figura do intérprete, em suas atividades, são pressuposições da situação de criação, e se distinguem do ouvinte-pessoa e do intérprete-pessoa, participantes do acontecer musical. Assim, em sentido dialógico, minha atividade composicional se orienta para dois tipos de consciência: a) uma de caráter conclusivo: a figura do intérprete e a figura do ouvinte, figuras que construo como ponto de apoio para meu processo composicional; e b) uma consciência de tipo

²⁹ Lembra-se que há distinção entre atividade e situação, sendo a primeira constituinte da segunda.

inconclusa: o intérprete-pessoa, que cria seu próprio enunciado em sua própria situação (a interpretação), e o ouvinte-pessoa, ambos potenciais participantes do acontecer musical.

1.3.3. Do intérprete-pessoa à figura de intérprete

Na situação de criação, ao afrontar um problema composicional (quando estou começando a escrever uma peça, tentando tornar estáveis minhas ideias para poder formular uma dada intencionalidade expressiva, por exemplo), enfrento-me com a interpretação do que estou escrevendo, ou seja, interpreto as configurações sonoras ao mesmo tempo em que começo a prefigurá-las. Essa atividade interpretativa da própria escrita é uma instância fundamental da minha prática composicional, já que é um dos caminhos pelos quais tento perceber o possível funcionamento do que estou escrevendo, e é por meio desta atividade interpretativa que diferentes decisões composicionais poderão ser tomadas – no tocante à continuidade entre duas unidades formais, por exemplo. Algumas decisões, portanto, são tomadas em relação ao material musical (como é o caso da solução de continuidade que pode ser constituída entre duas sonoridades), assim como eu o interpreto através da figura do intérprete.

Esse ato de interpretar o que estou escrevendo é entendido como algo que, em certa medida, transgride a escrita propriamente dita (uma das instâncias da atividade de criação). Essa ação de interpretar gera um dos momentos de extraposição em relação à atividade de criação, ou seja, em relação à figura do autor-criador. Nesse momento, me afasto voluntariamente da atividade de criação. Quando estou tentando dar forma a uma dada intencionalidade, oriento-me como autor-criador para a maneira de formalizar e escrever uma dada ideia, por exemplo. Já no momento de extraposição, afasto-me dessa formalização, dessa orientação para a escrita, para tentar uma compreensão mais geral. Em certa medida, é como se o que estou escrevendo fosse entendido por uma segunda consciência que se dirige mais a uma possível realização, como se a peça já estivesse escrita e eu fosse seu intérprete. Tento ler e interpretar (e também ouvir) como se a peça fosse do outro. Nesse momento, não deixo de ser o compositor (autor-pessoa) do que estou escrevendo, não saio da situação de criação, não deixo de pensar, valorar e apreciar minha peça como seu autor. No momento de extraposição, continuo sendo o compositor (autor-pessoa), mas coloco-me como partícipe de uma atividade que simula

a situação de interpretação³⁰, tentando entender de fora o que estou escrevendo – como se eu fosse regente, por exemplo.

O intérprete como figura resultante da extraposição, criada para dialogar com o autor-criador, está estreitamente ligado à percepção que tenho em relação aos participantes do acontecer musical (neste caso, o intérprete-pessoa), pois é por meio de uma série de impressões e pressupostos em relação a este último – mesmo que de caráter solto, segundo Bakhtin – que construo e reformulo constantemente a figura do intérprete, como ponto de apoio relativamente estável na prática composicional. É uma figura criada como refração da minha percepção do outro da vida que adentra a situação de criação; assim, na atividade de interpretação referente à situação de criação, no meu processo composicional, não dialogo diretamente com o intérprete-pessoa, mas com a figura que o reflete.

O intérprete-pessoa, em sua situação, será autor de seu próprio enunciado, a partir de sua própria posição axiológica. Esta segunda situação é diferente da situação de criação. No momento de extraposição, a partir da minha percepção dessa segunda situação, já em minha própria situação, coloco-me no lugar de um potencial intérprete, tentando vislumbrar a vivência do outro, tentando avaliar a música como ele o faria, “como se coincidissem com ele”³¹ (Bakhtin, 2008a: p32), ainda sabendo que tal coincidência é impossível. Para criar essa extraposição, que vem transpor minha percepção do outro para dentro da situação de criação, preciso compreender as valorações que o intérprete-pessoa faz do meu trabalho, como ele o entende, o que ele cria por meio de sua interpretação da música que lhe entrego.

1.3.4 Do ouvinte-pessoa à figura de ouvinte

A figura do ouvinte é criada de maneira similar, ou seja, é refração da minha percepção da situação de apreciação. A diferença é que sou ouvinte quando em situação de apreciação, mas não sou intérprete na situação de interpretação. Assim, a figura do intérprete se refere à minha percepção em relação a experiências de outras pessoas, enquanto a figura do ouvinte presente na situação de criação refere-se à minha própria experiência como ouvinte-pessoa (quando ouço uma música dada, minha ou de outrem), ao mesmo tempo em que se nutre de valorações feitas por outros ouvintes-pessoas.

³⁰ A atividade de interpretação constituinte da situação de criação.

³¹ “*Como si coincidiera com él*”. (BAKHTIN, 2008a: p32. Tradução nossa)

Em situação de criação, enfrento-me, ao mesmo tempo, com a interpretação e com a apreciação do que estou escrevendo. A atividade de apreciação, como praticada por meio da figura do ouvinte, é um outro momento de extraposição. Lendo o que estou escrevendo, tento ouvir para elucidar um possível resultado. Se, para apreciar, devo interpretar o que estou escrevendo (e vice-versa), isto pode se confundir com a atividade de interpretação já tratada, mas destaca-se que a orientação em uma ou outra atividade é distinta. Como já mencionado, estas atividades são relativamente diferenciadas, mas não independentes ou excludentes. À figura do intérprete, por exemplo, interessam questões relativas a uma possível interpretação, mesmo que a apreciação do que se está tentando interpretar penetre sua atividade. Da mesma maneira, à figura do ouvinte interessa o que um potencial ouvinte-pessoa poderá vir a apreciar, mesmo que por meio da leitura interpretativa da figura do intérprete. Contudo, o que segue se focará na atividade de apreciação contida na situação de criação, tentando elucidar o que a esta atividade lhe é próprio.

Na atividade de apreciação, enfrento-me com a escuta do que estou escrevendo. Tomo o lugar de um possível ouvinte. Como no caso anterior, não deixo de ser o compositor do que estou escutando, mas o que me interessa é o funcionamento, não só da parte técnica da escrita, mas também da intencionalidade por trás da escrita.

Em certa medida, tento deixar de lado os pressupostos da atividade criativa. Quando estava escrevendo, apoiei-me no pressuposto de que tal seção funcionaria dessa ou daquela maneira. Ao me colocar no lugar do ouvinte, tento escutar o que está escrito, o que funciona e o que não, e, ao mesmo tempo, tento me manter à expectativa de que alguma situação não prevista na atividade criativa possa surgir. Tento, tanto quanto possível, que o planejamento (como dado *a priori*) não guie esta audição. Tento escutar como por meio de uma segunda consciência, distinta daquela que planejou o que está escrito. Tento me colocar no lugar do ouvinte, assim como quando sou ouvinte de uma música em situação de apreciação. Minha intenção, ao realizar esta atividade dentro do processo criativo, é a de tentar afastar-me do planejamento, de perceber o que poderia ser percebido por um dos potenciais participantes do acontecimento musical, o ouvinte-pessoa.

Por este caminho tento tomar contato com a apreciação, como uma das orientações da situação de criação. É por meio dessa atividade apreciativa que diferentes decisões composicionais poderão ser tomadas, quando percebo uma situação não prevista, por exemplo, ou quando percebo que alguma coisa funciona mas não me

satisfaz (questões de caráter individual) ou que funciona mas cuja viabilidade de realização pode estar comprometida (questões de caráter não-individual). Neste último caso, e em relação à atividade de interpretação, posso tentar uma outra solução que também se corresponda com o planejamento e que ainda me pareça satisfatória, mas que seja mais viável de realizar. Considerando a situação de criação, assim como na atividade de interpretação, na atividade de apreciação também não dialogo diretamente com o ouvinte-pessoa, mas com a figura que o reflete.

Em ambos os casos, de acordo com o referencial adotado, o momento de extraposição tem como partícipe não o intérprete-pessoa ou o ouvinte-pessoa, aqueles que criam seus próprios enunciados, mas as figuras que são pressupostas e que estão ao lado do autor-criador na situação de criação; isto é, a figura do intérprete e a figura do ouvinte. O intérprete-pessoa e o ouvinte-pessoa virão a se relacionar com a situação de criação, no sentido em que são refletidos pela figura do intérprete e pela figura do ouvinte, respectivamente.

Em outras palavras, a figura do intérprete e a figura do ouvinte são consciências depreendidas da consciência do autor-pessoa, e estas, como eixos axiológicos, se constroem como refrações de manifestações das pessoas no acontecer musical da vida.

1.4 Da minha relação com o potencial participante do acontecer musical

Na situação de criação, estabeleço um diálogo com o potencial participante do acontecer musical³², tentando responder, em uma ou outra direção, a certos enunciados passados. Esse potencial participante é intuído por meio das figuras constituintes da situação de criação do meu processo composicional. Através da música, procuro gerar algum tipo de resposta do outro, seja verbal ou não. De alguma forma, escrevo tendo este outro como intuído ao meu lado e estou sempre procurando proporcionar-lhe algum tipo de experiência. Da maneira como é dirigida (ao outro), tal atitude é dialógica. De acordo com uma série de percepções relacionadas ao potencial participante, diferentes tipos de decisões podem ser cogitadas na prática composicional. Ou seja, toda uma série de valorações, minhas e alheias, torna-se fundamento da prática composicional, ou vem influenciá-la de alguma maneira, pois sustenta a tomada de decisões do meu processo criativo.

³² É importante lembrar que nesta categoria estão incluídos tanto intérpretes quanto ouvintes, e, por extensão, também outros compositores.

Ao procurar que minha música seja uma experiência significativa para o outro, utilizo-me tanto de um conjunto de considerações, que chamarei de intuições, quanto de um conjunto de respostas (valorações, por exemplo) que outras pessoas (e eu mesmo) fazem de meu trabalho, por exemplo.

Na situação de criação, a partir das intuições, posso dirigir minha atitude composicional em direção a conciliar determinadas práticas, relacionando, no cerne de meu trabalho, diferentes períodos históricos ou diferentes estéticas para criar uma espécie de diálogo entre minha postura e minha intuição a respeito da postura do potencial participante do acontecer musical. Posso também, por momentos, dirigir minha atitude composicional para um universo estético em particular, determinando suas fronteiras de acordo com minhas necessidades expressivas, por exemplo, e o farei tendo por base esse mesmo conjunto de intuições, e tendo também o objetivo de estabelecer esse mesmo tipo de diálogo entre valorações próprias e alheias. Em ambos os casos, intuo que o outro conhecerá, parcial ou totalmente, um ou outro período histórico, um ou outro universo estético. Assim, o participante do acontecimento musical não é percebido como um receptor que terá uma postura passiva em relação à música que escuta, mas uma pessoa que adotará uma postura ativa, que dialogará com a música que lhe proponho.

Em relação à percepção do outro, quando Bakhtin estuda o funcionamento do enunciado dentro das diferentes esferas da comunicação discursivas, seja o diálogo cotidiano, seja um trabalho científico ou um gênero artístico (e não somente em literatura), indica que:

Toda compreensão real e total tem um caráter de resposta ativa e não é outra coisa senão uma frase inicial e preparativa da resposta (qualquer que seja a sua forma). Também o falante mesmo conta com esta ativa compreensão preñe de resposta: não espera uma compreensão passiva, que tão somente reproduza sua ideia na cabeça alheia, mas quer uma contestação, consentimento, participação, objeção, cumprimento etc. (...) O desejo de fazer compreensível seu discurso é apenas um momento abstrato do concreto e total projeto discursivo do falante.³³ (BAKHTIN. 2008b, p.255)

³³ *“Toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una frase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera sea su forma). También el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que tan sólo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento, etc. (...) El deseo de hacer comprensible su discurso es tan sólo un momento abstracto del concreto y total proyecto discursivo del hablante.”* (BAKHTIN. 2008b, p.255. Tradução nossa).

Já a partir das respostas de outras pessoas (e de mim mesmo), posso avaliar a eficácia de meu trabalho. Essas respostas se materializam tanto através da verbalização quanto de atitudes (nem sempre verbais) do outro. Depois de ter apresentado um trabalho em recital, por exemplo, recolho uma série de depoimentos a seu respeito que serão sumamente valiosas e me permitirão elucidar meu trabalho, tanto em sentido global quanto em sentido local, como também me permitirão reconsiderar o conjunto de considerações que eu tenha criado sobre o potencial participante, e que poderão vir a constituir intuições de trabalhos futuros.

Em certo sentido, a relação entre intuições e respostas é uma do tipo temporal, pois enquanto as intuições se orientam para o futuro as respostas pertencem ao passado (seja recente ou remoto). De modo geral, as primeiras intuições parecem estar fundadas em uma série de respostas. Estas primeiras intuições tanto antecipavam e procuravam possíveis respostas quanto são reavaliadas e/ou reformuladas de acordo com um conjunto de respostas que resultarão de um trabalho dado. A partir destas últimas, novas considerações, valorações e posicionamentos poderão surgir, estabelecendo um novo conjunto de intuições, resultando assim em um processo contínuo. Ou seja, minha concepção a respeito da música e sua interpretação e recepção, como um dos fundamentos que sustenta a tomada de decisões no meu processo criativo, está em constante mudança.

A partir desse conjunto de percepções a respeito de um dado trabalho, formulo, reformulo e avalio constantemente minha noção a respeito do contexto musical ao qual pertencço, tanto quanto a respeito de meu trabalho. Portanto, essas percepções aportam valiosíssimas contribuições ao fazer composicional, estabelecendo, na prática cotidiana, diferentes diálogos (relações e reações) com o entorno artístico.

1.4.1 Situação de interpretação: da minha relação com o intérprete

Seja a peça escrita por completo e logo entregue aos músicos, seja ela composta com a colaboração do intérprete, percebo uma espécie de tensão entre o projetado pelo compositor (intenções expressivas, por exemplo) e a resposta (interpretação) do intérprete. Como definido anteriormente, o intérprete, em sua própria situação, cria seu próprio enunciado. Seu enunciado particular estará, em maior ou menor medida, em relação de tensão com o enunciado do compositor, pois o enunciado do intérprete não é cópia fiel daquele do compositor, mas resposta ativa.

Acredito que estas duas posições não necessariamente se correspondem, pois os valores de ambos os participantes também não necessariamente se correspondem. Ainda, estas duas posições nem sempre são rígidas, nem sempre conflitantes no sentido negativo da palavra. Tensão dialógica se refere à forma como uma parte, desde sua própria posição, tenta criar seu enunciado a partir do enunciado da outra; ou seja, trata-se de como o intérprete entende e aborda minha posição em seu trabalho e vice-versa.

Ainda, salienta-se que, como apontado por Amorim (2010, p.111), “a tensão em Bakhtin não é algo negativo nem algo a ser superado. Ao contrário, ela é constitutiva da criação humana, porque ela é o que atesta a presença do *outro*, daquele que não se identifica comigo”, no sentido de que é alguém diferente de mim. Assim, essa tensão que se descobre na interação entre duas pessoas no acontecer musical é entendida como algo enriquecedor, devido a que se define mais em sentido de construção; “sobretudo dado o fato de que um intérprete está realmente tentando entender o trabalho de outra pessoa”³⁴ (OPPENS. 2002, p. 62).

A partir da relação de tensão, surgem as seguintes perguntas: de que maneira minhas ideias são interpretadas? Uma cópia fiel do desejo do compositor, realizada pelos intérpretes, seria desejável/possível? Para responder à segunda pergunta, conforme a bibliografia acima citada: não; pois por um lado isto me parece impossível e, por outro lado, se possível for, os intérpretes não estariam criando, mas reproduzindo. Além disso, a mim, como compositor (segundo a posição adotada neste trabalho), não interessa a cópia fiel. O que me interessa saber (e espero ouvir) é o que outras pessoas opinam sobre meu trabalho, como e o que elas constroem a partir do meu enunciado. Uma das tantas maneiras como espero ouvir esta resposta é através da interpretação da peça que lhes entrego. Isto não tem a ver tanto com o nível técnico, mas principalmente com o nível estético e ideológico. Assim, o enunciado que o intérprete cria a partir da peça que lhe entrego responde, por meio da própria música, à primeira pergunta.

Em situação de criação, intuo que cada intérprete poderá vir a reagir (de acordo com seu círculo de valores) em relação tanto ao meu trabalho quanto ao trabalho de outros intérpretes. De acordo com o depoimento de Marc Couroux (2002) sobre a realização de *Evryali*, de Iannis Xenakis (1973):

³⁴ “Especially, given the fact that a performer is really trying to understand someone else’s work.” (OPPENS. 2002, p. 62. Tradução nossa)

Evryali (...) contém passagens que não podem e nunca serão realizadas perfeitamente por qualquer instrumentista (*performer*) humano³⁵. (COUROUX. 2002, p. 54)

.....
Evryali deliberadamente ultrapassa o corpo, transgride-o, pela projeção de um austero fenômeno “extra-tempo” no abismo entre *performer* e instrumento, revelando uma infinita torrente de possibilidades de ação entre estas duas solidões.³⁶. (idem, p.57)

“O fato de que não se pode fisicamente realizar a totalidade do que está escrito em *Evryali*”³⁷ (COUROUX, 2002, p.57) faz com que o intérprete tome decisões não somente em nível técnico, mas também no território estético e ideológico; ou seja, revela o que o instrumentista entende por peça, como ele interpreta que a música deva ser realizada. Couroux afirma que:

A questão central da *Evryali* é essencialmente a mesma que é, inevitavelmente, encontrada em qualquer situação de interpretação: quais são suas prioridades? Ou seja, o que deve ser salvo a todo custo, e que detalhes são dispensáveis? Diferentes artistas adotam estratégias diferentes. Takahashi realiza alguns dos acordes impossíveis em *harpejado*, na seção do meio (principalmente na mão esquerda), incluindo [provocando] assim uma redução drástica do andamento original. No fundo, independentemente de se concordar ou não com a escolha de Takahashi, é fato que o próprio compositor aprovou esta solução, e ainda a propôs a vários pianistas que posteriormente têm realizado *Evryali* (Pelletier 1993). Minha própria solução tem sido a de priorizar o andamento, mantendo-o estável, e sacrificando algumas das notas (*pitches*) exatas pelo resultado massivo global³⁸. (COUROUX. 2002, p. 61)

A tensão central que se levanta na interpretação dessa peça de Xenakis, como interpretada por Couroux, diz a respeito à tomada de decisão entre uma e outra solução. Couroux enfrenta a solução de Takahashi (sabendo inclusive que esta foi aprovada pelo compositor) com sua própria solução, em que propõe uma interpretação totalmente

³⁵ “*Evryali* (...) contains passages that can never and will never be realized perfectly by any human performer.” (COUROUX. 2002, p. 54. Tradução nossa)

³⁶ “*Evryali* deliberately overstep body, transgresses it, by projecting an austere ‘outside-time’ phenomenon into the abyss between performer and instrument, revealing an endless stream of possibilities of action between these two solitude.” (COUROUX. 2002, p.57. Tradução nossa)

³⁷ “The fact that one cannot physically realize the totality of *Evryali*” (idem, ibidem. Tradução nossa).

³⁸ “The central question of *Evryali* is essentially the same one as is inevitably encountered in any performance situation: what are its priorities? That is, what must be saved at all costs, and which details are expendable? Different performers adopt different strategies. Takahashi arpeggiates some of the impossible chords in the middle section (mostly in the left hand), thereby including a drastic reduction of the original tempo (figure 7). The bottom line, regardless of whether one agrees with Takahashi’s choice or not, is the fact that the composer himself approved this solution, and even proposed it to several pianists who subsequently performed *Evryali* (Pelletier 1993). My own solution has been to prioritize the tempo, keeping it steady, and sacrificing some of the exact pitches for the massed, global result.” (idem, ibidem, p. 61. Tradução nossa).

diferente. Em certa medida, a solução de Couroux revela sua própria postura frente à música. Ou seja, o que ele acredita que “deva ser salvo a todo custo” (idem) não são as notas, mas a velocidade relativa da sucessão dos complexos harmônicos. Se conservar o andamento e o caráter de superposição dos complexos sonoros (*non arpeggiato*), então o intérprete deverá sacrificar algumas notas do complexo sonoro. A decisão radica no seguinte: conservar o fluxo temporal como indicado na partitura, ou conservar a completude dos complexos sonoros também indicados.

Assim, neste caso, adverte-se que em cada decisão do intérprete estão compreendidas não somente questões técnicas, mas também questões estéticas e ideológicas. E estas entram em conflito, ou em acordo, não somente com a visão do compositor, mas também com a visão de outros intérpretes. Ou seja, na tomada de decisões existe uma tensão dinâmica em que várias visões, valorações e posturas se contestam mutuamente.

Em relação à composição de peças do portfólio que acompanha este trabalho, foram identificadas duas situações diferentes que dizem respeito à tensão dialógica. A primeira está focada nas estratégias utilizadas na situação de criação, no caso em que tenho trabalhado em contato direto com o intérprete; a segunda foca na relação entre o idealizado pelo autor e a posição do outro em relação à interpretação.

Na primeira situação, o processo de composição da peça *Solo Para Marta* (para violoncelo solo), por exemplo, originou algumas questões a este respeito. Ao começar os primeiros lineamentos, ainda com a memória fresca da experiência – que havia se mostrado eficaz – de trabalhar em *Geräusch* (para flauta solo) em contato direto com o intérprete, foi adotada uma metodologia composicional similar com o intuito de aperfeiçoar e/ou adaptar tal metodologia de trabalho ao novo intérprete para obter resultados igualmente satisfatórios. Logo foi encontrada uma realidade diferente e tal metodologia teve que ser substituída por outra.

Como em *Geräusch*, em *Solo Para Marta* meu interesse era que o intérprete³⁹ se defrontasse com uma grande série de escolhas obtendo, por resultado, uma música na qual aportasse o máximo de si, quanto a preferências estéticas. Atuando de acordo com a metodologia composicional utilizada em *Geräusch*, as primeiras diretrizes foram dadas. Toda uma série de ações instrumentais foi sugerida ao intérprete com o intuito de

³⁹ Marta Brietzke é graduada no curso de Bacharelado em Música-habilitação violino pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1997. Realizou estudos de violoncelo com os professores Ricardo Perera, Alexandre Diel e Hans Twitchell.

obter uma gama de sonoridades relativamente variada partindo de um mesmo som. Como intuí, esta série de ações parece ter colocado o intérprete, emocionalmente, como que diante de um abismo. A reação foi quase que diametralmente oposta ao resultado pretendido. Não parecia que sentisse ter um material concreto com que trabalhar. Isso me levou a mudar completamente a estratégia, a estabelecer toda uma série de possibilidades sonoras (e não de ações) das quais o intérprete poderia se valer para começar a estudar. Em outras palavras, foi preciso escrever pensando principalmente no intérprete, a pessoa, e não tanto nas possibilidades do instrumento.

Na segunda situação também foram identificadas relações de tensão dialógica, neste caso, entre o ideado pelo autor e a resposta interpretativa. Por ocasião da preparação dos ensaios da peça *El Encantador de Elefantes* foi marcada uma reunião com o regente⁴⁰ que trabalharia com o grupo na interpretação da peça. O tema que iríamos discutir se referia à construção das sonoridades (em sentido local e global), aos arcos expressivos locais e globais, e às texturas que ele privilegiaria na interpretação, entre outras questões. Perguntei, especificamente, como ele trabalhava em relação aos músicos. O regente respondeu que havia duas maneiras de se trabalhar. Uma seria criar uma ideia sonora, trazê-la para os intérpretes, e tentar reproduzi-la ao máximo. A outra forma de se trabalhar seria, uma vez estabelecida essa ideia, escutar a resposta sonora dos instrumentistas nos primeiros ensaios e trabalhar com essa sonoridade, com o que eles retornassem.⁴¹

Neste segundo caso, descreve-se uma situação diferente do primeiro, na medida em que a peça estava completamente escrita quando fora entregue. Portanto, todas as decisões composicionais, em princípio, já tinham sido tomadas. No entanto, de acordo com a posição adotada, a proposição interpretativa criada pelo regente e aquela intuída pelo compositor não necessariamente devem ser exatas. A intenção de reunir compositor e intérprete (neste último caso, o regente) foi precisamente a de por em contato as duas visões de mundo. Além disto, a partir da resposta do regente se depreende ainda mais uma relação de tensão, que indica que, entre a ideia que ele constrói individualmente (em diálogo ou não com o ideado em singular pelo compositor) e a resposta sonora obtida do *ensemble*, existe um grande leque de possibilidades e escolhas a serem feitas ao se trabalhar na situação de interpretação. Em

⁴⁰ Lucas Alves, graduado em Regência Coral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2007.

⁴¹ Memória de conversação pessoal com Lucas Alves, regente do Ensemblefantes, com quem trabalhei na preparação das peças *El Elefante y el Cara-de-Humo* e *El Hombrecito de la Cara Ahumada*, além de peças que não correspondem ao portfólio que acompanha este trabalho.

ambos os casos descritos, essas tensões – entre o ideado por um e por outro, e entre o ideado e o obtido – são entendidas em sentido positivo e se mostram sumamente enriquecedoras para minha atividade composicional.

Este tipo de soluções se apresenta, já na situação de criação, como uma situação dialógica, no sentido em que a intenção estético-expressiva do compositor (o desejado em singular) entra em tensão com o que é possível obter da resposta das pessoas (ou seja, do posicionamento dos intérpretes frente ao posicionamento do compositor) que tornarão real o projeto (a música) – e não somente em sentido técnico, mas principalmente em sentido expressivo. Se as possíveis e/ou concretas respostas dos intérpretes são tomadas em conta no processo composicional, então o próprio processo se torna dialógico, pois as visões de mundo de ambas as partes entrecruzam-se, nutrem-se e sustentam-se uma da outra, de maneira tensa na próprio processo.

Com base no que tem sido colocado, esta tensão é entendida como uma situação de construção, em que as visões de ambas as partes podem vir a complementar uma a outra, modificar-se mutuamente, interpenetrar-se. Assim, é entendida como uma contribuição significativa para minha prática composicional.

1.4.2 Da minha participação na criação da interpretação

Retomo aqui a pergunta: de que maneira minhas ideias são interpretadas pelo outro? Assim como no ponto anterior, aqui será tratado o caso do compositor não sendo, ele próprio, seu intérprete-pessoa, quem apresentará o trabalho na situação de interpretação do acontecer musical. Revela-se uma situação que será entendida como uma extensão da situação de criação que é a criação da interpretação (como situação). Ela é gerada quando tenho acesso e posso participar do processo de tomada de decisões da criação de uma performance, neste caso em particular, durante os ensaios. O primeiro pressuposto é que, também nessa situação, não há necessariamente um paralelismo entre o ideado pelo autor e o logrado em conjunto. O fato de eu estar presente e interferir em maior ou menor medida na tomada de decisões da criação da performance da peça que compus não possui a finalidade de fazer com que o intérprete chegue a um resultado interpretativo igual àquele pensado na situação de criação. O compositor-pessoa, como autor do enunciado (a peça como projeto), e o compositor-pessoa, como co-autor da interpretação (o que virá a ser no acontecer musical), ocupam um lugar diferente em

relação à peça em cada situação. Nessas duas situações (criação e interpretação), minhas orientações como compositor não coincidem.

Em situação de interpretação, não deixo de ser o compositor, mas já não sou quem toma todas e cada uma das decisões interpretativas, pois entendo que o intérprete não é uma extensão do compositor. De acordo com a posição adotada neste trabalho, o intérprete não é um transmissor do intuído pelo compositor; como já mencionado, o que me interessa, como compositor, é o que o intérprete constrói a partir da minha proposta. Entendido como prática dialógica, o acontecer musical é uma nova situação, para a qual se orienta minha intencionalidade, mas diferente da situação de criação. Em relação à interpretação, deixo o lugar que ocupei durante a situação de criação para me colocar ao lado do intérprete, mesmo que ainda como compositor.

Em situação de interpretação, quando presente em um ensaio, por exemplo, não abduco de cada detalhe de meu enunciado (a música que escrevi), mas entendo a interpretação como um novo enunciado, mesmo que a partir do primeiro. Cada detalhe interpretativo, cada nuance e a própria feição destas, mesmo que eu venha a sugerir-lo, pertence ao intérprete. Neste sentido, entende-se que o enunciado do compositor (relativo à situação de criação) e o enunciado do intérprete (em sua própria situação) não são idênticos, pois o último é o resultado do primeiro, como interpretado por outra pessoa – que é o intérprete, a partir de sua própria posição. Em outras palavras, uma performance pode ser entendida como a leitura que o intérprete faz da proposição do compositor (ou seja, uma resposta), convertida em novo enunciado. O intérprete é autor de sua interpretação. Isso descreve uma cadeia de enunciados, como sugerido por Bakhtin.

Contudo, acredito que mesmo estando eu, compositor, presente ou não, o resultado obtido em conjunto é tão diferente ao ideado pelo autor quanto qualquer interpretação de uma mesma peça por diversos intérpretes, ou inclusive pelo mesmo intérprete em diferentes momentos. O caso de *Geräusch* (peça do portfólio de mestrado) pode apoiar esta afirmação. A peça foi escrita em 2009, junto ao intérprete que realizou a estreia no recital de mestrado⁴². Esta peça reaparece no final do ciclo *El Elefante y El Cara-de-Humo*, e, dado que o primeiro intérprete já não mais reside em Porto Alegre, a interpretação ficou a cargo de um novo flautista. Neste último caso, não houve participação alguma do compositor no processo de criação da performance⁴³. O fato de

⁴² Thales Silva. Versão disponível em: <http://www.myspace.com/germanenriquegras>

⁴³ Versão disponível em CD Anexo 1.

eu ter trabalhado *vis-à-vis* com o intérprete no primeiro caso, e de ter confiado a interpretação por completo ao intérprete no segundo caso⁴⁴, faz pensar que, se o resultado obtido por ambos os intérpretes é diferente, ainda ambas as interpretações expressam a intencionalidade sonoro-expressiva da peça, mesmo com todas as variações interpretativas de cada um dos flautistas. E ainda, as versões de ambos os flautistas são tão diferentes quanto podem ser diferentes versões de um mesmo flautista.

Neste sentido, e no marco deste trabalho, não busco um resultado que recrie o ideado em singular – a imagem sonora mais ou menos precisa que possa ter criado da peça na situação de criação –, mas busco um processo criativo em que as ideias, valores, formas de sentir a música de ambos os participantes entrem em contato; um processo que está sendo entendido como dialógico, em que a música resulte dessas relações, dessa tensão entre as posições de ambos, em que o intérprete crie sua própria imagem sonora – a peça como seu enunciado –, mesmo que a partir da leitura e apreciação que ele faz.

Em relação à questão do processo criativo de uma performance, compositor presente/ausente, o caso de Couroux acima citado também pode ser tomado como exemplo. Naquele caso, o intérprete procura por uma solução própria que não se corresponde com a versão de outra pessoa, mesmo sabendo que “o próprio compositor aprovou”. Aclara-se que, como está sendo estudado, a presença do compositor não tem a finalidade de validar ou não a interpretação. O objetivo de trabalhar conjuntamente é tornar a prática mais dialógica, ou seja, que ambas as partes tenham a tarefa de criar, uma em relação à outra, sua própria proposição.

⁴⁴ Indicando-lhe que não era pretendido recriar a interpretação do primeiro flautista.

Capítulo 2

No período do doutorado foram compostas as peças *Solo Para Marta* (para violoncelo solo); *Les Gärten de Cinza* (para flauta, clarinete e trompete); *Puzzle* (para duas flautas doce e violoncelo); *El hombrecito de la cara ahumada* (para flauta, violino, piano e dois narradores); *Gesticulación* (para violão, piano, violino, viola e violoncelo); *El Encantador de Elefantes* (para flauta, violino, violoncelo, violão, piano, e narrador), além de algumas versões desta última, com ou sem texto, ou com diferente texto e diferentes orquestrações; *El Elefante y El Cara-de-Humo* (para flauta, violino, violoncelo, violão, piano, e dois narradores); *Suíte em trio* (para flauta e dois violões); *Vem Molhar os Pés à Lua* (para orquestra sinfônica); *Polifonias III* (para flauta, e piano); *Some impressions about “The story of Mimi-nashi-Hōichi”* (para flauta, violino, violoncelo, percussão e piano); e *Polifonias II* (para piano), atualmente em andamento.

No ponto 2.1 será tratado o diálogo entre a figura do ouvinte e autor-criador na situação de criação da minha prática composicional, e, no ponto 2.2, isto será observado em relação à criação de *Some impressions about “The story of Mimi-nashi-Hōichi”*. No ponto 2.3 tratarei do conceito de polifonia bakhtiniano no relativo ao processo composicional de *Vem Molhar os Pés à Lua*. Já no ponto 2.4, visando complementar a discussão do ponto 2.3, serão elaborados breves comentários sobre as escolhas composicionais (materiais, referências musicais), quanto ao processo composicional de *Vem Molhar os Pés à Lua*.

2.1 Figura do ouvinte e autor criador

Já que, como tratado no capítulo anterior, a figura do ouvinte é uma segunda consciência que crio para mim mesmo, e que tem os limites da minha própria percepção, este diálogo não é do tipo face a face, como o diálogo entre duas pessoas na esfera ética (cotidiana), mas entre duas consciências⁴⁵, o que poderia ser descrito como microdiálogo no plano da criação. Microdiálogo é um termo que, diretamente ligado aos

⁴⁵ Ainda que mediado pela figura de intérprete, como uma outra segunda consciência.

conceitos de dialogismo e polifonia (Bakhtin, 1993), é empregado aqui em sentido discursivo. A questão da polifonia será tratada mais adiante.

No plano da criação musical, este microdiálogo que se estabelece entre as duas figuras (autor-criador e figura do ouvinte) se descobre, por exemplo, na relação entre a constituição politética e monotética na composição da peça. Como apontado por Alfred Schutz, “o significado de um trabalho musical é, em essência, de estrutura politética. Não pode ser captado monoteticamente” (SCHUTZ, 1979, p. 207).

Não é possível – ao menos para uma mente humana comum – enxergar o objeto ideal “obra musical” monoteticamente. Não podemos compreender de imediato o significado constitutivo de uma obra musical. Na melhor das hipóteses, podemos compreender de imediato o conteúdo que transmite a obra musical, o humor ou a emoção que provoca em nós, ou sua forma interna, como quando dizemos: “foram variações com um final em forma de *passacaglia*”. No entanto, a obra musical em si só pode ser recolhida e apreendida reconstituindo os passos politéticos pelos quais tem sido constituída, reproduzindo seu desenvolvimento mentalmente ou efetivamente do primeiro ao último compasso, assim como ocorre no tempo.⁴⁶ (SCHUTZ, 1976, p. 29)

Na situação de criação não existe, em princípio, uma obra constituída, mas uma peça que está em processo de formação, ou momentos mais ou menos soltos que virão se articular de uma ou outra maneira. Há uma ideia prefigurada do que poderá vir a ser uma peça. Esta ideia prefigurada tem um lado que entendo como monotético; é a formulação das seções ou da forma da peça, assim como a referência conceitual que tomo como princípio norteador, por exemplo, ainda que, em si, já aponte para determinadas sonoridades. Tem também um lado que entendo como politético; é a constituição da própria sonoridade para a qual a ideia aponta.

Uma peça não se reduz ao conceito a partir do qual foi composta, mas esse conceito pode ser subjacente à peça quando vivenciada. Por outro lado, o que se torna uma inquietação para uma peça que eu decida compor pode ser tanto a sonoridade (vivenciada politeticamente) quanto o conceito subjacente tomado como referência para

⁴⁶ “It is not possible – at least not possible for the ordinary human mind – monothetically to look at the ideal object, ‘work of music’. In one single ray we cannot grasp the constituted meaning of a work of music. At best, we can grasp in one single ray the content which the work of music conveys, the particular mood or emotion it evokes in us, or its inner form, as when we say: ‘There were variations with a finale in the form of *passacaglia*’. The work of music itself, however, can only be recollected and grasped by reconstituting the polythetic steps in which it has been built up, by reproducing mentally or actually its development from the first to the least bar as it goes on in time.” (SCHUTZ, 1976, p. 29. Tradução nossa. Grifos de Schutz.)

a composição. Ou bem, ambos. Assim, na situação de criação, se definem prefigurações que podem ser entendidas tanto em sentido monotético quanto politético.

Em certa medida, os aspectos que podem ser compreendidos monoteticamente se correspondem, principalmente, com a atividade do autor-criador. Por outro lado, se “o conteúdo musical em si, seu próprio significado, só pode ser captado através de um mergulho no fluxo em curso, reproduzindo assim a ocorrência musical articulada conforme ela se desenrola, em etapas politéticas no tempo interior” (SCHUTZ, 1979, p.207), esta atividade parece se corresponder com a constituição tanto da figura do intérprete (a construção da ocorrência), quanto da figura do ouvinte, como pressuposição do resultado.

Ou seja, em algum momento da situação de criação me concentro na escrita, na formulação dos elementos que conformarão a peça; em outro momento, quando o movimento de transposição é praticado, detenho esse processo de escrita e ficam momentaneamente de lado todas as preocupações referentes à construção das sonoridades, à formulação conceitual da peça, à tradução do ideado para a formalização da escrita. Aí, concentro meu interesse em tentar perceber as sonoridades e as redes de relações que entre elas se tecem de acordo com o que já está escrito, ou, em outras palavras, tento “um mergulho no fluxo”. Neste momento, é através de uma figura de ouvinte que pressuponho o resultado.

Mas não é somente a figura do ouvinte (ou do intérprete) que trabalha politeticamente sobre a sonoridade da peça, também o faz o autor-criador⁴⁷. Este último, ao construir uma sonoridade (um complexo sonoro, uma sequência, por exemplo) o faz através de uma intencionalidade que se orienta por e para uma dada sonoridade, e a vivência desta intencionalidade também se constitui através do mergulho no fluxo do que está sendo escrito. Já que se orienta para a formulação do material que está trabalhando, o autor-criador se concentra principalmente no nível local, como pode ser a duração de uma ou outra sonoridade, precisando da figura do ouvinte para vivenciar em sentido global o que está sendo escrito; como, por exemplo, as relações temporais entre as diferentes seções da peça. Estas mesmas, para o autor-criador, somente são vivenciadas monoteticamente.

No meu processo composicional, o autor-criador não tem muita chance de reproduzir a ocorrência musical articulada conforme ela se desenrola em sua

⁴⁷ É preciso lembrar que todas estas três figuras – figura do ouvinte, figura do intérprete e autor-criador – são pertencentes ao plano da criação.

completude, ou pelo menos o que já está escrito, no nível global. O planejamento da forma musical lhe corresponde, mas esta formulação é de um caráter mais monotético, em certa maneira abstrata, conceitual – ainda não material. Já a constituição da forma, a experiência, é fruto do diálogo entre formulação (correspondentes ao autor-criador) e avaliação – politética – que corresponde à figura do ouvinte (por sua vez, através do diálogo entre estes e a figura do intérprete).

A figura do ouvinte tem outra função fundamental no meu processo composicional. A composição de uma peça nem sempre começa, propriamente, na situação de criação, mas antes, na situação de apreciação. Quando esse é o caso, dessa última situação se depreende uma série de memórias⁴⁸, às quais chamo de memórias perceptivas. Estas, geralmente, vêm impulsionar todo o processo criativo, entrando assim na situação de criação através da figura do ouvinte – antes ouvinte-pessoa⁴⁹. O autor-criador toma essas memórias perceptivas e as interpreta como referências (sonoras ou conceituais) ou como intenções expressivas, por exemplo, procurando a maneira de formalizá-las através da escrita.

Quando alguma experiência me produz certa inquietação, esta vem gerar uma dada intencionalidade sonora. Esta é uma das formas de gestação de uma música nova. É o caso de *Allegro Sostenuto* (1988) que, junto com outras músicas, vem impulsionando uma série de peças, de uma forma ou de outra, desde *El Encantador de Elefantes* até hoje. Ou seja, através da escrita, o autor-criador trabalha, em parte, com as memórias perceptivas obtidas na situação de apreciação e procura por um resultado sonoro próprio para uma nova peça, resultado este que será avaliado através da figura do ouvinte, através de pressuposições de resultados.

2.2 A situação de apreciação adentra a situação de composição – o caso de *Some impressions about “The story of Mimi-nashi-Hōichi”* (2013)

Na discussão que segue é utilizado um conjunto conceitos que será definido à continuação. Entretanto, aclara-se que estes conceitos não são outra coisa além de um conjunto de ferramentas utilizadas no meu processo composicional, tanto quanto na observação auditiva de uma ou outra peça, dependendo do interesse de tal observação, assim como da peça em questão. Portanto tal conjunto não é proposto aqui como

⁴⁸ Memórias da escuta de alguma peça ou fenômeno acústico em particular, por exemplo.

⁴⁹ Salienta-se que a situação de apreciação não só precede, mas também corre paralela à situação de criação; o que muda é minha atitude frente a um e a outro caso.

arcabouço analítico. Não se pretende, através dele, explicar a música que será tratada, assim como tampouco se pretende propor que tal conjunto seja extensivo a outra prática musical diferente da qual será observada neste trabalho.

Os conceitos apresentados serão, nesta ordem, os seguintes:

- a) objeto musical;
- b) sequência;
- c) continuidade/direcionalidade;
- d) unidade musical;
- e) eixo temporal/ aspecto formal-temporal;
- f) transformação.

O primeiro conceito é o que defino como objeto musical:

Os objetos musicais são (...) definidos como todos os sons (ou conjuntos de sons) que se estabeleçam como unidade coerente, com identidade própria estabelecida pela sua característica e função dentro da textura, e que se constituam como possíveis agentes de associação dentro do contexto da peça. (Gras, 2010, p.26-27)

Por outro lado, chamo de sequência a uma sucessão de sons associados auditivamente em função da identidade de uma ou mais de suas características – uma sucessão de sons impulsivos⁵⁰, por exemplo. Destaca-se que o tipo e o grau de associação dependerão tanto da qualidade sonora quanto do contexto. Isso quer dizer que, se tomar como exemplo o segundo movimento do *Quarteto de Cordas* de Claude Debussy, vejo que, de fato, o segundo tema (violino I, c.9 e seguintes) é uma sucessão de sons *pizzicati*, mas não ouço este tema como uma sequência devido a que o contexto me leva a perceber tal sucessão como uma melodia. Diferentemente, no contexto da peça *Rerendered* (2003, revisada em 2004), para pianista e dois assistentes de Simon Steen-Andersen, percebo certos momentos como sequências; como, por exemplo, os compassos 20-23, na parte do pianista, como identificado na figura 1.

⁵⁰ De acordo com a tipologia dos objetos sonoros elaborada por Pierre Schaeffer (1996), chamo de sons impulsivos a sons breves com ataque abrupto e de ressonância mínima ou nula.

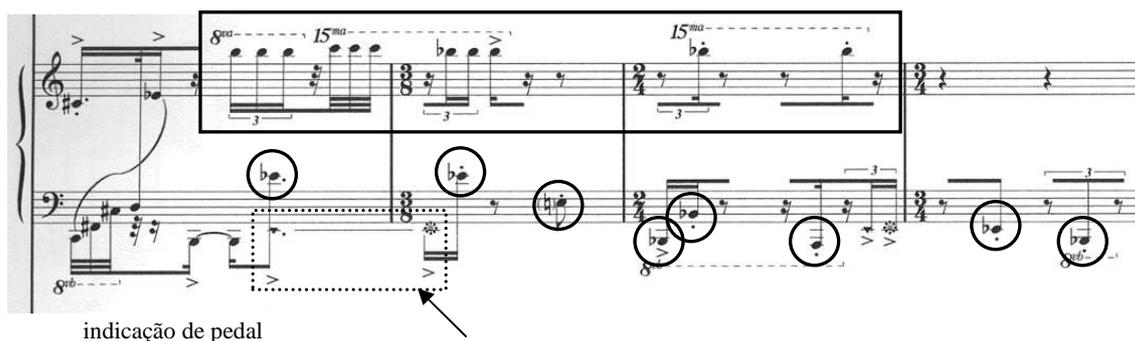


Figura 1: Steen-Andersen, *Rendered* c. 20-23, parte do pianista. Identificação de duas sequências.

Na figura 1, são identificadas duas sequências de características diferentes. A sequência da voz aguda pode ser descrita, simplesmente, com nota repetida – iterada nos primeiros dos compassos. A sequência da voz grave tem um pouco mais de interesse para a observação que está sendo realizada. Nesta sequência, em sons *staccato* a partir do segundo som, além das duas primeiras notas sugerirem uma sensação de continuação, todas as outras notas estão separadas por silêncios, com o qual se cria uma sensação de descontinuidade no nível micro-formal. No entanto, em um nível seguinte (ou global, se tomarmos o trecho como um todo), a sensação produzida pelo conjunto é de continuação. Esta sequência, inclusive, lembra muito em sua sonoridade à sequência identificada em *Allegro Sostenuto* de Helmut Lachenmann⁵¹, por um lado, e, por outro, tece também certas relações de intertextualidade com *El Encantador de Elefantes*, peça que será tratada no capítulo seguinte.

A diferença que está sendo apontada entre melodia e sequência é a sua forma de constituição. De modo geral, se a melodia se constitui em relação à sucessão de intervalos melódicos como um de seus elementos principais⁵², por seu lado, na sequência o intervalo melódico não é um de seus elementos principais, ainda que possa apresentá-lo, como no caso de Steen-Andersen. Assim sendo, a sequência pode se constituir, por exemplo, pela sucessão de sons de espectro mais ou menos complexo de qualquer tipo – sons de instrumentos de percussão da família dos idiofones de madeira, ou sons de fonte eletrônica, ou ainda pela sucessão ou alternância de sons de ambas as fontes, entre outras possibilidades.

⁵¹ Ver: Gras, 2013, p.172-180.

⁵² A não ser que se pense em melodia de timbres, mas, em tal caso, estaríamos diante de uma unidade de tipo diferente.

Além de a sequência ser constituída em relação às características de seus elementos e ao contexto, esta também se constitui devido a que apresentará algum tipo de continuidade, não necessariamente direcional. Assim, descobre-se que o conceito de sequência aqui definida lida com dois conceitos diferentes, não excludentes; continuidade e direcionalidade.

Por continuidade entendo a permanência efetiva de um ou mais elementos (ou características), tanto quanto a repetição de um mesmo elemento, seja variado ou não, ou mesmo a permanência da uma mesma característica em vários elementos apresentados em sucessão, sempre que tal característica seja percebida como o elemento que estabelece algum tipo de unidade nessa sucessão. Isto resulta quando “por meio da retenção as repetições intermitentes do mesmo tom são postos em coincidência e percebidos como uma continuidade especiosa, embora, na verdade, a repetição do mesmo ocorre”⁵³ (SCHUTZ, 1976, p. 49). Se Schutz trabalha na análise fenomenológica de uma sequência de tons, a partir da descrição da apreensão temporal de um tema, neste trabalho estendo sua afirmação para o que defino como sequência.

Por outro lado, direcionalidade indica expectativa, por exemplo, sendo sua forma mais convencional a de criar certa tensão que direciona para uma resolução, seja que esta última se efetive ou não. Assim, se distingue entre uma continuidade que se direciona para um objetivo e continuidade sem direção para um objetivo.⁵⁴

Salienta-se que o fato de se perceber, ou não, direcionalidade não indica para a constituição de uma melodia ou uma sequência, respectivamente. Pode haver sucessão de sons de altura pontual, que indiquem certa direcionalidade, mas que ainda assim não descrevam uma melodia. Um exemplo disso é uma das unidades musicais percebidas em *Allegro Sostenuto* de Helmut Lachenmann, de acordo com uma observação auditiva. Este caso será abordado mais adiante.

Entenderei como unidade musical⁵⁵ um evento ou conjunto de eventos que interagem com função de criar uma unidade de percepção. Estas unidades são as que,

⁵³ “The reason is that by way of retention the intermittent repetitions of the same tone are brought to coincidence and apperceived as a specious continuance, although actually repetition of the same occurs.” (Tradução nossa)

⁵⁴ Em um nível global, Jonathan Kramer propõe a distinção entre tempo linear com direção a um objetivo; tempo linear não direcionado; tempo linear de múltiplas direções; tempo momento e tempo vertical. (KRAMER, 1988, p.57)

⁵⁵ Didier Guige, no seu livro *Estética da sonoridade* (2011) elabora o conceito de unidade sonora composta. Tal conceito, intimamente relacionado com o conceito de *Klangstruktur* lachenmanniano, apresenta certas semelhanças com o conceito de unidade musical aqui apresentado, sempre que entendido no nível micro ou mezzo composicional. Portanto conservarei o conceito de unidade musical, como aqui definido.

quando escutadas no processo de criação, são percebidas como um todo relativamente coeso. Este último conceito vem a ser uma categoria de um nível superior em relação aos dois anteriores, já que o objeto musical será sempre uma unidade musical ou pertencerá a ela, enquanto uma sequência poderá ser identificada como unidade musical ou não, dependendo de como é percebida. Ainda, uma unidade musical pode estar formada por um único elemento (um som estendido, por exemplo, como será tratado a seguir), ou por uma série de elementos – sejam eles constituintes de objetos musicais ou de sequências.

Por outro lado, na composição de *Some impressions about “The story of Mimi-nashi-Hōichi”*⁵⁶ utilizei o conceito de eixo temporal⁵⁷, intimamente relacionado com o que chamo de aspecto formal-temporal. Eixos temporais são linhas perceptivas que crio durante a audição, quando relaciono, no tempo, duas ou mais ocorrências de uma mesma unidade, seja com ou sem transformação (a ideia de transformação será explicada mais adiante). Isto me leva a perceber continuidade entre duas (ou mais) ocorrências, sendo a experiência da segunda ocorrência e das seguintes entendida como relacionada a uma retenção, e não como rememoração. Assim, chamo de eixo temporal essa experiência de continuidade, como ligação entre unidades separadas no tempo. Ao redor deste eixo, organizo as sucessivas ocorrências de uma mesma figura, seja transformada ou não.

Já por aspecto formal-temporal entendo “a experiência do tempo em relação à experiência da forma” (GRAS, 2013, p.179), ou seja, a experiência de “acomodar e relacionar os eventos musicais no percurso da escuta” (idem, p.174). Assim, os eixos temporais se relacionam diretamente com o aspecto formal-temporal. Estes conceitos serão exemplificados adiante, quando elaborarei comentários sobre *Allegro Sostenuto* (1988), de Helmut Lachenmann.

Como antes mencionado, na discussão referente a *Some impressions* é proposto também o conceito de transformação, entendido como diferença entre duas ou mais ocorrências de um mesmo elemento. Não faço, no entanto, a distinção entre variação e elaboração, pois estes conceitos se aplicam à música construída a partir de temas ou motivos, e acredito que não seja diretamente aplicável à música da qual tratarei aqui. Assim, o conceito de transformação será utilizado no caso de haver alguma mudança em

⁵⁶ De agora em diante, a peça será referida como “*Some Impressions*”.

⁵⁷ No memorial de mestrado, utilizei este conceito na concepção de um dispositivo formal que chamei de forma fluida. No entanto, de 2010 até hoje, este conceito tem sofrido algumas modificações e, portanto, será redefinido neste trabalho.

algum elemento, ou alguma adição de algum elemento em uma unidade musical ou em uma sequência, sempre que tal mudança ou adição não indique uma nova unidade ou sequência.

2.2.1 Das memórias perceptivas para a composição

Diferentes memórias perceptivas adentram o processo de composição de *Some impressions*. Um dos pontos de partida utilizado foi a observação auditiva do 1º número de *Allegro Sostenuto* (1988), de Helmut Lachenmann. Houve também memórias perceptivas de peças como *Chambered music* (2007)⁵⁸ de Simon Steen-Andersen, e *Atempause e Traibstoff* de Carola Bauckholt.

Ao escutar *Allegro Sostenuto*, identifico auditivamente três unidades musicais principais. Cada uma dessas unidades apresenta um comportamento temporal diferenciado: “o som estendido sugere um presente contínuo que é articulado temporal e formalmente pela sequência, ao passo que o motivo delimita a seção e a articula em duas sub-seções” (GRAS, 2013, p.179). Isto me leva a perceber a ideia de polifonia como textura global do 1º número da peça. Esse tipo de polifonia se dá não pela superposição de vozes, mas por meio dos eixos temporais percebidos na escuta, em relação às distintas unidades musicais. Este aspecto se tornou uma memória perceptiva, utilizada na composição de *Some Impressions*.

A ideia de sequência está presente tanto em *Allegro Sostenuto* quanto em *Chambered Music*, de Steen-Andersen, e *Atempause*, de Bauckholt. Entretanto, a função que ela desempenha na textura em cada uma das músicas é diferente. A primeira parte de *Chambered Music* é resultante da alternância de duas texturas. A primeira destas é resultado da superposição de três sequências de diferentes durações, as quais se articulam texturalmente por deslocamentos; a segunda textura (em alternância), muito menos densa, está construída por um bloco que evolui, ao longo da peça, para uma textura de sons átonos. O gesto composicional⁵⁹ global da obra é evolutivo, já que, à medida que a primeira textura diminui em sua duração, a outra se alonga, fazendo com que se ouça uma espécie de macro-transição.

⁵⁸ Partitura e gravação no site do autor: <http://www.simonsteenandersen.dk/index.htm>

⁵⁹ Por gesto composicional me refiro à orientação, como uma intencionalidade dirigida para o material, para sua textura e articulação, e para a forma da peça, sendo assim uma orientação composicional que pode ser entendida em diferentes níveis.

Em *Atempause*, de Bauckholt, a textura se revela mais como uma espécie de heterofonia evolutiva. Como em *Chambered Music*, a textura está constituída por diversas células que estão constantemente se repetindo e se deslocando, ao passo que novas células começam a ser apresentadas, dando a sensação, por momentos, de que diferentes unidades musicais emergem dessa textura. Este surgimento de elementos que adquirem certa relevância (mesmo não chegando a se constituírem como objetos musicais) produz demarcações que orientam minha escuta, e esta característica se tornou uma memória perceptiva que trabalhei em *Some Impressions*.

2.2.2 Breves comentários sobre aspectos construtivos em relação à observação auditiva

Some impressions pode ser descrita, monoteticamente, como um jogo entre continuidade e descontinuidade. Esta última ideia foi trabalhada através da composição de objetos musicais diferentes e de curta duração expostos em sucessão. Ao mesmo tempo, estes estão construídos com elementos que conformam diferentes sequências, com as quais trabalhei a ideia de continuidade. Ou seja, alguns elementos sonoros da textura, assim como fora observado auditivamente em *Atempause*, atuam tanto em um quanto em outro sentido. É o caso dos compassos 25 até 31, percebidos como uma sucessão de unidades musicais que privilegiam a percepção de diferentes objetos musicais (Figura 2). Estes, por sua vez, estão construídos por alguns elementos utilizados também na conformação de três sequências (c.7 a 48) utilizadas para gerar a aparência de continuidade. Conjuntamente, um som estendido no violoncelo, que começa no compasso 3, atravessa estes compassos (c.25-31) e, nos compassos 29 a 31, é brevemente orquestrado em violoncelo e violino, para em seguida ser continuado pela flauta.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), S.D. (Saxophone/Drum), and Piano (Pno.). The score is annotated with vertical and horizontal boxes. Vertical boxes group specific musical objects across different instruments, such as a sequence of notes in the Flute and Viola parts. Horizontal boxes group sequences of notes across different measures, such as a sequence in the S.D. part. Arrows point to specific annotations like 'dark ton' and 'trem'.

Figura 2: Objetos musicais e seqüências. Os quadros verticais indicam os objetos musicais, os quadros horizontais indicam as seqüências e o som estendido.

Além disso, tanto as seqüências quanto alguns dos objetos musicais foram criados politeticamente, em sentido de construir diferentes eixos temporais. Um dos eixos temporais é materializado pelo som estendido que, como unidade musical, se prolonga, com transformações e interrupções, do compasso 2 até o 65. A partir desse momento, o som estendido constituirá recorrências, subsistindo como unidade musical geradora de continuidade, numa textura que começa a privilegiar a descontinuidade. Nos compassos 120-137, por exemplo, a textura está constituída em sentido a privilegiar a descontinuidade (os silêncios ajudam esta percepção), e o som estendido ainda subsiste. Assim, percebo que, através da presença efetiva e, logo, da recorrência desta unidade, cria-se um eixo temporal, uma sensação de continuidade que atravessa as diferentes texturas.

Outro eixo temporal está constituído pela terceira unidade musical, um objeto musical ao piano, que está presente na peça toda. Ainda que as ocorrências desta unidade estejam separadas, algumas vezes, por períodos de tempo relativamente longos, a sensação de insistência provocada por este objeto também gera a ideia de continuidade. A diferença entre estes dois eixos radica na ideia de linearidade que se distingue da ideia de continuidade; ou seja, enquanto o primeiro (som estendido) se constitui como linearidade pela sua presença efetiva, o segundo (objeto musical ao piano) se constitui como continuidade através da retenção, assim como tem sido observado em *Allegro Sostenuto* (GRAS, 2013).

Um terceiro eixo, que atua num nível mais local (c.7-33, 40-49 e alguns elementos esporádicos em seções subsequentes), é constituído pela repetição, superposição e deslocamento de três sequências em flauta, violino e percussão, respectivamente. Estas três sequências, que, como comentado acima, por momentos também conformam distintas unidades musicais, foram pensadas em relação à memória perceptiva apreendida de *Atempause*. Em um primeiro momento (c.7-10), as três sequências ocorrem em superposição, conformando uma unidade musical. Em outros momentos, cada uma das sequências adquire uma relativa independência em relação às outras duas, como é o caso dos compassos 25 a 33, já exemplificado (Figura 2). Uma estratégia similar é utilizada nos primeiros compassos da peça e, ainda que de uma maneira diferenciada, na primeira parte (c.157-189) da última grande seção da peça.

2.2.3 Da relação entre autor-criador e figura do ouvinte

Focando agora na co-participação das figuras de autor-criador e figura do ouvinte, e no referente à constituição monotética e politética como percebidas no processo composicional desta peça, os eixos temporais descritos foram percebidos em alguns momentos por uma das figuras, e em outros momentos pela outra. O eixo constituído pelo som estendido pertenceu, politeticamente, desde o começo do processo composicional, ao autor-criador. Em relação a este eixo, não houve necessidade de realizar uma extraposição. Esta ideia de um som estendido foi uma das ideias germinais da peça e esteve presente em todas as etapas do processo de composição. Foi, por assim dizer, um ponto de apoio.

Já o eixo constituído pelo objeto musical ao piano se apresentou como um caso totalmente diferente. No começo do processo criativo, aparecia como uma ideia relativamente vaga (quanto à sonoridade e funcionamento), e não foi até a peça estar bem avançada que este eixo foi se constituindo, politeticamente, com maior solidez. Ou seja, em um primeiro momento, este eixo foi planejado e eu sabia que seria materializado por um único som que, então, pensava como individualizável dentro da textura. No entanto, não tinha uma ideia suficientemente estável de qual poderia ser a separação entre cada ocorrência, por exemplo. Como este eixo temporal constituído pelo objeto ao piano estaria sempre presente, em diferentes momentos e circunstâncias, ele era percebido monoteticamente, como uma imagem de um traço vertical em preto forte sobre a partitura, principalmente nos primeiros estágios do processo

composicional; ou seja, eu tinha uma espécie de imagem sonora, mas não me foi possível percebê-lo, politeticamente, no começo.

Foi somente depois, em estágios mais avançados do processo, que consegui mergulhar no fluxo, articulando esta unidade à textura. E isto aconteceu através da apreciação depreendida da atividade realizada através figura do ouvinte, já que foi preciso me afastar dos problemas locais da composição para tentar ouvir o que estava escrito e assim pressupor um resultado em sentido global. De acordo com este resultado (pressuposto), as diferentes ocorrências deste objeto musical foram redistribuídas e, ao mesmo tempo, a própria ideia foi reformulada, pois tal e como pensada de uma maneira especulativa, na planificação geral, não alcançava um resultado que eu aceitasse, de acordo com minha intenção composicional. Esta situação aponta para o diálogo estabelecido entre figura de ouvinte e autor-criador, já que, se o segundo tinha certeza da textura pretendida (intenção), foi somente através da apreciação do segundo que o objeto musical ao piano pôde ser colocado, tanto em função da textura quanto da criação do eixo temporal.

Em relação à ideia de polifonia, distingo entre uma polifonia real, e uma do tipo descrito em relação a *Allegro Sostenuto*, que chamarei insinuada. A primeira não precisa de maiores explicações, pois se constitui pela superposição de vozes independentes e pode ser exemplificada nos compassos 5 a 23. Já a segunda é resultante da superposição dos dois eixos temporais constituídos pelo som estendido e pelo objeto musical ao piano. Este tipo de polifonia se constituirá sempre que estes eixos sejam percebidos como tais e dêem a sensação de continuidade. Em tal caso, de acordo com a pressuposição de resultado, esses eixos serão percebidos como duas vozes polifônicas independentes, ainda que uma não seja efetiva. A ideia de polifonia será retomada no próximo capítulo em relação à composição de *El Elefante y El Cara-de-Humo*. Este segundo caso de polifonia (insinuada), também aponta para a relação dialógica que se estabelece na situação de criação, entre autor-criador e figura de ouvinte, pois para conseguir uma percepção deste tipo de polifonia me é preciso ouvir o que está sendo escrito em um nível global (pelo menos do que já está efetivamente escrito).

A constituição de uma segunda consciência estável diferente do autor-criador (figura de ouvinte), realizada através do princípio de extraposição, nem sempre é possível, pelo menos nos primeiros estágios da composição. Ocorre que, muitas vezes nesses primeiros estágios, quando estou tentando ouvir, tentando entrar no fluxo do que está escrito, como se estivesse no concerto e a peça estivesse sendo interpretada, o

autor-criador interfere e desestabiliza essa orientação para a escuta. Interfere, pois sugere ideias novas para o que está sendo lido e escutado, e assim o fluxo é interrompido ou, então, toma outras direções⁶⁰. Algumas vezes, por exemplo, novas unidades formais surgem neste momento; é o caso dos compassos 58-60.

2.3. Polifonia discursiva e Dialogismo

À diferença da peça que acabei de tratar, como relatado no capítulo anterior, *Vem Molhar os Pés à Lua* foi composta em relação a certas especificações referentes à realização técnica. Em decorrência disso, certos materiais foram selecionados. Também foi apontado que, nesta peça minha intenção estético-expressiva foi a de criar uma textura musical construída por sonoridades com diferentes texturas. Estes aspectos levantam uma série de relações entre a sonoridade pretendida e a sonoridade percebida em peças de outros compositores ou minhas. Não procurei imitar a sonoridade, propriamente dita, das peças dos outros compositores. Procurei trabalhar sobre certas características organizacionais e certas orientações em relação à sonoridade, assim como observara no trabalho de outros compositores, adotando-as através de uma leitura própria (entendida como interpretação). Esta leitura acabou privilegiando diferentes atitudes e diferentes tratamentos com os quais abordei o material sonoro da peça. Portanto, para tratar das diferentes relações entre *Vem Molhar os Pés à Lua* e as referências musicais pelas quais me orientei no percurso do processo criativo, utilizarei o conceito de polifonia elaborado por Bakhtin e tratado por outros autores.

Por polifonia, Bakhtin se refere à “*pluralidade de vozes e consciências independentes e inconfundíveis, a autêntica polifonia de vozes autônomas, vem a ser, de fato, a característica principal dos romances de Dostoievski*”⁶¹ (BAKHTIN, 1993, p.16, grifo do autor). Ao tratar deste assunto específico, Clark e Holquist (1984, p.241), em seu estudo da obra de Bakhtin, apontam para a “simultaneidade e a diversidade” (idem, p.241) como características fundamentais do discurso polifônico em Dostoievski, e para o princípio dialógico como um conjunto de condições que governam as relações entre os personagens da romance (idem, 245). Ao adotar este ponto de partida, deve ser marcada uma diferença entre a leitura empregada neste trabalho e a interpretação que

⁶⁰ Lembra-se que a figura de intérprete também participa deste processo. No entanto, o que está sendo focado é o diálogo entre figura de ouvinte e autor-criador.

⁶¹ “La pluralidad de voces y consciencias independientes e inconfundibles, la autêntica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski.” (BAKHTIN, 1993, p.16. Tradução nossa, grifos do autor)

Clark e Holquist fazem da obra de Bakhtin. Eles afirmam que “o fenômeno ao que Bakhtin chama de ‘polifonia’ é simplesmente outro nome para dialogismo”⁶² (idem, p.242). Sobre esta afirmação, neste trabalho o conceito de polifonia não será assim entendido, já que entendo este conceito como um tipo de construção de um enunciado particular no qual a pluralidade de vozes está presente de maneira expressa, ao passo que, de acordo com Bakhtin (2008), dialogismo é a maneira específica de constituição de todo enunciado nas diferentes esferas da comunicação discursiva⁶³.

Ao aplicar o conceito de polifonia proposto por Bakhtin em música, Oiliam Lanna (2005) e Thayane de Oliveira Ferreira Furtado (2012) fazem a distinção entre polifonia musical, de um lado, e polifonia linguístico-discursiva, do outro, sendo esta última relativa aos estudos da palavra. Sobre este último conceito, Lanna, ao traçar um estudo sobre a noção de dialogismo e polifonia nos estudos de língua e análise de discurso, indica que:

A noção mesma de polifonia, por um lado, compõe o vasto quadro do dialogismo e, por outro, possui um longo alcance. Numa visão mais restrita, a polifonia refere-se à dualidade de vozes num enunciado, quando o locutor integra, em seu discurso, o discurso do interlocutor imediato. No entanto, como observa Roulet, o emprego da polifonia por Bakhtin é às vezes mais amplo, englobando não apenas diferentes vozes, mas também as diversas variedades de linguagem, estilos e representações ideológicas mostradas num romance. (LANNA, 2005, p.40-41)

Por seu lado, Ferreira emprega

a distinção entre dialogismo e polifonia proposta por Barros (1994), reservando o termo *dialogismo* para fazer referência ao princípio constitutivo da linguagem, no sentido de que todo enunciado mantém relações (dialoga) com os enunciados passados ou com os enunciados que seus destinatários poderão vir a produzir. O termo *polifonia* será reservado para uma manifestação específica do dialogismo, quando a multiplicidade de vozes de que um enunciado é constituído é intencionalmente mostrada. (FERREIRA, 2012, p.17, grifos do autor)

Ao aplicar o conceito de polifonia aos estudos musicais, Lanna propõe o conceito de polifonia discursivo-musical, indicando que a “pluralidade de vozes ultrapassa a

⁶² “The phenomenon that Bakhtin calls ‘polyphony’ is simply another name for dialogism.” (CLARK e HOLQUIST, 1984, p.16. Tradução nossa, grifos do autor)

⁶³ Retomo, de Bakhtin, parte de um trecho já citado (cf. capítulo 1): “Pois nosso pensamento mesmo (filosófico, científico, artístico) se origina e se forma no processo de interação e luta com pensamentos alheios” (BAKHTIN. 2008b, p. 279).

noção de polifonia em música, ao inscrever a obra no contexto maior do universo dialógico (...) [já que] numa perspectiva paralela à da polifonia discursiva, obras musicais relacionam-se dialogicamente” (LANNA, 2005, p.57). Por seu lado, Ferreira, ao tomar o conceito de Lanna, indica que

polifonia, no sentido discursivo-musical, refere-se à integração, numa determinada obra, de materiais musicais tomados de empréstimo a outras obras. (...) Tendo isso em vista, elencamos a citação, a paródia, a paráfrase e a estilização, como procedimentos polifônicos, no sentido discursivo-musical (FERREIRA, 2012, p.39).

A tese de doutorado de Lanna propõe relações entre ambas as áreas de conhecimento (música e estudos da língua), trazendo para a área da música uma compreensão dialógica bakhtiniana. Isto leva Ferreira

a repensar a obra composicional de Ligeti (...) com um olhar mais atento para influências, reações, recusas ou adesões, deslizamentos de sentido, ecos de seu tempo ou de uma tradição mais remota, diversidade de vozes que falam através da própria voz do compositor (FERREIRA, 2012, p.13-14).

De acordo com o informado pelos autores acima citados, pode-se postular, então, que o conceito de polifonia discursiva se constitui em base a três elementos, seja em música ou em outras áreas. O primeiro é a simultaneidade, sendo que o tipo de elemento responsável pela constituição dessa simultaneidade dependerá das especificidades de cada área. E se a polifonia se constitui como simultaneidade de consciências independentes (nos estudos da palavra), ou como simultaneidade de vozes ou partes independentes (em música), descobre-se que o segundo elemento que caracteriza tal conceito é a noção de individualidade, ou “*vozes e consciências independentes e inconfundíveis*”⁶⁴ (BAKHTIN, 1993, p.16.). O terceiro elemento que considero fundamental é o jogo de interações entre os elementos da polifonia. Este último elemento é aquele que, em música, Chagas (2005) aponta como “princípio organizador unificador”⁶⁵, que Boulez chama de “responsabilidade” (BOULEZ, 1972, p.131) de uma estrutura para a outra, e, por seu turno, Bakhtin chama de diálogo, ou dialogismo, que é o princípio pelo qual as diferentes individualidades (ou consciências) irão interagir.

⁶⁴ “Voces y consciencias independientes e inconfundibles.” (BAKHTIN, 1993, p.16. Tradução nossa, grifos do autor)

⁶⁵ “unifying principle of organization” (CHAGAS, 2005, p.1. Tradução nossa)

Portanto, como será entendido neste trabalho, polifonia indica, especificamente, simultaneidade de individualidades presentes de maneira expressa em um mesmo enunciado (seja verbal ou musical), enquanto dialogismo indica o princípio organizador das relações estabelecidas entre os elementos independentes, como constituintes dessa pluralidade. Entretanto, destaco o elemento intencional, que neste trabalho é de fundamental importância, já que tanto a polifonia de vozes quanto o dialogismo que as articula estão, ambos, relacionados com a interpretação e proposição do autor de um dado enunciado (em qualquer uma das esferas de práxis). Sobre esta última característica, que pode ser compreendida como a intencionalidade do autor para seu enunciado e para o outro, Ferreira destaca: “reações, recusas ou adesões, deslizamentos de sentido” (*op. cit.*), dentre outras possibilidades. Contudo, já que o conceito de polifonia em música será ampliado no capítulo seguinte, neste trabalho será adotada a distinção terminológica proposta por Lanna entre polifonia discursiva e polifonia musical (ou simplesmente, polifonia).

2.3.1 Polifonia discursiva - o caso de *Vem Molhar os Pés à Lua*

Dentre os elementos trabalhados na peça, neste ponto será abordada a questão da articulação de sonoridades proveniente de diversas épocas da minha formação. A peça se serviu de sonoridades de gaveta⁶⁶ ao lado de outras novas, trazendo cada uma sua carga referencial. Esta carga é à qual Lachenmann tem se referido em algumas ocasiões como aura. Paulo de Assis (2012) indica que, na concepção composicional de Lachenmann, “cada som carrega sua ‘história’ específica, sua predeterminação ‘expressiva’ e seu contexto”⁶⁷ (*idem*). Lachenmann, em entrevista concedida a Steenhuisen, afirma que “cada som está cheio de expressão inclusive antes do compositor tocá-lo. Cada tam-tam, cada [som da] harpa, contém uma visão idílica e uma aura antes do compositor fazer alguma coisa”⁶⁸ (STEENHUISEN, 2004, p.12).

No entanto, a aura trazida pelo material sonoro utilizado em *Vem Molhar os Pés à Lua*, não apontava para uma visão idílica, como descrito por Lachenmann, mas para

⁶⁶ Chamo de sonoridades de gaveta àquelas que, por um motivo ou outro, não foram utilizadas em alguma peça apresentada, ficando, assim, arquivadas, numa gaveta imaginária.

⁶⁷ “Every sound carries its specific ‘history’, its ‘expressive’ predeterminations and context”. (Tradução nossa)

⁶⁸ “Every sound is full of expression before the composer even touches it. Each tam-tam, each harp, has an idyllic view and aura before the composer does anything.” (STEENHUISEN, 2004. Tradução nossa.)

certos aspectos de uma tradição relativamente recente que, segundo afirma Didier Guigue, tem suas sólidas bases, já, na música de Debussy.

Claude Debussy é geralmente considerado como o fundador de uma ‘nova estética musical’, na qual a *sonoridade* se torna, plenamente, uma dimensão da escrita. (...) Na sua música, ela [a sonoridade] não é mais ‘uma vestimenta de uma linguagem’, mas, antes, passa a ser ‘o próprio campo das suas mutações, onde se definem novas relações, desierarquizadas. Debussy abre o caminho para uma ‘música de sons’’. (GUIGUE, 2011, p.25-26, grifo do autor)

Dessa maneira, Guigue propõe uma “estética da sonoridade”. Em seu livro, esse autor não descreve uma nova história da música nem cria um catálogo de compositores e obras, mas se foca em obras e autores específicos consequentes com o objetivo por ele definido. Assim sendo, neste trabalho serão incluídos, dentro da estética proposta por Guigue, também as músicas de outros compositores que, acredito, se correspondem com as premissas colocadas por esse autor, sendo a sonoridade das *Quattro Pezzi (su una sola nota)*, de 1959, de Giacinto Scelsi, um exemplo concreto dentre outros.

A carga referencial que forma parte das sonoridades escolhidas para minha peça, inclusive, por momentos se tornava a própria identidade de uma dada sonoridade, pois, por exemplo, esta ganhava um nome relativo ao universo ao qual referenciava, indicando, ou pelo menos propondo, um tipo de tratamento. Deste modo, o gesto composicional geral da peça foi o de identificar quais tratamentos eram apontados por um dado material e descobrir a forma de aplicar tal tratamento a outros materiais, como se estivesse cruzando as referências, fazendo-as dialogar. Ou seja, o trabalho sobre um possível diálogo entre essas cargas referenciais em relação aos diferentes materiais escolhidos para a composição da peça se tornou um dos objetivos do processo composicional. Este objetivo de trabalhar com as diferentes referências está relacionado à metodologia estético-estrutural de Lachenmann, a qual, como afirma Wolfgang Rihm, segue o modelo de Schoenberg.

Seguindo o modelo de Schoenberg, Lachenmann procura um confronto com o tradicional repertório sonoro e afetivo, a fim (como ele uma vez formulara; Lachenmann, 1996, p 388) de ‘não simplesmente obter uma expressão musical pronta (...), mas sim desenvolvê-la no próprio confronto com esses recursos’⁶⁹. (RIHM, 2004, p.24)

⁶⁹ “Following the model of Schoenberg, Lachenmann seeks a confrontation with the traditional sonic and affective repertoire, in order (as he once formulated; Lachenmann, 1996, p. 388) to ‘not simply

Ainda, Rihm, ao encenar uma visita imaginária à casa de Lachenmann, oferece uma imagem poética que parece resumir essa atitude de Lachenmann: “nenhuma pedra é deixada sem virar”⁷⁰ (idem, p.22). Este é o aspecto que será tratado a seguir em relação a algumas seções de *Vem Molhar os Pés à Lua*.

A peça começa (c.1-2) como a Terceira Sinfonia de Ludwig Van Beethoven. É o mesmo gesto composicional de introduzir a orquestra, e, de maneira contrastante, expor um novo material. Entretanto, na minha peça, este novo material não é um tema, como no caso de Beethoven. Nos compassos 3-5 (primeiro tempo), o gesto composicional se torna lachenmanniano, no sentido da construção e organização das unidades musicais⁷¹. Em superposição (c.5-8), um gesto composicional distinto aponta uma nova mudança de universo estético. Desta vez, dirige-se para o espectralismo. Ou seja, a primeira sonoridade agora é decomposta⁷² em três sub-unidades e apresentada de maneira deslocada (note-se a situação métrica das dinâmicas dos compassos 4 a 8 na Figura 3, a seguir). Estes três segmentos destacados na imagem conformam a introdução da peça, já que através deles é introduzido o jogo do qual a peça se serve – isto é, a mudança de um universo referencial para outro utilizada no tratamento das sonoridades.

Na figura 3 são indicados os três gestos composicionais descritos, identificados como gesto beethoveniano, construção do tipo lachenmanniano e gesto espectralista. Nessa figura (3) é apresentada uma reorganização do material sonoro (com alguns elementos omitidos e sem indicar a orquestração), com o fim de que os três segmentos possam ser melhor identificados.

retrieve ready-made musical expression (...), but rather to develop it in the very confrontation with these resources’.” (RIHM, 2004, p.24. Tradução nossa.)

⁷⁰ “No stone is left unturned.” (RIHM, 2004, p.22. Tradução nossa.)

⁷¹ Neste caso, tratadas em relação aos conceitos de Lachenmann relacionados com o de *Klangstruktur*, que, como transmitido por Guigue, “representa o caos estruturado em sonoridade ordenada no eixo do tempo” (GUIGUE, 2012, p.292; grifo do autor). A conceituação pertence a Lachenmann e, como informado por Guigue, pode ser encontrada em vários textos desse compositor, tais como *Quatre aspects fondamentaux du material musical et de l’écoute*, no periódico *Inharmoniques* (n. 8/9, p. 261-270, 1991) e *Klangtypen der Neuen Musik*, no livro *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995* (Breitkopf & Härtel, 1996, p. 1-20).

⁷² Utilizo aqui este termo no sentido dado a esta palavra por Tristan Murail. Ele entende este termo como: “De-compor o som em seu espectro” (Murail, 2005b, p.173. Tradução nossa).

Gesto beethoveniano

Construção do tipo lachemanniano

gesto espectralista

Figura 3: identificação das três micro-seções da seção de introdução, apresentadas em camadas.

Como marcado na figura 3, a introdução comporta três micro-seções articuladas de diversas maneiras. As notas entre colchetes, c.4, estão repetidas por pertencerem a ambas as micro-seções, indicando uma dupla articulação. Por um lado, trata-se de elisão, uma vez que uma parte do complexo harmônico que funciona como uma unidade musical dentro da construção do tipo lachenmanniano se estende, para assim integrar-se ao material harmônico do gesto espectralista. Por outro lado, trata-se também de uma superposição, pois o gesto espectralista se constitui antes que termine a última unidade musical pertencente ao segmento lachenmanniano (oboés e trompetes). Os quadros em linha entrecortada no começo dos compassos 4 e 5 indicam, ainda, uma outra articulação, desta vez por superposição, pois o complexo harmônico do começo (c.1 e 2), conjuntamente com o seu modo de ataque, permanece ainda nos c.4 e 5.

A segunda unidade formal (c.9-39) é, texturalmente, uma polifonia⁷³, ao tempo que se constitui também como polifonia discursiva devido a que diferentes vozes ressoam em superposição. Uma das vozes da polifonia (que chamarei de A) está

⁷³ Lembra-se que aqui faço a distinção terminológica entre polifonia (ou polifonia musical quando necessário) sempre em sentido musical, e polifonia discursiva quando seja o caso de se referir ao tipo de construção discursiva, de acordo com o referencial adotado, como tratado acima.

conformada por dois estratos. O primeiro se materializa através de um motivo trabalhado por desenvolvimento motivico nas vozes graves de piano, harpa e contrabaixo solo. Este estrato é uma reutilização (com mudanças mínimas) do começo de *Sushi* (2007) para orquestra⁷⁴ e é exposto da mesma maneira que naquela peça. O segundo estrato está formado pela sucessão de unidades musicais relativamente esparsas. Uma destas unidades é uma alusão à peça *An, Quasi una serenata con la complicità di Schubert* (1989), de Stefano Gervasoni, e as outras são transformações desta. Portanto, daqui em diante, chamarei a esta unidade de alusão-a-Gervasoni.

Quando escutadas na música de Gervasoni, estas unidades musicais trazem à minha memória o tipo de construção utilizado por Boulez, por exemplo, na *Première Sonate Pour Piano* (1946). Assim, estas unidades adquiriam uma dupla referencialidade, o que me apontou um tipo de tratamento e articulação. Se, por um lado, estas unidades foram organizadas temporalmente na textura da maneira como acontece na peça de Gervasoni, elas foram orquestradas de acordo com a técnica de *Klangfarbenmelodie*, o que aponta para um universo sonoro diferente do de Gervasoni, que relaciono com algumas músicas de Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, dentre outros.

A outra voz da polifonia (que chamarei de B) começa como ressonância do gesto spectralista da introdução. Esta voz se constitui como um som estendido que se prolongará, com interrupções, através das diferentes seções compreendidas entre os compassos 9 e 53. Ao longo de sua permanência e através da interpretação de três universos sonoros, esta sonoridade é modelada por diferentes tratamentos relativos a tais universos, adquirindo assim diferentes roupagens. Ou seja, o som vai mudando de ressonância para sonoridade scelsiana e logo lachenmanniana, voltando uma e outra vez para um ou outro referente, os quais são aqueles trabalhados também na introdução da peça.

Assim, convivem na textura elementos vindos de diversos mundos. Como foi apontado, encontram-se elementos scelsianos, lachenmannianos, spectralistas, gervasoniano, a técnica de *Klangfarbenmelodie*, e o desenvolvimento motivico. Isto se constitui, na situação de criação, como o tipo de polifonia discursiva proposto por Bakhtin, e, sempre que tais referências sejam percebidas pelo intérprete e pelo ouvinte, também se constituirá como tal na situação de interpretação e/ou de apreciação.

⁷⁴ Peça escrita como parte do exame final de composição da graduação.

Entretanto, estes elementos não somente estão superpostos, mas também dialogam entre si. Isto se dá primeiro na situação de criação, sendo intuído que possa ser depois interpretado e apreciado no acontecer musical.

Esse diálogo polifônico-discursivo pode ser percebido, ainda que se constituindo de uma maneira diferente, também na seção compreendida entre os compassos 22-26, por exemplo. Até o compasso 22, trata-se de uma polifonia musical conformada por duas vozes: a voz que chamei de A por dois estratos (o motivo extraído de *Sushi* e unidade musical alusão-a-Gervasoni) e a voz B, formada por um som estendido que, até este momento, é tratado à maneira de Scelsi. Nos compassos 22 a 26 se dá um processo que desconstrói a distinção das vozes, já que a unidade musical alusão-a-Gervasoni e o som estendido (ambos pertencentes até então a diferentes vozes da polifonia) recebem o mesmo tratamento – construção do tipo lachenmanniano. Com isto, por um momento, a polifonia musical se redistribui, sendo que o som estendido se associa sonoramente à unidade musical alusão-a-Gervasoni. Ou seja, esta última passa da voz A para voz B, e esta se distingue da voz A, conformada agora somente pelo motivo extraído de *Sushi*. Com isto, destaca-se que a articulação da textura através do tratamento aplicado às unidades musicais, das quais acredito que a carga referencial é uma parte integrante, se dá não somente pela localização de tais unidades na estrutura ou na forma, mas também pelas associações que podem ser tecidas entre elas. Esse foi, como mencionado acima, o gesto composicional de tentar cruzar as referências, fazendo-as dialogar, articulando, assim, tanto a textura quanto a forma.

Entretanto, podem ser identificados dois tipos de diálogos polifônicos. Aquele que o autor-pessoa estabelece com o referencial escolhido, interpretando, remodelando, tornando-o material da composição, como relatado acima; e um outro tipo de diálogo, em que a polifonia se dá entre as distintas referências dentro de uma mesma unidade musical, como se atuassem nela duas orientações distintas em relação a um mesmo material. É o tipo de diálogo que pode ser interpretado em relação à construção da unidade alusão-a-Gervasoni, orquestrado como *Klangfarbenmelodie*, e tratado, em sua construção, à maneira lachenmanniana. Este último tipo de diálogo é entendido por Bakhtin (1993), no plano da representação do romance, como microdiálogo, exemplificando-o através da bivocalidade que assume a voz de um dos heróis de Dostoievski.

De fato, no começo mesmo do fragmento, Raskólnikov reproduz as palavras de Dúnia, com suas entonações valorativas e persuasivas, e sobrepõe em suas entonações as suas próprias, que são irônicas, indignas, de alerta; ou seja, nestas palavras soam simultaneamente duas vozes: a de Raskólnikov e a de Dúnia⁷⁵. (BAKHTIN, 1993, p.110)

Se em música não haverá um personagem que, no plano da representação, sobreponha de maneira expressa sua orientação emotiva e volitiva às valorações alheias (como Raskólnikov o faz com a voz de Dúnia segundo a análise de Bakhtin), este microdiálogo ainda pode existir, mas de uma maneira diferente. Isto porque, segundo minha interpretação, o personagem do romance não é análogo à unidade musical. Como definido no capítulo anterior, toda a profundidade psicológica, emocional e volitiva, assim como o mundo externo e interno do personagem do romance não se constitui na unidade musical, pelo menos naquelas unidades musicais que estão sendo tratadas. Dito de outra maneira, diferente dos personagens dos romances de Dostoievski, à unidade musical lhe faltaria uma particular orientação para o mundo representado.

No entanto, dá-se em alguns casos um tipo similar de diálogo polifônico, no qual referências distintas convivem em uma mesma unidade musical. Esse diálogo pode ser identificado na unidade musical que foi acima identificada como alusão-a-Gervasoni, que, no entanto, é orquestrada através da ideia *Klangfarbenmelodie* e tratada à maneira de Lachenmann, em seu aspecto construtivo, como exposto na figura 4.

⁷⁵ “En efecto, en el principio mismo del fragmento Raskólnikov reproduce las palabras de Dunia, con sus entonaciones valorativas y persuasivas, y sobrepone en sus entonaciones, las suyas propias, que son irónicas, indignas, de alerta; es decir, en estas palabras suenan simultáneamente dos voces: la de Raskólnikov y la de Dunia.” (BAKHTIN. 1993, p. 110. Tradução nossa.) Raskólnikov e Dúnia são dois personagens de Crime e Castigo, romance de Dostoievsky lançado em 1866, e analisado por Bakhtin em Problemas da poética de Dostoievsky.

Figura 4: Unidade musical que faz alusão à peça de Gervasoni e sua orquestração (todas as notas escritas em Dó).

A unidade musical representada na Figura 4 pode ser tomada como polifônica em sentido discursivo, em que diferentes universos estéticos dialogam numa mesma unidade, como exemplo da convergência de diferentes vozes (no caso, referências). Por um lado, o caráter melódico e a construção intervalar (inclusive em sua direção ascendente) da linha do oboé 1 faz alusão à unidade musical da peça de Gervasoni. Por outro lado, a orquestração é do tipo *Klangfarbenmelodie* – a nota Mi em diversos instrumentos. E, ainda, a construção da unidade musical, como articulação dos vários elementos heterogêneos em um só, deriva-se da conceituação lachenmanniana *Klangstruktur*. Em relação a este último aspecto, note-se, por exemplo, as diferentes interjeições (piano e violinos) e inclusive as variações dinâmicas (madeiras). A Figura 4, acima, toma como exemplo uma das exposições dessa unidade musical, mas salienta-se que todas as unidades musicais relacionadas àquela exemplificada estão construídas da mesma maneira – cruzando referências. Assim, por momentos, a textura musical estaria formada por “polifonia de polifonias” (sendo algumas musicais e outras discursivas), como teorizado por Boulez (1972).

2.4 Do caráter das escolhas em relação ao dialogismo na situação de criação

Foi dito acima que o diálogo polifônico que se estabelece entre os diferentes referenciais se dá, primeiro, na situação de criação. Se, como intuído nessa situação,

esse diálogo é percebido, isto quer dizer, se ele se estende para o acontecer musical, então tal diálogo se constitui como parte integrante da música e já não é somente parte do mundo do compositor. Essa intuição de que tal diálogo possa se estender para fora da situação de criação é uma parte constituinte das escolhas do processo composicional, pois é um dos pressupostos que fundamentam tais escolhas.

A escolha por um ou outro material (uma sonoridade, por exemplo) ou referencial estético é, em parte, de caráter individual, pois é com tal material ou referencial que o compositor se identifica e com o qual identifica seu trabalho. Entretanto, se na situação de criação pressuponho que tal material ou referencial poderá vir a ser partilhado por uma dada esfera de práxis, ele se torna de caráter não-individual. Isto é entendido através do que Lachenmann chama de aura (que tratei também como carga referencial), definida por ele como “possuidora de experiências familiares da realidade existencial: da vida diária, das distintas classes sociais, da esfera religiosa, da(s) cultura(s), da técnica, da história (...), etc” (Lachenmann, 1979).

Assim, por exemplo, a escolha por um tipo de tratamento e por diferentes níveis e tipos de articulação do material não são, exclusivamente, de caráter individual ou não-individual. Haverá escolhas que dizem respeito ao caráter individual, que são aquelas que têm a ver principalmente (mas não exclusivamente) com interesses pessoais. Por exemplo: escolhi utilizar o tipo de construção lachenmaniana e não sua relação dialética com o passado ou qualquer outro aspecto da sua música. E haverá outras escolhas que se fundamentem principalmente na intuição do que poderá se estender para o acontecer musical. Por exemplo: a ideia de unificação sonora em relação às vozes polifônicas, ou o tratamento do som estendido à maneira de Scelsi, sendo que este som começa como uma ressonância da micro-sessão da introdução que chamei de spectralista. Aqui aludo a uma ligação histórica, já que, como declara Murail, “Agora, talvez graças a nós (ou assim que eu gosto de pensar), Scelsi é amplamente conhecido e interpretado, em particular na Alemanha, às vezes na Inglaterra e um pouco na França”⁷⁶ (MURAIL, 2005a, p.181).

Entretanto, tal material ou referencial não se apresenta ao autor-pessoa (e portanto tampouco a qualquer uma das figuras que participam da situação de criação) como uma coisa dada, fechada em si mesma. Ao material, tanto quanto à referência, como proposto por Lachenmann (1979), é preciso observá-los, interpretá-los, decompô-los e ensambla-

⁷⁶ Now, perhaps thanks to us (or so I like to think), Scelsi is widely known and performed, particularly in Germany, sometimes in England, and a little in France. (MURAIL, 2005a, p.181. Tradução nossa)

los novamente, inclusive de maneira diferente. “É preciso torná-lo próprio, conquistá-lo a fim de possuí-lo” (Schoenberg, apud LEIBOWITZ, 1981, p.42), e, a partir daí, elaborar novos contextos, novas situações, uma peça. Ou seja, é preciso um ato criativo no qual a interpretação, a contemplação, a compreensão e a criação tenham lugar, sendo este ato, como um todo, a pedra de toque da composição (como enunciado), o qual, como afirmam tanto Bakhtin quanto Lachenmann, informa da presença do ser no mundo.

Por um lado, Bakhtin propõe um excedente de visão que é resultante do princípio de extraposição interna e externa, como ações contemplativas que são, em essência, puramente estética (Bakhtin, 2008a, p.31). “Esse *excedente* de minha visão (...) está determinado pela unicidade e insubstituibilidade do meu lugar no mundo”⁷⁷ (idem p.30). Por seu turno, Lachenmann propõe a ideia de “arte como produto e testemunha do pensamento”⁷⁸ (ASSIS, 2012).

Se o ato de compor significa ir além do uso tautológico de formas expressivas pré-existentes e – como ato criativo – apelar a esse potencial humano que concede ao homem a dignidade de um ser consciente, capaz de agir sobre a base desta cognição, em seguida, a composição é de maneira alguma “unir”, mas sim um “desmontar”.⁷⁹ (Lachenmann apud ASSIS, 2012)

Este processo pode, como sempre, ser dirigido racional ou intuitivamente, cumprindo com o que, de maneira insuperável, formulou uma vez Schoenberg: “a meta mais elevada do artista: expressar-se”.⁸⁰ (LACHENMANN, 1979).

Tanto Lachenmann quanto Bakhtin apontam, a partir de lugares diferentes, para uma visão interpretativo-contemplativa que é entendida, por ambos os autores, como fundamentalmente criativa.

Em relação à utilização do referencial musical nas seções observadas, o que forma parte da composição de uma dada peça em particular – em sentido pontual – são somente certas características que se filtram dentre outras tantas possíveis e não o

⁷⁷ “Este excedente de mi visión (...) está determinado por la unicidad y la insustituibilidad de mi lugar en el mundo.” (Bakhtin, 2008a, p.30. Tradução nossa. Grifos de Bakhtin).

⁷⁸ “Art as product and witness of thought.” (ASSIS, 2012. Tradução nossa).

⁷⁹ “If the act of composing is meant to go beyond the tautological use of pre-existing expressive forms and – as a creative act – to recall that human potential which grants man the dignity of a cognizant being, able to act on the basis of this cognition, then composition is by no means a ‘putting together’, but rather a ‘taking apart’.” (Lachenmann Apud ASSIS, 2012. Tradução nossa. Grifos de ASSIS)

⁸⁰ “Este proceso puede, como siempre, ser dirigido racional o intuitivamente, cumpliendo con lo que, de manera inmejorable, formulara una vez Schönberg: ‘la meta más elevada del artista: expresarse’.” (LACHENMANN, 1979. Tradução nossa. Grifos de LACHENMANN)

pensamento estético, musical ou filosófico integral do outro compositor. Ou seja, observo uma dada característica e decido utilizá-la de uma ou outra maneira particular. Esta é a atitude interpretativo-criativa pela qual me oriento para um dado material – uma sonoridade, por exemplo – para seu tratamento e articulação. Ou seja, quando declaro que em *Vem Molhar os Pés à Lua*, por exemplo, utilizei o tipo de construção lachenmanniana não quero dizer que para mim a música de Lachenmann se reduz a uma mera construção, como também não se reduz o trabalho de Gervasoni a uma simples interpolação⁸¹, ou a Terceira Sinfonia de Beethoven a dois acordes de introdução. No entanto, estas são, segundo a minha interpretação, características específicas dessas músicas, que poderiam sugerir relações entre essas músicas/autores e a minha, seja na situação de interpretação ou de apreciação. E são essas características do trabalho desses compositores com as quais escolhi dialogar (em meu trabalho), em relação aos materiais selecionados, às intenções expressivas para tais materiais, à sua articulação com os outros e aos segmentos descritos.

No entanto, isso se refere ao nível pontual das escolhas – o que foi selecionado para se tornar material da peça. Já no nível estético⁸², a escolha pela adesão a um tipo de pensamento se apresenta, primeiramente, sob um aspecto bastante individual. Mas com o passar do tempo, e enquanto diferentes peças vão sendo compostas, percebo que esse aspecto que parecia individual é modelado por uma série de fatores, tanto pontuais quanto estéticos, que dizem respeito ao círculo ao qual pertencço (as decisões ideológicas não serão tratadas neste trabalho). Assim, acredito que o caráter individual de uma escolha não implica que a mesma escolha particular não contenha, também, elementos de caráter não-individual. Ou seja, ambos os aspectos – individual e não-individual – podem ser identificados dentro de uma mesma escolha, e, portanto, não são mutuamente excludentes.

⁸¹ Inclusive, uma ligação contemplada que acabou por não ser utilizada é a relação entre a música de Gervasoni e a música de Salvatore Sciarrino, com o que, provavelmente, se levantariam uma outra série de ligações intertextuais e sonoras que apontariam novas direções.

⁸² Tal nível estético se corresponde não somente com *Vem Molhar os Pés à Lua*, mas pode se estender ao passado, talvez até o final do mestrado. No entanto, nem todas as peças até hoje escritas se relacionam com essa orientação estética.

Capítulo 3

3.1 *El Elefante y el Cara-de-Humo*

Neste capítulo, optei por centrar a atenção em *El Elefante y El Cara-de-Humo* (versão de 2012), uma vez que a situação de criação desta peça tem contemplado uma série de questões que dizem respeito à tomada de decisões em relação ao contexto em que a peça foi composta. A discussão que segue tentará contemplar questões referentes às escolhas composicionais, tanto do ponto de vista da escrita quanto do ponto de vista das relações dialógicas que se manifestam no trabalho com os intérpretes. No ponto 3.3.1, será tratado o tipo de dialogismo que se dá no momento da escrita, e, em seguida, no ponto 3.3.2 me deterei no dialogismo presente na preparação da estreia da peça. Adiante, será discutida a questão de como a atividade interpretativo-apreciativa pessoal de alguns trechos de *Les Gärten de Cinza*, que ainda não foi estreada nem ensaiada, serviu como base para a composição de *El Hombrecito de la Cara Ahumada* (ponto 3.3.3).

El Elefante y El Cara-de-Humo é a resultante da conjunção das seguintes peças avulsas: *Solo Para Marta*, *El Hombrecito de la Cara Ahumada*, *El Encantador de Elefantes*, e *Geräusch* (para flauta solo); esta última, escrita ainda no período final do mestrado. Para a composição de *El Elefante y El Cara-de-Humo*, foram tomados dois pontos de partida, referentes a duas intenções relativamente independentes. Um deles se refere à utilização do texto. A intenção é contar uma história como extraída do romance *El Simplon Guña El Ojo Al Frejus*, de Elio Vittorini⁸³ (1976). A história de Vittorini não é utilizada na íntegra. Foi extraído um dos temas que, para mim, se colocava como a ideia de central interesse durante a leitura do romance, que poderia ser resumida como: a sincera generosidade de uma pessoa para com outra. O texto não foi adaptado.

⁸³ Elio Vittorini (1908-1966) foi escritor italiano relacionado ao movimento neo-realista. O romance *El Simplon Guña El Ojo Al Frejus* (1947), segundo Álvaro Cortina, “aspira ser mais um quadro do que um romance, mais uma triste e terrível estampa da pobreza do que o devir de uns eventos, mais presente do que o ocorrer de umas psicologias”. (2009) Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/16/cultura/1232100637.html> (Acesso em 30 de julho de 2013)

Trabalhei sobre uma espécie de resumo do original, tentando aprimorar as partes necessárias para expressar o tema escolhido.

A história, como extraída do romance de Vittorini, conta como um dos personagens dá a outro um presente. Este presente é, para *El Cara-de-Humo*⁸⁴ (quem dá), o que existe de mais importante – sua vida toda expressa neste regalo. Ele decide oferecê-lo sem que alguém lhe peça, nem espera algo em troca. Este presente é uma melodia, um motivo, no qual trabalhou a vida toda, que pode chegar a encantar outra pessoa, e que foi pensado desde sempre somente para aquela pessoa, mesmo sem sequer conhecê-la, e a quem todos vêem como se fosse um elefante. Em *El Elefante y El Cara-de-Humo*, essa história não é representada pela música. Nenhum dos dois universos (literário e musical) interpreta o outro, nenhum significa o outro. Tanto o material quanto a construção de cada universo permanecem relativamente autônomos ao longo de toda a peça. O texto é utilizado como uma história que, por assim dizer, ocorre em paralelo à música. Assim, por exemplo, o arco expressivo (pontos de tensão, pontos clímax) do texto e o da música nem sempre coincidem.

O outro ponto de partida, referente a uma segunda intenção, diz respeito à música. No final do mestrado e começo do doutorado, surgia o propósito de escrever peças maiores, não somente quanto à duração ou ao número de executantes, mas também quanto à complexidade das regras que sustentam as peças. Tal intenção emergiu da apreciação das peças que tinham sido compostas no período de mestrado (de 2008 até meados de 2009, principalmente). A sensação era de que o conjunto de normas que sustenta algumas das peças do mestrado era resolvido de forma relativamente rápida. Essa impressão levaria, em final de 2009 e começo de 2010, à necessidade de manter o arco expressivo durante mais de tempo. Tal necessidade não parece partir, mas sim condiz, com a intenção de contar a história como extraída do livro de Vittorini.

Concomitantemente a essas duas intenções, a peça foi planejada de acordo com algumas questões, umas de ordem técnica e/ou prática, outras de ordem expressiva.

3.1.1 Questões de ordem técnica/prática

Das questões de ordem técnica/prática a serem enfrentadas na composição de *El Elefante y El Cara-de-Humo*, a primeira foi sobre a quantidade de músicos com que se pretendia trabalhar. De acordo com experiências de ensaio durante a preparação de

⁸⁴ Um dos personagens centrais do livro de Vittorini.

recital de mestrado, nos meses de setembro e outubro de 2009, intuí que seria muito difícil reunir mais de três ou quatro músicos por mais de duas ou três vezes.

Quanto a esse aspecto, o primeiro problema sobre o qual me detive foi a necessidade de elaborar uma estratégia de trabalho diferente daquela em que o compositor conclui a escritura da peça e a entrega aos intérpretes. Isso se quisesse trabalhar com os músicos, durante o tempo que pretendia, com o *ensemble* completo, desenvolvendo com eles uma relação relativamente estreita. Apenas assim teria a possibilidade de ter com os intérpretes aproveitando a experiência tanto no sentido técnico quanto estético; ou seja, desta forma teria a chance de compreender a relação de tensões entre as diferentes visões de mundo que se levantam nos ensaios entre o projetado em singular e a resposta (de fato) dos intérpretes. Em outras palavras, pretendia trabalhar de uma maneira que me permitisse tecer uma relação mais íntima com os integrantes do *ensemble*, a qual me permitisse entender meu trabalho, tanto desde meu lugar quanto desde a visão que o outro tem a respeito da peça que lhe entrego.

Uma maneira de resolver esta questão podia ser trabalhar por partes. Escrever peças para grupos menores que pudessem, depois, ser ensambladas, superpostas se fosse o caso, para resultar em uma peça maior. Peças que funcionassem de maneira autônoma e que, de alguma maneira, apresentassem a possibilidade de serem reunidas a outras para resultar na peça para o *ensemble* completo, como era pretendido.

No momento do planejamento, vi na ideia de polifonia⁸⁵ tanto uma possível ferramenta (técnica) quanto um possível objetivo estético. Como ferramenta, me pareceu que daria a possibilidade de trabalhar individualmente cada uma das partes e logo, nos ensaios disponíveis, trabalhar a polifonia de peças. Assim, planejei escrever peças solo, duos e/ou trios pensando tanto em sentido localizado (a condução e autonomia de cada um dos estratos, as partes do todo) quanto em sentido global (a condução e polifonia resultante da conjunção das peças avulsas, ou estratos da polifonia).

Partindo dessa solução, foram compostas – ora de forma separada, ora de maneira conjunta – as peças *Solo Para Marta*, *Les Gärten de Cinza*, *El Hombrecito de la Cara Ahumada*, *Gesticulación*, *El Encantador de Elefantes* e, por fim, a peça que é o resultado da conjunção de todas as partes (peças avulsas), *El Elefante y El Cara-de-*

⁸⁵ Neste capítulo se falará simplesmente de polifonia referindo exclusivamente à polifonia mucional.

Humo. Decidi também me servir de *Geräusch* (para flauta solo), mesmo que pertencesse ao trabalho de mestrado, já que foi a primeira peça a ser escrita a partir do livro de Vittorini.

Além disso, nos últimos dias do ano de 2010, junto com outros músicos, foi criado o *Ensemblefantes*, que veio a modificar a estratégia de composição, principalmente no tocante às questões de ordem prática, uma vez que o contato direto com um *ensemble* estável trouxe a possibilidade de trabalhar diretamente com os intérpretes de maneira continuada. Porque intimamente relacionadas com a composição de *El Encantador de Elefantes*, estas e outras questões referentes à criação do *Ensemblefantes* serão abordadas adiante.

3.1.2 Questões de ordem expressiva

No começo do doutorado (e inclusive já no final do mestrado), tive a sensação de que algumas das peças escritas nos meses anteriores tinham um caráter um tanto monofônico, enquanto meu interesse começava a se voltar mais para um pensamento polifônico. Mesmo que para vários instrumentos, parecia que peças como *Trozz*, por exemplo, eram ouvidas como de um estrato só, no tocante à textura. Nessa peça, principalmente no início, todos os instrumentos estão pensados em função de criar um único objeto musical que irá se repetir e se transformar ao longo da peça. Esse pensamento composicional leva a um resultado textural que identifiquei como monofônico, mesmo que a peça esteja escrita para quatro instrumentos.

Já a intenção em *El Elefante y El Cara-de-Humo* foi fazer uma peça que, em relação à sua textura, se ouvisse como uma polifonia de várias camadas relativamente independentes, como se se tratasse de uma textura formada por diferentes vozes, relativamente autônomas, superpostas. A ideia de trabalhar de maneira polifônica já estava algo presente no planejamento de algumas das peças do portfólio de mestrado, como em *Polifonias* (para violino e viola), ou em alguns momentos de *Ersticktes Geflüster*⁸⁶ (para dois violões e percussão), entre outras. Em *Polifonias*, por exemplo, quanto ao aspecto poético, por momentos três camadas são superpostas. Como comentado no memorial de composição de mestrado:

[Em *Polifonias*] há a escolha de superpor elementos com o intuito de criar uma unidade de sentido (...). Assim, a forma fluida pode ser entendida em

⁸⁶ Ambas as peças formam parte e são comentadas no memorial de mestrado (GRAS, 2010).

Polifonias como a superposição inter-atuante desses três eixos temporais: uma ideia poética que apontaria para adiante, uma estratégia que estabeleceria uma contradição entre movimento e quietude, e dois caminhos paralelos que apresentariam uma linearidade não direcionada – cada uma atuando um pouco individualmente, um pouco conjuntamente, mas com o intuito de criar uma unidade. (GRAS, 2010, p. 67)

Em *El Elefante y El Cara-de-Humo* a intenção composicional é diferente. Segundo os primeiros planejamentos, cada uma das camadas – sejam estratos, vozes ou planos, entre outras possibilidades que poderiam ter sido cogitadas –, deveria funcionar de maneira autônoma, para poder ser preparada e apresentada em recital de forma separada, e, por outro lado, deveria funcionar, também, conjuntamente com as outras vozes para criar uma espécie de grande polifonia. Na procura por determinar o conceito de polifonia que seria empregado, foram encontradas várias definições, na sua maioria, de um caráter bastante geral. Aclara-se que meu interesse, e, por conseguinte também o foco, aponta para a música da tradição escrita ocidental, principalmente a música de transmissão escrita europeia.

Pierre Boulez, expande a ideia de polifonia entendendo as vozes não somente como linhas, mas também como estruturas.

A polifonia se baseia, a meu ver, no arranjo das estruturas, o que significa utilizar “contraponto” e “harmonia”, contanto que se extrapole o sentido geralmente limitado por estes vocábulos; ou ainda numa distribuição, que não caberia referir nem à harmonia nem ao contraponto. (BOULEZ. 1972, p.118)

Boulez amplia o conceito de polifonia, entendendo-o como:

(...) dois, ou vários “fenômenos” evoluindo independentemente um do outro, sem deixar de manter entre si uma responsabilidade em todos os momentos. Assim se deverá conceber a transformação da noção de vozes, não encarar a sua abolição, que aniquila um dos domínios mais importantes da dialética da composição. (...) A noção de vozes deve ser radicalmente repensada; uma voz se considerará daqui em diante como uma constelação de acontecimentos que obedece a um certo número de critérios comuns, uma distribuição num tempo móvel e descontínuo, que segue uma densidade variável, por um timbre não-homogêneo, de famílias de estruturas em evolução. Estas constelações, estas distribuições serão responsáveis umas pelas outras, especialmente no que diz respeito a suas alturas e suas durações; um controle constante – complementariedade cromática, relações da escala logarítmica – levará em conta a responsabilidade das alturas entre si; o controle das durações se exercerá sobre o campo no interior do que se governarão as relações de alturas. A dinâmica e o timbre introduzirão as tolerâncias necessárias. Na falta deste controle rigoroso, tender-se-á a uma simultaneidade dos acontecimentos, estranha a tudo o que seja orgânico. (BOULEZ. 1972, p.131-132)

Paulo Chagas (2005), por sua vez, afirma que:

Podemos ter vozes simultâneas e independentes, mas elas devem efetuar um processo auto-referencial de produção e atualização de significado, a fim de ser considerado um sistema polifônico. Polifonia é, assim, a manifestação de simultaneidade – um sistema de eventos múltiplos e individuais – que é reconhecido como um sistema de produção de significado distinguindo-se da simultaneidade de sons que ocorrem no ambiente⁸⁷ (CHAGAS, 2005).

No presente trabalho, o conceito de polifonia será definido a partir da expansão realizada por Boulez e por Chagas. Ou seja, polifonia será tratada como a resultante de uma simultaneidade de estruturas – em sentido de uma dada organização –, cada uma obedecendo a um dado critério, sempre que sejam assim percebidas. Cada uma dessas estruturas poderá, por sua vez, estar formada por uma ou mais partes, podendo ser vozes, instrumentos ou aparelho eletrônico ou mecânico, entre outras possibilidades. Assim, polifonia é a percepção do que Boulez (1972) ideava como “polifonia de polifonias”, “polifonia de heterofonias”.

Contudo, em *El Elefante y El Cara-de-Humo* a ideia central é criar dois resultados expressivos relativamente diferenciados. Um como resultante da apreciação de cada uma das peças autônomas por separado, outro como resultante da apreciação da conjunção das peças avulsas em uma maior – *El Elefante y El Cara-de-Humo* –, o que poderia ser entendido como uma grande polifonia – ou polifonia de polifonias, polifonia de heterofonias, como proposto por Boulez.

Em relação à previsão da situação de performance do todo e das peças avulsas, as peças poderiam ser apresentadas por separado ou em conjunto, pois cada uma deveria ter sua própria individualidade, ou seja, como já referido, cada uma das peças deveria funcionar de forma autônoma. Se for uma situação de demonstração, então deveriam ser apresentadas em um recital só, primeiro as peças por separado, em qualquer ordem, e logo *El Elefante y El Cara-de-Humo* – a montagem da grande polifonia –, entendendo que o ouvinte poderia vir a tecer certas relações e comparar ambos os resultados. A gravação (que se encontra em anexo) foi pensada segundo esta última situação.

⁸⁷ “We can have simultaneous and independent ‘voices’ but they must accomplish a self-referential process of producing and actualizing meaning in order to be considered a polyphonic system. Polyphony is thus the manifestation of simultaneity – a system of multiple and individual events – which is recognized as a meaning-producing system distinguishing itself from the simultaneity of sounds occurring in the environment.” (CHAGAS, 2005. Tradução nossa).

3.2 Considerações sobre as peças em singular

O processo de composição de *El Elefante y El Cara-de-Humo* resultou em um sem-número de idas e vindas: mudanças, adaptações e reformulações, tanto em sentido local quanto global. Por isso, serão elaborados, tanto como for possível, comentários sobre cada uma das peças individuais, mantendo a ordem cronológica de composição, tentando com isso dar ao leitor uma noção relativamente completa do processo de composição de *El Elefante y El Cara-de-Humo*, assim como foi se estabelecendo no percurso de dois anos. Em analogia ao processo, a explicação culminará com a elaboração de considerações a respeito de *El Elefante y El Cara-de-Humo*, no ponto 3.4, como resultado final do processo de composição.

3.2.1 *Solo para Marta*

A primeira peça a ser escrita foi *Solo Para Marta*. Os conceitos trabalhados nela não visam tipo algum de indeterminação ou improvisação, mas sim a expressão do detalhe, tanto na composição quanto na interpretação. Em certo sentido, esta peça é o resultado da re-elaboração de antigos conceitos, reformulados à luz de um conceito novo, mais abrangente, como será tratado à continuação.

Além de ser autônoma e funcionar na grande polifonia, esta peça devia atender a uma terceira finalidade: a de peça por encargo. A ocasião se colocara da seguinte maneira: foi planejado⁸⁸ um recital para violoncelo solo no qual a instrumentista interpretaria *Pression* (1968), de Helmut Lachenmann, que já estava sendo estudada e preparada para gravar. Como planejado, parti da ideia de que *Solo para Marta*, ao funcionar dentro de um programa em que a peça de Lachenmann estava incluída, poderia atender a certas questões de ordem estética que permitissem compor um programa com alguma espécie de unidade. Portanto decidi criar um tipo de contraponto estético com *Pression*, tentando algumas ligações na escolha do material sonoro de *Solo para Marta*.

No nível estritamente sonoro, pensei em duas questões – que considerei centrais no trabalho de Lachenmann e que também condiziam com meu trabalho composicional, pelo menos até esse momento – com as quais poderia tecer alguma sorte de ligação. A primeira, sons de intensidade baixíssimas, quase inaudíveis, que abundam na peça de

⁸⁸ Junto com Marta Brietzke e Ricardo Eizirik.

Lachenmann. A segunda, uma nota RE⁸⁹, quase no final de *Pression*, que gera uma espécie de contraponto dialético com o resto do material sonoro da peça. Conjuntamente com o segmento em que se pratica a técnica de arco com o máximo de pressão, esta nota RE era entendida como de capital importância nesta peça porque é à luz destes elementos que, segundo minha apreciação, o resto do material sonoro se articula. Tal nota, tomada de maneira poética, parece um oásis que, por sua vez, contrabalança, em relação ao arco expressivo da peça, a rudeza de um som “«perfurado» – é assim como o descreve o compositor”⁹⁰ (BOHY) – do segmento de arco com pressão exagerada.

Para a composição de *Solo para Marta*, no contexto do programa do recital e, portanto também em relação aos elementos observados na peça de Lachenmann, foram definidos como ponto de partida dois deles: sons quase inaudíveis, por um lado, e a altura pontual mantida (a nota RE), por outro. Este último elemento indicava ligações com outro continente estético, do qual são extraídas certas características da sonoridade de peças de Giacinto Scelsi, especificamente do final da década de 1950, aquele do *Trio Per Archi* (1958) e das *Quattro Pezzi Per Orchestra* (1959); de Salvatore Sciarrino, como *La Perfezione Di Uno Spirito Sottile* (1985), *Introduzione All'Oscuro* (1981), entre outras – características estas que têm relação direta com o pensamento de microvariações elaborado no mestrado.

Salienta-se aqui, como no capítulo anterior, que – em sentido pontual – são somente certas características que se filtram dentre outras tantas possíveis, e não o pensamento estético, musical ou filosófico integral de Lachenmann, Scelsi ou Sciarrino. Se, por um lado, certas características sonoras da minha peça podem ser relacionadas com a sonoridade destes ou de outros compositores, por outro lado, meu pensamento composicional, assim como o compreendo hoje, se distingue tanto de um desses compositores quanto de outros.

No nível estético, *Solo para Marta* se relaciona mais com *Crimson – Molly's Song* (1995) ou *Duo* (1996), de Rebecca Saunders (na dialética entre agressividade e serenidade da primeira parte de minha peça, por exemplo), do que com a música dos compositores acima citados. No nível pontual, dos elementos construtivos, *Solo para Marta* já não se relaciona tanto com a música de Saunders, e sim com certos elementos

⁸⁹ Nota escrita RE que, por causa da esordatura utilizada, soa re bemol. No texto, no entanto, me referirei a esta nota simplesmente como nota RE.

⁹⁰ “« Perforés » — c'est ainsi que les décrit le compositeur. (François Bohy, programme du Festival d'automne à Paris, cycle Helmut Lachenmann)” (grifos de Bohy, tradução nossa) Disponível em <http://brahms.ircam.fr/works/work/9888/> (Acesso em: 31 de julho de 2013.)

observados em peça de Scelsi, Sciarrino e Lachenmann, entre outros. Outro exemplo pode ser citado ao me referir à construção de cada som, no começo de *Solo para Marta*, que se relaciona mais com um pensamento serial. Este último aspecto, assim como minhas relações estéticas com a música de Saunders, não será abordado aqui.

O foco que aqui é adotado refere-se ao trabalho entre a figura de autor-criador, figura de intérprete e intérprete-pessoa. Em meu processo composicional servi-me, dentre outras coisas, da leitura que Federico Gariglio faz sobre certos aspectos interpretativos, como tratado a seguir. Ao propor o conceito de (micro)música, Gariglio menciona as diferenças do vibrato em várias interpretações do concerto para clarinete e orquestra de W. A. Mozart. O autor descreve

...situações tão notáveis como, por exemplo, escutar versões do *Concerto para clarinete e orquestra* de Mozart em que o solista toca sem vibrato, as cordas com vibrato, e os ventos com todo um espectro de vibratos que variam dos quase imperceptíveis até os de oscilação microtonal. Como é possível, então, que frente a uma obra estruturalmente tão delicada e homogênea, possamos perceber seus materiais internos de maneira tão heterogênea? Quando o regente pretende intervir em semelhante desajuste técnico e estético, habitualmente recebe resposta do tipo... “*mas segundo tal escola se toca sem vibrato...*” quando, por perto, encontram-se representantes de outra escola que, no melhor dos casos, não chegam a alcançar a oscilação por semitom.⁹¹ (GARIGLIO, F. 2009, p.24)

A ideia de (micro)música que Gariglio propõe vem a ser a música que habita no detalhe, em cada uma das nuances interpretativas. Como descrito por esse autor:

Micro música é então aprofundar-se em aspectos que historicamente foram relegados, descuidados ou simplesmente não vistos. Tal potencialidade de introspecção é impossível de medir com exatidão, mas sim é certo que habilita o acesso a um *mikrokosmos* praticamente desconhecido. Esta intencionalidade não somente é exclusiva de determinado repertório musical contemporâneo, mas também pode se estender a qualquer período histórico, sem restrições, dado que nada impede ver o passado com perspectivas presentes.⁹² (idem, p.26)

⁹¹ “*Situaciones tan llamativas como, por ejemplo, escuchar versiones del Concierto para clarinete y orquesta de Mozart donde el solista toca sin vibrato, las cuerdas con vibrato, y los vientos con todo un espectro de vibratos que varían desde los casi imperceptibles hasta los de oscilación microtonal. ¿Cómo es posible entonces que, frente a una obra estructuralmente tan delicada y homogénea, podamos percibir sus materiales internos de manera tan heterogénea? Cuando el director pretende intervenir en semejante desajuste técnico y estético, habitualmente recibe respuestas como... “pero según esta escuela se toca sin vibrato...” cuando, a corta distancia, se encuentran representantes de otra escuela que, en el mejor de los casos, no llegan a alcanzar la oscilación por semitono.* (Tradução nossa, grifos de Gariglio)

⁹² “*Micro música es entonces profundizar en aspectos que históricamente fueron relegados, descuidados o simplemente no-vistos. Tal potencialidad de introspección es imposible de medir con exactitud, pero sí es cierto que habilita el acceso a un mikrokosmos prácticamente desconocido. Esta intencionalidad no sólo es exclusiva de determinado repertorio musical contemporáneo, sino que también puede extenderse*

Tal ideia tem sido sumamente instigante, não somente no que diz respeito ao vibrato, mas à própria sonoridade e principalmente à interpretação, à manifestação completa, ligando-se assim, como ideia estética, ao conceito de micro-composição⁹³ descrito na dissertação de mestrado. Conceito este que está relacionado, por outro lado, também com os conceitos de *Klangkomposition* utilizado por compositores como Ligeti, Lachenmann e outros, e o de *musique concrète instrumentale* de Lachenmann.

Adverte-se que o conceito de (micro)música vem ampliar o de micro-composição, dado que o primeiro é interpretado como conceito estético, entanto o segundo é utilizado como ferramenta da técnica composicional (que pode bem ser entendida como parte da primeira, por exemplo). Se entendido deste modo, o horizonte composicional se vê grandemente ampliado. Isso porque todos os sons estariam, em si, constituídos em uma sorte de microcosmos acessível por meio da audição dos detalhes, seja na interpretação seja na composição do som. Algo assim como a ideia de microvariações elaborada no mestrado (GRAS. 2010, p.30), que encontrava exemplo em *La Perfezione Di Uno Spirito Sottile* (1985), de Salvatore Sciarrino, e era utilizada na composição de *Geräusch*, por exemplo.

No entanto, existe uma diferença. Na (micro)música há interpretação; na microvariação e na microcomposição, não. A noção de que as nuances percebidas são resultados não somente da composição, mas também de uma dada interpretação, em certa medida imprime um caráter dialógico à prática composicional. Esta ideia de micro-música guiou, por assim dizer, a escrita de *Solo para Marta*. A noção de uma potencial resposta interpretativa e também emocional por parte do instrumentista foi um dos fatores centrais da composição da peça.

Tomando o conceito de (micro)música como referência, a primeira ideia sonora formulada para a composição de *Solo para Marta* foi uma nota repetida. No começo foi definido que ambos, compositor e intérprete, lidariam com o mesmo material básico. Por momentos, seria definido um determinado número de parâmetros a serem aplicados a um material sonoro básico (a nota RE) e se deixaria livre ao critério do intérprete a escolha do tipo de construção sonora específica de acordo com a combinatória dos elementos sugeridos, assim como fora de sua predileção, para criar sua própria versão.

a cualquier período histórico, sin restricciones, puesto que nada impide ver el pasado con perspectivas presentes.” (Tradução nossa, grifos de Gariglio)

⁹³ Uma espécie de síntese modular instrumental. (GRAS. 2010, p.25)

Em outros momentos, o compositor tentaria escrever sua própria versão partindo do mesmo conjunto de parâmetros (que, claro está, seria depois interpretada pela instrumentista), ou seja, o compositor seria colocado na situação de interpretação (como uma intuição) para realizar, com os mesmos elementos, a sua escolha em relação à construção sonora. Esta estratégia resultou nos primeiros 34 compassos da peça. No exemplo seguinte (Figura 5), são apresentados alguns trechos que expressam o comentado.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 54-60. The score is divided into two systems. The first system is marked 'Rustico non vib' and 'Alla corda (barroco)'. The second system is marked 'Expressivo vib' and 'Rustico'. The score includes various dynamics (f, mf, mp, ff) and articulation marks (accents, slurs). Fingerings are indicated with Roman numerals (II, III, IV, V).

Figura 5: *Solo para Marta*, compassos 1-8. Escrita da minha interpretação do material básico (nota RE).

Na Figura 5, é utilizado um tipo de escrita que pretende expressar minha versão interpretativa, propondo ao intérprete um jogo entre diferentes modos de execução, a partir de indicações como “*Rústico*”, “*Alla corda*”, ou “*Expressivo*”, por exemplo. Estas indicações visam enriquecer a ação interpretativa com as sutilezas do toque instrumental que vem a sugerir.

Assim, são utilizados termos de diferentes tradições que, fora de contexto, poderiam oferecer ao instrumentista um grande número de sutilezas na interpretação; i.e., numa peça como o *Cuarteto de cuerda N° 1* op.20, de Alberto Ginastera, por exemplo (de onde foi extraída), a ideia e indicação “*Rústico*” tem um significado bastante preciso de acordo com a tradição interpretativa da obra de Ginastera em geral. No entanto, acredito que, fora desse contexto, tanto esta indicação quanto “*Expressivo*”, por exemplo, podem ter um significado relativamente mais amplo. Nas folhas de indicações que antecedem a partitura de *Solo para Marta*, o parágrafo dedicado a este assunto, mesmo que dê algumas orientações bastante precisas enquanto à interpretação das indicações (como “os tocadores de rabeca do norte do Brasil, ou a primeira das *Folk*

Songs de Luciano Berio” para a indicação *alla corda*), adverte que estas indicações “orientarão o instrumentista sobre o caráter da interpretação [dos modos de execução]”.

Este tipo de indicações tem por objetivo, então, colocar mais um elemento interpretativo por sobre a escrita da interpretação do compositor; ou seja, indicar ao instrumentista qual a imagem sonora na qual o compositor pensou ao escrever sua interpretação, mas não indicar um tipo específico, ou determinado, de execução. Por outro lado, dariam ao intérprete mais elementos, que poderiam ser utilizados na hora de resolver as sonoridades do trecho escrito em quadros (Figura 6). Este trecho foi pensado, compositivamente, como o segmento em que o intérprete praticaria sua própria escolha enquanto à composição da sonoridade em cada detalhe, como descrito na figura 6.

The figure displays a musical score for the piece "Solo para Marta" by Luciano Berio, covering measures 30 to 34. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It is divided into four distinct sections, each with specific performance instructions and dynamic markings:

- Measure 30:** A box labeled "1" - 3" contains the notation "p.o. - m.s.t." and dynamic markings "p - mp - mf - f". A box to the right instructs: "Utilizar diferentes tipos de vibrato IIIª cuerda", "Sin silencio entre cada sonido", and "Articulación diversificada". The duration is marked as "c.a. 20" (approximately 20 seconds).
- Measure 31:** A box labeled "1" - 3" contains "p.o. - s.t." and dynamic markings "pp - p". A box to the right instructs: "Non vibrato IIª y/o IIIª cuerda", "Sin silencio entre cada sonido", and "Articulación poco variable (crear cierta inestabilidad)". The duration is marked as "c.a. 30" (approximately 30 seconds).
- Measure 32:** Features a tempo marking of $\text{♩} = 54-60$, a dynamic marking of "p.o.", and the instruction "3x vibrato ad libitum". The dynamic marking "mf - f" is shown below. A note "(idea de continuación)" is present.
- Measure 34:** A box labeled "1" - 3" contains "s.p. - m.s.p." and dynamic markings "PPP - p". A box to the right instructs: "Combinando diferentes tipos de vibrato y non vibrato IIª, IIIª y/o IVª cuerda/s produciendo mayormente polifónicos Con o sin silencios entre cada sonido o grupos de sonidos" and "Articulación diversificada". The duration is marked as "c.a. 30" (approximately 30 seconds). The section concludes with a box labeled "1" - 3" containing "m.s.p." and dynamic markings "PPPP - PPP".

Additional performance instructions include "Intejección" with a dynamic marking of "f", and "poco dim. muy progresivamente" (poco diminuendo, very progressively).

Figura 6: *Solo para Marta*, compassos 30-34. Escrita em quadros. Escrita que sugere um número de combinações para a composição da sonoridade por parte do intérprete.

Na Figura 6, é oferecida ao intérprete uma série de campos de ação, que ele utilizará para criar sua própria proposição de acordo com algumas indicações mais ou menos precisas. Um dos dois elementos escritos de maneira relativamente precisa é a duração, expressa em segundos, tanto dos segmentos quanto de cada som, sabendo,

porém, que isto irá variar mais ou menos em cada performance, e de acordo com a leitura de cada intérprete.

O outro elemento escrito de maneira relativamente precisa no segmento escrito em quadros é a altura (nota de escritura RE), que devido à utilização de *scordatura* não é uma frequência única, mas uma região do registro, mesmo que relativamente estreita. Além disso, o recurso da *scordatura* também agrega uma diferença tímbrica entre cordas mais tensas e outras mais relaxadas. Contudo, estes dois elementos (duração e *scordatura*), que aparentemente estão escritos de maneira precisa, em realidade oferecem também um grande leque de escolhas. A tudo isto, há que adicionar as indicações que figuram dentro de cada quadro, valendo para todo o fragmento, e que estão escritas de maneira a oferecer um campo de ação, mais do que uma série de escolhas. Ou seja, indica-se “utilizar diferentes tipos de vibratos”, e não “utilizar vibrato lento, meio e rápido”. Ou, em outro caso, “utilizar vibratos evolutivos e não evolutivos”. Enfim, a escrita atua em, pelo menos, duas camadas interpretativas: uma, as escolhas sugeridas pela própria escrita (compassos 30-34, por exemplo); e outra, a interpretação propriamente dita, do instrumentista ao encarar esta peça, assim como qualquer outra.

Nas primeiras versões, a peça começaria pelo segmento escrito com quadros (versão atual, c. 30-34), expressando, metaforicamente falando, a voz do intérprete. A seguir viria a escritura da interpretação do compositor. No entanto, de acordo com apreciações tanto de Jorge Diego Vazquez⁹⁴ quanto da própria instrumentista (ambos concordaram neste mesmo aspecto), sentimos a necessidade de informar ao intérprete (e também ao ouvinte) o material concreto no início da peça. Intuímos que começando com uma escrita em quadros, poderia acontecer que o ouvinte se sentisse como se estivesse frente a um abismo, assim como acontecia com o intérprete, como narrado no capítulo 1. Isto foi entendido como um problema, principalmente porque não era a intenção, e por outro lado, por se tratar não só de *Solo para Marta*, mas também o começo de *El Elefante y El Cara-de-Humo*. Assim, optamos por um começo mais

⁹⁴ Jorge Diego Vázquez é compositor e regente formado no Instituto Superior de Música da Universidad Nacional del Litoral. Atualmente desempenha os cargos de regente da Orquesta de Rítmicos de Fusión, é professor das disciplinas *Taller de Análisis y Armonía Aplicada*, na Escuela Superior de Música de la Provincia de Salta “José Lo Giúdice”; professor das disciplinas: *Composición IV, V, Armonía y contrapunto IV, V, e Acústica y Organología*, na Escuela de Música de la Universidad Católica de Salta; e regente da Orquesta Autódromo, no Programa Nacional de Coros y Orquestas Juveniles del Bicentenario.

“declarado”⁹⁵. A ideia era estabelecer no começo, da maneira mais clara possível, o conjunto de elementos que seriam depois utilizados nos segmentos escritos em quadros. Isto teve também a finalidade de dar certa segurança ao intérprete para que, uma vez que a peça já estivesse em curso, já tivesse começado a soar, ele estivesse mais preparado para enfrentar os quadros – pelo menos assim o intuímos.

Outra das inquietudes trabalhadas nesta peça foi a de tentar transparecer musicalmente a ideia de fragilidade, tanto sonora quanto gestual-corporal. Isto se condiz, relativamente, com o que fora trabalhado no começo da peça, pensado agora desde outra perspectiva, já não só ou necessariamente em sentido sonoro, mas no sentido amplo de (micro)música, ou seja, com o ouvido focado no “microcosmos” apontado por Gariglio. Atentos ao detalhe, outra vez embarcamos, junto com o intérprete, para explorar as minúcias sonoro-expressivas que poderiam resultar da ação de tocar três cordas ao mesmo tempo.

Assistindo à gravação da já referida peça de Lachenmann que fez a violoncelista com quem foi trabalhada a composição de *Solo para Marta*, foi observado que em certos momentos a dificuldade de se realizar alguns movimentos muito particulares, de uma precisão quase inaudita, resultava em uma sonoridade de uma enorme fragilidade. (Neste sentido, o final desta peça lembra também a intenção expressiva do início de *A fé do Pêssego*⁹⁶). *Pression* demanda, do intérprete, grande quantidade de movimentos corporais não habituais para a obtenção das sonoridades da peça. Estes movimentos geram sons de extrema fragilidade, que me transmitem um grande leque de variações sonoras muito sutis. Assistir ao intérprete lidando com todas estas dificuldades despertou a inquietação de tentar fazer desta fragilidade um fim expressivo de *Solo para Marta*, colocando o intérprete em uma situação de extrema sutileza, visando sugerir, sonoramente, a fragilidade de cada ação.

Poeticamente, a inquietação composicional se direciona para um momento em que o som se torna ação e ação se torna som, o que lembra o postulado lachenmanniano de música concreta instrumental. Lachenmann (2004), em entrevista com Paul Steenhuisen, comenta:

Estou trabalhando com o aspecto energético dos sons. A nota DO em *pizzicato* não é apenas um evento consonante em DO maior ou um evento

⁹⁵ Palavra que surgira durante a discussão desta questão com Jorge Diego Vazquez.

⁹⁶ Peça escrita durante o mestrado, comentada na dissertação de mestrado (GRAS, G. 2010), que esteve também na memória durante a composição de *Solo para Marta*.

dissonante em DO bemol maior. Ouço isso como um processo energético. (...) Isso é o que chamo *musique concrète instrumentale*. (LACHENMANN, 2004. p.9)

.....
 Trata-se de quebrar o antigo contexto, por qualquer meio, de quebrar os sons, examinando sua anatomia. (idem, p.10)⁹⁷

Em *Solo para Marta*, a ação instrumental requerida no final da peça leva o intérprete a uma situação relativamente tensa. Para conseguir tocar as três cordas ao mesmo tempo, é necessário exercer uma pressão muito precisa sobre a corda intermediária (como procurando o som de um ½ harmônico) com o objetivo de alinhar as três cordas em um mesmo plano e assim poder atingir as três cordas com a crina do arco (Figura 7).

La duración de este cuadro está liberada al criterio del instrumentista. No obstante no deberá ser mayor a la mitad de la duración del cuadro que siguiente.

Hacer lentos glissandi cortos y/o largos de forma aleatoria en ambos sentido, con la posibilidad de crear momentos de detención, estáticos, o sea, sin movimiento alguno. Estos glissandi no deberán ser paralelos. El diseño es solamente alusivo, no es analogico al movimiento que debe realizarse

(arco flaut)
 al dito sempre

113

6"

pppp

Tocar las tres cuerdas (I^o II^o y III^o) simultáneamente. Para que todas ellas suenen, la II^o cuerda deberá ser ligeramente aprestada (como si fuera un medio-armonio) para que, así, esté al mismo nivel de las otras dos. Lo que se busca es crear una cierta inestabilidad en la ejecución, produciendo sonidos super-leves y de un carácter etéreo.

La duración de este cuadro esta relacionada a la duración del cuadro anterior. Así, no deberá ser inferior al doble de la duración del cuadro que anterior.

Hacer lentos glissandi como en el cuadro anterior

(flaut - al dito)

114

mp pppp quasi in silenzio (sempre)

Todas las indicaciones de ejecución del cuadro anterior valen para este cuadro.

Figura 7: Compassos 113 e 114. Complexos sonoros formados pela conjunção de harmônicos e ½ harmônico. A cabeça de nota em losango preto indica a produção de ½ harmônico e as linhas diagonais indicam a produção de pequenos movimentos à maneira de *glissandi*.

⁹⁷ “I am working with the energetic aspect of sounds. The pizzicato note C is not only a consonant event in C major or a dissonant event in C-flat major. It might be a string with a certain tension being lifted and struck against the fingerboard. I hear this as an energetic process. (...) This is what I call *musique concrète instrumentale*.” (LACHENMANN, 2004. p.9) (Grifo do autor, tradução nossa)

.....
 “It is about breaking the old context, by whatever means, to break the sounds, looking into their anatomy.” (idem, p.10) (Grifo do autor, tradução nossa).

Nesta parte, além da pressão a se exercer sobre a corda intermediária, é requerido também tocar harmônicos nas duas cordas restantes, o que requer uma pressão mínima sobre as cordas, e, ao mesmo tempo, realizar pequenos e lentos *glissandi*, tudo em intensidade muito baixa (indicado em *pppp* e *quase in silenzio*), resultando em uma ação instrumental relativamente instável, delicada. Essa instabilidade visa a relacionar intimamente ação instrumental e resultado sonoro, intuindo que possa vir a sugerir, musicalmente, a ideia de fragilidade pretendida, como resultado.

Nesse momento da peça, como interpretada por Marta Brietzke, a ação parece coincidir com a sonoridade e esta, com o tempo; quase no sentido das *Quattro pezzi su una nota sola* (1959), de Giacinto Scelsi, como indica Gariglio (2009), em que tudo o que acontece em cada uma das peças é a própria manifestação da sonoridade, sem haver intervalo possível, a não ser o intervalo propriamente temporal. Em *Solo para Marta*, porém, a atitude composicional se distingue daquela de Scelsi em sentido que não existem pontos de partida ou de chegada. O resultado pretendido é, não o de um movimento linear direcionado, mas o de continuidade, de movimentos mínimos, mas não direcionada.

Poeticamente, esta última parte (compassos 108-115) é entendida, no referente à grande forma, como se fosse uma grande reverberação da peça toda⁹⁸, que, no entanto, está carregada de uma espécie de mobilidade interna; algo assim como uma reverberação viva. Aproveitando o tipo de escrita em quadros, optei por uma grafia musical que tendesse a indicações mínimas, permitindo, e também sugerindo, ao intérprete retirar a vista da partitura nesta secção no momento da performance. Nos últimos compassos, por exemplo (Figura 7), não se indica muito mais do que tocar três cordas ao mesmo tempo, realizando alguns mínimos movimentos à maneira de *glissandi*. O resto está expresso verbalmente. Isto resultaria bastante vantajoso em sentido performático, devido a que o intérprete não precisa olhar a partitura o tempo todo, compasso por compasso, possibilitando que se concentre na produção sonora propriamente dita, na interpretação e na performance.

Há um detalhe formal a respeito desta última parte que traz um outro aspecto dialógico, desta vez entre interpretação e apreciação. Pensamos, com a intérprete, que precisávamos de um ouvinte. Uma vez a peça ensaiada, já com um produto relativamente estável, e à procura de sugestões, foi marcada uma espécie de pré-estréia

⁹⁸ O que lembra o final da peça *Professor Bad Trip – Lesson I* (1999) de Fausto Romitelli

com o orientador deste trabalho, Celso Loureiro Chaves, como única audiência. Após observar alguns valiosos detalhes estéticos (além de interpretativos e técnicos), Chaves perguntou para o compositor: qual a sua opinião? O compositor emudeceu. A questão levantada por Chaves se referia à ligação (principalmente de caráter) que se produzia entre a seção escrita em quadros (c.30-34, fig.2) e a parte final (compassos 108-115). Essa ligação poderia indicar uma falsa re-exposição, quando não era a ideia. Percebeu-se que, por um lado, o final chegava de maneira antecipada, uma vez que o caráter que pensávamos para o final da peça se prenunciava quase no começo da peça (c. 33-34). Intuímos que isso poderia criar, em um potencial ouvinte, uma sensação de retorno, ou re-exposição, quando ouvidos os compassos finais. Por outro lado, quando não havia silêncio entre os compassos 109 e 111, além do problema já mencionado, não era alcançado o resultado pretendido – a ideia de grande reverberação.

Imaginamos que isso poderia dar a impressão, para um potencial ouvinte, de que o compositor tinha deixado de trabalhar já alguns compassos antes do final, e com isto corríamos o risco de que a atenção do ouvinte se perdesse; poderia acontecer que as minúcias sonoras desprendidas da ação de tocar em três cordas, de realizar esses micro-*glissandi*, passassem despercebidas ou não segurassem a atenção do ouvinte, provavelmente provocando sua dispersão. Seria preciso captar novamente sua atenção. A solução pela qual optei foi, então, colocar uma pausa de 17 segundos no compasso 110 para levar a uma retomada, além de cuidar das durações e do caráter dos compassos 33-34 (últimos dois quadros, na versão apresentada para Chaves), a fim de evitar qualquer sensação de retorno.

Assim, no diálogo com considerações vindas de várias fontes, a peça acabou de ser composta. Através dos vários depoimentos, não somente a ideia ou atitude composicional referente a esta peça, em particular, mas também a própria ideia de composição têm sido fortemente enriquecidas.

3.2.2 *El Encantador de Elefantes*

A situação de composição de *El Encantador de Elefantes* está intimamente relacionada à criação do *Ensemblefantes*, nos últimos dias de 2010. A finalidade que nos levou à criação do *ensemble* foi a de estreitar a relação entre compositores e intérpretes, aprimorando o trabalho conjunto quando e quanto fosse possível. Procurou-se com isto que cada uma das partes conhecesse melhor o trabalho do outro, cada um

aperfeiçoando assim sua própria prática. Para tal fim, o primeiro objetivo a ser concretizado foi o de construir um repertório (peças novas, de preferência) com que trabalhar. Assim como outros integrantes do *ensemble*, pensei que seria preferível compor peças para o grupo completo, contribuindo para criar a noção de conjunto, tanto entre os integrantes quanto para uma potencial platéia. Portanto, junto com a criação do *Ensemblefantes* em finais de 2010, deu-se o início da composição de *El Encantador de Elefantes*, escrita para o grupo completo (flauta, violino, violoncelo, violão, piano e narrador).

A composição desta peça não seguiu a mesma planificação de *El Elefante y El Cara-de-Humo*. Tal projeto foi substancialmente modificado diante da composição de *El Encantador de Elefantes*. Trabalhar com um *ensemble* representava uma vantagem, mas representava também a reestruturação do projeto, pois a instrumentação pensada no primeiro momento, por exemplo, já não se ajustava à do *Ensemblefantes*. No nível estético, devo acrescentar, o já planejado não me parecia tão promissor quanto no primeiro momento. Foi necessário reconsiderar algumas decisões composicionais do projeto inicial e elaborar um novo, mesmo que a partir do primeiro. Isto levou, principalmente, à exclusão das peças *Les Gärten de Cinza* e *Gesticulación* (esta última ainda hoje em rascunho). A peça *Solo para Marta* não sofreu modificação alguma, e a ideia de incluir *Geräusch* como final do ciclo foi mantida.

A principal ideia musical de *El Encantador de Elefantes* foi a criação de uma textura polifônica que resultasse da simultaneidade de estruturas musicais, e estas em simultaneidade com o texto. A estratégia de trabalho foi começar pela música e, apenas depois de resolvida esta etapa (pelo menos em seu planejamento básico), trabalhar no texto. Isso foi pensado principalmente para facilitar o trabalho composicional da parte musical, uma vez que não era pretendida relação alguma entre música e texto narrado, exceto a própria resultante da simultaneidade. Assim como em *El Elefante y El Cara-de-Humo*, também nesta peça a música não expressa nem o significado nem a imagem literária, estética, ética, psicológica, ideológica ou filosófica do texto; a intenção composicional foi de que cada um dos universos ocorresse conjuntamente, simplesmente por simultaneidade.

Diferente da situação de composição de *Solo para Marta*, *El Encantador de Elefantes* foi escrita sem ter havido encontros preparatórios de qualquer tipo entre compositor e intérpretes. Além do regente, eu não tinha trabalhado previamente com nenhum dos músicos do *ensemble*. Assim, um dos possíveis níveis de relação dialógica,

aquele que foi identificado como a situação de composição em que o compositor trabalha em conjunto com o intérprete, é inexistente na escrita desta peça – pelo menos na etapa inicial, na escrita da primeira versão. Quando a peça ficou pronta, houve, sim, trabalho direto com os intérpretes (instrumentistas e regente) em ensaios, e neste momento o trabalho apresentou características dialógicas, das quais tratarei a continuação.

O planejamento de ensaio foi pensado da seguinte maneira: como combinado com o regente⁹⁹, os ensaios se articulariam em duas situações distintas. Por um lado, eu trabalharia diretamente com os músicos, a fim de resolver tanto questões específicas da produção sonora (principalmente em relação à utilização de técnicas estendidas), quanto questões de interpretação da partitura (sempre em sentido geral), o que significa também trazer a explicação da peça e/ou de determinados segmentos particulares, sempre a partir da visão de compositor. Por seu lado, o regente trabalharia na interpretação musical propriamente dita, i.e., trabalharia os elementos priorizados na interpretação, questões relativas ao equilíbrio dinâmico entre diferentes instrumentos e/ou técnicas de produção sonora, articulação entre as diferentes objetos musicais, unidades formais e discriminação dos planos, entre outras.

No entanto, no diálogo entre a visão interpretativa de uma e outra parte (compositor e regente), alguns pontos foram discutidos, pois ambas as visões se mostraram diferentes. Um dos aspectos debatidos, previamente e durante ensaio, foi a questão da precisão rítmica no segmento compreendido entre os compassos 62 até 78, por exemplo (Figura 8).

⁹⁹ Lucas Alves.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Violoncello (Vlão), and Piano (Pno.). The score covers measures 70 to 75. The Flute part features triplets and dynamic markings of *pp* and *pppp*. The Violin part includes triplets and dynamics of *<p>* and *ppp*. The Viola part has triplets and dynamics of *<p>*. The Violoncello part features triplets and dynamics of *<p>*, with the instruction "abafar as cordas" (damp the strings). The Piano part includes triplets, dynamics of *p* and *p sempre*, and the instruction "roçar as teclas com as unhas" (scratch the keys with the nails). The score also includes performance markings such as *ord*, *L.V.*, and *8^{va}*.

Figura 8: Textura de pulso e metro não perceptíveis. Os compassos 70 a 75 servem como amostra ilustrativa da seção completa. A textura está formada por dois estratos, um constituído pela flauta, violino e violoncelo, outro pelo violão e piano.

Segundo a minha visão interpretativa, neste segmento em particular, precisão rítmica não seria necessária. O que se desejava (como informado nos ensaios) era uma textura de pulso e metro não perceptíveis em ambos os estratos. E, por uma questão de ordem prática, advogar pela precisão rítmica levaria muitas horas de ensaio, podendo este tempo ser destinado a outras questões. Apesar disso, a visão interpretativa do regente era de que, se assim escrito, devia-se tentar, tanto quanto fosse possível, realizar este segmento com a maior precisão. Na prática, se optou por lograr a maior precisão possível, pelo menos no estrato formado por flauta, violino e violoncelo. Isto não foi, em sentido algum, esteticamente contraproducente. Obteve-se, sim, em sentido local, um resultado diferente do que tivesse sido obtido ao procurar pela exatidão ou pela não exatidão em ambos os estratos.

Esta situação, em sentido dialógico, me leva a pensar que ambas as visões interpretativas podem ser válidas. Ou seja, se a intenção do intérprete está de acordo com o expressado pelo compositor (verbalmente ou por outro meio), diferentes soluções interpretativas podem ser adotadas ao nível local, quando não seja comprometido o resultado global, o resultado geral que se deseja.

Como definido no Capítulo 1, a visão de mundo de uma e outra parte entram muitas vezes em relação de tensão dialógica (entendida não em sentido negativo), na qual ambas as visões podem vir a se nutrir mutuamente. Não se trata de considerar visões como corretas ou incorretas, ou que uma visão seja permissiva ou errada em relação à outra, mas de que há, pelo menos neste caso, duas visões interpretativas diferentes, vindas de concepções distintas, e, ainda que conflitantes, ambas possuem fundamento válido, e, portanto ambas podem ser consideradas válidas. Outra opção interpretativa, por exemplo, poderia ter sido por um andamento um pouco mais flexível ou outro mais rigoroso. Mesmo que esta opção não tenha sido cogitada por nenhuma das partes em momento algum, suspeito que, em tal caso, o resultado local fosse também diferente, mas ainda completamente válido, enquanto não afetasse o resultado global.

Poder-se-ia levantar, neste ponto, a seguinte questão: toda e qualquer interpretação seria igualmente válida em qualquer caso? Minha posição é de que não. Como sugerido por Marc Couroux (2002), em qualquer peça há aspectos que devem ser salvos a todo custo. Para aprofundar esta questão, será preciso desviar por um momento da linha narrativa para abordar alguns aspectos construtivos da peça. Em relação a tais aspectos, no nível do material sonoro são empregados, principalmente, dois conceitos básicos: sequência (como definido no Capítulo 2) e *Klangfarben* como resultante da micro-composição. Como utilizados nesta peça, ambos visam lograr algum tipo de continuidade.

Nesta peça, um dos exemplos mais claros de sequência pode ser tomado dos compassos 51-58, *pizzicati* em violoncelo, como ilustrado a seguir (Figura 9).

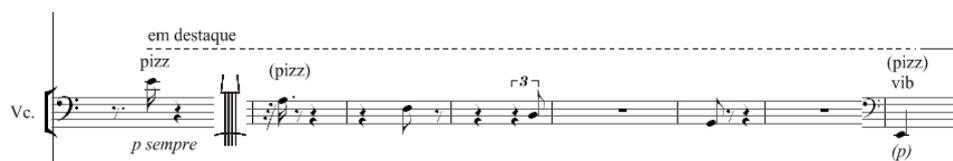


Figura 9: Sequência com função de articulação; *pizzicati*, c. 51-58. O símbolo que atravessa o pentagrama final do primeiro e começo do quarto compasso significa: tocar detrás do cavalete.

Conceitualmente, neste momento da peça, a ideia de sequência indicava principalmente uma sorte de linearidade direcionada. No momento da escrita, partiu-se do pressuposto de que esta sequência (Figura 9) seria percebida como tal, independentemente do que estivesse acontecendo no resto da textura. Intuiu-se que, se

assim percebida na situação de criação, poderia vir a sugerir, na percepção de um potencial ouvinte, uma espécie de sensação de movimento linear direcionado (descendente), que poderia orientar a atenção deste potencial ouvinte através da articulação formal projetada nestes compassos. A mesma função foi planejada para a sequência dos compassos 11-13 (Figura 10).

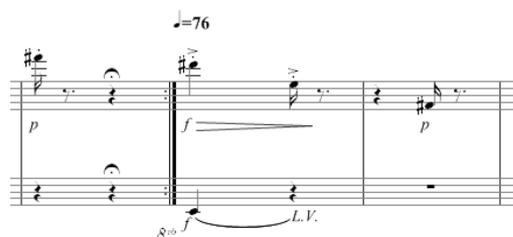


Figura 10: Sequência com função de articulação; piano mão direita, c. 11-13. Mão direita toca a sequência articulatória enquanto a mão esquerda introduz o ataque de um novo elemento. Aclara-se que a corda relativa a M10 deve ser preparada colocando uma borracha a fim de gerar um som percutido com uma leve ressonância. Este som pertence ao objeto musical “nota-grave”, exemplificado na Figura 11.

Em ambos os casos, a ideia era que ambas as sequências viessem articular unidades formais, de segundo grau nos compassos 11-13 e de terceiro grau nos compassos 50-56.

Nos compassos 12-50, a utilização do conceito de sequência tem uma função diferente, não a de articular como nos exemplos anteriores, mas a de criar uma linha relativamente estável, também contínua, mas não direcionada que, através da repetição de um único objeto musical (identificado como “nota-grave”, na Figura 11), servisse como um dos estratos da textura polifônica pretendida nestes compassos e seguintes.

Figura 11: Primeira parte da sequência formada por “nota grave”. Piano e violão compõem o ataque do som. O violão constitui a primeira parte do corpo do som enquanto o violoncelo surge da ressonância de piano e violão, criando a segunda parte do corpo do som. Este processo produz uma mutação tímbrica.

Neste caso, a construção sonora do objeto musical utilizado sequencialmente está materializada através do conceito de micro-composição, resultando em um som articulado entre piano, violão e violoncelo.

Retomando a discussão sobre os aspectos interpretativos, e a partir dos exemplos citados nas Figuras 9-11, são identificadas algumas questões relativas à interpretação dos trechos assinalados. Por exemplo, se na prática a sequência ilustrada na Figura 9 não for tocada “em destaque” (como indicado na partitura), correr-se-á o risco de que esta não seja identificada auditivamente como tal, não indicando uma solução de continuidade direcionada, e portanto não vindo a articular as unidades formais como pretendido, o que é a sua função, como informado oralmente pelo compositor nos ensaios.

O mesmo vale para a sequência identificada na Figura 10, mesmo que não seja indicado “em destaque”. Acredito que esta seja, na minha música, umas das questões às quais Couroux (2002) poderia se referir como “salvar a todo custo”. Na minha visão interpretativa, se a articulação não fosse lograda, faltaria algo na solução interpretativa, pois a sequência não cumpriria sua função musical específica. Em ambos os casos, as unidades formais se sucederiam sem a solução de continuidade pretendida, transgredindo uma das ideias principais destas sequências e desses momentos específicos da peça.

3.2.3 *El Hombrecito de la Cara Ahumada e El Elefante y El Cara-de-Humo*

Nos pontos anteriores foquei no conjunto de decisões entendidas como de caráter não individuais. Já neste ponto, focarei no conjunto de escolhas que se apóiam em preferências individuais.

O processo de composição de *El Hombrecito de la Cara Ahumada*¹⁰⁰ se deu de maneira singular quando *Solo para Marta* já estava estreada. Esta última foi tomada como base, como voz pré-existente – à maneira de *cantus firmus*, poderia-se dizer. A partir dessa peça, todas as decisões composicionais foram formuladas. Assim como nos casos anteriores, neste também foi levado em consideração, sempre, um duplo objetivo: a peça teria que funcionar de maneira autônoma e, ao mesmo tempo, como parte da peça integral.

El Hombrecito de la Cara Ahumada foi pensada como substituta de *Les Gärten de Cinza*, peça que tinha sido concluída aproximadamente um ano antes, mas que devido a diversas questões, tanto técnicas quanto estéticas, já não funcionaria no conjunto. *El Hombrecito de la Cara Ahumada* parte de certas considerações feitas sobre minha leitura de *Les Gärten de Cinza*, tanto entendida como peça autônoma quanto em seu funcionamento em conjunto com *Solo para Marta*, i.e., em sentido polifônico. O foco das observações visava, principalmente, o funcionamento formal-textual de ambos os resultados (individual e o integral). *El Hombrecito de la Cara Ahumada* parte, de alguma maneira, da atividade interpretativo-apreciativa (como momento de extraposição) realizada sobre o projeto original de *El Elefante y El Cara-de-humo*. O processo criativo de *Les Gärten de Cinza*, assim como o projeto original de *El Elefante y El Cara-de-humo*, não foi reaberto ou revisado.

De acordo com a minha interpretação/apreciação do projeto original, *Les Gärten de Cinza*, quando funcionando em polifonia com *Solo para Marta*, viria criar o tipo de grande polifonia, como definido a partir de Boulez e Chagas no ponto 3.1.2. Durante a composição de *Les Gärten de Cinza* foram tentadas diferentes soluções estruturais entre esta peça e *Solo para Marta*. De tais soluções, aquela que surgira da imitação da técnica de *hoquetus* visava principalmente uma sorte de deslocamento nas articulações de uma e outra peça. Segundo minha percepção, resultante da atividade interpretativo-apreciativa, esse deslocamento de articulações cria uma solução de continuidade estrutural no nível

¹⁰⁰ *El Hombrecito de la Cara Ahumada* não foi estreada como peça autônoma até o momento da escrita do presente trabalho. Houve ensaios (gravação em anexo), mas estes visavam à estreia da peça integral à qual pertence: *El Elefante y El Cara-de-humo*.

global (Figura 12), porém nem sempre no resultado local. Da mesma forma, pode não funcionar em cada peça por separado.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The second system continues with the same instruments. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamic markings. Key annotations include:

- Flute (Fl.):** 'frull (non frull)', 'repetir até a marca', 'ppp sempre'.
- Clarinet (Cl.):** 'frull (non frull)', 'sub tone', 'ppp sempre'.
- Trumpet (Tpt.):** 'frull', 'il più p poss', '1 rim', '1. m. w.', 'p'.
- Piano (Pno.):** 'bater as cordas com a mão', 'mute seco', 'roçar a corda com uma paleta', 'p'.
- Violin (Vln.):** 'arco saltando m. s. p.', 'p. o.', 'arco saltando m. s. p.', 'arco flaut', 's. p.', 'arco a 45°', 'arco levíssimo m. s. p. (m. s. p.)', 'lancear cordes y lastrar glissando en ambos sentidos'.
- Viola (Vla.):** 'arco saltando m. s. p.', 'arco flaut m. s. p.', 'arco saltando m. s. p.', 'arco levíssimo m. s. p. (m. s. p.)', 'lancear cordes y lastrar glissando en ambos sentidos'.
- Cello/Double Bass (Vc.):** 'pizz', 'arco', 'arco saltando m. s. p.', 'arco flaut', 'arco saltando m. s. p.', 'arco levíssimo m. s. p. (m. s. p.)', 'lancear cordes y lastrar glissando en ambos sentidos'.

Figura 12: Tentativa de solução de continuidade lograda através do deslocamento de articulações. A parte do violoncelo corresponde a *Solo para Marta*. As partes de flauta, clarinete, trompete correspondem a *Les Gärten de Cinza*. As partes de violino, viola e piano não estão associadas a qualquer peça avulsa, mas já prefiguravam o material que seria utilizado em *Gesticulación*, peça que seria, segundo o plano original, a terceira do ciclo (e que, no presente, ainda se encontra em rascunho).

De acordo com a minha apreciação, em relação às articulações, vários elementos podem ser identificados, como busca de uma solução de continuidade. No compasso 93, todos os instrumentos articulam no mesmo momento. No compasso 97, o fazem somente violoncelo e viola, enquanto clarinete e violino estendem artificialmente a ressonância da sonoridade do compasso 93. Ao mesmo tempo, flauta, trompete e piano criam uma textura por pontos. Algo similar acontece nos compassos 100 e 104 (segundo sistema na Figura 12), enquanto violoncelo continua a repetir (e variar) a unidade musical introduzida no compasso 97. O resto dos instrumentos se associa de maneiras diferentes.

Nos compassos 100-108, flauta e clarinete constroem (juntos) um som que muda timbricamente ao longo dos nove compassos, não coincidindo com as articulações do violoncelo. No compasso 102, trompete, violino e viola (e piano no compasso 104-105) começariam, cada um independentemente do resto, a apresentar estruturas de repetição, o que poderia criar uma textura diferenciada daquela do violoncelo e da criada por flauta e clarinete.

Outro aspecto a ser notado nestes compassos é que a unidade musical do violoncelo (arco saltando e continuação) é introduzida no compasso 97, enquanto a unidade musical que poderia ser entendida perceptivamente como articuladora da forma na resultante global (segundo a intuição que guiava o compositor no momento da escrita) acontece no compasso 93. Em soma, se dá, pelo menos em parte, um deslocamento articulatório comparável ao estilo do *hoquetus*. Por outro lado, as sequências de repetições também não se correspondem. O violoncelo (*Solo para Marta*) repete sua unidade musical característica a cada quatro ou cinco compassos, enquanto flauta, clarinete, trompete (*Les Gärten de Cinza*) e piano articulam somente no compasso 93 e 100. Finalmente, uma nova textura criada pela repetição de estruturas independentes surgiria somente no compasso 102.

Neste mesmo sentido foi pensada a concordância/discordância estrutural em *El Elefante y El Cara-de-Humo*. Esta solução estrutural pode ser vista nos compassos 44-55 (Figura 13), que coincide com os compassos 1-12 de *El Hombrecito de la Cara Ahumada*.

The image displays a musical score for the piece 'El Elefante y El Cara-de-Humo'. It features five staves: Narrator (Narr), Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Narrator:** Labeled 'Narrador 1' with a box containing the number 43. The tempo is marked as $\text{♩} = 54$.
- Flute:** Starts with 'som misto' and 'm.s.p.'. The first staff shows a melodic line with dynamics *f* and *pp sub*.
- Violin:** Starts with 'arco levissimo alla punta' and 'm.s.p.'. The first staff shows a melodic line with dynamics *pp* and *pliss.*.
- Viola:** Starts with 'm.s.t. (vib)'. The first staff shows a melodic line with dynamics *sfz > pp* and *pp*.
- Piano:** Starts with 'f' and 'pp sub'. The first staff shows a melodic line with dynamics *f* and *pp sub*. The second staff has the instruction 'roçar as cordas com as unhas muito suavemente' and dynamics *pppp*.

The score includes various performance instructions and dynamic markings throughout, such as 'arco levissimo alla punta', 'm.s.p.', 'pliss.', 'm.s.t. (vib)', 'sfz > pp', 'pp', 'p', 'pp', 'f', 'pp sub', 'roçar as cordas com as unhas muito suavemente', 'pppp', 'tonlos (ar)', 'tocar diretamente no cavalete (arco a 45°)', and 'm.s.p.'. There are also measure numbers 43, 50, and 55 indicated in boxes.

Figura 13: Solução de continuidade estrutural em *El Elefante y El Cara-de-Humo*.

Nos compassos acima, podem ser identificadas duas formas de articulação. Em cada uma das peças, a construção se dá por repetição variada de unidades musicais. No entanto, estas são apresentadas em momentos diferentes. A unidade musical (nota longa) em *Solo para Marta* (parte de violoncelo) dura seis compassos em cada exposição. Na versão de *El Elefante y El Cara-de-Humo*, a unidade musical (Objeto Musical 1) de *El Hombrecito de la Cara Ahumada* tem duração de nove compassos na primeira exposição e três na segunda. O piano nos compassos 51-52 é pensado como ressonância do ataque *sfz* em violoncelo (c. 50), como se viesse a colorir este ataque espectralmente no registro grave. Como depreendido da atividade interpretativo-

apreciativa realizada no projeto original, no que se refere à estrutura da peça integral, este tipo de soluções visa à continuidade formal. A respeito da polifonia, eu pretendia dois resultados diferenciados, ao ouvir cada uma das duas peças avulsas e *El Elefante y El Cara-de-Humo*.

Tal pretensão se revela observando-se o resultado sonoro no aspecto formal-temporal. Em *El Hombrecito de la Cara Ahumada*, a primeira unidade musical, a que chamarei de Objeto Musical 1, se corresponde com a ideia composicional de um ataque complexo que se dissolve no tempo. É composta de quatro compassos sonoros em dinâmica decrescente e cinco compassos de silêncio. Com base na minha apreciação (no momento da escrita), este silêncio não funcionaria como articulador, como separador entre as duas exposições do objeto musical ou como um silêncio expectante depreendido da primeira exposição. Funcionaria como extensão do objeto musical, como reverberação psicológica (em palavras de Chaves), como se o Objeto Musical 1 ecoasse durante algum momento, mesmo tendo desaparecido. A sensação que produzia, segundo minha apreciação, era que ele ia desaparecendo muito lentamente no transcurso dos cinco compassos de silêncio, mesmo apesar da intromissão das cordas graves raspadas no piano.

Por outro lado, quando *Solo para Marta* é ouvida como peça solo, estes compassos funcionam como um momento contemplativo – em relação ao que veio e ao que virá – devido à extensão e tipo da sonoridade utilizada. Formalmente, este momento funciona como uma espécie de pausa, como descontinuidade, que, por sua vez, poderia ser entendida como pré-anúnciação da mudança formal que virá a acontecer no compasso 58 (86, letra de ensaio D, em *El Elefante y El Cara-de-Humo*).

Ao funcionar como uma das vozes de *El Elefante y El Cara-de-Humo*, o silêncio reverberante de *El Hombrecito de la Cara Ahumada* vem a ser perturbado – destruído – pela intromissão da segunda exposição da unidade musical do violoncelo. Por sua vez, o momento contemplativo planejado para *Solo para Marta* também se vê abalado pela exposição de um material que não se corresponde com o que veio. No resultado formal-textural, este momento já não é percebido como contemplação ou reverberação psicológica, como aconteceria ao ouvir as peças em separado, mas sim como uma articulação formal em que, enquanto é apresentado um novo material (Objeto Musical 1), continuam a ser exploradas novas possibilidades do material de violoncelo.

Esta última situação articulatória está fundamentalmente relacionada com a ideia de forma fluida relatada no memorial de composição de mestrado, e tem sido trabalhada

também em sentido polifônico, ainda que de outro feitiço, em peças como *Polifonias* ou *Ersticktes Geflüster*, como já mencionado no tópico 3.1.2.

Uma solução diferente foi pensada para a seção entre os compassos 98-109, correspondente à Letra de Ensaio F (Figuras 14a e 14b). Quanto à estruturação por deslocamento de articulações em relação às peças avulsas e à peça integral, a solução é a mesma, pois enquanto o violoncelo já tinha começado uma seção (compasso 86, Letra de Ensaio D, conforme partitura em anexo), o trio articula no compasso 98 (Letra de Ensaio F, nas figuras 14a e 14b). No entanto, em relação a *El Elefante y El Cara-de-Humo*, a solução formal é diferente daquela relatada no exemplo anterior.

F
Rítmico - Mecânico

The musical score for Figure 14a is titled 'Rítmico - Mecânico' and is marked with a box 'F'. It consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vin.), Cello (Vc.), and Piano (Puo.). The score is divided into three measures with time signatures 3/4, 2/4, and 3/4. The Flute part features 't.ram' and 'tonlos' markings. The Violin part includes 'pizz' and 'arco (no cavalete)'. The Cello part has 'pizz', 'arco s.t.', and 'pp sub' markings. The Piano part includes 'mute', 'bater na harpa', and 'ord' markings. Dynamics range from f to ppp.

Figura 14a: Unidade formal resultante da superposição de duas texturas, correspondente cada uma a uma peça.

The image displays a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 103 and the second at measure 110. The Flute part features dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like 't.ram', 'tonlos', and 'k. clap'. The Violin part includes 'pizz' (pizzicato) and 'arco (no cavalete)' (arco without the bridge) markings, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The Viola part is highly detailed with various techniques including 'arco gettato', 'arco ord', 'm.s.t.', 'gliss.', 's.p.', 'pizz', and 'fz', with dynamics from *pp* to *f*. The Piano part includes 'muted harp' ('bater na harpa') and 'ord' (order) markings, with dynamics like *pp* and *mp*. The score is annotated with numerous performance directions and dynamic changes, indicating a complex and layered texture.

Figura 14b: Unidade formal resultante da superposição de duas texturas, correspondente cada uma a uma peça. (Continuação)

Na Letra de Ensaio F (figuras 14a e 14b), ao mesmo tempo em que a voz do violoncelo expõe materiais diferentes à maneira de uma rapsódia, a voz do trio (correspondente com *El Hombrecito de la Cara Ahumada*) inicia uma textura resultante da repetição (indicado “Mecânico” na partitura) de uma unidade musical nova¹⁰¹.

¹⁰¹ Esta unidade musical é entendida como nova em sentido sonoro, mas não necessariamente em sentido compositivo-conceitual, pois se corresponde quase que diretamente com a unidade musical do exemplo anterior (Figura 10).

Desta maneira, o processo criativo se orientou para estas soluções de continuidade-descontinuidade que pretendem gerar interesses e experiências distintos, quando as peças são ouvidas em separado e quando é ouvido o resultado da integração de todas em uma nova peça, que é *El Elefante y El Cara-de-Humo*. Esta dupla experiência é entendida como grande polifonia.

Ainda que a questão do texto da música não seja tratada aqui, sua inserção, em sentido composicional, se corresponde com os mesmos procedimentos estruturais mencionados nos exemplos anteriores (Figuras 13, 14a e 14b).

À guisa de encerramento deste capítulo, assim como foi narrado, no momento da composição de uma peça, toda uma série de apreciações, comentários, atitudes e soluções interpretativas relacionadas a ela ou a peças anteriores se tornam resposta ao meu trabalho, seja quando a peça é composta junto ao intérprete (como no caso de *Solo para Marta*), seja quando é concluída e entregue aos músicos (como em *El Encantador de Elefante*). As respostas que surgem farão com que minha construção da figura do intérprete seja sucessivamente reformulada. Estas reformulações acompanharão o autor-criador na situação de criação de uma nova peça. Assim, a relação dialógica se revela na orientação para a atividade de interpretação da situação de criação.

Portanto, pode-se afirmar que, na situação de criação conto com uma dada interpretação do que escrevo, pois os materiais musicais adquirem sua forma e conteúdo de acordo com a maneira como os interpreto e os ouço – é o caso da sequência articulatória descrita acima, por exemplo. Nesse sentido, a peça concluída já está interpretada, pois é com base nessa minha pressuposição interpretativa que a peça foi construída. E tal pressuposição surge da figura do intérprete, que se nutre das minhas percepções em relação ao trabalho do outro (o intérprete-pessoa).

Considerações finais

Ao longo do trabalho tem sido abordada uma série de questões relacionadas às decisões tomadas no meu processo criativo. Algumas decisões demonstram mais fortemente seu caráter individual, já outras se apresentam mais em seu caráter não-individual. Entretanto, seja um ou outro o caráter predominante, ambas apresentam aspectos dialógicos. Isto acontece porque, de acordo com o que tem sido exposto, em cada decisão se descobre uma espécie de duplo, um outro que está constantemente discutindo com o compositor. Este duplo se manifesta de diferentes maneiras, as quais, por sua vez, se correspondem com diferentes planos; esse outro pode se constituir como uma segunda consciência, a qual tem sido identificada como figura constituinte da situação de criação, e, portanto correspondente ao plano da criação musical – figura de ouvinte ou figura de intérprete.

Este duplo se descobre também na forma de outra pessoa com a qual o compositor dialoga no plano da vida – esfera ética em palavras de Bakhtin –, mas ainda de uma forte orientação estética já que tais diálogos tratam sobre música; é a situação de ensaio, por exemplo, ou quando o compositor recolhe todo tipo de respostas (verbais ou não) sobre seu trabalho ou sobre o trabalho de outra pessoa. Uma outra camada dialógica se descobre ao ser levado em conta o diálogo estabelecido com um dado referencial nas decisões tomadas na situação de criação. É o que tem sido identificado como polifonia discursiva, de acordo com utilização que Lanna e Ferreira Furtado fazem do conceito de polifonia bakhtiniano.

Estas diferentes camadas dialógicas, entretanto, não são exclusivas da situação de criação, mas se estendem para além, seja no passado ou no futuro, pois, como apontado no ponto 1.4, por exemplo, entanto que as memórias perceptivas e respostas colhidas sobre um dado trabalho se orientam para o passado, as intuições, em constante mudança, se orientam para o futuro. Ao mesmo tempo, como foi colocado no ponto 1.4.2, em certos casos, o compositor pode participar de uma nova situação – a de criação da interpretação. Neste caso, diferente da situação de criação, o compositor já não é quem toma todas as decisões, mas pode participar ativamente delas. Assim, a

criação da interpretação pode ser entendida como uma extensão da situação de criação, porém, já uma outra situação.

Partiu-se da inquietude de tentar descobrir sobre o quê se fundam as decisões tomadas no processo criativo da minha prática composicional. A partir do exposto acima e através das reflexões e observações expostas nos capítulos 2 e 3, acredita-se ter sido evidenciado que a prática composicional estudada, sobre certos aspectos, apresenta características dialógicas. E estas características, que tomam a forma de memórias perceptivas, intuições, apreciações, comentários, atitudes e soluções interpretativas, dentre outras possibilidades, são as que sustentam, pelo menos em parte, toda uma série de decisões composicionais.

Haverá outra série de decisões, aquela que compreende todos os cálculos próprios da técnica composicional, questão que não foi abordada neste trabalho e que, talvez, poderia também evidenciar características dialógicas. Contudo, de acordo com o interesse que motivou este trabalho, os estudos apresentados neste texto parecem suficientes para propor olhar para a composição desde uma visão mais ampla, que vise entender a prática composicional para além do trabalho em singular, para a escrita, por exemplo, de uma pessoa (o compositor). Se esta pessoa poderá trabalhar (fisicamente) em relativo isolamento, de acordo com o que tem sido exposto, seu trabalho dialogará de maneira consciente ou não com outros trabalhos e com apreciações que outras pessoas poderão lhe comunicar, por exemplo.

Se entendida como prática discursiva, com base no referencial bakhtiniano, a composição não se circunscreve unicamente à atividade de escrita (com tudo o que isto acarreta). A composição, como enunciado, forma parte do que tem sido chamado de acontecer musical que, parafraseando Faraco (2012), se constitui como uma atmosfera intensa de inter-determinações responsivas, que pode ser entendida com uma tomada de posição frente a outras posições valorativas.

Para concluir, se já foi apontado no capítulo 3 que, quando a peça é concluída ela já está interpretada, pode ser postulado que também já está apreciada. Conjuntamente com as intenções expressivas, e ainda de acordo com Faraco, estes já-interpretado e já-apreciado não são entendidos como conclusões rígidas, fechadas. Elas contribuíram para a criação da peça, mas, assim que a música é interpretada, e inclusive já na criação da interpretação, deverão entrar em contato com as valorações dos outros participantes do acontecer musical, com suas próprias posições e formas de ver e sentir o mundo, e, neste contato, entendido como profundamente dialógico, elas se reformularão uma e

outra vez. Portanto, a composição, em seu o aspecto dialógico, pode ser entendida como uma proposição fundada nos valores de uma pessoa, que no acontecer musical, dialoga com os valores de outras. Ou seja, uma constante de propostas e respostas entre as posições emocional e volitiva dos participantes do acontecer musical.

Portfólio

Solo para Marta

Germán Gras
Dedicado a:
Marta Brietzke

Indicações

Scordatura



Símbolos gerais



Fermata longa



fermata ordinária



fermata breve



Respiração



Levemente desafinado em sentido descendente e ascendente respectivamente.



Crescendo y Diminuendo al niente possibile respectivamente.



Il piú legato possibile. Este tipo de ligadura sempre indica alguma sorte de continuidade. Neste sentido, é utilizada em diferentes momentos, seja entre diferentes seções da peça, por exemplo, do compasso 46 al 47 ou entre os compassos 54 y 55; ou ligando sonidos, inclusive onde existe silêncio escrito entre eles, como por exemplo nos compassos 108-109. Em qualquer caso, sempre indica que tal passagem deve ser interpretada tão legato quanto possível.



Mudança progressiva de um tipo de técnica ou emissão sonora para outro de característica diferente.

Simbologia específica



Meio harmônico: refere a um som velado. Este som pode ser realizado da maneira convencional da técnica contemporânea, ou seja, exercendo, com a mão esquerda, uma pressão intermediária entre aquela necessária para lograr um som pleno e a mínima pressão realizada para lograr um som harmônico tradicional. Se for necessário, nos momentos que esta técnica é combinada com *glissandi*, a pressão poderá ser levemente menor para facilitar os *glissandi*.

Posições do arco

m.s.t.: *molto sul tasto*,

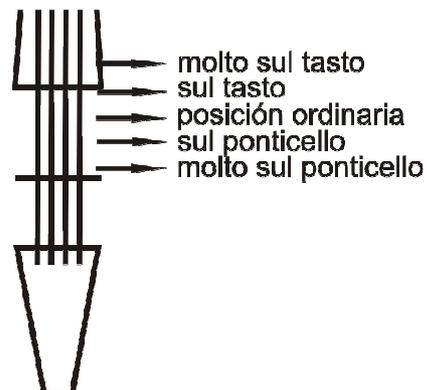
s.t.: *sul tasto*,

p.o.: *posición ordinaria*,

s.p.: *sul ponticello*,

m.s.p.: *molto sul ponticello*,

al dito: roçar o arco o mais perto possível da nota digitada.



Ações com o arco

Flaut: arco com o mínimo de pressão roçado velozmente.

Arco levíssimo: arco com o mínimo de pressão roçado em diferentes velocidades e em conjugação com efeito de tremolo

Battuto: golpe seco sem movimento horizontal do arco

Saltando: arco rebotado com movimento horizontal.

 arco com máxima de pressão.

Modos de execução

A peça não é de caráter improvisatório. Todas as durações indicadas em segundos (12”, por exemplo) são aproximadas.

Todos os tremolo devem ser realizados o mais rápido possível.

Os vibratos, quando indicados por desenhos acima do pentagrama, deverão ser executado *con rigore*, ou seja, de maneira análoga ao desenho. Com isto se deseja toda uma variedade de vibratos, alguns evolutivos, outro não, alguns amplos, outros rápidos, etc. Quando não é indicado por desenhos, então o instrumentista os interpretará da maneira convencional.

Nos primeiros quinze compassos da peça são indicados diferentes modos de execução (rustico; *alla corda* (barroco); *expresivo*; *alla corda* (folk), y *con rigore*). Estes orientarão o instrumentista sobre o caráter da interpretação. Rústico remete ao caráter de algumas peças do século XX tais como o começo do primeiro quarteto de cordas de Alberto Ginastera. Expressivo alude à prática interpretativa do período romântico em sentido general. *Alla corda* aponta para duas práticas, uma barroca, e outra que denominei de folk que refere ao tocadores de rabeca do norte do Brasil, ou à primeira das “Folk Songs” de Luciano Berio. Finalmente, a indicação *con rigore* significa tocar tal e como está escrito.

Nos compassos 30-34 se dispôs uma serie de eleições dentro de caixas com as quais o instrumentista é livre de construir seu próprio diálogo. Dentro destas caixas são indicados os diferentes parâmetros com os quais devem ser construídas as sonoridades, ou seja: a duração de cada com, que poderá variar livremente entre 1 e 3 segundos (isto excluiria, em principio, a possibilidade de tocar staccato, pois em tal caso o som duraria menos de 1 segundo, no entanto, não exclui a possibilidade de realizar um ataque acentuado e deixar a corda soando, entre outras possibilidades). Também é indicada a posição do arco, a qual poderá variar livremente dentro dos parâmetros indicados (na primeira caixa poderá variar entre posição ordinária e *molto sul tasto*, por exemplo); da mesma maneira, é indicada a intensidade que, na primeira caixa poderá variara livremente entre *p* e *f*, na segunda caixa entre *pp* e *p*, e assim por diante.

Nos quadros verbais outra serie de eleições é também indicada. No compasso 30, por exemplo, são pedidos diferentes tipos de vibratos, sempre na IIIª corda, sem silêncio entre cada som e uma articulação pouco variável (criando certa instabilidade). Esta última indicação refere ao perfil dinâmico do som, o que inclui o tipo de ataque, o manutenção e a finalização de cada sonoridade.

Estas caixas não indicam que se deva criar tipo algum de situações rígidas. Também não anulam a possibilidade de criar momentos estáticos ou não. Foi previsto que o instrumentista, se assim o desejar, construa, por momentos, situações de transição, câmbios súbito, ou qualquer outra possibilidade textural. Isto queda liberado ao critério e bom gosto do intérprete. Nos compassos 112-114 também foi utilizado este tipo de escrita. As indicações pertinentes à construção e interpretação desta seção estão indicadas diretamente na partitura. O intérprete deverá prestar particular atenção a tais indicações. Esta última seção foi pensada como uma grande e muito estendida reverberação da peça toda.

Solo para Marta

Musique pour Violoncelista sull'idea di Giacinto Scelsi

Germán Gras
Porto Alegre - 2010

♩=54-60

Rustico non vib

Alla corda (barroco)

Vc.

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

Espressivo

Alla corda (folk)

Rustico

5 vib

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

Espressivo

Con rigore

9 vib

s.p. → p.o.

mf *mf* *p* *f* *ppp* *non dim*

m.s.p. → s.p. → m.s.p. → m.s.p. →

Espressivo p.o.

13

III° vib

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

♩=60 - Melódico un poco rubato

16

gliss.

mp *p* *mp* *pp*

20 (III°)

gliss.

ppp *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *fp*

25

II° V III° III° II° III° II°

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

c.a. 20"

30

1" - 3"
p.o. - m.s.t.
p - mp - mf - f

Utilizar diferentes tipos de vibrato
III° cuerda
Sin silencio entre cada sonido
Articulación diversificada

c.a. 30"

31

1" - 3"
p.o. - s.t.
pp - p

Non vibrato
II° y/o III° cuerda
Sin silencio entre cada sonido
Articulación poco variable (crear cierta inestabilidad)

♩ = 54-60

32

3x vibrato ad libitum
p.o.
mf - f

(idea de continuación)

c.a. 30"

34

1" - 3"
s.p. - m.s.p.
ppp - p

f

1" - 3"
m.s.t. --->

pppp - ppp

Combinando diferentes tipos de vibrato y non vibrato
II°, III° y/o IV° cuerda/s produciendo mayormente polifónicos
Con o sin silencios entre cada sonido o grupos de sonidos
Articulación diversificada

(poco dim. muy progresivamente)

♩ = 54-60

35

p.o. ---> m.s.p.

vib non vib

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

rall.

39

s.t. m.s.t. non vib p.o. ---> m.s.p. s.p. ---> non vib

mf *>mf* *>mf > p* *mf > p* *1° p* *2°,3° ppp* *mp > p*

senza misura

8" - 12"

m.s.t. (vib) s.p.

44

II^o III^o

sffz > *pp* *p* *pp*

8" - 12"

p.o. (vib) m.s.p.

45

sffz > *pp* *p* *pp*

8" - 12"

p.o. (vib) m.s.p.

46

sffz > *pp* *p* < *f* > *p* *pp non dim*

♩ = 54-60

s.p. p.o. s.p.

47 (vib)

II^o III^o

pp *gliss.* *sffz* *p* *pp*

p.o. s.p. p.o. m.s.p.

52 (vib)

II^o III^o II^o

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

senza misura

arco flaut s.p.

55

I^o II^o

pp *p* *pp*

arco flaut s.p.

56

I^o II^o

pp *p* *pp non dim*

83 s.t. molto vib Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos
Ambos glissandi no deberán ser paralelos

88 s.t. Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos. Ambos glissandi no deberán ser paralelos

92 pizz Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos. Ambos glissandi no deberán ser paralelos

96 arco saltando (no medido) arco flaut

99 arco saltando (no medido) arco flaut

103 arco salt (no medido) arco levissimo alla punta (m.s.p.) Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos
Ambos glissandi no deberán ser paralelos

108 arco batutto no medido alla punta s.p. lentamente - senza misura
arco flaut sempre m.s.p. sempre

111 (sempre lentamente) (flaut) (m.s.p.)

La duración de este cuadro estará relacionada al juego que el instrumentista realice con el material dentro de el.

(senza misura)

(arco flaut)
p.o. - m.s.p.

112

modular hasta el próximo box en el tiempo necesario

pppp

Cambiar y/o repetir libremente sin necesariamente respetar la sucesión establecida en el cuadro de arriba, contemplando la posibilidad de crear secuencias de sonidos para así repetirlos o alternarlos con otras secuencias o con sonidos aislados. La posibilidad de articular estas secuencias con silencios está contemplada. La duración de cada uno de los sonidos podrá variar entre 2" y 6". La duración de cada una de las secuencias está librada al criterio del instrumentista. La duración de los silencios no podrá superar la extensión de una respiración, la cual deberá estar de acuerdo al caracteres general del(os) momento(s).

La duración de este cuadro está liberada al criterio del instrumentista. No obstante no deberá ser mayor a la mitad de la duración del cuadro que siguiente.

Hacer lentos glissandi cortos y/o largos de forma aleatoria en ambos sentido, con la posibilidad de crear momentos de detención, estáticos, o sea, sin movimiento alguno. Estos glissandi no deberán ser paralelos. El diseño es solamente alusivo, no es analogico al movimiento que debe realizarse

(arco flaut)
al dito sempre

113

6"

pppp

Tocar las tres cuerdas (I° II° y III°) simultáneamente. Para que todas ellas suenen, la II° cuerda deberá ser ligeramente aprestada (como si fuera un medio-armonio) para que, así, esté al mismo nivel de las otras dos. Lo que se busca es crear una cierta inestabilidad en la ejecución, produciendo sonidos super-leves y de un carácter etéreo.

La duración de este cuadro esta relacionada a la duración del cuadro anterior. Así, no deberá ser inferior al doble de la duración del cuadro que anterior.

Hacer lentos glissandi como en el cuadro anterior

(flaut - al dito)

114

mp ppppp quasi in silenzio (sempre)

Todas las indicaciones de ejecución del cuadro anterior valen para este cuadro.

115 Cerrar los ojos lentamente

4"

El Hombrecito de la Cara Ahumada

Para dos narradores y trio

Germán Gras
Porto Alegre 2011

Indicações para a execução

Instrumentos:

Dois Narradores (vozes feminina ou masculina)

Flauta

Violino

Piano

Indicações gerais:



Fermata longa



Fermata ordinária



Fermata curta



Respiração



Crescendo e Diminuendo al niente possibile respectivamente.



Mudança progressiva de um tipo de técnica o emissão sonora para outra de características diferentes



Começar lento e acelerar gradualmente



Começar rápido e desacelerar gradualmente

Indicações específicas:

Flauta:

Todos os *glissandi* serão realizados o mais gradualmente possível.

Todas as acciaccaturas serão realizadas antes do tempo.

Embocaduras:



posição da embocadura um pouco mais aberta do que o ordinário



posição ordinária ou habitual



posição da embocadura um pouco mais fechada do que o habitual



orifício da embocadura totalmente coberto

Caso não se indica nada, a posição da embocadura será a habitual ou ordinário.

Técnicas de produção sonora.



Tonlos: Som eólico ou som de ar.

t ram



Tongue ram: em todos os casos, o resultado deve ser um som impulsivo, e se possível, de altura determinada.

 Som misto: mistura entre o som ordinário e o som eólico. Nesta peça é utilizado no sentido plenamente sonoro, ou seja, mais preocupado pelo som propriamente dito, do que com a altura especificada, assim é indicado simplesmente com a posição com a qual será realizado.

 Golpe de chave

Violino:

Chaves

Em todos os casos, uma clave não convencional indica uma ação específica ou, em alguns casos, relativa. Não indica altura do som. O uso de uma clave não convencional imediatamente substitui qualquer outra, seja convencional ou não. Assim, a clave não convencional mostra um campo de ação sobre o instrumento, e não um resultado sonoro.

 Detrás do cavalete: Tocar atrás do cavalete. As quatro linhas horizontais indicam as quatro cordas, a linha acima representa a primeira, e a de baixo, a quarta.

Posições

m.s.t.: *molto sul tasto*,

s.t.: *sul tasto*,

p.o.: *posición ordinaria*,

s.p.: *sul ponticello*,

m.s.p.: *molto sul ponticello*,

a.m.: (destrás do cavalete) ao meio

Alturas:

 $\frac{1}{4}$ de tono descendente y ascendente respectivamente.

 $\frac{3}{4}$ de tono ascendente.

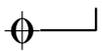
Técnicas de produção sonora.

 tocar no cavalete, em todos os casos, o ângulo do arco será de 45° para evitar qualquer contacto com as cordas

 Meio harmônico: exercer, com a mão esquerda, uma pressão intermediária entre a pressão necessária para lograr uma nota ordinária e o roçar (pressão mínima) sobre um ponto nodal para produzir um som harmônico tradicional. O resultado requerido é um som difuso, velado.

 *Glissandi* indeterminado para acima ou para abaixo.

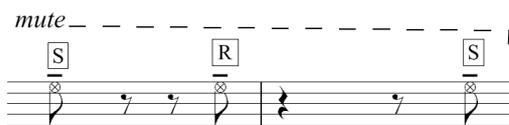
 Pressão exagerada do arco.

 Som mute ou abafado. Cobrir as cordas com a mão esquerda. A linha horizontal indica até onde se devem cobrir as cordas.

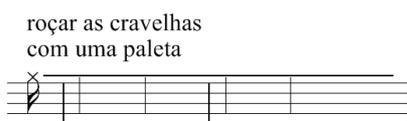
Piano:

O piano será preparado colocando uma borracha na corda  correspondente a MI 0 a fim de abafar o som.

Ações dentro do piano



Mute: abafar a/s corda/s diretamente com a mão. À indicação de mute acompanha-se as indicações 'R' e 'S' em caixinhas acima das notas que indicam ressonante ou seco respectivamente. Para lograr um som ressonante, a ação de abafar a corda será realizada próximo às cravelhas. Para lograr um som seco, a ação de abafar a corda será realizada longe das cravelhas. A melhor distancia para cada um dos sons deverá ser determinada pelo instrumentista.



roçar as cravelhas com uma paleta
Roçar as cravelhas com uma paleta de guitarra (elétrica). A velocidade e a direção da ação serão reguladas pelo instrumentista que procurará um efeito sempre contínuo (sem cesuras) e sem acentos. Quando for possível, a paleta será providenciada pelo compositor.

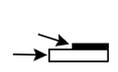


pizz
Pizzicati: beliscar a corda. Sempre que for possível, esta técnica será realizada com a ponta do dedo.

Ações no teclado



Roças as teclas pela frente com as unhas de lado a lado.

 Quando a cabeça da nota é preta, serão roçadas as teclas pretas (sustenido e bemóis); quando a cabeça da nota é branca, serão roçadas as teclas brancas (correspondentes aos bequados). A intensidade (relativa) é determinada pela velocidade e a direção está indicada por linhas ascendentes ou descendentes sendo, ascendentes para grave em direção ao agudo e vise versa.

El Hombrecito de la Cara Ahumada

Germán E. Gras

A ♩=54
som misto

Flute
f pp sub

Violin
arco levissimo alla punta
m.s.p.
pp
gliss.

Piano
mute
f pp sub
Ped. - sempre

18" 5 3/4

18" 18" roçar as cordas com as unhas muito suavemente
pppp

Fl.
tonlos (ar)
(lento) **3/4**
p

Vln.
tocar diretamente no cavalete (arco a 45°)
pppp
7" alla punta p.o.
gliss. *pp*

Pno.
f
7" 7" *pppp*

10 7" (dif. digit)

B

Fl. 15 5" **3/4** jet **8** **2/4**

Vln. arco vertical ord alla punta arco vert. salt s.t.

Pno. pizz (o mais rapido possivel, mas sempre regular) 8^{va} super ball 8^{ub}

ppp ppp f sfz

<pp> f f



Narr 20 **2/4** **3/4** 25 **3/4**

O Cara-de-Humo não é jovem, como podemos ver agora que ele veio nos conhecer; agora que está junto a nos, fuligem da fumaça já não lhe dá esse ar de rapaz que aparentava de longe;

Fl. (tr) (dif. digit)

Vln. s.t. arco vertical ord arco levissimo s.t.

Pno. mute R 3

pppp ppp ppp ppp ppp ppp

3/4 **C** **2/4** 30

Narr. dá a ele, isso sim, um ar jovial, agradável de ver, mas não oculta os muitos anos do seu rosto.

Fl. *f* key clap *, f' sempre* tonlos *pppp* jet *sfz*

Vln. *ppp* gliss. *ppp* *mp* *p* arco circular *m.s.p.* *ff* *pppp*

Pno. *mute* R *pppp* *f* 8^{va}

35

Narr. E como é pequeno! O vô poderia ocultar-lo de nossos olhos só levantando um braço diante dele.

Fl. som misto *pp* *pppp*

Vln. *pppp*

Pno. *mute* R *pp* *pppp*

F Rítmico - Mecánico

50 $\frac{3}{4}$ t.ram tonlos $\frac{2}{4}$ t.ram tonlos t.ram tonlos

Fl. *f* [s] - [t] *mp* *f* [s] - [t] *mp* *f* [s] - [t] *mp*

Vln. pizz arco (no cavalete) *f* *f* pizz arco *f* *f* pizz arco *f* *f*

Pno. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

mute [R] bater na harpa ord *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

55 60 jet

Fl. t.ram tonlos t.ram tonlos k.clap t.ram tonlos k.clap *f* [s] - [t] *mp* *p* *f* *p* *f* *sfz*

Vln. pizz arco (no cavalete) arco pizz arco *pp* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *fp*

Pno. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *fp*

mute [R] bater na harpa ord *p* *mp* *p* *mp* *p* *fp*

Ped. - sempre *

Narr. O Cara-de-Humo nos diz que é possível que não volte a passar por estes bairros, já terminaram de trabalhar aqui,

Fl. *pppp* whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre)

Vln. *m.s.p.* *fp* *arco levissimo* *m.s.p.* *pppp*

Pno. *f* *p* *pizz* *L.V.* *pppp* *mute* *R* *pppp* percutir a corda com os dedos
p *L.V.* *pppp* *pppp* corda mais grave



Narr. e então tomou a liberdade de vir dizer adeus a este senhor a quem tanto respeita. **H** Em Bloco Acontece, já haviam feito um pouco de amizade... diz, que Em Bloco

Fl. *ppp* *ppp*

Vln. *ppp* *ppp*

Pno. *pppp* *bater na harpa* *ppp* *percutir a corda com os dedos* *ppp* *ppp*

Em Bloco

Narr. 75

Fl. dif. dig. mudar lentamente

Vln. *ppp sempre*

Pno. *ppp pizz* bater na harpa

percudir a corda com os dedos

ao passar de todos os dias, o Cara-de-Humo olhava para o vô,

ppp *pppp*

Narr. 80

Fl. o vô o mirava e assim fizeram um pouco de amizade... piscavam o olho

Vln. arco batt ord alla punta *ppp* *f* *ppp* arco saltando m.s.t. arco flaut m.s.p. *ff* *pppp*

Pno. *ppp pizz* bater na harpa

super ball rumble saltando *p* *f* *ff* *mp* *L.V.*

[s] - [t] jet *sfz*

Narr. 85

Fl. dif. dig. ad lib. (mudar lentamente)

Vln. *pppp*

Pno.

um para o outro.

I \downarrow -60 90

Narr. Este homenzinho, durante um mês inteiro, sem dizer uma palavra, tem piscado o olho para o vô, da sua cara de fumaça, ao passar no trator através da esplanada;

Fl. *jet* *sfz* *tr* *ppp* $\langle p \rangle$

Vln. *ff* *pizz* *arco* *3* *p* *pppp*

Pno. *pppp* *8va* *nao accent.*



2
4

95 100

Narr. e agora tem entrado em nossa casa como amigo do vô; no entanto, na frente dele minha mãe a referir-se ao vô como elefante de um modo pejorativo.

Fl. *pppp* *3* *ppp* *tr* $\langle p \rangle$

Vln. *pp* $\langle f \rangle$ *ff* *ppp sub* *pppp*

Pno. *f* *super ball na harpa* *f* *8va*

J
Narrador 2

105

110

Narr. e-le-fan-te vo-ce dis-se e-le-fan-te? meu deus! sim!...

Fl. *pppp sempre* *<pp>*

Vln. *pp <f* *<ppp>* *pppp*

Pno. *f* *super ball na harpa (L.V.)* *pppp* *f*



115

120

Narr. E eu que me perguntava com o que se parecia este homem.

Fl. *<pp>* *som misto* *som ord (vib)* *pp*

Vln. *<ppp>* *pp* *mf* *ppp* *(vib)*

Pno. *super ball na harpa (L.V.)* *f* *pizz* *roçar as cravelhas* *ppp* *f*

K senza misura
cada instrumento toca independentemente do resto

121

Narr. Piscava o olho para ele e me perguntava. Estreitava amizade com ele e me perguntava. E me parece nada menos que isso! Muito justo! Não me dava conta, e no entanto se parece com isso. É desse jeito mesmo, sabe? Você acertou em cheio! O elefante é o mais nobre dos animais. Todas as suas qualidades são nobres, e todas as qualidades chamadas nobres não são realmente nobres a não ser quando alguém as possui como as possui o elefante. Considere você a força, por exemplo...

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre) *pppppp* esperar o fim do texto

Vln. arco levíssimo m.s.p. *pppppp* esperar o fim do texto

Pno. procurar um som agudíssimo e liso (imitando um harmônico de violino) *f* esperar o fim do texto

122 a Tempo ♩=48

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre) *pppppp* 125 *pppppp*

Vln. pizz arco levíssimo m.s.p. *pppppp*

Pno. 8va (agudíssimo e liso) *f* (agudíssimo e liso) *f*

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre) 130 (dif. digit) 3 + trill 135 3 *pppppp* *ppp* *p* *ppp*

Vln. arco levíssimo m.s.p. *pppppp* pizz arco m.s.p. *mp f p* *pppp*

Pno. (agudíssimo e liso) *f* pizz *mp* mute *f* *mp*

Casi Mecánico

L som ord.

Fl. multif. 140

Vln. p.o. III^o m.s.p. pizz arco m.s.p.

Pno. mute R pizz S mute pizz

ppp sempre *pp* *f* *p* *ff* *mf* *mp* *mp*

gliss.

(non Ped.) ppp

II

Fl. som ord. 145

Vln. III^a IV^a pizz

Pno. bater na harpa L.V p pp

mp *p* *p* *ppp* *pp*

gliss.

t.ram *t.ram*

3 *3*

bater na harpa *bater na harpa*

ppp *Ped.* *

II

Fl. 150 som ord 84

Vln. 3 pizz arco pizz 3 pizz 1^o pizz II^o

Pno. bater na harpa mute S bater na harpa mute S bater na harpa ord pizz

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

3 *3* *3* *3*

t.ram *t.ram* *t.ram* *t.ram*

3/4 *2/4* *3/4* *2/4*

bater na harpa *bater na harpa* *bater na harpa*

ppp *mf* *p* *p* *p* *p*

Ped. *

Fl. $\frac{2}{4}$ [155] $pppp$ pp interrupção $\frac{1}{4}$ f f p $\frac{2}{4}$ t.ram [160] $\frac{3}{4}$

Vln. arco saltando I° s.p. f salt. f arco mp $<ff$ II° pizz f p arco $pppp$ p

Pno. mute [R] p mp pizz [R] bater na harpa f p bater na harpa ppp ppp ppp

Ped. * Ped. *

Narr $\frac{3}{4}$ $\downarrow = 60$ $\frac{2}{4}$ [165] $\frac{3}{4}$

O que é a força se não é como nele? Se é generosa e tranquila como é nele, então pode-se dizer que é nobre

Fl. t.ram f $pppp$ $pppppp$ dif. pos. som misto (mudar lentamente)

Vln. pizz f p arco levíssimo alla ponta sempre $pppp$

Pno. ppp $pppp$ ppp ppp ppp

Ped. * Ped. * p

Narr [170] [175]

Mas se não é como nele, então não é de modo algum nobre. Assim como é a mansidão, a paciência, e com a humildade o mesmo.

Fl. ppp

Vln. ppp

Pno. mp p mp p sino ppp L.V. al niente

senza misura

molto espressivo

arco levissimo

m.s.p.

177

Vln. *pppp*

Pno. *mp*
p
sino L.V. al niente * *Ped.* L.V. al niente

178 a tempo ♩=60

Narr. Ah! Já me parecia que este senhor havia de significar algo para mim. Você acertou, é como um elefante.

185

Fl. *jet*
sfz
ppp

Vln. *m.s.p. (sempre) gliss*
mf > p
arco levissimo m.s.p.
pppppp
pizz
p

Pno. *pppppp*
f
3
f
p
* *8^{va}* * *8^{va}* * *Ped.*

♩=76

Fl. *f*
arco ord
f
f
3
f
whistle tone (mantendo a mesma nota)
ppp

Vln. *f*
3
f
fp < f
ppp sub

Pno. *f*
mp
mp
ppp
Ped.

0 $\text{♩} = 44$ 195 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Narr. É talvez a maior satisfação da minha vida... poder contar a vocês esta minha historia que estou acabando de aprender,

Fl. frull *ff*

Vln. pizz *f* arco saltando *f* arco *pppp*

Pno. pizz *p* 3 3 *p < f* solo *ppp sempre* 3 *ppp sempre* Ped.

*

$\frac{2}{4}$ 200

Narr. justamente de vocês, e ter compreendido ambas as coisas, graças também a sua filha: que o antigo costume que tinham os homens de adorar um animal, uma montanha,

Pno. 3 *p* 3 *p* *ppp sempre* 3 *ppp sempre* Ped.

205 210

Narr. uma árvore, uma coisa, era como eu dize que era; e que segue sendo o modo mais vivo que temos, em segredo, dentro de nos mesmos de conhecer e progredir.

Pno. pizz ord ord *ppp sempre* Ped.

Narrador 2 continua independentemente.
 No caso do piano terminar e ainda sobrar texto, então
 o narrador continuara até terminar o texto sem acompanhamento

215

Narr

Um elefante, você dizia? Faz tempo que os conheço. Em sua força... e em sua mansidão, em sua paciência, em sua coragem, em seus bons ânimos, em sua alegria. Mas eu não sabia. Um elefante... Ah! Não compreendia porque eu gostava de ficar tranquilo junto de um companheiro de trabalho, ou no trem, ao lado de um viajante, ou perto de qualquer um que se cale, ou junto de um rapaz, e até junto de um mendigo; e era que eu gostava de estar junto de um elefante. Um elefante, você dizia. Direi a você, que eu era um homem que estava muito aflito esta manhã, ao entrar aqui, e que entrei aqui justamente porque estava aflito. Tinha frio, me sentia doente, pensava que tinha meus dias contados, mas não pensava ter acabado.

Pno.

pizz *ord. mute* *f* *p* *ppp sempre* *pp*

* Ped. * Ped. * Ped. *ppp sempre* *

Pno.

p *ppp* *pp*

Ped. *

Pno.

p *pp*

* Ped. *

Germán E. Gras
 Porto Alegre Nov-11

El Encantador de Elefantes

Para narrador y quinteto

Germán Gras
Porto Alegre 2010

Indicações para a execução

Instrumentos:

Narrador (voz feminina ou masculina)
Flauta
Violino
Violoncelo
Violão
Piano

Indicações gerais:



Fermata longa



Fermata ordinária



Fermata curta



Respiração



Crescendo e Diminuendo al niente possibile respectivamente.



Mudança progressiva de um tipo de técnica ou emissão sonora para outra de características diferentes



Começar lento e acelerar gradualmente



Começar rápido e desacelerar gradualmente

Compasso 94 - Para todos os instrumentos:

O compasso 94 constitui um momento particular na peça. Este momento está escrito em um compasso só, que durará aproximadamente 13 segundos. Durante este tempo, cada instrumentista tocará de maneira relativamente independente (seguindo as indicações dentro das caixas), sugerindo, cada um, um caráter nervoso. A idéia é criar a sensação de que tudo mundo está falando o mesmo, ao mesmo tempo, de formas relativamente diferentes.

Indicações específicas:

Flauta:

Todos os *glissandi* serão realizados o mais gradualmente possível. No compasso 1, realizar o *gliss* mudando a digitação. Nos compassos 44 e 150, realizar o *gliss* mudando a embocadura.

Todas as acciaccaturas serão realizadas antes do tempo.

Embocaduras:



posição da embocadura um pouco mais aberta do que o ordinário



posição ordinária ou habitual



posição da embocadura um pouco mais fechada do que o habitual

 orifício da embocadura totalmente coberto

Caso não se indica nada, a posição da embocadura será a habitual ou ordinário.

Técnicas de produção sonora.

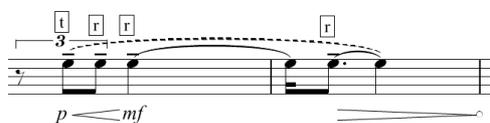
 Som eólico ou som de ar.

t ram

 Tongue ram: em todos os casos, o resultado deve ser um som impulsivo, e se possível, de altura determinada.

 Som misto: mistura entre o som ordinário e o som eólico. Nesta peça é utilizado no sentido plenamente sonoro, ou seja, mais preocupado pelo som propriamente dito, do que com a altura especificada.

 Modulação partindo desde um som eólico e indo para um harmônico mantendo o gerador (LA). O resultado desejado é o da modulação propriamente e não necessariamente o da nota pontual, assim, se no momento resultasse em outro harmônico que não o sugerido, então este resultante será mantido.


p < *mf*

e as articulações serão realizados da maneira convencional.

As letras 't' e 'r' em quadrinhos acima das notas indicam um tipo de articulação. Quando 'r', a articulação será mais branda, quando 't' o ataque será mais dura. Quando não se indica nada, então o ataque

Violino e violoncelo:

Chaves

Em todos os casos, uma clave não convencional indica uma ação específica ou, em alguns casos, relativa. Não indica altura do som. O uso de uma clave não convencional imediatamente substitui qualquer outra, seja convencional ou não. Assim, a clave não convencional mostra um campo de ação sobre o instrumento, e não um resultado sonoro.

 Cavalete: tocar no cavalete, em todos os casos, o ângulo do arco será de 45° para evitar qualquer contacto com as cordas

 Corpo do instrumento: Tocar no corpo do instrumento. O exemplo mostra a frente do instrumento e cinco linhas horizontais para indicar o ponto aproximado da ação.

 Detrás do cavalete: Tocar atrás do cavalete. As quatro linhas horizontais indicam as quatro cordas, a linha acima representa a primeira, e a de baixo, a quarta.

Posições

m.s.t.: *molto sul tasto*,
 s.t.: *sul tasto*,
 p.o.: *posición ordinaria*,
 s.p.: *sul ponticello*,
 m.s.p.: *molto sul ponticello*,
 a.m.: (destrás do cavalete) ao meio

Alturas:

♭ † ¼ de tono descendente y ascendente respectivamente.

♯ ¾ de tono ascendente.

Técnicas de produção sonora.

 Meio harmônico: exercer, com a mão esquerda, uma pressão intermediária entre a pressão necessária para lograr uma nota ordinária e o roçar (pressão mínima) sobre um ponto nodal para produzir um sonido harmônico tradicional. O resultado requerido é um som difuso, velado.



Glissandi indeterminado para acima ou para abaixo.

 Pressão exagerada do arco.

Violão



Ação no tampo do instrumento. Esta indicação é utilizada como se for uma clave não convencional. Em todos os casos, uma clave não convencional indica uma ação específica ou, em alguns casos, relativa. Não indica altura do som. O uso de uma clave não convencional imediatamente substitui qualquer outra, seja convencional ou não. Assim, a clave não convencional mostra um campo de ação sobre o instrumento, e não um resultado sonoro. Nesta peça é utilizada para dar a noção de aonde serão realizadas algumas ações como, por exemplo, a de roçar o tampo com a mão direita.

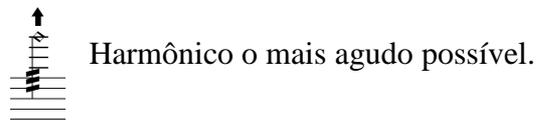
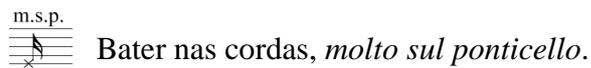


Linhas para acima e para abaixo indicam a ação de roçar alguma parte do instrumento, seja no tampo ou nas cordas. Em qualquer caso, o lugar específico está indicado na partitura. Quando se indica a ação de roçar as cordas, as linhas para acima significa em direção à ponte e as linhas para abaixo indicam em direção ao tasto. Quando se indica a ação de roçar no tampo, a direção das linhas ou setas não influi no resultado sonoro, portanto, poderá ser em qualquer direção. A velocidade da ação estará sempre relacionada à duração de cada um dos sons.



Som mute ou abafado. Cobrir as cordas com a mão esquerda. A linha horizontal

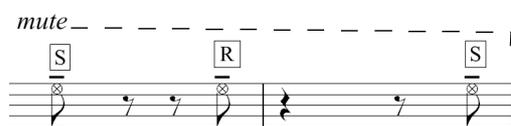
indica até onde se devem cobrir as cordas.



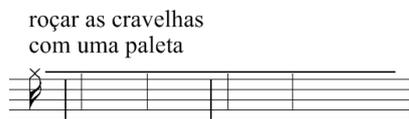
Piano:

O piano será preparado colocando uma borracha na corda  correspondente a MI 0 a fim de abafar o som.

Ações dentro do piano



Mute: abafar a/s corda/s diretamente com a mão. À indicação de mute acompanha-se as indicações ‘R’ e ‘S’ em caixinhas acima das notas que indicam ressonante ou seco respectivamente. Para lograr um som ressonante, a ação de abafar a corda será realizada próximo às cravelhas. Para lograr um som seco, a ação de abafar a corda será realizada longe das cravelhas. A melhor distancia para cada um dos sons deverá ser determinada pelo instrumentista.



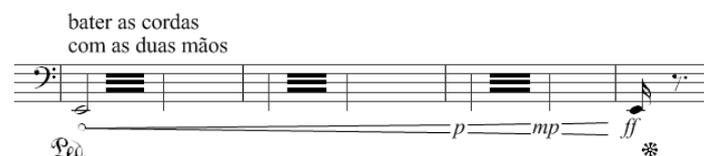
(sem cesuras) e sem acentos. Quando for possível, a paleta será providenciada pelo compositor.

Roçar as cravelhas com uma paleta de guitarra (elétrica). A velocidade e a direção da ação serão reguladas pelo instrumentista que procurará um efeito sempre contínuo

pizz



Pizzicati: beliscar a corda. Sempre que for possível, o belisco será realizado com a ponta do dedo.



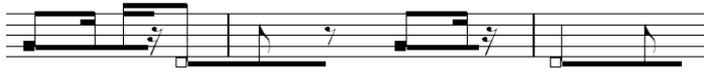
Bater as cordas com as duas mãos. Ainda que este escrita uma nota só, a ação será realizada sobre varias notas, sempre no registro próximo

á nota escrita. A ação será realizada utilizando a parte interna dos dedos de ambas as mãos, alternando-as para procurar um efeito contínuo (sem cesuras) e sem acentos.

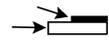


Roçar as cordas com uma paleta de guitarra. A ação será rápida e energicamente, e em sentido longitudinal à corda/s indicada/s. Quando for possível, a paleta será providenciada pelo compositor.

Ações no teclado



Roças as teclas pela frente com as unhas de lado a lado.

→  Quando a cabeça da nota é preta (em posição de SOL), serão roçadas as teclas pretas (sustenido e bemóis); quando a cabeça da nota é branca (em posição de RE), serão roçadas as teclas brancas (correspondentes aos bequadros). A velocidade e a direção da ação serão reguladas pelo instrumentista que procurará um efeito sempre contínuo (sem cesuras) e sem acentos.

Fl. t ram [25]

Vln. *f* p.o. arco p.o. *f* *non dim* *p* *gliss.* *m.s.p.* *p.o.*

Vc. *p* *non dim* *gliss.* *m.s.p.* *p.o.*

Vlão. *f* *f* *mf*

Pno. *f* *ord* *mf* *ord* *mf sempre* *mute*

* *8^{va}* *Red.* *L.V.* *f* *L.V.* *f*

Fl. t ram [30] **A** *vib amplo* *pp* *<f>* *pp*

Vln. *f* (p.o.) *m.s.p.* *arco* *p.o.* *pizz* *p* *fp*

Vc. *p* *gliss.* *m.s.p.* *f*

Vlão. *mf* *p* *f* *L.V.*

Pno. *R* *S* *S* *R* *ord* *f* *L.V.* *f*

142 (8) *f* *L.V.* *

2/4

Fl. *vib amplo* 35
mf *p* *f* *mf* *mf*

Vln. *p* *f* *s.p.* *p.o.*

Vc. *pp* *f* *p* *gliss.* *ppp non dim*

Vlão. *pp* *mf* *f*

Pno. *pp* *mf* *8^{va} mf* *L.V.*

Ped.

Ndr

40

El día que nos visitó, el Cara-de-humo nos contó que desde niño su sueño fue aprender a encantar
 Nos decía que es tan raro hablar en este mundo. Nunca se habla.
 Y el siempre quiso conocer el secreto y hacer hablar un poco.

Fl. *p* *mf* *6"* *5"*
3 *r* *r* *r* *6"* *5" fundir com o violino*

Vln. *mf p sub* *<mf>* *pp* *m.s.p.* *6"* *5" m.s.t.*
(p.o.) *s.t.* *6"* *5"*

Vc. *pp* *gliss.* *6"* *5"*
fundir com a flauta

Vlão. *mf* *L.V.* *6"* *5"*

Pno. *roçar as cordas com as unhas (a altura é aproximada)* *6"* *5"*
pp *ord* *mf* *mf* *mf* *(8)* *L.V.* ***

♩=60

45 **3/4** B

Fl. *pppp* *mf* *f* *f* *p*

som misto \cup s

2/4 t ram 5" **3/4** 50 t ram **2/4** U (ord)

Vln. (al pont) 5" 1/2 harm

Vc. m.s.t. pizz *mf* arco s.t. *pp* 5" *f* *p* em destaque pizz *p sempre*

Vlão. *f* 5" *f* *p* roçar as cordas com a mão esquerda *p (lento)* 3 *p* ord

Pno. ord *mf* pizz *f* 5" 5" *p* mute

Red.

Fl. *p* *ppp sub* **3/4** ♩=48 55 **2/4** C

Vln. *p* 3 *p* 00 *f*

Vc. (pizz) 3

Vlão. *mp* 3 *p* roçar as cordas com a mão esquerda *f*

Pno. ord *p* 3 *p* roçar as cravelhas com uma paleta

60

Ndr
Era pequeño cuando vio que en este mundo no era posible hablar. Trataba, probaba, y no lo conseguia nunca, ar

Fl.
ppp

Vln.
3
(pizz) <p> vib arco s.p. pppp

Vc.
(p) arco ppp <p> ord 3

Vlão.
abafar as cordas p f roçar as teclas com as unhas roçar as cravelhas com uma paleta

Pno.
f p pizz p L.V. 8^{va} p

65

Ndr
y entonces pensó que debía, ante todo, aprender a encantarlos. Penso que había muchos modos y que tenía que descubrir uno. Sabía que, por lo general, los encantadores tocan un instrumento,

Fl.
ppp ppp p p U bish

Vln.
3 p pppp <p> <p> <p> <p> ppp sempre

Vc.
<p> p abafar as cordas <p> <p>

Vlão.
roçar as cordas com a mão ord mute roçar as cordas com a mão ord mute ord roçar as teclas com as unhas p f roçar as cravelhas com uma paleta

Pno.
f p ord pp p

8^{va} pp *

Ped.

D

Ndr. solo necesitaba descubrir la música Y descubrirla, eso era lo más difícil.

Fl. *ppp* *pp* *ppp*

Vln. (8) *ppp* *p* *ppp*

Vc. *m.s.p.* *ppp* *<p>*

Vlão. *p sempre* *roçar as cordas com as mãos* *abafar as cordas*

Pno. *pp* *(ord)* *p sempre*

Fl. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Vln. (8) *<p>* *<p>* *<p>* *ppp* *ppp*

Vc. *<p>* *<p>* *<p>* *<p>* *ppp*

Vlão. *p sempre*

Pno. *(ord)* *p sempre*

70 75

8^{va} *p* *L.V.* *8^{va}*

Fl. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *bish* *80* *bish*

Vln. *(8)* *s.p.* *f* *fp*

Vc. *fp*

Vlão. *f* *ord*

Pno. *f* *ord* roçar as cravelhas com uma paleta *pp*

Fl. *3/4* *2/4* *8va* *ppp* *ppp*

Vln. *8va* *3* *ppp sempre* *s.p.*

Vc. *ppp sempre*

Vlão. *pp* *pp* *ord* *3* *p* *L.V.* *L.V.*

Pno. *ord* *p*

roçar as cordas com as mãos *mute*

E

85

$\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 76$

90

Ndr. La posibilidad de encantar depende de la melodía, decía, y aprender a encantar no significa otra cosa que encontrar que encontrar esa melodía, ese motivo.

Fl. *f* *pp* *pp*

Vln. *f* *pp* *mf*

Vc. *f* *f* *pp* *f* *pizz* *mf*

Vlão. *f* *mf*

Pno. *f* *mf*

una corda
*

$\text{♩} = 48$

95

100

Ndr. Así, se puso a buscar. Tenía que ser especial, para una especie determinada, aunque no sabía bien para que especie lo buscaba

Fl. *pp* *ppp* *pp* *pp*

Vln. *pp* *ppp* *ppp*

Vc. *pp* *pp*

Vlão. *f* *p* *mf*

Pno. *f* *mp*

Red.

*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

Variação a posição da embocadura entre, ord. levemente aberta e levemente fechada. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, frull, com ou sim acciaccatura etc.

105 ♩=94 molto rubato (ritmo irregular)

variar entre *f* e *mp*

24

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=94 molto rubato (ritmo irregular)

Variação a posição entre p.o. e m.s.p. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, tremolo (sempre curtos), com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

variar entre *f* e *p*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=94 molto rubato (ritmo irregular)

Variação a posição entre p.o. e m.s.p. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, tremolo (sempre curtos), com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

variar entre *f* e *p*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=94 molto rubato (ritmo irregular)

Variação a posição entre p.o. e m.s.p. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, tremolo (sempre curtos), com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

variar entre *f* e *p*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=94 molto rubato (ritmo irregular)

Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar entre *mute* ressonante, seco e som ord. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

variar entre *f* e *p*

Ed.

F $\text{♩} = 94$

Fl. Jet *ffz* *ff* *p* *molto vib* *ff* *ff* *<mp>*

Vln. *s.p.* *saltando* *ff* *p* *f* *p* *fp*

Vc. *p.o.* *ff non dim* *ff* *f non dim* *f >* *f* *pizz* *arco* *pp* *<f>*

Vlão. *ff* *f* *f* *ppp*

Pno. *ff* *ff* *f* *f* *f*

* 8^{va} 8^{va}

115 **3/4** **2/4**

Ndr

Fl. *f* *<f>* *p*

Vln. *s.p.* *ppp* *f > ppp* *<mp> mp* *pp*

Vc. *<f>* *f > pp* *mp >* *pizz (III^o)* *p* *pp*

Vlão. *<mf>* *<mf> p*

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

$\text{♩} = 60$ 120

Ndr. Buscaba el motivo. Era un niño pequeño, sacaba la flauta y lo buscaba. Era un mozo ya, se iba a las soledades,

Fl. *ord* *p* *multif*

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

Vc. *p* *p* *ppp*

Vlão. *p*

Pno. *p* *mp*

8^{va} *Red.* *

125 G $\text{♩} = 76$

Ndr. se sentaba en una piedra, tocaba y buscaba.

Fl. *f* *ff* *(multif)*

Vln. *f* *f* *f* *m.s.p.* *f > p* *mp* *p*

Vc. *gliss.* *f* *f* *f > p* *mf* *pp* *p*

Vlão. *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

130

Fl. *ppp*

Vln. *mf* *pp*

Vc. *ppp* *mf* *p*

Vlão. *pp* *mf* *p*

Pno. *p* *mf* *p*

L.V.

8^{va}

Ped.

135

(multif) U (ord)

Fl. *ppp*

Vln. *mf* *p*

Vc. *ppp* *mf* *p*

Vlão. *f* *pp* *p*

Pno. *mute* *R* *L.V.*

p sempre

Ped.

140

H

145

Ndr. Siguió en su casa, aunque con su mujer no podía. Sin embargo, para su mujer también buscaba.

Fl. ar ord

Vln. arco leggero p.o. -----> m.s.p. a.m. -----> m.s.p. -----> a.m. s.p. gliss.

Vc. 3 f > p f > p fp

Vlão. p f mp f

Pno. mp mp *

150

Ndr. Por las noche, se iba al desierto allí, soplando su flauta, buscaba. Lo buscó durante toda su vida.

Fl. ar ord ar

Vln. p gliss. p.o. ---> m.s.p. (m.s.p.) arco flaut s.p. 8va

Vc. s.t. vib amplo pizz arco s.t. vib amplo

Vlão. 3 ff f bater nas cordas m.s.p. p pp

Pno. roçar as cravelhas com uma paleta p ord p mute [r] ord p

Ndr. Cuando andaba por los caminos trabajando con alquitrán

Fl. *U*

Vln. *mf* *3* *vib amplo* *non vib* *ppp* *p* *3*

Vc. *p* *ppp* *p*

Vlão. *3* *ppp* roçar as cordas com a mão direita

Pno. *pp*

I

Ndr. llegaba la hora de la comida, comía rapidamente, y después se apartaba con su flauta para buscarlo

Fl. *ar* *ord* *frull* *(frull)*

Vln. *ppp* *vib amplo* *non vib* *p* *ppp* *f* *ppp*

Vc. *ppp* *ppp* *f* *ppp* *mp* *ppp*

Vlão. *f* *ppp* *f* *p* *mp* *mp*

Pno. *ppp (lento)* roçar as cordas com a mão esquerda *bater as cordas com as duas mãos* *p* *mp*

165

Ndr. Pues así, lo encontró un buen día ya tenía el motivo

Fl. *non frull* *ppp* *frull* *f*

Vln. *pizz* *arco* *ff* *f*

Vc. *ff* *ff* *f*

Vlão. *ppp* *ff* *f*

Pno. *ff* *ff* *roçar a corda com uma paleta* *ff*

1^o

170 **J** 175

Ndr. Después se puso a repetirlo por temor a olvidarlo Desde entonces solo se preocupó en perfeccionarlo

Fl. *ppp* *mf* *ppp*

Vln. *ff > f* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. *ff > f* *p* *mf* *ppp*

Vlão. *f*

Pno. *f*

180

Fl.

Vln.

Vc.

Vlão.

Pno.

ppp *mf*

ppp *mf* *ppp non dim*

ff *mf* s.t.

ff *f*

185

Ndr

Un dia u otro, tenia que probarlo

Fl.

Vln.

Vc.

Vlão.

Pno.

ppp non cresc. ar frull *pp*

ppp *ppp* *ppp flautato s.t.*

vib amplo ----- non vib

ppp *ppp* *f*

f

Ndr

Siguió con la costumbre de retirarse todos los dias en las soledades, a veces por la mañana temprano, a veces por la noche

Fl.

ord frull

f

pp *mf*

ppp non cresc.

Vln.

Vc.

Vlão.

Pno.

Ped.

Ndr

Y ahora, lo tiene pulido, como si fuera un diamante

Fl.

key clap

f

p

3

multif ou harmônico

Vln.

arco flaut

8^{va} s.p.

pppp

Vc.

f

f

pizz

mp

Vlão.

f

mp

f

Pno.

f

p

3

mp

p

8^{va}

8^{va}

*

200

Ndr

Fl.

Vln.

Vc.

Vlão.

Pno.

arco s.t.

pp

pppp

(8)

(s.p.)

al pont

pp

pppp

pp

205

Ndr

Fl.

Vln.

Vc.

Vlão.

Pno.

puede obrar milagros, dice...

silenzio subito

silenzio subito

pppp

p

mute

p

L

25

Vc. $\text{II}^\circ \nabla$ $\text{III}^\circ \square$ II° III° II° III°

f mf p $<f$ p mf

30

Vc. III° III°

1" - 3"

p.o. - m.s.t.

$p - mp - mf - f$

c.a. 20"

Utilizar diferentes tipos de vibrato
 III° cuerda
 Sin silencio entre cada sonido
 Articulación diversificada

31

Vc. II° III°

1" - 3"

p.o. - s.t.

$pp - p$

c.a. 30"

Non vibrato
 II° y/o III° cuerda
 Sin silencio entre cada sonido
 Articulación poco variable (crear cierta inestabilidad)

3/4

32

Vc. III° III°

3x

vibrato ad libitum
 p.o.

(idea de continuación)

$mf - f$

2/4

34

Vc. III° III° III° III°

1" - 3"

s.p. - m.s.p.

$pp - p$

c.a. 30"

(llendo a molto sul ponticello gradualmente)

intejcción

f

1" - 3"

m.s.p. ->

$pppp - ppp$

3/4

Combinando diferentes tipos de vibrato y non vibrato
 II° , III° y/o IV° cuerda/s produciendo mayormente polifónicos
 Con o sin silencios entre cada sonido o grupos de sonidos
 Articulación diversificada

(poco dim. muy progresivamente)

35

Vc. III° III° III° III° III° III°

III° III° III° III° III° III°

p.o. III° III° III° III° III° III°

vib non vib $\text{II}^\circ \nabla$ p.o. -> m.s.p.

$mf > p$ $<mf > p$ $f > p$ $<mf > p$

5/8

40

Vc. III° III° III° III° III° III°

III° III° III° III° III° III°

s.t. III° III° III° III° III° III°

gliss. III° III° III° III° III° III°

mf $>mf$ $>mf > p$ $mf > p$ $1^\circ p$ $2^\circ, 3^\circ ppp$ $mp > p$

3x

m.s.p. -> p.o. III° vib non vib s.p. -> non vib

60 (dif. digit)

Fl. *ppp* *ppp*

Vln. *alla punta* *p.o.* *gliss.* *pp* *pp* *arco vertical* *ord* *ppp*

Vc. *p.o.* *(vib)* *sffz > pp* *p* *pp non dim* *m.s.p.*

Pno. *pppp*

B

65

Fl. *ppp* *f* *t.ram* *3/4* *10/8* *2/4* *f*

Vln. *alla punta* *<p>* *pressionar* *arco vert. liberar* *3* *salt* *f* *f* *s.t.* *gliss.*

Vc. *s.p.* *(vib)* *pp* *gliss.* *p.o.* *s.p.* *p.o.* *(vib)* *III°* *mp pp*

Pno. *pizz (o mais rapido possivel, mas sempre regular)* *8va* *pppp* *super ball* *8vb*

2/4 **3/4** 70 **3/4**

Narr *O Cara-de-Humo não é jovem, como podemos ver agora que ele veio nos conhecer; agora que está junto a nos, fuligem da fumaça já não lhe dá esse ar de rapaz que aparentava de longe;*

Fl. *(tr)* *pppp* *(dif. digit)* *ppp*

Vln. *gliss.* *ppp* *s.t.* *gliss.* *ppp* *gliss.* *ppp* *arco vertical* *ppp* *ord* *arco levissimo* *s.t.* *gliss.*

Vc. *s.p.* *mp pp* *> ppp* *arco flaut* *s.p.* *pp* *1^o* *p* *pp* *m.s.p.*

Pno. *f* *(8)* *mute* *R* *3* *ppp*

C **3/4** **2/4**

Narr *dá a ele, isso sim, um ar jovial, agradável de ver, mas não oculta os muitos anos do seu rosto.*

Fl. *f* *key clap* *, f' sempre* *tonlos* *pppp* *jet* *sfz* *arco circular*

Vln. *gliss.* *ppp* *tr* *mp* *st* *tr* *p* *m.s.p.* *ff* *> pppp*

Vc. *s.p.* *arco flaut* *1^o* *pp* *tr* *p* *pp non dim* *m.s.p.*

Pno. *mute* *R* *pppp* *f* *8va*

80 85

Narr. E como é pequeno! O vô poderia ocultar-lo de nossos olhos só levantando um braço diante dele.

Fl. som misto
pp PPPP

Vln. arco flaut s.p. pizz (m. izq)
I^o II^o (arco) pp p non dim pp non dim

Pno. mute R pp PPPP

D =48 Rubato

Fl. som misto jet jet tonlos 90 tonlos
f sfz sfz [s] - [t] <sfz f

Vln. arco levissimo alla punta m.s.p. arco saltando alla punta m.s.p. (no cavalete)
fp fp f f

Vc. s.p. II^o III^o I^o arco flaut m.s.t. s.p. pizz arco flaut
<f <f >f >ppp mp l.v <ppp <f

Pno. f f f mute R p

E

Fl. jet t.ram tonlos som misto tonlos jet (dif. digit)

Vln. s.t. pizz arco saltando s.p.

Vc. II^o II^o m.s.p III^o II^o m.s.p --> s.p III^o m.s.p gliss. m.s.p

Pno. mute pizz 8^{va} mute R 6 6

* Ped. - sempre

F

Rítmico - Mecánico

Fl. 3/4 t.ram tonlos 2/4 t.ram tonlos t.ram tonlos

Vln. pizz arco (no cavalete) pizz arco pizz arco

Vc. pizz arco II^o III^o m.s.p II^o III^o m.s.p p.o. m.s.p s.p.-> m.s.p

Pno. mute bater na harpa f ord f f bater na harpa f ord f

* Ped. 165

105

Fl. t.ram tonlos k.clap

Vln. pizz arco (no cavalete) arco

Vc. arco gettato arco ord m.s.t. s.p. gliss. arco s.t. III° m.s.t. IV° m.s.p. III° m.s.p. (ord)

Pno. mute bater na harpa ord p

* Ped. - sempre

110

Fl. t.ram tonlos k.clap jet

Vln. pizz arco m.s.p.

Vc. pizz arco m.s.t. m.s.p. gliss. gliss. m.s.p.

Pno. (8) mute 8va mp p fp

G

Narr. O Cara-de-Humo nos diz que é possível que não volte a passar por estes bairros, já terminaram de trabalhar aqui,

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre)

Vln. m.s.p. arco levissimo m.s.p.

Vc. s.t. molto vib. Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos. Ambos glissandi no deberán ser paralelos. m.s.t. s.p.

Pno. f p pizz mute [R] percudir a corda com os dedos corda mais grave

Em Bloco

Narr. e então tomou a liberdade de vir dizer adeus a este senhor a quem anto respeita. Acontece, diz, que

Fl. ppp

Vln. ppp

Vc. s.t. mf ppp s.p. m.s.p. ppp ff arco ppp

Pno. ppp bater na harpa percudir a corda com os dedos ppp

Em Bloco

Em Bloco

Narr. já haviam feito um pouco de amizade... ao passar de todos os dias, o Cara-de-Humo olhava para o vô,

125

Fl. dif. dig. mudar lentamente

Vcln. arco saltando m.s.t. arco flaut

Vc. *15^{ma}* m.s.p. *loco* *arco flaut* *gliss.* *s.p.*

Pno. bater na harpa

percutir a corda com os dedos

ppp ppp sempre

ff ppp p

Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos. Ambos glissandi no deberán ser paralelos

Narr. o vô o mirava e assim fizeram um pouco de amizade...

130

Fl. 3 [s] - [t]

Vcln. arco batt alla punta ord

Vc. arco saltando m.s.t. arco flaut m.s.p. *gliss.* *s.p.*

Pno. super ball rumble saltando

ppp ppp f ppp

bater na harpa

ppp ppp

168 p p < f

135

Narr piscavam o olho um para o outro.

Fl. jet sfz dif. dig. ad lib. (mudar lentamente) pppp

Vln. arco saltando m.s.t. arco flaut m.s.p. ff pppp

Vc. arco saltando m.s.p. arco levissimo alla punta (m.s.p.) gliss. Hacer cortos y lentos glissandi en ambos sentidos Ambos glissandi no deberán ser paralelos ff ppp pppp

Pno. mute R 3 L.V. ff mp

I
♩ = 60

140

Narr Este homenzinho, durante um mês inteiro, sem dizer uma palavra, tem piscado o olho para o vô,

Fl. jet sfz tr ppp < p

Vln. arco batutto alla punta s.p. -> m.s.p. arco flaut sempre m.s.p. sempre p pizz 3 arco p pppp

Vc. II° III° p pppp pulgar en posición de Mi silencio

Pno. pppp nao accent.

Narr da sua cara de fumaça, ao passar no trator através da esplanada; e agora tem entrado em nossa casa como amigo do vô;

Fl. *pppp*

Vln. *pp* < *f*

Vc. *pppp*

Pno. *f* super ball na harpa

(flaut) (sempre lentamente) (m.s.p.)

Narr no entanto, na frente dele chegou minha mãe a referir-se ao vô como elefante de um modo pejorativo.

Fl. *ppp* *p*

Vln. *ff* *ppp sub* *pppp*

Vc. *f*

Pno. *f*

150

J

Narrador 2

155 e-le - fan - te vo - ce dis - se e - le - fan - te? 160 meu deus! sim!...

Fl. *pppp sempre* *<pp>*

Vln. *pp <f* *<ppp>* *pppp*

Vc. caixa de harmonicos caixa al dito I

Pno. *f* *super ball na harpa (L.V.)* *pppp* *f*

165

Narr E eu que me perguntava com o que se parecia este homem.

Fl. *<pp>* *som misto <p>* *som ord (vib) pp*

Vln. *<ppp>* *pp* *mf >* *ppp* *(vib)*

Vc. *silenzio*

Pno. *super ball na harpa (L.V.)* *pizz fp* *roçar as cravelhas ppp* *f*

K senza misura

cada instrumento toca independentemente do resto

esperar o fim do texto e o fim de solo para marta

170

Narr. Piscava o olho para ele e me perguntava. Estreitava amizade com ele e me perguntava. E me parece nada menos que isso! Muito justo! Não me dava conta, e no entanto se parece com isso. É desse jeito mesmo, sabe? Você acertou em cheio! O elefante é o mais nobre dos animais. Todas as suas qualidades são nobres, e todas as qualidades chamadas nobres não são realmente nobres a não ser quando alguém as possui como as possui o elefante. Considere você a força, por exemplo...

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre) Pppppp

Vln. arco levíssimo m.s.p. Pppppp

Vc. (silenzio) caixa al dito 2 entra com texto

Pno. super ball corda procurar um som agudissimo e liso (imitando um harmônico de violino) f

esperar o fim do texto e o fim de solo para marta

esperar o fim do texto e o fim de solo para marta

esperar o fim do texto e o fim de solo para marta

esperar o fim do texto e o fim de solo para marta

171 a Tempo ♩=48

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre) Pppppp

Vln. pizz arco levíssimo m.s.p. Pppppp

Pno. 8va (agudissimo e liso) f (agudissimo e liso) f

175

Fl. whistle tone like (mantendo a mesma altura sempre) Pppppp (dif. digit) 3 + tr 3 Ppp

Vln. arco levíssimo m.s.p. Pppppp pizz arco m.s.p. mp f p Pppp

Pno. (agudissimo e liso) f pizz mute 1 mp f mp

172

180

185

*

Casi Mecánico

L $\text{♩} = 76$

Musical score for measures 185-194. The Flute part features a multi-measure rest (multif.) and a melodic line starting at measure 190. The Violin part includes a multi-measure rest (III^o) and a melodic line with various dynamics and articulations. The Piano part includes a multi-measure rest (R) and a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *ppp sempre*, *pp*, *fff*, *pp*, *f*, *p*, *ff*, *mf*, and *mp*. Performance instructions include *som ord.*, *pp*, *pizz*, *arco*, *m.s.p.*, *mute*, and *pizz*.

Musical score for measures 195-198. The Flute part features a melodic line with a multi-measure rest (t.ram). The Violin part includes a multi-measure rest (III^a and IV^a) and a melodic line with various dynamics and articulations. The Piano part includes a multi-measure rest (S) and a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *fff*, *mp*, *p*, *ppp*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *som ord.*, *t.ram*, *pizz*, *bater na harpa*, *L.V*, and *ppp*.

Musical score for measures 199-204. The Flute part features a melodic line with a multi-measure rest (t.ram). The Violin part includes a multi-measure rest (3) and a melodic line with various dynamics and articulations. The Piano part includes a multi-measure rest (S) and a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *p*, *p*, *f*, *p*, and *pppp*. Performance instructions include *t.ram*, *som ord*, *pizz*, *arco*, *pizz*, *arco saltando*, *1^o pizz*, *2^o s.p.*, *bater na harpa*, *mute*, *ord*, *pizz*, and *mute*.

senza misura

N molto espressivo
arco levissimo
m.s.p.

226

Vln. *pppp*

Pno. *sino* *mp* *p* *sino*

L.V. al niente * *Red.* *L.V. al niente*

a tempo

227 $\text{♩} = 60$ 230

Narr. Ah! Já me parecia que este senhor havia de significar algo para mim. *jet* *Você acertou,* *é como um* *elefante.*

Fl. *sfz* *m.s.p. (sempre) gliss* *arco levissimo* *m.s.p.* *ppp*

Vln. *mf > p* *pppppp* *pizz* *p*

Pno. $\text{♩} = 60$ *pppppp* *f* *f* *p* *8va* *8va*

* *Red.* *

$\text{♩} = 76$ 235

Fl. *f* *f* *f* *f* *3* *whistle tone* *(mantendo a mesma nota)* 240 *ppp*

Vln. *arco ord* *f* *f* *fp* *f* *ppp sub*

Pno. $\text{♩} = 76$ *f* *mp* *mp* *ppp* *8va* *8va*

Red. *ppp*

O =44 245 **3/4** **2/4**

Narr. É talvez a maior satisfação da minha vida... poder contar a vocês esta minha historia que estou acabando de aprender,

Fl. frull *ff*

Vln. pizz *f* arco saltando *f* arco *pppp*

Pno. pizz *p* 3 3 *p < f* solo *ppp sempre* 3 *ppp sempre*

* *Ed.*



2/4 250

Narr. justamente de vocês, e ter compreendido ambas as coisas, graças também a sua filha: que o antigo costume que tinham os homens de adorar um animal, uma montanha,

Fl.

Vln. pizz *ppp* arco levissimo alla punta m.s.p. *pp*

Vc.

Vlao

Pno. 3

Narr. uma árvore, uma coisa, era como eu dize que era; e que segue sendo o modo mais vivo que temos, em segredo, dentro de nos mesmos de conhecer e progredir.

Fl. (vib) *ppp*

Vln. pizz arco batt *f* gliss p.o. poco vib m.s.p.

Vc. *ppp*

Vlao s.t. *p*

Pno. pizz ord ord

*

Red.

P

260 Narr. Um elefante, você dizia? Faz tempo que os conheço. Em sua força...

265 e em sua mansidão, em sua paciência, em sua coragem, em seus bons ânimos, em sua alegria. Mas eu não sabia.

Fl. *ppp*

Vln. arco batt *f* gliss *ppp*

Vc. p.o. poco vib *ppp*

Vlao s.t. *p*

Pno. pizz ord mute *f* *p* *ppp sempre*

* *Red.*

* *Red.*

* *Red.*

ppp sempre

280

Fl.

285

Vln.

Vc.

Vlao

Pno.

pppp

pppp

pizz

p

arco

pizz p.o.

poco vib

ppp

s.t.

p

vib lento

L.V.

s.t.

L.V.

p



290

Fl.

Vln.

Vc.

Vlao

Pno.

ppp

(pizz)

p

arco alla punta

m.s.p.

pppp

p

ppp

m.s.p.

arco

pizz p.o.

poco vib

m.s.p.

s.t.

p

pizz

ord

pp

pizz

mute

R

8^{va}

ff

R

295 $\text{♩} = 96$ 300 305

Narr. Direi a você, que eu era um homem que estava muito aflito esta manhã, ao entrar aqui, e que entrei aqui justamente porque estava aflito.

Fl. jet *sffz* *ff > p* *molto vib* *< ff > ff* *< mp >* *pp* (non vib) *pp*

Vln. arco saltando *ff* *s.p.* *< f >* *p* *m.s.p.* *fp* *m.s.p.* *pp* *gliss.* *pp* *gliss.*

Vc. *s.p.* *ff* *f non dim* *f >* *f* *pizz* *arco m.s.p.* *< mp >* *ff* *p.o.* *ff* *(p.o.)*

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

Pno. *ff* *f* *ff* *p* *pp* *f* *p*

♩=76

310

Narr

Tinha frio, me sentia doente, pensava que tinha meus dias contados, mas não pensava ter acabado.

Fl.

U
f *f* *fp* *<f>*

Vln.

p.o. saltando arco ord
f *mp* *pp* *mf*
molto espressivo
 solo (p.o.) → m.s.p. p.o. → m.s.p.

Vc.

p.o. poco vib
p *p* *non dim* *mf*
 pizz
 (p.o.) → m.s.p.

Vlao

s.t.
f *mf*

Pno.

f *mf sempre* (loco)
 mute
 [S] [R] [S] [R]
 8^{va} *f* L.V. *mf* L.V. *p* * *mf*

315 320

Fl. *t ram*

Vln. *p.o.* *s.t.* *m.s.t.*

Vc. *arco p.o.* *m.s.p.* *gliss.* *p* *non dim*

Vlao *f*

Pno. *ord* *f* *mf* *ord*

f *L.V.* *f*

* *Ped.* * *Ped.*

3/4 *t ram*

Fl. *f*

Vln. *p.o.* *(p.o.)* *m.s.p.*

Vc. *p.o.* *(p.o.)* *m.s.p.* *pizz* *gliss.*

Vlao *mf* *f* *p*

Pno. *mute* *S* *R* *S* *S* *R* *mf sempre* *L.V.* *f*

S (klangfarben)

325 vib amplo 2/4 vib amplo 330

Fl. *pp* < *f* > *pp* *mf* *p* *f* > *mf* *mf*

Vln. *p.o.* *p* *fp* *p* < *f* *s.p.* *p.o.*

Vc. *arco* *p.o.* *f* *pp* < *f* > *p* *p* *ppp non dim*

Vlao *L.V.* *f* *pp* *mf* *f*

Pno. *ord* *f* *pp* *mf*

L.V. *8^{va} mf* *L.V.*

Narrador 1

335

Narr
 No dia em que nos visitou, o Cara-de-Humo nos contou que desde menino seu sonho
 foi aprender a encantar. Ele nos dizia o quanto raro falar o segredo e fazer
 neste mundo. Nunca se fala. falar um pouco.

Fl. *p* < *mf* *6"* *5"*

Vln. *mf p sub* < *mf* *pp* *m.s.p.* *6"* *5"* *fundir com a flauta*
(p.o.) *s.t.* *5" m.s.t.*

Vc. *pp* *gliss.* *6"* *5"*

Vlao *mf* *L.V.* *6"* *5"*

Pno. *roçar as cordas com as unhas* *pp* *ord* *6"* *5"*
mf *L.V.* *mf*

(8) ***

360

Narr Mas sabia que, em geral, os encantadores tocam um instrumento. Só precisava descobrir a música.

Fl. *p* *ppp* *8va*

Vln. *<p>* *ppp sempre* *8va* *m.s.p.* *ppp*

Vc. *<p>* *ppp*

Vlao *p* *ord* *3* *roçar as cravelhas com uma paleta* *roçar as cordas com as mãos* *p sempre*

Pno. *p* *pp* *pizz*

Ed.

365 370

Narr E descobri-la, isso era o mais difícil.

Fl. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *8va*

Vln. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *8va*

Vc. *<p>* *<p>* *<p>* *<p>* *<p>* *ppp*

Vlao *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Pno. *(ord)* *p sempre* *(ord)* *L.V.* *8vb* *p*

roçar as teclas com as unhas

Fl. *pp* *bish* *bish* 375 $\frac{3}{4}$ *8va* $\frac{2}{4}$ *ppp* *ppp*

Vln. *s.p.* *f* *ppp sempre* *8va* $\frac{3}{4}$

Vc. *(8)* *p.o.* *fp* *s.p.* *ppp sempre*

Vlao *ord* *f* *roçar as cordas com as mãos* *pp* *mute* *pp* *ord* *pp* $\frac{3}{4}$ *p* *L.V.* *L.V.* *p*

Pno. *ord* *f* *roçar as cravelhas com uma paleta* *pp* *ord* *p*

V
 $\frac{2}{4}$ ♩ = 76 (justo)
380 385

Narr. A possibilidade de encantar depende da melodia, dizia, e aprender a encantar não significava outra coisa que encontrar essa melodia, esse motivo.

Fl. *f* *pp* *pp*

Vln. *f* *f* *pp* *tr*

Vc. *f* *f* *pp* *pizz* *mf*

Vlao *f* *mf*

Pno. *f* *mf*

uma corda
 *

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=96 molto rubato (ritmo irregular)

Variar a posição da embocadura entre, ord, levemente aberta e levemente fechada. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, frull, com ou sim acciaccatura etc.

Fl.

variar entre *f* e *mp*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=96 molto rubato (ritmo irregular)

Variar a posição entre p.o. e m.s.p. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, tremolo (sempre curtos), com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

Vln.

variar entre *f* e *p*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=96 molto rubato (ritmo irregular)

Variar a posição entre p.o. e m.s.p. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, tremolo (sempre curtos), com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

Vc.

variar entre *f* e *p*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=96 molto rubato (ritmo irregular)

Variar a posição entre p.o. e m.s.p. Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, tremolo (sempre curtos), com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

Vlao

variar entre *f* e *p*

c.a. 13"

sugerindo um caráter nervoso

♩=96 molto rubato (ritmo irregular)

Todas as notas curtas, mas não da mesma duração. Variar entre *mute* resonante, seco e som ord. Variar a articulação entre acentuado, tenuto, marcato, staccato, com ou sim acciaccatura, appoggiatura etc.

Pno.

variar entre *f* e *p*

Red.

W

(klangfarben)

400 $\text{♩} = 96$ jet U 3 *molto vib* 405 7"

Fl. *ffz* *ff* *p* *ff* *ff* *mp*

Vln. *arco saltando* *ff* *s.p.* *f* *p* *m.s.p.* *fp* 7"

Vc. *p.o.* *ff non dim* *ff* *f non dim* *f* *pizz* *f* *arco* *pp* *<f* 7"

Vlao *ff* *f* *f* *ppp* 7"

Pno. *ff* *ff* *f* *f* *f* 7" 7" *f*

* 8^{vb} 8^{vb}

410 $\frac{3}{4}$ *ar* $\frac{2}{4}$ 7"

Fl. *f* *<f* *p* 7"

Vln. *s.p.* *ppp* *f > ppp* *< mp > mp* *pp* 7"

Vc. *f* *f > pp* *mp* *pizz (III°)* *p* *pp* 7"

Vlao *mf* *mf* *p* 7"

Pno. *p* *mp* *p* *pp* 7" 7"

425

Fl. *ppp* *p*

Vln. *mf* *pp*

Vc. *ppp* *mf* *p*

Vlao *pp* *mf* *p*

Pno. *p* *mf* *p*

L.V.

8^{va}

Ped.

430

Fl. *p* *ppp* (multif) (ord)

Vln. *mf* *p*

Vc. *ppp* *mf* *p*

Vlao *f > pp* *p*

Pno. *mute* *R* *L.V.* *p sempre*

8^{va}

Ped.

435

Narr Seguiu, em sua casa, mas com sua mulher não podia. No entanto, para sua mulher mesma também buscava.

Fl. tonlos ord

Vln. arco leggero p.o.----->m.s.p. a.m.----->m.s.p.-->a.m. s.p. gliss.

Vc. f > p f > p fp

Vlao p f mp f

Pno. mp mp>

*

Narr Pelas noites ia ao deserto, e ali, soprando sua flauta, buscava. Buscou por ele durante toda sua vida.

Fl. tonlos ord tonlos

Vln. 8va arco flaut s.p. gliss. p.o.-->m.s.p. (m.s.p.) ppp

Vc. s.t. vib amplo pizz arco s.t. vib amplo ppp

Vlao 3 ff f bater nas cordas m.s.p. p pp

Pno. roçar as cravelhas com uma paleta ord 8va mute [S] p

450

Narr Quando andava pelos caminhos, trabalhando com alcatrão,

Fl. *tonlos*

Vln. *mf* *3* *vib amplo* *non vib* *ppp* *p* *3*

Vc. *p* *ppp* *p*

Vlao *3* *ppp* *roçar as cordas com a mão direita*

Pno. *pp*

Z 455

Narr legava a hora da comida, comia rapidamente, e depois se afastava com sua flauta para continuar buscando.

Fl. *tonlos* *ord* *frull* *(frull)*

Vln. *ppp* *p* *p* *ppp* *f* *ppp*

Vc. *ppp* *ppp* *f* *ppp* *mp* *ppp*

Vlao *f* *ppp* *f* *p* *mp* *mp*

Pno. *ppp (lento)* *roçar as cordas com a mão esquerda* *bater as cordas com as duas mãos* *p* *mp*

460

Narr. Pois assim, o encontrou um bom dia, já tinha o motivo

Fl. *non frull* *ppp* *frull* *f*

Vln. *pizz* *ff* *arco* *ff* *f*

Vc. *ff* *ff* *f*

Vlao *ppp* *ff* *f*

Pno. *ff* *ff* *roçar a corda com uma paleta* *ff* *Ped. ff*

1^o

AA

465 470

Narr. Depois, pos-se a repetir-lo por temor a esquecer-lo. A partir deste momento, já não se preocupou mais do que de aperfeiçoar-lo.

Fl. *ppp* *mf* *ppp*

Vln. *ff > f* *ppp < mf > ppp*

Vc. *ff > f* *p* *mf* *ppp* *ff*

Vlao *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

*

475 480

Narr Um dia ou outro, tinha que provar-lo.

Fl. *ppp* < *mf* *ppp non cresc.*

Vln. *ppp* < *mf* *ppp non dim* *ppp*

Vc. *mf* s.t. *ppp* vib amplo -----> non vib *ppp*

Vlao *f* *f*

Pno. *f* *f*

BB

485

Narr Seguiu com o costume de recolher-se todos os dias nas solidões, às vezes pela manhã cedo, às vezes à noite,

Fl. **Começa Geräusch**

Vln. arco flaut *pppp*

Vc. *f* *f*

Vlao *f* *f*

Pno. *f* *f*

490

Narr e agora o tem polido como se fora um diamante.

495

Vln. (s.p.) al pont

Vc. pizz mp arco s.t. pppp

Vlao mp f pp

Pno. $\overset{3}{\text{mp}}$ p ppp

8^{va}

*

500

Narr escutar o final de Geráusch

505

Pode obrar milagres, dizia...

Fl. final de Geráusch

Vln. silencio subito escutar o final de Geráusch

Vc. silencio subito escutar o final de Geráusch

Vlao p mute escutar o final de Geráusch

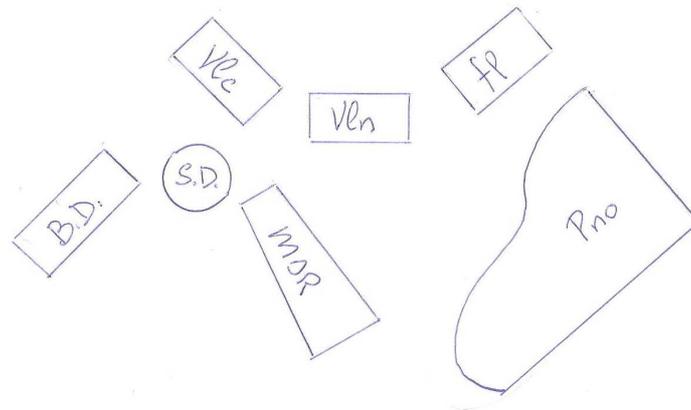
Pno. p escutar o final de Geráusch

Some impressions about “The story of Mimi-nashi-Hōichi”

Based on the first story of the Lafcadio Hearn's book:
“KWAI DAN: Stories and Studies of Strange Things”

Creation date: May 2013
Estimated Duration: 10 min

audience



Instruments:

Flute

Violin

Violoncello

Percussion: Snare drum, bass drum, marimba.

Piano (with preparation)

(Conductor, if preferred)

General explanations

⌒ Normal fermata.

⏏ Long fermata.

^ Short fermata.

---> Progressive change

‡ about a quarter tone up

♯ about a quarter tone down

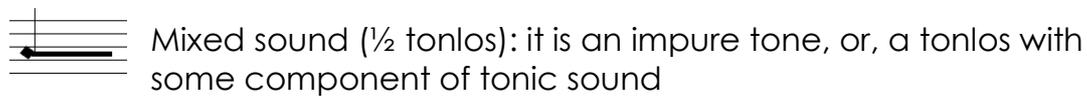
◁ ▷ *dal niente* – *al niente* respectively

For Flute

Mouthpiece angle

- U Normal
- ↷ Slightly turned out
- ↶ Slightly turned in
- ⊃ Turned in as far as possible
- Completely covered

Symbols



For Strings

All tremolos are to be as fast as possible.

Bow position

p.o. – normal position

s.t. – sul tasto

m.s.t. – molto sul tasto

s.p. – sul ponticello

m.s.p. – molto sul ponticello

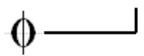
Bow action

Bat. – battuto. A single stroke of the bow (or *legno*) on string.

Balz – balzando – bouncing by its own weight (without any horizontally bow motion)

Salt. – saltando (with horizontally bow motion)

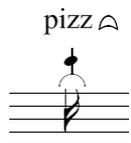
Symbols

 Mute symbol

 Play directly on bridge (toneless). Square note-head indicates, always, some kind of tonlos, wherever is called to play on the bridge or on strings.

 Tonlos (on strings).

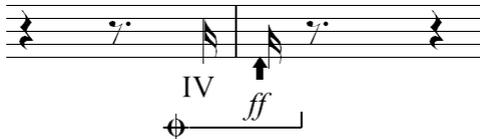
 Half harmonics. Veiled sounds. It must be prevented, at all costs, to produce harmonics.

pizz  Pizzicato behind the bridge. In this case, with fingernail

press the strings with the bow soundlessly

arco
s.p. 

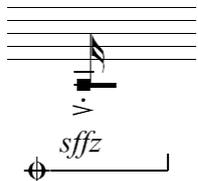
release the pressure suddenly, accompanying with an upright motion in direction to the bridge



At this passage, the sound must be produced only in the down-bit (upright-arrow note-head). It is required to prepare the sound by pressing strongly the bow over the string, and then, at the down-bit, release the pressure suddenly, accompanying with an upright motion, in order to produce a noisy scraping sound.

over-pressed bow (m.s.t.)

 On violoncello. Maximal bow pressure.

 *sfz*

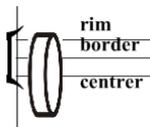
For Percussion

Stick/mallets required:

2 snare drum sticks, brush (plastic if available), 1 threaded-stick (or coil-like fluting), 2 soft bass drum sticks, super ball, 2 soft marimba mallets, 2 medium marimba mallets, 2 hard rubber marimba mallets.

The stick/mallets, are identified (in the first part of the score) as '1' left hand and '2' right hand. The changes and other indications are indicated in boxes. Measure 1, for example, indicating how to position the sticks to start.

Snare drum:



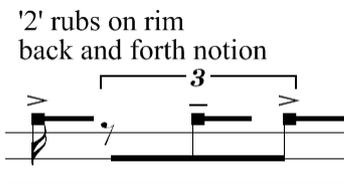
Snare drum: this figure functions like a clef. It represent the snare drum (side view) in order to indicate the exactly point of contact.

Techniques:

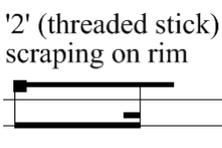
Rubbed sounds



Rubs on skin: is a linear motion. In the example, the action start on the border of skin, goes to the center (1st quaver) and from the center to the edge (2nd quaver).



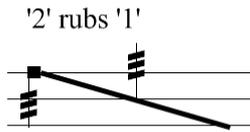
Rubs directly on the rim with the shaft of stick, realizing a back and forth linear motion (no side by side motion). In this case, it is a series of linear motion (back and forth) to be realized at one point of the rim. (There is no side by side motion).



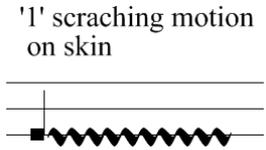
A similar action, but which results on a totally different sound is the scraping sound on rim, to be realized with a threaded stick directly on rim, by a singular linear motion (wherever back or forth).



'2' rubs on '1'. (Also indicated '2' on '1'). Tremolo-like rubbed sounds are dense shake of one stick at the shaft of the other stick. In this example, right stick ('2') rubs at the shaft (handle) of left stick ('1'), while the tip of left stick remains in the center of skin.

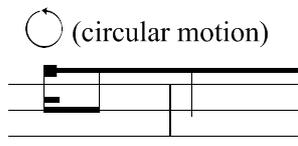


In this example, right stick rubs at the shaft of left stick as well, while the tip is directed from the border of skin to the center. The effect is that of a glissandi.



Scratching motion (which alludes to deejays practice) is like 'rubs on skin', but realizing a dense shake, side by side, in the skin with the tip of the stick, thus producing a tremolo-like sound.

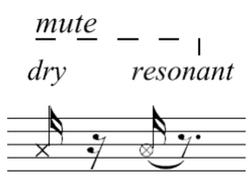
These sounds are called to be realize with snare drum stick and with brush as well.



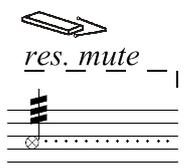
Circular motion on rim, is another rubs-like sound. It must be realized by perform circles (relatively small) at one section of the rim (not on the entire rim). The performer must chose a relatively small section of the rim, and then draws circles rubbing the rim whit the shaft of the stick.

Marimba

Mutes



There are two kind of mute-actions. The 'dry mute' should be performed somewhere near the middle of the plate. If necessary (and possible), it could be used the entire palm of the hand. The 'resonant mute' (*res. mute* on score) should be performed nearest the end of the plate (at center of the instrument), with the finger point. Besides the indication (dry or resonant), the note head is different too, being a cross note head by a dry mute and a cross within a circle by resonant mute



The mute techniques are also used in addition with tremolo. In this case, the tremolo must be realized with both mallets in the same hand, positioning one mallet up and the other down to the plate (near to the edge, like showing in the figure), then, realizes a up and down-right motion in order to produce the tremolo.

Rubbed sounds

There are two kind of rub action in the plate (both indicated in the score at any time).

scraping sound (back and forth)
at the surface of plate with tip



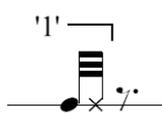
In this example, the rub action must be realized at the surface of the plate, with the tip of a hard rubber mallet, by perform a back and forth motion (horizontal tremolo-like).

scraping sound (up and down)
at the edge of the plate with
the shaft



In this example, the rub action must be realized at the edge of the plate, with the shaft of the mallet, by perform an up and down motion.

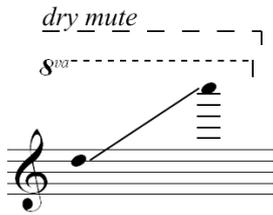
Bass Drum



X note head on Bass Drum indicates mute. In the example, is required to perform a habitual sound and then a mute sound. Both must be performed with the same hand, and in the second sound, the mute would be realized with the other

hand.

For Piano
Prepared piano and mutes
Fixed preparation:



That strings must be muted, in order to obtain a dry sound. This preparation will not be removed, functioning in the entire piece.

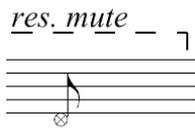
Removable preparation (muting).

At bar 46 is called to mute the strings D#4-F#4, in order to produce a dry muted sound, then remaining at bar 68. The damper to be used could be of any material (towel, cloth, wool or rubber), as long as serve to achieve a dry sound effect. In any case, the damper could be placed about the middle of the string in order to help.



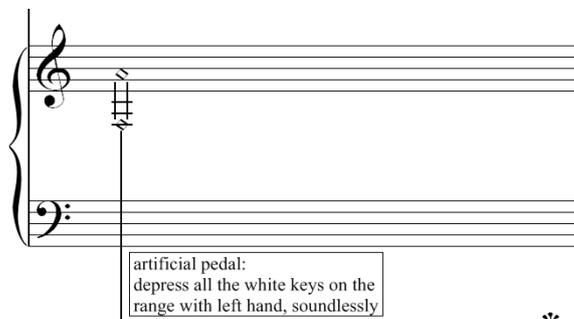
Notes that are affected by the preparation are written in black diamond note-head. In all cases must be played normally. In this case, for example, just de upper sounds are affected, but all of them are to be played normally.

Mute with the hand.



There are two mute-actions, both to be produced directly on the strings. The 'dry mute' should be performed somewhere near the middle of the string. The sound must be too dry, if necessary (and possible), it could be used the entire palm of the hand. The 'resonant mute' (*res. mute* on score) should be performed nearest the tuning pegs (pins). In the resonant mute, it would be try to obtain the longest resonance possible.

Artificial pedal.



The artificial pedal was thought principally for pianos without tonal pedal. In this case, the left hand will maintain the keys depressed until the '*' (at the end of the horizontal line) indication. In the case of pianos with pedal tonal,

obviously, it will not be necessary to maintain the keys depressed. It is important, always, to depress the keys soundlessly.

Guero on the keys

plectrum on the keys



Gliding over the 'front' surface of the white keys with plectrum. Credit card could be used as well. Directions are not important in order to obtain one specific sound, but could be important for the pianist, in order to coordinate this and others movements.

plectrum on the keys



The same, but on the black keys

Guero on the tuning pegs

plectrum at tunnig pegs



Gliding over the tuning pegs whit guitar "plastic" plectrum. Credit card could be used as well.

mf

pizz



Pizzicato (directly on string): if possible, with fingernail.

mp

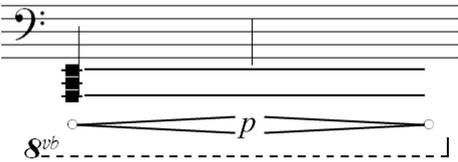
hit the harp



Hit the harp (not strings) with the knuckles.

f

brushing directly on the strings
always upright motion (along the strings) not aeolian harp-like



The pianist also needs a brush (laundry brush), which will be used to rubs directly on the strings, realizing upright motions (along the string). Aeolian harp is not desired. The movement is from the tuning pegs to the middle of the strings (or reverse). The brush to be used must be of plastic bristles, if possible, soft bristles.

On the score are shown a cluster-like which indicates a region on the piano lower strings. There is not an indication of particular pitches, but a pitch zone.

Some impressions about "The story of Mimi-nashi-Hōichi"

Creation date: May-2013
Estimated duration: 10min

Flute $\text{♩} = 60$ tonlos t.ram tonlos → ton 5" mix

Violin pizz (behind the bridge) pizz (pizz) vib 5" arco s.t. arco tonlos

Violoncello arco balz pizz 3 arco m.s.t. 1/2 harm legato sempre 5"

Snare Drum rim border centrer rim shot stick '1': the tip remains on skin '1' rubs on skin (linear motion) 2' on '1' (2' rubs '1' at the handle while '1' slides from border to the center of skin) 5"

Piano prepared piano dry muted artificial pedal: depress all the white keys on the range with left hand, soundlessly mp ff plectrum on the keys

Detailed description of the musical score: The score is written for five instruments: Flute, Violin, Violoncello, Snare Drum, and Piano. It is in 3/4 time and consists of five measures. The Flute part starts with a tempo of 60 bpm and includes markings for 'tonlos', 't.ram', and 'tonlos → ton' with a 5-second duration. The Violin part features 'pizz' (pizzicato) and 'vib' (vibrato) markings, along with a note about pressing the strings 'behind the bridge'. The Violoncello part includes 'arco balz' and 'arco m.s.t. 1/2 harm legato sempre'. The Snare Drum part has specific instructions for 'rim shot' and 'stick '1'' usage. The Piano part includes 'prepared piano', 'dry muted', and 'artificial pedal' instructions. Dynamics range from *f* to *pp*. The score ends with a 'plectrum on the keys' instruction in the final measure.

6

Fl. *p* > *mp* > < *mp* > *mp* *tonlos* *pizz* *tonlos* --- mix *tr*

Vln. (trem on the bridge) *mp* *mf* *p* *tonlos* *mf*

Vc. *p sempre* *p sempre*

S. D. '1' scratching motion on skin *mp* < *mp* > *f* '1' rubs on skin (linear motion) *mf* '2' on '1' ('1' resting in the center of skin) *mf* '2' rubs on rim back and forth notion *mf* *p*

Pno. brushing directly on the strings always upright motion (along the strings) not aeolian harp-like *ff* plectrum on the keys *mf* plectrum at tuning pegs *mf*

8th

12

Fl. *tonlos* *mf* *pizz* *mf* *k. clap pizz* *mf* *mix* *tr* --- harm *p* < *mf* >

Vln. trem 1/2 harm s.t. *mp* *p* < *mf* > arco balz *mf* arco *mf* *p* (1/2 harm) s.t. *III^a* *p* < *mf* >

Vc. trem non trem *mf* > *p* trem *mf*

S. D. '1' rubs on skin *ff* '2' on '1' *mf* '1' rubs on skin *mf*

Pno. (ord) *ff* plectrum on the keys *ff* plectrum at tuning pegs *mf* brush *mf* < *mf* >

8th

18

Fl. *t.ram* *mix* *mp* *p*

Vln. *arco batt m.s.t.* *arco m.s.p.* *mp* *mf* *p* *3* *s.t.* *3*

Vc. *pp* *mp* *p* *1/2 harm* *p* *mf*

S. D. *'1' rubs on skin* *mp* *'2' on '1'* *p* *'2' on rim* *pp* *(circular motion)*

Pno. *(ord)* *mp* *mp*

24

Fl. *[3+2]* *tonlos* *mf* *pizz* *3* *mp* *k. clap* *3* *mp* *pizz* *mix* *p* *mf* *p* *harm* *mix*

Vln. *mf* *f* *mf* *arco m.s.p.* *mf* *legno balz s.p.* *mf*

Vc. *arco batt m.s.t.* *f* *arco batt m.s.t.* *arco harm s.p.* *1/2 harm* *s.t.* *harm. m.s.p.* *gliss.* *1/2 harm s.t.* *p*

S. D. *'2' on '1'* *mf* *'1' on skin (linear motion)* *3* *mp* *(scratching motion)* *mf* *'2' on rim* *3* *mf non dim*

Pno. *plectrum on the keys* *mf* *plectrum at tuning pegs* *mp* *ff* *plectrum at tuning pegs* *mf* *plectrum on the keys* *mf*

Red. *mf*

28

Fl. *k. clap* *pizz* *tonlos* *t.ram* *pizz* *tonlos*

Vln. *arco* *s.t.* *tonlos* *trem* *non trem*

Vc. *p* *mf* *p* *trem* *non trem*

S. D. *2' on '1'* *1' on skin*

Pno. *res. mute* *p* *plectrum on the keys* *brush* *8^{va}*

32

Fl. *dark ton* *poco vib* *ton ord* *non vib* *vib* *t. ram* *mix* *harm*

Vln. *press the strings with the bow soundlessly* *release the pressure suddenly, accompanying with an upright motion in direction to the bridge* *(on the bridge)*

Vc. *m.s.t.* *(on the bridge)*

S. D. *2' on '1'*

Pno. *res. mute* *pp* *f* *mf* *pp* *< f >*

♩=60

40

Fl. *tonlos* *mix* *3* *+* *+* *tonlos*

Vln. *s.p.* *p* *m.s.t.* *3* *f* *mp*

Vc. *pizz* *II^a* *f* *arco m.s.t.* *ff* *silenzio subito* *I^a* *pizz* *f*

S. D. *'1' on skin* *f* *'2' on '1'* *f* *'1' on skin* *3* *mp*

B. D.

Pno. *f* *plectrum on the keys* *f* *plectrum at tuning pegs* *f* *artificial pedal*

44

Fl. *t.ram* *sfz* *t.ram* *sfz* *(multif)* *ppp*

Vln. *pizz s.t.* *p* *thumb pizz s.t.* *p* *pizz* *3* *IV^a* *f* *arco m.s.p.* *3* *III^a* *pp* *s.p.* *gliss.*

Vc. *p* *'2' on rim* *ppp* *p > ppp*

S. D. *'1' (left hand) change to soft Bass Drum stick* *'2' (right hand) change to threaded wood stick* *f*

B. D.

Pno. *p* *f* *place a damper between RE#4 - FA#4 to produce a dry muted sound*



49 **Fl.** *frull* *f* *f* *pp* *harm* *tonlos -> mix* *9"*

Vln. *pizz* *arco s.t.* *IV^a* *pizz (finger)* *arco m.s.p.* *arco salt -> trem* *I^a s.p.* *s.t.* *pizz s.t.* *9"*

Vc. *arco balz m.s.t.* *tonlos (trem) m.s.t.* *harm s.p.* *ppp* *non dim* *(1/2 harm) s.t.* *silenzio subito* *9"*

S. D. *2' (threaded stick) scraping on rim* *1' Snare Drum stick* *2' hard rubber mallet* *1' on rim* *9"*

Pno. *f* *f* *8^{vb}* *plectrum on the keys* *f* *(muted) p* *pedal artificial* *ff* *7* *9"*

56 *♩ = 52* *dark ton* *ton ord* *gliss.* *U* *9"*

Fl. *pp* *[F# fing.]*

Vln. *pizz* *arco levissimo m.s.t.* *pp* *ppizz ord* *vib* *arco levissimo m.s.t.* *9"*

Vc. *mp* *pp* *9"*

S. D. *1' rim* *ff* *9"*

Mar. *2' (hard rubber mallet) friction motion at the surface of the plate* *1' and 2' soft Marimba mallet* *p* *p* *9"*

Pno. *(muted)* *ff* *p* *res. mute* *3* *3* *pp* *8^{vb}* *9"*

64 $\text{♩} = 76$

Fl. *ppp* *ff* arco batt m.s.t.

Vln. *ppp* *ff* arco batt m.s.t.

Vc. *ppp* *ff* arco batt m.s.t.

S. D. '1' soft B. Drum stick '2' brush *ff*

Mar. ord *pp* gliss motion *f* $\text{♩} = 76$

Pno. *pp* *p* *ff* remove the damper (RE#4 - FA#4)

(8) *p*

71

Fl. *ppp* *pp* *f* *mf* multif frull t.ram

Vln. *mp* *ff* *mf* arco flaut (m.s.t.) um poco vib 1/2 harm pizz III^{p}

Vc. *mf* *ff* *(pp)* arco batt m.s.t. arco trem on the bridge silenzio subito

S. D. '1' change to stick and place on rim '2' changes to threaded stick *pp* '1' scraping on rim back and forth motion silenzio subito

B. D. *mf*

Pno. *mf* *p* *mp* *pp* dry mute pizz ord

78

Fl. *mix* *sffz* *tonlos* *ff* *ff* *ff* (multif)

Vln. *pizz* *pp* *arco batt* *ff* *trem m.s.p.* *ff* *(non trem) s.p.* *ffp* *ff*

Vc. *harm trem m.s.p.* *ffp* *gliss.* *ff* *ffp* *pp* *(trem on the bridge)* *(pp)*

S. D. *'2' (threaded stick) scraping on rim* *ff* *'2' S. Drum stick* *'1' rubs on rim, back and forth trem* *ff* *'1' (non trem) rub* *sffz* *place '1' on skin* *'2' rubs on '1'* *pp*

Pno. *8va* *ff* *ff* *ff*

83

Fl. *mix* *sffz* *ff*

Vln. *pizz* *ff* *mp* *arco batt m.s.t.* *ff*

Vc. *mf* *ff* *3*

S. D. *mf* *'1' rubs on rim and remains* *mp* *'2' hit on '1'* *ff* *'2' scratching on skin*

Pno. *7* *ff* *dry mute* *mp* *ff*

88 $\text{♩} = 52$

Fl. (ton) frull C mix C f ffz pp [D₂ fing]

Vln. arco trem (m.s.t.) f arco batt m.s.t. ff arco s.p. pp IV^a

Vc. arco trem (m.s.t.) f arco batt m.s.t. ff arco s.p. pp II^a

S. D. f $\text{♩} = 52$ '1' rubs on rim back and forth motion mf place '1' on skin pp

Pno. f dry mute (prepared piano) ff dry mute ff

(non Red.)

94 mix C tonlos C

Fl. ppp p mf p

Vln. s.t. ppp p mf p

Vc. s.t. ppp p mf p

S. D. '2' rubs on '1' pp '2' rubs on rim pp '2' remains on rim mf

Pno. f pp mf p mp mf f

(non Red.)

99

Fl. *pp* *p* *multif*

Vln. *arco batt m.s.t.* *II^a arco m.s.t.* *ff* *p*

Vc. *arco batt m.s.t.* *I^a arco ord m.s.t.* *ff* *p*

S. D. *f* *'1' on '2'* *place '1' on skin* *'2' rubs on '1'* *pp* *fpp*

Pno. *ff* *mf* *ff* *p* *dolce* *mf*

105

Fl. *frull* *ff* *pp* *p* *3*

Vln. *arco batt m.s.t.* *arco m.s.t.* *arco (levissimo) s.p.* *gliss.* *m.s.t.* *ff* *pp* *f*

Vc. *ff* *arco batt m.s.t.* *arco ord m.s.t.* *arco (levissimo) s.p.* *gliss.* *f* *pp* *trem - non trem*

S. D. *To. B.D.* *super ball*

B. D. *f*

Pno. *ff* *f* *f* *3* *p sempre* *15^{ma}*

111

Fl. *mix* *U* *7* *3* *mix* *frull* *mix* *mp* *ff* *mp*

Vln. *IV^a* *II^a* *(m.s.t.)* *fp* *pp* *p* *pp* *p* *mp*

Vc. *trem s.t.* *arco batt m.s.t.* *3* *3* *pizz m.s.t.* *hit the strings with the left hand m.s.t.* *pp* *p* *ff* *ff* *ff*

B. D. *Bass Drum sticks* *silenzio subito* *rim* *ff* *ff*

Pno. *f* *ff* *3* *Ped.*

116

Fl. *U* *U* *tonlos* *t.ram* *p* *mp* *sfz*

Vln. *s.p.* *arco batt m.s.t.* *pizz* *arco balz s.t.* *p* *mp* *f* *f* *pp*

Vc. *arco batt m.s.t.* *arco m.s.p.* *arco balz s.t.* *arco m.s.t.* *ff* *p* *ppp* *f* *pp*

B. D. *ord* *super ball* *ff* *f*

Pno. *ff* *(cluster E6-E7)* *res. mute* *3* *ff* *8^{va}* *ff* *8^{va}* *Ped. sempre*

121

Fl. *tonlos* (t.ram) *pizz* *arco m.s.t.* *silenzio subito* *legno balz* *(timbral trill)* *t. ram*

Vln. *pizz* *arco m.s.t.* *silenzio subito* *legno balz* *pizz*

Vc. *pizz* *arco* *silenzio subito* *arco balz* *pizz s.t.*

Mar. *'1' and '2' soft Marimba mallet* *dry_mute* *dry* *resonant* *dry_mute*

Pno. *pizz* *arco* *silenzio subito* *arco balz* *pizz s.t.*

sfz *p* *mp* *p* *p* *p*

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

mf *mp* *p* *res. mute* *mp* *p*

with D# trill key

IV^a *II^a*

3 *3* *3* *3*

1 *1* *1* *1*

128

Fl. *tonlos frull* *ton*

Vln. *pizz* *arco s.t.* *ppp* *arco m.s.t.* *m.s.p.* *mp*

Vc. *arco s.t.* *ppp* *arco m.s.t.* *m.s.p.* *mp*

Mar. *dry_mute* *8va* *f* *fp* *f* *res. mute* *p*

Pno. *plectrum on the black keys* *pp* *f* *mf* *pizz*

plectrum on the white keys *pp* *mp*

8va *8va*

3 *3*

1 *1*

133 $\text{♩} = 76$

Fl. *mix* *f* *mf* *f* *pp*

Vln. *pizz* *f* *arco batt m.s.t.* *f* *pizz ord* *3 pizz* *arco m.s.p.* *f* *ff* *pp*

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

Mar. *dry mute* *f* *res. mute* *ff*

Pno. *f* *dry mute* *f* *ff*

138

Fl. *pp* *pp* *mp* *tonlos*

Vln. *p.o.* *pp* *mp*

Vc. *pp* *pp* *mp*

Mar. *p* *hard rubber mallet* *p* *mp*

Pno. *p* *res. mute* *pp*

scraping sound (back and forth) at the surface of plate with tip

143

Fl. *ton* *tonlos frull* thin harm. (whistle tone like, but without changing the pitch) *mf* *ff* *ppp*

Vln. *arco batt m.s.t.* *arco m.s.p.* *pizz* *f* *ppp* (m.s.p.) *p* *arco levissimo m.s.p.*

Vc. *fp* *ff* *f* *ppp*

B. D. *soft B. Drum stick* *B.D.* *ff* *dry mute*

Mar. *soft Marimba mallet* *ord* *f* *mf*

Pno. *hit the harp* *f* *res. mute* *ff* *f* *mf* *pizz*

(Ed. sempre)

148

Fl. *harm trill* *p* *with D; trill key* *p*

Vln. *s.t.* *arco balz m.s.t.* *arco m.s.p.* *p* (non cresc.)

Vc. *gliss.* *silenzio subito* *arco batt* *over-pressed bow (m.s.t.)* *pizz* *arco ord m.s.p.* *ff* *sffz* *ff*

Mar. *scraping sound (up and down) at the edge of the plate with the shaft* *res. mute* *ff* *medium mallet*

Pno. *res. mute* *ff*

220

165

Fl. *mp* *ff* *<ff* *ff* *ppp sempre* [F₂ fing.] *dark ton* *silenzio subito*

Vln. *mp* *ff* *arco p.o.* *gliss.* *ffp* *ff* *3* *ff* *ffp* *p* *f* *pizz*

Vc. *mp* *ff* *ff* *>* *<ff* *ff* *ffp* *<pp>* *f* *pizz*

Mar. *ff* *<ff>* *ff* *p* *<ppp>*

Pno. *mp* *ff* *<ff>* *<ff* *p*

Ped.

173

Fl. *ff* *p sub ppp* *<p>* *pp* *ff* *ff sempre* *dark ton* *U* [C₂ fing.]

Vln. *arco p.o.* *ff* *p sub ppp* *<p>* *III^a* *IV^a* *pp* *III^a (p.o.)* *arco batt m.s.t.* *ff* *3* *arco batt m.s.t.* *arco p.o.* *ffp*

Vc. *arco p.o.* *ff* *p sub ppp* *<p>* *pp* *3* *pp* *ff* *ffp*

Mar. *ff* *mf* *pp* *ff*

Pno. *ff* *trem* *ppp* *<mf>* *ff* *trem* *p*

Ped.

Fl. *ff* *ffpp* *pp*

Vln. *arco salt.* *p.o.* *gliss.* *I^a arco ord* *II^a ffpp* *m.s.p.* *pp* *(arco m.s.p.)*

Vc. *ff* *ff* *p.o. term* *gliss.* *gliss.* *3 non trem* *ppp* *pp* *(loco)*

Mar. *soft mallet* *ff* *pp*

Pno. *ff* *pp* *8^{va}*

Fl. *p* *p sempre* *[E₂ fing.]* *[F₂]* *[E₂ fing.]*

Vln. *m.s.t.* *pizz* *p* *arco* *m.s.t.* *p*

Vc. *ff* *p* *gliss.* *p* *gliss.*

Mar. *ffpp* *pp*

Pno. *ff* *p* *res. mute*

224

ff *8^{va}* *Ped.*

Vem Molhar os Pés à Lua

Música para orquestra sinfônica

Germán Gras

Porto Alegre – agosto de 2012

Instrumentação

(Partitura em Do)

Piccolo
2 Flautas
2 Oboés
Corno inglês
2 Clarinetes em Sib
Clarinete baixo em Sib
2 Fagotes
Contrafagote
4 Trompas em Fa
3 Trompetes em Sib
2 trombones tenor
Trombone baixo
Tuba
5 Tímpanos (1 percussionista)
Percussão 1: Gong, Snare Drum (picc.), 3 Wood Block, Tubular Bells
Percussão 2: Tam tam, Snare Drum, Tenor Drum, Triangle.
Percussão 3: Bass Drum
Piano
Harpa
Violinos I
Violinos II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

Indicações

(Partitura em Do)

 Fermata medida

 Fermata grande

 Fermata media (ordinária)

 *Crescendo e Diminuendo (d)al niente possibile* respectivamente.

Vem molhar os pés à lua

Germán Gras
Porto Alegre
Agosto de 2012

2/4 =92 **♩=60 rall.** **3/4** =52 **2/4**

silêncio subito

Piccolo *ff*

Flute *ff*

Oboe *ff* *a2*

Cor Anglais *ff*

Clarinet in B \flat *ff* *a2*

Bass Clarinet in B \flat *ff*

Bassoon *ff*

Contrabassoon *ff*

Horn in F *ff* *ppp* *ff*

Trumpet in B \flat I, II, III *ff* *ppp* *ff*

Trombone *ff* *ppp* *ff*

Bass Trombone *ff* *ppp* *ff*

Tuba *ff* *ppp* *ff*

Timpani *ff* *ppp* *p*

Percussion 1 Gong *ff* To S. D. Snare Drum To W. B.

Percussion 2 Tam tam *ff* Snare Drum *ff* Tenor Drum To S. D. Snare Drum *ppp* To T. D.

Bass Drum *ff* *ppp* *p*

Piano *ff* *p* *sempre*

Harp *ff* *ppp* *p* *sempre*
mi: fa: sol: la:
si: do: re:

Violin I *ff* *non div.* *pizz* *arco* *div.* *arco* *ppp*

Violin II *ff* *non div.* *pizz* *arco* *div.* *arco* *ppp*

Viola *ff* *non div.* *pizz* *arco* *div.* *arco* *ppp*

Violoncello *ff* *non div.* *pizz* *arco* *div.* *arco* *ppp*

Contrabass *ff* *solo* *ppp* *pizz* *Ly. sempre*

Ly. sempre

12 **A**

Picc. **3/4** **2/4** **3/4** **2/4** *pp*

Fl.

Ob. *mp pp sub < f*

C. A. *mp*

Cl. *mp mf pp*

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp. **3/4** **2/4** **3/4** **2/4** *ppp*

S. D. **3 Wood Blocks** *mp* **To S. D.**

S. D. **Tenor Drum** *mp* **To S. D.**

B. D. *pp* *ppp*

Pno. *mp p*

Hp. *(p)* *miù*

Vln. I **3/4** **2/4** **3/4** **2/4** *p ppp 3 arco < mf*

Vln. II *mp* *p* *pp* *pp* *3 arco* *pp*

Vla. *p* *pp* *3 arco* *pp*

Vc. *div pizz* *p*

Cb. *solo III^a IV^a* *III^a IV^a*

31

2/4 1/4 2/4 C 3/4 2/4

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Cbsn. Hn. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Gong T. D. B. D. Pno. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Wood Blocks To Gong Gong

cluster cromático SI-MI (loco) cluster cromático LÁ-FÁ

miú reó faó

silêncio subito

III^a IV^a III^a IV^a (pizz) arco

ppp p mp pp mf f

232

39 $\frac{2}{4}$ = 76 34

Picc. *fff* *pp* *ff* *pp sempre*

Fl. *fff* *pp* *ff* *pp sempre*

Ob. *fff* *mf* *ff* *pp sempre*

C. A. *fff* *pp* *ff* *pp sempre*

Cl. *fff* *pp* *ff* *pp sempre*

B. Cl. *fff* *pp* *ff* *pp sempre*

Bsn. *fff* *mp* *ff* *pp sempre*

Cbsn. *fff* *pp* *ff* *pp*

Hn. *fff* *pp* *ff* *p* *ff* *ppp* *f*

Tpts. *fff* *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *ppp* *f*

Tbn. *fff* *pp* *ppp* *ff* *pp*

B. Tbn. *fff* *pp* *ppp* *ff* *pp*

Tba. *fff* *pp* *ppp* *ff* *pp*

Timp. *fff* *pp* *ppp* *fff* *p*

Gong *fff* *p* *fff* *p* To W.B.

T. D. *fff* *fff* To S. D. To S. D.

B. D. *fff* *fff* *fff*

Pno. *fff* *fff* *fff*

Hp. *fff* *fff* *fff* *fff*

mf-fas-sole-las
si-que-doe-re

Vln. I *p* *mp* *arco* *ff* *pp* *(pp)*

Vln. II *f* *arco* *pp* *ff* *mf=pp* *pizz* *mf* *f* *mp*

Vla. *arco* *mf* *p* *ff* *mf* *arco saltando* *mf* *f*

Vc. *arco* *fff* *pp* *fff* *pp* *mf* *arco saltando* *mf*

Cb. *(tutti div) fff* *arco* *pp* *fff* *pp* *fff* *mf*

$\frac{2}{4}$ 34

40 **3**^D/**4** **2**/**4** **3**/**4** **2**/**4**

Picc. *fff* a2

Fl. *f. I e II cruzando vozes* *pp* *simile* *pp* *fff* a2

Ob. *fff*

C. A. *fff*

Cl. *fff*

B. Cl. *ppp*

Bsn. *ff*

Cbsn. *ff*

Hn. *fff*

Tpts. *fff*

Tbn. *fff* I II

B. Tbn. *fff*

Tba. *fff*

3/**4** **2**/**4** **3**/**4** **2**/**4**

Timp. *fff* *pp*

Gong

T. D. *fff* Snare Drum To Tri.

B. D. *fff*

Pno. *fff*

Hp. *(loco)*

3/**4** **2**/**4** **3**/**4** **2**/**4**

Vln. I *ppp*

Vln. II *arco* *pp*

Vla. *arco* *ppp* *p*

Vc. *ppp* *p* *fff* *pizz*

Cb. *fff* *arco* *fff non dim* *pizz* *fff non dim*

79

Fl. I *mp* *mf > p* *ff*

Fl. II *mf > p* *ff*

Ob. I *p* *mp non dim* *mf > p* *ff*

Ob. II *mf > p* *ff*

Cl. I *mp > p* *mp*

Cl. II *pp* *mp*

B. Cl. *mp* *p*

Bsn. I *p* *mp* *p*

Bsn. II *p*

Cbsn. *p*

Hn. *pp* *mp* *pp*

Tpts. I *mp > p* *mp* *pp* *ff*

Tpts. II *II sord (straight)* *mp > p* *mf* *ff*

Tpts. III *mf* *ff*

Tbn. *mp* *p* *mf* *ff*

B. Tbn. *p* *p*

Tba. *p*

Timp. *pp*

Tub. B. *p* *mf* *ff* To S. D.

Tri. *pp* *ff* To T. D.

B. D. *pp*

Pno. *mp* *mp* *ff*

Hp. *p* *ff*

Vln. I *p* *arco* *mp* *tutti* *p* *mf* *ff*

Vln. II *p* *arco* *mp* *tutti* *p* *mf* *ff*

Vla. *tutti* *pp* *mp* *p* *ff* (non div) *pizz*

Vc. *mp* *ff*

Cb. *ff*

95 H 3/4 2/4

Picc. *ffp* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Fl. I *ff* *ffp* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Ob. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

C. A. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

Cl. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

B. Cl. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

Bsn. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

Cbsn. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

Hn. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *a2*

Tpts. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *via sord*

Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *gliss* *gliss* *I* *II* *p*

B. Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *gliss* *gliss* *I* *II* *p*

Tba. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *gliss* *gliss* *I* *II* *p*

(8) *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *gliss* *gliss* *I* *II* *p*

Timp. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *ff* *3/4* *2/4*

S. D. Wood Blocks *ff* Snare Drum *ff* Wood Blocks *ff*

S. D. rim shot *ff* To T.D. Tenor Drum *ff* To S. D. *ff*

B. D. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *ff* *3/4* *2/4*

Pno. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *ff* *3/4* *2/4*

Vln. I *p* *ff* *p* *ff* *f* *pizz* *arco* *ff* *ffp* *arco* *ffp* *3/4* *2/4*

Vln. II *p* *ff* *p* *ff* *f* *pizz* *arco* *ff* *ffp* *arco* *ffp* *3/4* *2/4*

Vla. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *ff* *3/4* *2/4*

Vc. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *ff* *3/4* *2/4*

Cb. *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *ff* *tutti* *ff* *2/4* 239

150 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 52$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Cbsn. Hn. Tpts. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. W. B. S. D. B. D. Pno. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Snare Drum *desenhando círculos* Gong *pp* Tam-tam *f* *f* *desenhando círculos* *pp* To S. D.

lat *f* *f* *mi* *fa* *sol* *la* *si* *do* *re*

tutti pizz *f* *div.* *f* *tutti legno salt.* *p* *tutti legno salt.* *p* *div.* *ff* *pizz* *ff* *arco* *tutti arco* *f* *pizz* *f* *pizz* *p* *arco* *pp*

Picc. *pp* *ff*

Fl. *ff* *pp* *p* *ff* a.2.

Ob. *p* *ff* *ff*

C. A. *p* *ff* *ff*

Cl. *p* *ff* *ff*

B. Cl. *ff* a.2. *ff* *ff*

Bsn. *ff* *ff* *ff*

Cbsn. *ff* *ff non dim*

Hn. *pp* *ff* *pp* *ff*

Tpts. *ff* *pp* *ff*

Tbn. *ff* *pp* *ff*

B. Tbn. *ff* *pp* *ff*

Tba. *pp*

Timp.

S. D.

S. D.

B. D.

Pno.

Hp.

Vln. I (tutti) legno saltando *p* arco *pp* *gliss.* *ff* *div*

Vln. II *ffp* *ff* *pp* *ff* *ff*

Vla. *ffp* *ff* *pp* *gliss.* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Cb. *pp* *ff*

♩ = 60

3/4 **2/4** **7"**

Picc. *p* *pp* *mf* *pp* **7"**

Fl. *p* *pp* **7"**

Ob. *pppp* *ff* *p* *mf* **7"**

C. A. *pppp* *ff* *p* **7"**

Cl. *pppp* *ff* *p* **7"**

B. Cl. *pppp* *ff* *p* **7"**

Bsn. *p* *mf* *p* **7"**

Cbsn. *pppp* *ff* **7"**

Hn. *ff* *I sord (streight)* **7"**

Tpts. *ff* *I* *ffp* *p* *I* *ff* *II* *ff* *III* **7"**

Tbn. *ff* *ff* **7"**

B. Tbn. *ff* *ff* **7"**

Tba. *ff* **7"**

Timp. **3/4** **2/4** **7"**

S.D. **7"**

S.D. **7"**

B.D. **7"**

Pno. *ff* *p* **7"**

Hp. *p* *soli laz sia* **7"**

Vln. I *tutti* *ff* *ffp* *p* **3/4** **2/4** **7"**

Vln. II *ff* **7"**

Vla. *ff* *s.p.* *pp* **7"**

Vc. *arco* *ff* *legno saltando* *mf* **7"**

Cb. *arco* *ff* *mf* **7"**

210 **N**

Picc. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Fl. *mp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Ob. *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

C. A. *mp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Cl. *mp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpts. *pp* *via sord* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

S. D. (snare drum) *desenhando circuitos* *ppp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

B. D.

Pno. *mp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Hp. *pp* *ppp* *solz* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vln. I *legno saltando* *mp* *arco* *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vln. II *pizz* *mp* *arco* *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vla. *arco saltando* *mp* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vc.

Cb. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

2/4

3/4

2/4

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Cbsn.

Hn. Tpts. Tbn. B. Tbn. Tba.

Timp.

S.D. S. D. B. D.

Pno. Hp.

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Tubular Bells To W.B. Tam-tam

244

Picc. -

Fl. -

Ob. -

C. A. -

Cl. -

B. Cl. -

Bsn. *mf* *6* *6*

Cbsn. -

Hn. -

Tpts. -

Tbn. -

B. Tbn. -

Tba. -

Timp. -

W. B. *mf* *3* *5*

S. D. *mf* *3*

B. D. *mf* *3*

Pno. *mf*

Hp. *mf sempre* *3*

Vln. I *ppp* *mf* *ppp* *f*

Vln. II *ppp* *mf* *ppp* *f*

Vla. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

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

Cb. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

2/4

3/4

2/4

poco accel.

Picc. _____

Fl. _____

Ob. _____

C. A. _____

Cl. _____

B. Cl. *ppp* *mf*

Bsn. _____

Cbsn. _____

Hn. _____

Tpts. _____

Tbn. _____

B. Tbn. *mf*

Tba. *mf*

2/4

3/4

2/4

Timp. _____

W. B. *mf*

S. D. *<mf* *mf sempre*

B. D. _____

Pno. *mf*

Hp. _____

2/4

3/4

2/4

pizz *mf sempre* poco accel.

Vln. I *f >* *mf sempre*

Vln. II _____

Vla. *mf*

Vc. _____

Cb. _____

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Cbsn. Hn. Tpts. Tbn. B. Tbn. Tba.

Timp. W.B. T. D. B. D. Pno. Hp.

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

2/4

Q

287

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Cbsn. Hn. Tpts. Tbn. B. Tbn. Tba.

Woodwinds and brass instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The score includes various dynamics such as *pp*, *ff*, *mf*, and *mp*, along with articulation marks like accents and slurs.

2/4

Timp. W.B. T. D. B. D. Pno. Hp.

Timpani, Tubular Bells, Tom-toms, Snare Drum, Piano, and Harpsichord. The score includes dynamics like *pppp*, *ff*, and *f*, and specific instructions such as "To Tubular Bells" and "Tubular Bells".

2/4

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamics like *ff*, *p*, and *mf*, and performance instructions such as "div" (divisi), "unisono", "pizz" (pizzicato), and "arco" (arco).

342 U

Picc. *mp*

Fl. *pp* *mp*

Ob. *pp* *p* *pp* *mp*

C. A. *pp* *p* *pp*

Cl. *pp* *mp*

B. Cl. *pp*

Bsn. *pp* 3-1

Cbsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tub. B.

T. D.

B. D.

Pno. *p* *pppp* *p* *pp*

Hp. *p* lab

Vln. I *div pizz* *pp* *arco* *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *div* *mp*

Vc. *div* *mp*

Cb. *mp*

Referências Bibliográficas

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 1ª edição, 2ª reimpressão, p.97-114, 2010.

ASSIS, P. DE. The conditions of creation and the haecceity of music material. **Filigrane**, Numéros de la revue, Deleuze et la musique. 2012. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> . Acesso em: 26-03-14

BAKHTIN, M. Problemas de la Poética de Dostoievski. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica de Argentina S.A. 1993

BAKHTIN, M. Autor y personaje en la actividad estética. **Estética de la creación verbal**. Tatiana Bubnova (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, segunda edición Argentina, p. 15-186, 2008a.

BAKHTIN, M. El problema de los géneros discursivos. **Estética de la creación verbal**. Tatiana Bubnova (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, segunda edición Argentina, p. 245-290, 2008b.

BAKHTIN, M. El problema del texto en la lingüística, en la filosofía y en otras ciencias humanas. **Estética de la creación verbal**. Tatiana Bubnova (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, segunda edición Argentina, p. 292-319, 2008c.

BAUCKHOLT, C. Atempause. **Youtube**. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2vU7jZv-Q0>. Acesso em: 14-06-2014

BAUCKHOLT, C. Treibstoff. 1995. Áudio. Em: Kling gut. CD, Wergo, Mainz, Germany, 1997.

BOULEZ, Pierre. A Música Hoje. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1972

BOHY, F. Programme du Festival d'automne à Paris, cycle Helmut Lachenmann. **Brahms.Ircam**. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/works/work/9888/#program> Acesso em: 18-02-12.

BRAIT, B. e MELO, R. de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 4ª edição, 3ª reimpressão, p.61-78, 2010

CAMARGO GRILLO, SH. V. de. Esfera e Campo. BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 1ª edição, 2ª reimpressão, p. 133-160, 2010.

CHAGAS, P. Polyphony and embodiment: a critical approach to the theory of autopoiesis. **TRANS 9**. Revista Transcultural de Música, ISSN: 1697-0101. 2005. Disponível em:

<http://www.sibetrans.com/trans/a179/polyphony-and-embodiment-a-critical-approach-to-the-theory-of-autopoiesis?lang=en>

Acesso em: 19-02-2012

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. MARI et al. (org.) **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte. FALE/UFMG. P. 23-37, 2001

CHARAUDEAU, P. Linguagem e discurso: modos de organização. São Paulo, Editora Contexto. 2008

CHAVES, C. L. Para uma pedagogia da composição. FREIRE, V. B. (org.) **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7letras, p.82-95, 2010.

CLARK, K. E HOLQUIST, M. Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, 1984.

CORTINA, Á. Elio Vittorini, estampas de la pobreza. **El Mundo**. 2009. Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/16/cultura/1232100637.html>
Acesso em: 30-07-2013

COUROUX, M. Evryali and the Exploding of the Interface: from Virtuosity to Anti-virtuosity and beyond. **Contemporary Music Review**, Routledge, vol. 21, No. 2-3, p.53-67, 2002.

FARACO, C. A. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verba. BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, p.95-111, 2009.

FARACO, C. A. Autor e autoria. BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 4ª edição, 3ª reimpressão, p.37-60, 2010.

FERREIRA FURTADO, T. Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti. **Dissertação de mestrado**. Programa de Pós-graduação em Música. UFMG. Belo Horizonte. 2012

FREITAS M. T. A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. **Ciências humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. Solange Jobim e Souza, Sonia Kramer (org.) São Paulo: Cortez, 2ª edição, p.26-38, 2007

GARIGLIO, F. Unísono. Buenos Aires, Dunken. 2009

GERVASONI, S. An, quasi una serenata con la complicità di Schubert, 1989. Audio. Em: **Antiterra**, CD. Aeon, Paris France. 2008.

GERVASONI, S. An, quasi una serenata con la complicità di Schubert, 1989. Milano, Itália, Ricordi, 1992. Partitura.

GUIGUE, D. Estética da sonoridade. São Paulo. Perspectiva, 2011

GRAS, G. O compositor frente à sua peça. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Música. UFRGS. Porto Alegre, 2010.

GRAS, G. A forma através do tempo nos primeiros compassos de Allegro Sostenuto de Helmut Lachenmann. **Anais do III Encontro Internacional de teoria e análise musical**. São Paulo, 2013. p.172-180

KRAMER, J. The time of music. New meanings, new temporalities, new listening strategies. New York, Schirmer Books, a division of Macmillan, inc. 1998.

LACHENMANN, H. Allegro Sostenuto. Wiesbaden: Brietkopf und Härtel, 2003. Partitura.

LACHENMANN, H. Allegro Sostenuto. (Compositor). OKA, Shizuyo; FELS, Lucas; SUGAWARA Yukiko (Interpretes). Audio. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OorOl5r7VUQ>. Acesso em: 04-02-13.

LACHENMANN, H. STEENHUISEN, P. Interview with Helmut Lachenmann — Toronto, 2003. **Contemporary Music Review**, Routledge, vol. 23 - nº 3/4, p.9-14, 2004.

LACHENMANN, H. Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical. (1979). **Taller sonoro**. Bernal, A. (trad.). Disponível em: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/07/Articulo2.htm> Acesso em: 26-03-2014

LACHENMANN, H. Pession, 1969. **Youtube**. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bXUH6jAia4E>. Acesso em: 14-06-2014

LANNA, O. Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera. Tese de doutorado. Programa de PósGraduação em Estudos Lingüísticos, UFMG. Belo Horizonte, 2005

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo. Perspectiva, 1981

MACHADO, I. Gêneros discursivos. BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 4ª edição, 3ª reimpressão, p.151-166, 2010.

MURAIL, T. Scelsi and l'itineraire: the exploration of sound 1. **Contemporary Music Review**, Routledge, Vol 24, n. 2-3, p. 181-185, 2005.

OPPENS, U. Being expressive of what's there: In conversation with Marilyn Nonken. **Contemporary Music Review**, Routledge, Vol. 21, n. 1, p.61-69, 2002.

RIHM, W. Grinding Away at the Familiar. **Contemporary Music Review**, Routledge, Vol. 23, n. 3-4, p.21-29, 2004.

SAUNDERS, R. Molly's Song 3 - shades of crimson, 1995-95. Áudio. Em: **Rebecca Saunders**, CD. Kairo. Köln, Germany. 2003.

SAUNDERS, R. Duo (for violin and piano), 1996-99. Áudio. Em: **Stirrings still**, CD. Wergo. Mainz, Germany. 2008.

SCELSI, G. Quattro Pezzi (su una sola nota), 1959. **Youtube**. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9I0QIRXcbZ4>. Acesso em: 14-06-2014

SCELSI, G. Trio per Archi. **Youtube**. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xbzjvyxFUsM>. Acesso em: 14-06-2014

SCHAEFFER, P. Tratado de los objetos sonoros. CABEZÓN, D. (trad). Madrid, Alianza Editorial, 1996.

SCHUTZ, A. Fragments on the phenomenology of music. SMITH, F.J. (Ed.). **In Search of Musical Method**. Gordon and Breach, Science Publishers Ltd. New York, p.5-71, 1976.

SCHUTZ, A. Fenomenologia e relações sociais: Textos escolhidos de Alfred Schutz. MELIA, Â. (trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979.

SCIARRINO, S. La Perfezione Di Uno Spirito Sottile, 1985. **Youtube**. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rx4CZ7WRRvc>. Acesso em: 14-06-2014

SCIARRINO, S. Introduzione All'Oscuro, 1981. Audio. Em: **Sciarrino, Bussotti, Berio, Xenakis**. CD. Arts Productions. 2003. CD disponibile em: <http://www.ritmic.com/contempoartensemble-mauro-ceccanti-97303/introduzione-alloscuro-sciarrino-1729091.html>. Acesso em: 14-06-2014

STEEN-ANDERSEN, S. Chambered Music. Áudio. Disponível em: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_mp3.htm Acesso em: 14-06-2014

STEEN-ANDERSEN, S. Chambered Music. Partitura. Disponível em: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_scores.htm Acesso em: 14-06-2014

STEEN-ANDERSEN, S. Rerendered. **Youtube**. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTivjuoiVec> Acesso em: 26-03-2014

VITTORINI, E. El Simplón guiña el ojo al Frejus. DABINI, A. (trad.). Buenos Aires: Ediciones librerías fausto. 1976

VOLOSHINOV, V. La palabra en la vida y la palabra en la poesía: Hacia una poética filosófica. **BAKHTIN, M.** Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos. BUBNOVA, T (Trad.). Barcelona: Anthropos, 1997.

XENAKIS, I. Iannis Xenakis in conversation: 30 May 1993. (Transcribed and Edited by James Harley). **Contemporary Music Review**. **Routledge**, Vol. 21, No. 2-3, p. 11-20, 2002.