

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO EM MÚSICA

COMPOSIÇÃO (D)E SONORIDADE: A HISTÓRIA DE UM CICLO DE PEÇAS

FABRÍCIO SOLANO GONÇALVES

**Florianópolis – SC
2020**

FABRÍCIO SOLANO GONÇALVES

COMPOSIÇÃO (D)E SONORIDADE: A HISTÓRIA DE UM CICLO DE PEÇAS

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade

Florianópolis – SC
2020

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Gonçalves, Fabrício Solano
Composição (d)e Sonoridade : a história de um ciclo de peças /
Fabrício Solano Gonçalves. -- 2020.
151 p.

Orientador: Acácio Piedade
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,
Florianópolis, 2020.

1. composição musical. 2. sonoridade. 3. música. 4. processos
criativos. I. Piedade, Acácio. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.
III. Título.

FABRÍCIO SOLANO GONÇALVES

COMPOSIÇÃO (D)E SONORIDADE: A HISTÓRIA DE UM CICLO DE PEÇAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Processos Criativos.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade (UDESC)

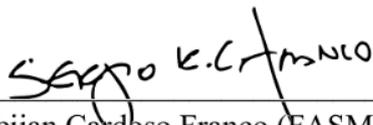


Membro: _____

Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini (UDESC)

Membro: _____

Prof. Dr. Sérgio Kafejian Cardoso Franco (FASM)



Florianópolis (SC), 31 de Julho de 2020

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação à minha tia/mãe/pai/avó, Regina Gonçalves Braga (Dí) que infelizmente faleceu no início do processo seletivo e não pode presenciar e compartilhar comigo as alegrias, as experiências e os aprendizados adquiridos ao longo desse percurso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, Oxalá, o universo, seja qual for o nome dado a essa esfera que compõe nossa espiritualidade, por abrir essa “porta” permitindo que eu buscasse realizar meu sonho de cursar o mestrado na UDESC.

À minha família pelo apoio incondicional, sem o qual eu não teria chegado nesse momento. Em especial, à minha mãe Márcia de Souza Solano, meu pai Fabrício Zanella Gonçalves e minha tia/mãe/avó/pai Mariza Gonçalves Madruga.

À minha companheira Paloma Castimário Barbosa pelo apoio sem o qual eu teria tido maiores dificuldades na realização desse trabalho, pelo amor, pelo companheirismo e pela amizade.

Ao meu orientador Acácio Tadeu Camargo de Piedade pela amizade, pelos valiosos apontamentos, norteando a realização dessa pesquisa, pelas conversas, pelas críticas, pela disponibilidade e por ter aceitado essa empreitada.

Aos professores do PPGMus pela amizade, pela atenção e pelos ensinamentos compartilhados nesse período.

Ao Thiago Bratti Schmidt, técnico do PPGMus pelo tratamento sempre atencioso e cordial, auxiliando-me e sanando as dúvidas no que tange os trâmites e processos que envolvem o mestrado.

À CAPES pelo apoio financeiro fundamental à pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

EPIGRAFE

Existem tantas coisas para serem consideradas em uma única nota.

Sua santidade GYALWA KARMAPA¹

¹ Citado por Cogan; Escot (2013, p. 32).

RESUMO

O presente texto trata da composição de um ciclo de peças que utilizam a sonoridade como um dos elementos centrais durante a pesquisa e o processo de composição, ou seja, um elemento estruturante nessas peças. O ciclo conta com 4 peças para piano, mas incluem-se também dois ensaios que orbitam o processo do ciclo: um movimento para quarteto de cordas e uma peça para violino solo. Num primeiro momento, contextualizo as razões de proposição do projeto expondo tópicos e inquietações adquiridas de uma prática artística-composicional anterior. Em seguida, no primeiro capítulo, cerco o campo da composição musical traçando relações entre esse trabalho e a pesquisa artística, seus fundamentos. No capítulo dois, discorro sobre o emprego da sonoridade baseado na proposta analítica de Didier Guigue, mas mediante uma adaptação pela perspectiva composicional. Observo e seleciono obras do séc. XX, de compositores cujo trabalho com a sonoridade informou minha pesquisa servindo de referência para minhas reflexões pessoais e composições resultantes. No capítulo três, passo a discutir sobre as minhas composições demonstrando de que maneira elas se relacionam com as referências musicais e bibliográficas, e identifico meios de manipular diferentes sonoridades em contextos composicionais heterogêneos. Ao final, são retomados alguns pontos onde evidencio o potencial dessa abordagem de fazer e de pensar música através da pesquisa em composição musical e da minha busca pessoal pela primazia do som sobre a nota.

Palavras-chave: composição musical; sonoridade; música; processos criativos.

ABSTRACT

The present text deals with the composition of a cycle of pieces that use the sonority as one of the central elements during the research and the composition process, in other words, a structuring element in these pieces. The cycle features 4 piano pieces, but there are also two rehearsals that orbit the process of the cycle: one movement for string quartet and one piece for solo violin. At first, I contextualize the project proposition reasons by exposing topics and concerns acquired from an earlier artistic-compositional practice. In the following chapter, I surround the field of musical composition, tracing relationships between this work and artistic research, its foundations. In chapter two, I discuss the use of sonority, based on the analytical proposal of Didier Guigue, but through an adaptation by the compositional perspective. I observe and select works of the 20th century, by composers whose work with sonority informed this research serving as reference for my personal reflections and resulting compositions. In chapter three, I discuss about my compositions, showing how they relate to musical and bibliographic references, and I identify ways to manipulate sonorities in heterogeneous compositional contexts. At the end, some points are revisited where I highlight the potential of this approach of making and thinking about music through research in musical composition and my personal search for the primacy of the sound over the note.

Keywords: musical composition; sonority; music; creative processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura.1: síntese do capítulo, com os tópicos que orbitam e ecoam no processo de composição aqui exposto.....	26
Figura 2: esquema dos componentes da sonoridade.....	32
Figura 3: primeiros 4 compassos de Jardins sous la pluie.....	36
Figura 4: material de Daphnis et Chloé, de Maurice Ravel.....	41
Figura 5: contorno melódico da unidade de Daphnis et Chloé.....	41
Figura 6: segregação de sonoridades em Vortex Temporum – violoncelo (U2) e piano (U1).42	
Figura 7: segregação de sonoridades em Vortex Temporum – viola (U2) e piano (U1).	42
Figura 8: primeira seção de Talea, piano evidenciando as características das sonoridades – U1) fff; rápido; curto e U2) ppp; lento; longo –, contempladas através da partitura.	43
Figura 9: página 1, c. [1] de Talea, evidenciando as características da u.s.c a) fff; rápido; curto, através da partitura.	44
Figura 10: série de nove notas.....	46
Figura 11: evolução dos intervalos a partir do uníssono com a nota Mib.....	46
Figura 12: início da peça 9 das Dez peças para quinteto de sopros, de György Ligeti.....	47
Figura 13: esquema formal evidenciando os componentesacrônicos.....	49
Figura 14: unidade 1 e unidade 2 – seções A e B.....	50
Figura 15: conteúdo morfológico gerado pela substituição de alturas na seção B.....	50
Figura 16: início de Guero (1970) de Helmut Lachenmann.....	54
Figura 17: modulação do timbre pelo ponto de contato do arco em um “momento Spin”.	56
Figura 18: modulação do timbre pelo ponto de contato do arco em um “momento Spell”.	57
Figura 19: ostinato predominante.....	60
Figura 20: sucessão dos acordes da tábua em direção ao 4 e retornando ao 1.....	60
Figura 21: sucessão de acordes após a retomada de 1.....	61
Figura 22: estruturas geradas pela manipulação da primeira unidade (1).....	61
Figura 23: estruturas geradas pelos procedimentos de manipulação empregados na sucessão.	62
Figura 24: conteúdo morfológico das unidades advindas dos procedimentos utilizados na seção contrastante.....	63
Figura 25: unidade 1 extraída dos primeiros compassos da écriture.....	65
Figura 26: letra a evidenciando o conteúdo morfológico e letra b o conteúdo cinético da	

unidade 2.	65
Figura 27: segregação de sonoridades em [14].	66
Figura 28: conteúdo morfológico das unidades de acordo com a posição na tábua.....	69
Figura 29: segregação caracterizada pela articulação simultânea de U1 e U2.....	70
Figura 30: conteúdo morfológico da seção A.....	71
Figura 31: componentes da seção B na peça I e da seção B na peça III.....	72
Figura 32: díades que compõe a seção B da peça III.....	73
Figura 33: conteúdo morfológico nas sucessões que compõe a seção A1.	74
Figura 34: conteúdo morfológico nas sucessões que compõe a seção A1.	75
Figura 35: início da seção A2 na qual a letra a apresenta o excerto da partitura, a letra b o conteúdo morfológico e a letra c o conteúdo cinético.	76
Figura 36: final da peça III contendo novas estruturas obtidas pela condução de vozes.	77
Figura 37: conteúdo morfológico (letra a) e conteúdo cinético (letra b) extraído do último sistema da peça III.	78
Figura 38: última unidade da peça III.....	79
Figura 39: unidades da seção A na peça IV.....	81
Figura 40: a) U2 com pedal sustain, c. [6]; b) U2 com pedal e harmônico c. [14].	82
Figura 41: U4 remissão à peça II.....	82
Figura 42: sucessão de U2 e suas variantes: a) [30]; b) [31]; c) [32]; d) [33]; e) [35]......	82
Figura 43: variante da unidade 4 na peça IV.	83
Figura 44: unidades que compõe a seção B da peça IV.	84
Figura 45: elaboração do conteúdo cinético.	84
Figura 46: conteúdo morfológico de U5 e suas declinações.	84
Figura 47: U6 e suas declinações ao longo da seção.	85
Figura 48: U7 e suas declinações ao longo da seção B.	85
Figura 49: U2 e suas declinações ao longo da seção A1 na peça IV.....	86
Figura 50: U3 e suas características na seção A1.....	87
Figura 51: declinação de U5, distribuída horizontalmente na seção B1.	87
Figura 52: movimento oblíquo entre os clusters finais na seção B1.	88
Figura 53: conteúdo morfológico de U9, c. [74].	88
Figura 54: unidades iniciais da peça para violino.....	90
Figura 55: declinação pela dilatação da U1.....	91
Figura 56: declinação dilatando a U1 - segundo sistema.	91

Figura 57: declinação dilatando a U2 - segundo sistema.	92
Figura 58: declinações e horizontalização da U2 - pizzicato.	92
Figura 59: declinações da U2 – quinto sistema.	93
Figura 60: declinação severa da U1 – último sistema.	93
Figura 61: dilatação máxima da U1 – primeiro sistema da segunda página.	94
Figura 62: dilatação máxima da U1 – segundo sistema da segunda página.	95
Figura 63: dilatação máxima da U1 – segundo sistema da segunda página.	95
Figura 64: U1 transformada no quarto sistema da página 2.	96
Figura 65: U1 transformada no quarto sistema da página 2.	97
Figura 66: a) U1 do violoncelo; b) conteúdo morfológico; c) conteúdo cinético.	99
Figura 67: declinação da unidade modificando o timbre pelo ponto de contato do arco.	99
Figura 68: a) U1 do violino 2; b) conteúdo morfológico; c) conteúdo cinético.	100
Figura 69: U1 do violino.	100
Figura 70: declinações no conteúdo cinético dos violinos e da viola.	101
Figura 71: a) U1 da viola; b) conteúdo morfológico; c) conteúdo cinético.	101
Figura 72: componentesacrônicos das unidades obtidas pelas sobreposições ao longo do momento A.	101
Figura 73: componentesacrônicos das unidades ecrasé obtidas no momento B.	102
Figura 74: componentesacrônicos das unidades obtidas pelas sobreposições ao longo do momento A1.	102
Figura 75: componentesacrônicos das unidades ecrasé obtidas no momento B1.	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 COMPOSIÇÃO	18
1.1 Notas iniciais	18
1.2 Pesquisa Artística	19
1.3 Planejamento e níveis de decisões na composição	22
1.4 O trabalho composicional enquanto formatividade.....	23
2 SONORIDADE	27
2.1 Desdobramentos e novos caminhos possíveis.....	27
2.2 Claude Debussy.....	35
2.3 Gérard Grisey	37
2.4 György Ligeti	45
2.5 Hans Otte.....	47
2.6 Helmut Lachenmann.....	51
2.7 Kaija Saariaho	55
3 O CICLO DE PEÇAS	58
3.1 Considerações pré-composicionais	58
3.2 Peça I do ciclo para piano.....	59
3.3 Peça II do ciclo para piano	64
3.4 Peça III do ciclo para piano.....	69
3.5 Peça IV do ciclo para piano	79
3.6 Peça para violino	89
3.7 Peça para Quarteto de Cordas.....	97

4 CONCLUSÃO.....	105
5 REFERÊNCIAS	108
6 ANEXOS	112
6.1 Tábua de Acordes.....	113
6.2 Peça I do ciclo para piano.....	116
6.3 Peça II do ciclo para piano	123
6.4 Peça III do ciclo para piano.....	129
6.5 Peça IV do ciclo para piano	135
6.6 Peça para violino	142
6.7 Movimento para Quarteto de Cordas	146

INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta minha dissertação de mestrado que investigou a relação entre composição e sonoridade em seis peças de minha autoria desenvolvidas entre agosto de 2018 e julho de 2020. A dissertação está estruturada em 3 capítulos principais, dos quais, o capítulo 1 é reservado a discussões iniciais sobre o campo da composição musical, buscando sua fundamentação com base na bibliografia. Busco tecer através das referências, aquilo que considero ser a estrutura do processo de pesquisa composicional na qual me ative durante a composição das peças. Esse capítulo está subdividido em três subcapítulos, cujas temáticas se entrecruzam no desenrolar das reflexões sobre o trabalho artístico de pesquisa em composição.

No capítulo 2 discorro sobre o emprego da sonoridade baseado na proposta analítica de Didier Guigue (2007; 2011), mas o submeto a uma adaptação pela perspectiva composicional. Da mesma forma que o capítulo anterior, há aqui uma subdivisão em subcapítulos, onde observo e seleciono obras de Claude Debussy, Gérard Grisey, György Ligeti, Hans Otte, Helmut Lachenmann e Kaija Saariaho, compositores cujo trabalho com a sonoridade informou minha pesquisa, servindo de referência para minhas reflexões pessoais e composições resultantes. Ainda no capítulo 2, exponho análises advindas da revisão bibliográfica sobre as obras e os compositores selecionados, porém, apesar dessas análises não tratarem especificamente do mesmo tema, i.e., o emprego da sonoridade nas obras, é possível realizar uma leitura dos dados observando sob o ponto de vista da “unidade sonora composta” como será demonstrado no capítulo.

No capítulo 3, o foco passa a ser a descrição do processo composicional e a análise das peças. O capítulo apresenta quatro peças para piano que perfazem um caminho paulatino de transformação estética, passando por um pensamento que se volta do “compor com o som” para “compor o som”. Além disso, há duas peças satélites, uma peça para violino e outra para quarteto de cordas que orbitam as reflexões e conseqüentemente ecoam os processos empregados nas peças principais do ciclo para piano. Num primeiro momento o capítulo expõe um trabalho de experimentação, catalogação e organização de materiais que compreende uma etapa anterior à composição propriamente dita, observando e situando esse trabalho em relação às discussões do capítulo 1. Em seguida, cada peça é analisada individualmente de acordo com os conceitos apresentados e os princípios formativos identificados nas peças do capítulo 2.

É importante situar que a proposta do projeto partiu de inquietações que vinham tomando forma e se sedimentando em meu pensamento ao longo das experiências musicais adquiridas durante o período da graduação, em que pude experimentar através das diversas peças compostas a utilização de variadas instrumentações, técnicas e processos composicionais. Nesse período, dois momentos distintos amplificaram essas inquietações e influenciaram a pesquisa proposta no projeto de mestrado. O primeiro momento, se deu através da oportunidade de participar como Monitor das Disciplinas de Harmonia (em 2015), e no projeto de ensino Elaboração de Apostilas para as Disciplinas de Harmonia I a IV² (em 2016 e 2017). O segundo momento, originou-se da pesquisa realizada em meu trabalho de conclusão de curso³, que dedicou-se em refletir e analisar os processos composicionais empregados na peça *Élan* (de minha autoria), e de que maneira a utilização não sintática da harmonia implicava no transcorrer temporal dessa obra. Essas experiências, e especialmente, o contato direto com o professor orientador dos projetos e com os discentes em sala de aula, me permitiram aprimorar e expandir meu vocabulário harmônico, o que conseqüentemente, despertou novas inquietações também no âmbito da composição musical. Nesse momento a proposição do projeto estava totalmente voltada para um estudo de harmonia⁴.

Entretanto, ao longo da minha graduação em composição também senti uma forte influência da concepção de motivo – conforme concebido por Arnold Schoenberg⁵ – como um princípio pedagógico para manipular e desenvolver um material sonoro dando forma a uma obra musical. Esse pensamento motivico, em música e mais especificamente, na forma musical, vista como um organismo⁶ que se desenvolve crescendo da mesma forma como uma semente, a partir de um elemento apresentado (geralmente) no início da peça, delineou meu pensamento e toda minha produção composicional até aquele momento⁷. Fred Everett Maus (2001) expõe que “sem dúvidas o organicismo é o sistema metafórico mais familiar para unidade musical (ou aglomerado de sistemas metafóricos) mas é crucial notar que há outros” (MAUS, 2001, p. 187 tradução minha)⁸ – como será evidenciado nessa dissertação. O autor

² Ambos orientados pelo professor Guilherme Campelo Tavares, na Universidade Federal de Pelotas.

³ Os Processos Composicionais da Peça *Élan* (2018).

⁴ Inclusive, na submissão, o projeto estava intitulado “Harmonia como *Impetus* na composição”.

⁵ Fundamentos da Composição Musical (1991).

⁶ Cf. Freitas (2012) para uma discussão mais extensa e específica sobre o organicismo em Música.

⁷ Lembro de que um dos princípios enfatizados pelos professores era o de “variedade na unidade” e “unidade na variedade”. Esse pensamento, remete ao organicismo conforme expõe Sérgio Freitas (2012, p. 65-66).

⁸ *No doubt organicism is the most familiar metaphorical system for music unity (or cluster of metaphorical systems), but it is crucial to notice that there are other* (MAUS, 2001, p. 187). Nas citações em língua estrangeira, a tradução que segue esse padrão é de minha autoria.

complementa, “como um exemplo de organicismo Kerman menciona a derivação do material de um único tema” (*idem, ibidem*, p. 187)⁹, como por exemplo ocorre já no início da 5ª Sinfonia de Ludwig van Beethoven¹⁰.

Não obstante, reflexos dessa concepção também são encontrados no conceito de *Impetus*, de Roger Reynolds¹¹ e no conceito de *Grundgestalt* de Schoenberg. Para Reynolds, o *impetus* é como uma semente que guia a coerência do todo, enquanto simultaneamente conduz a integridade dos detalhes acumulados (REYNOLDS, 2002, p. 8). Na mesma medida, o conceito de *Grundgestalt* indica que “a construção orgânica fundamenta-se essencialmente no equilíbrio entre economia, coerência e variedade” (MAYR, 2016, p. 887). Lembro que estes critérios, eram dos elementos mais frisados durante os semestres iniciais: a economia de materiais e a coerência, que eram desenvolvidas através das variações¹² do(s) motivo(s), acarretando nessa unidade. A presença desses critérios pode ser verificada através de uma extensa listagem realizada por Desirée Mayr (2016) que expõe características da *Grundgestalt* e que, por sua vez, tornaram mais evidente a presença desse pensamento em minha *práxis* composicional anterior. Algumas das características são: a *Grundgestalt* apresenta-se nos compassos iniciais da obra; é composta por fragmentos motivicos que exercem papel estrutural relevante no decorrer da obra; funciona como elemento estruturador em uma obra de constituição orgânica¹³. Nesse sentido, a *Grundgestalt* também pode ser pensada como um microcosmo que faz parte de uma organização/cosmologia maior, um cosmos¹⁴ ordenado do qual todo material composicional se origina e é derivado.

A partir dessas considerações, meu propósito aqui não é de evitar ou “fugir” a qualquer custo da harmonia, do organicismo e dos ecos dessa concepção, mas em posse desse conhecimento, pretendo trazer a sonoridade para o nível de estruturação formal, buscando adquirir um entendimento mais amplo sobre diversos contextos composicionais, e compor

⁹ *As one example of organicism, Kerman mentions the derivation of material from a single theme* (MAUS, 2001, p. 187).

¹⁰ O artigo de Fred E. Maus cobre extensivamente a temática da unidade elencando diversos tipos ou níveis de unidade que podem ser consideradas tanto pelo ponto de vista do ouvinte, como por exemplo, uma história conduzida pelo transcórre musical, quanto sob o ponto de vista analítico e composicional, ou seja, na busca pelo entendimento sobre o desenvolvimento das estruturas internas da música.

¹¹ *Form and Method: composing music* (2002).

¹² Para Schoenberg a variação “é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado” (SCHOENBERG, 1991, p. 37).

¹³ Cf. Mayr (2015) para uma revisão bibliográfica ampla de características fundamentais da *Grundgestalt*. Aqui realizei um recorte.

¹⁴ Irlandini (2018) cerca o assunto, interpretando a música como um cosmo ordenado, que apresenta uma cosmologia e uma cosmogonia em sua constituição, e expõe de que forma esse pensamento está presente em sua composição.

essa obra, na qual as peças, não são necessariamente derivadas de uma gênese motívica e com desenvolvimento linear. Nesse sentido, serão apresentados contextos não-lineares, ou cuja linearidade, é trabalhada de outras formas que não apenas direcional, como ocorria na música tonal do período clássico em que predominavam as movimentações de tônica para a dominante. Desta forma, a proposição da pesquisa representava uma ampliação, além do aprofundamento em questões relativas à composição (dos sécs. XX e XXI), ao processo composicional e ao trabalho com sonoridades. Se torna mais evidente que essa proposta, revelou novos problemas para minha prática, novas reflexões e diferentes decisões a serem tomadas, caracterizando, também, uma possibilidade de expansão das minhas habilidades técnicas, poéticas e estéticas. Todavia, essa busca será melhor observada no decorrer do texto, ao longo da dissertação.

1 COMPOSIÇÃO

1.1 Notas iniciais

Achille Picchi (2018) observa que, através de muitos relatos de compositores (da atualidade e do passado), o processo composicional começa como alguma inspiração (e o *insight*) e depois segue-se a elaboração dessa ideia inicial; “tudo começa com a ideia” (PICCHI, 2018, p. 208). Segundo o autor, “parece indubitável que a criação, seja de que natureza for ou qual meio use para se materializar, começa na mente” (*ibidem*, p. 205). Para Sloboda “o compositor não é tão consciente de suas ideias quanto é possuído por elas” (Sloboda, 2008, p. 151 apud PICCHI, 2018, p. 207). Particularmente, meu intuito é de não me restringir a uma inspiração/*insight*, mas como parte de um “método”, além de realizar seções de experimentações e improvisos em um instrumento¹⁵, busco incentivar a criatividade através da escuta, conhecendo novas obras de outros compositores.

Nesse sentido, Copland alerta que o compositor “pode sentar-se diariamente à sua mesa e produzir algum tipo de música. Haverá dias em que ele se sentirá melhor do que em outros; mas o fato básico é a sua capacidade de compor. A inspiração, às vezes, não passa de um subproduto” (COPLAND, 2010, p.32 apud PICCHI, 2018, p. 208). Com isso, entende-se que para Copland é importante haver uma rotina de trabalho que impulsiona a produção e o desenvolvimento do trabalho composicional. Nessa mesma direção, o compositor Luciano Berio também expõe:

Estou firmemente convencido de que um estudante deve saber realizar uma grande quantidade de trabalho (por que não pensar na “inspiração” como um órgão que deve ser exercitado?) e que a quantidade em si é uma condição indispensável para criar as bases para uma unidade significativa e dialética, isto é, útil, entre a prática e a teorização musical, entre o concreto e o abstrato (DALMONTE; BERIO, 1981, p. 66).

Para mais além, o compositor Edgar Varèse indica que “o que um compositor precisa ter, que precisa ter nascido, é o que eu chamo de ‘ouvido interno’, o ouvido da imaginação (VARÈSE, 1966, p.199)¹⁶. Assim, no ato composicional das peças que compõem o capítulo 3 dessa dissertação, procuro sedimentar um método de composição não me detendo apenas a

¹⁵ Geralmente um piano da instituição de ensino ou através de um controlador MIDI em casa.

¹⁶ *what a composer must have, must have been born with, is what I call the "inner ear", the ear of imagination* (VARÈSE, 1966, p. 199).

inspiração¹⁷, mas busco dar combustível a criatividade com uma rotina de experimentações e improvisos no instrumento, e ao adquirir novas referências pela audição de outras obras, que por sua vez, passam a alimentar um planejamento composicional. A estrutura dessa dissertação compreende um percurso metodológico semelhante, na qual no capítulo 2 são elencadas referências musicais e bibliográficas que passam a informar minhas composições expostas no capítulo 3, que trata da organização, manipulação e da utilização desses materiais dentro do ciclo de peças. Desta forma, o subcapítulo seguinte cobre a metodologia aplicada nessa dissertação, uma pesquisa situada dentro de um fazer essencialmente artístico, definindo e discorrendo sobre seus fundamentos e sua relação com a composição de maneira geral.

1.2 Pesquisa Artística

Aqui nos afastamos do pensamento de que não é possível haver pesquisa composicional, exposto no artigo de John Croft¹⁸. Penso e defendo que a composição pode se estender para além do fazer musical descrito pelo autor¹⁹, abrangendo então a pesquisa e essa pesquisa, por sua vez, passa a informar o processo de composição como um todo. Nesse sentido, Álvaro Zaldívar Gracia (2008; 2013), Henk Borgdorff (2012), Rubén Lopez-Cano (2015), e Marcel Cobussen (2017) lançam luz sobre a pesquisa artística e o ato de pesquisar “a partir da arte”:

[...] essas “novas” investigações vem a oferecer o que poderíamos denominar a “cara oculta” do estudo sobre a arte, pois não se concentra no objeto artístico, nem no documento que o explica de uma ou outra maneira, nem na biografia do criador, nem na resposta do público [...]. A investigação “a partir” da arte enfoca o próprio processo de criação seja este o que leva a criar uma nova obra de arte [...] (GRACIA, 2008, s.p.)²⁰.

¹⁷ Que nesse caso poderia surgir em qualquer situação, em qualquer lugar, como por exemplo, *extra mentis* (e.g.: um som na rua; cantos de pássaros; circulação urbana). Em todo caso, apesar do problemática envolvida na subjetividade dessa questão, busco mencionar essa temática, pois penso que – mesmo não sendo o foco do meu trabalho – negar ou ignorar essa questão pode ser um equívoco, ao passo em que naturalmente ela emerge através da reflexão crítica sobre a prática de um determinado processo criativo.

¹⁸ *Compositon is not research* (2015).

¹⁹ Nem toda composição começa e termina no mesmo dia, como é um dos exemplos dados por Croft. No entanto, é importante observar que de fato algumas composições não são, necessariamente, frutos de uma pesquisa.

²⁰ [...] estas “nuevas” investigaciones vienen a ofrecer lo que podríamos denominar la “cara oculta” del estudio sobre el arte, pues no se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público [...]. La investigación “desde el arte” se centra en el propio proceso de creación, sea éste el que lleva a crear una nueva obra de arte [...] (GRACIA, 2008, s.p.).

Segundo Borgdorff:

A prática artística pode ser qualificada como pesquisa caso o seu propósito seja aumentar nosso conhecimento e compreensão, levando adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos. A pesquisa em arte inicia fazendo perguntas pertinentes ao contexto da pesquisa e ao mundo da arte. Os pesquisadores adotam métodos experimentais e hermenêuticos que mostram e articulam o conhecimento tácito que está localizado e encarnado em obras e processos artísticos específicos. Os processos e os resultados da investigação são documentados e divulgados de maneira apropriada para a comunidade acadêmica e o público mais amplo (BORGDORFF, 2012, p. 53)²¹.

Assim, o artista-pesquisador – nesse caso o compositor – passa a evidenciar então um saber que só pode ser obtido pela ótica própria do artista, através dos processos formativos utilizados nas obras de arte, ou seja, com “investigações que concentraram-se em obter o maior conhecimento dos processos artísticos e visam aprimorá-los” (GRACIA, 2012, p. 522)²². Não obstante “[...] como em qualquer tipo de pesquisa, seus processos e resultados deverão estar documentados e divulgados no contexto da comunidade interessada” (LOPEZ-CANO, 2015, p. 73).

De acordo com Lopez-Cano, “[...] se espera – como resultado, tanto a geração de um objeto artístico (característica diferenciadora de outros modelos de pesquisa), como a construção de um discurso que, de maneira regular, adquire a forma de um relatório, memória ou trabalho escrito que é arguido durante uma apresentação especial” (LOPEZ-CANO, 2015, p.78). O autor também acrescenta que “o discurso escrito pode incluir a documentação ou registro do processo de criação, as perguntas iniciais da pesquisa, argumentações, justificações, reflexões, interpretações, inferências, reformulação e construção de novas perguntas de pesquisa, etc” (*idem, ibidem, loc. cit.*). Nesse sentido, Gracia discorre sobre o pluralismo da metodologia de pesquisa artística, identificando sua articulação com pesquisas de natureza sociológicas, a pesquisa etnográfica, e especialmente, a autoetnográfica:

Outra coisa, pelo menos atualmente, é o que hoje parece nos oferecer orientação etnográfica no estudo e disseminação do conhecimento sobre a experiência artística.

²¹ *Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public* (BORGDORFF, 2012, p. 53).

²² [...] *investigaciones centradas en obtener el mayor conocimiento desde los procesos artísticos y dirigida a mejorar los mismos* (GRACIA, 2012, p. 522).

Não estamos falando de etnografia como uma tarefa científica social propriamente dita, que também possui um importante campo de pesquisa em atividade artística, mas **o uso de ferramentas etnográficas voltadas principalmente para o avanço do conhecimento da prática artística**. E tanto etnográficos quanto, especialmente, autoetnográficos [...], porque na tarefa do artista há muito conhecimento que só ele pode saber sendo – **conscientemente, criticamente**²³ – ao mesmo tempo, pesquisador e pesquisado (GRACIA, 2012, p. 525, grifos meus)²⁴.

A mesma constatação é feita por Borgdorff, que expõe:

Algumas vezes a pesquisa artística está intimamente relacionada com a pesquisa nas áreas humanas, em particular a pesquisa em estudos culturais e de arte. Essas disciplinas podem fornecer estruturas interpretativas que podem também ser encontradas através da pesquisa e da prática artística, tais como hermenêutica, semiótica, teoria crítica ou análise cultural. [...] E algumas vezes a pesquisa artística tem uma forte afinidade com a pesquisa em ciências sociais e mais particularmente com a pesquisa etnográfica ou pesquisa-ação – em ambos os casos, o sujeito e objeto de estudo estão entrelaçados e o pesquisador é participante e observador (BORGdorFF, 2012, p. 123)²⁵.

Em suma, a “pesquisa artística é um campo no qual conhecimento é adquirido através da experiência de fazer arte” (COBUSSEN, 2017, p. 14)²⁶ e que aqui, o pesquisador-compositor é então transformado pela sua pesquisa enquanto, conseqüentemente, busca respostas que possam aprimorar o seu fazer artístico. Assim, é através da pesquisa que se desdobram minhas composições, sendo informadas pelo levantamento bibliográfico e musical referente ao trabalho de compositores selecionados pelo impacto que a audição de suas obras e a leitura dos textos tiveram em minha prática artística-composicional, aprimorando-a e divulgando esses resultados através dessa dissertação.

Os dois subcapítulos que seguem tratam da composição musical, elencando temas que a permeiam – como por exemplo as escolhas composicionais que surgem das inquietações

²³ Penso que tal percepção, ou “consciência crítica”, justifique a proposição dessa dissertação ao partir de um descontentamento pessoal com minha *práxis* artística anterior, como foi exposto na introdução.

²⁴ *Otra cosa, al menos actualmente, es lo que hoy parece que puede ofrecernos la orientación etnográfica en el estudio y difusión del conocimiento sobre la experiencia artística. No hablamos de la etnografía como tarea científica propiamente social, que también tiene en la actividad artística un importante filón de investigaciones, sino de la utilización de herramientas etnográficas orientadas prioritariamente al avance en el conocimiento de la práctica artística. Y tanto etnográficas como, especialmente, autoetnográficas [...], pues en la tarea del artista hay muchos conocimientos que sólo él puede conocer siendo – consciente, criticamente – a la vez investigador e investigado [...]* (GRACIA, 2012, p. 525).

²⁵ *Sometimes artistic research is closely related to humanities research, in particular to that in art studies and cultural studies. These disciplines may provide interpretive frameworks that can also figure in research in and through artistic practice, such as hermeneutics, semiotics, critical theory, or cultural analysis. [...] And sometimes artistic research has a strong affinity with social Science research, and more particularly with ethnographic research or action research – whereby, in both cases, the subject and object of study are intertwined, and the researcher is both a participant and an observer* (BORGdorFF, 2012, p. 123).

²⁶ *Artistic research is a field in which knowledge is gained through the experience of making art* (COBUSSEN, 2017, p. 14).

peçoais do pesquisador-compositor – buscando traçar um esquema do processo composicional empregado nessa dissertação. Para mais além, trata-se de estabelecer pontos de tangencia, relacionando esse trabalho composicional com a teoria da formatividade da arte de Luigi Pareyson e a pesquisa artística.

1.3 Planejamento e níveis de decisões na composição

Orlando Alves e Marcílio Onofre indicam que “pode-se definir, de forma bastante ampla, planejamento composicional como toda e qualquer estratégia de organização do material sonoro anterior ao início da composição propriamente dita, e que contribui para uma realização plena, dando subsídios para implementar e incrementar a utilização de processos criativos em música” (ALVES; ONOFRE, 2007, p. 26). Com isso, a “[...] composição musical é trabalho. Mais que inspiração, boas ou mesmo geniais ideias, o *insight* leva ao trabalho” (PICCHI, 2018, p. 209). Nesse aspecto, podemos entender que o trabalho composicional conduz à possíveis questões de escolha, sejam elas de natureza técnica e poética ou estética. “Compor significa muitas coisas, entre elas poder fazer escolhas” (Ferraz, 2007, p. 77 apud PICCHI, 2018, p. 205-206). Todavia, Picchi observa que a liberdade de escolhas do compositor está sempre relacionada com o conhecimento (repertório, “bagagem”) adquirido pelo próprio compositor ao longo de sua prática musical e que “[...] como indivíduo [o compositor] reflete as condições de seu meio circunstante, gostos, críticas, vivências, etc” (PICCHI, 2018, p. 206). Dessa forma, penso que a “bagagem”, além do conhecimento técnico, são fatores decisivos que permeiam o leque de opções do compositor, bem como o meio cultural e o contexto histórico em que ele está inserido.

O professor e compositor Celso Loureiro Chaves (2012) evidencia ainda mais um caminho de escolhas que são feitas pelos compositores (conscientes delas ou não). Segundo o autor, a composição musical é estruturada por uma série de processos de tomadas de decisões subdivididas de acordo com sua dimensão.

A composição musical, como processo de tomadas de decisões, pode ser o seu próprio objeto de investigação. Como uma atividade multi-tarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões [...]. A partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais. Existindo num fluxo contínuo de tempo, a composição musical opera simultaneamente nestes três níveis de tomadas de decisão (CHAVES, 2012, p. 238).

O nível de decisões ideológicas é responsável pela escolha do repertório com o qual se deseja dialogar. Esse nível é apresentado mais detalhadamente no capítulo 2 com a seleção dos compositores e mais especificamente, algumas de suas obras que tiveram maior impacto na minha prática.

As decisões ideológicas envolvem a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros. Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz. Sombras desse repertório de escolha serão entrevistadas na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música (CHAVES, 2012, p. 238).

O nível estético, por sua vez, representa a determinação – pelo compositor – de quais serão os elementos sonoros colocados em operação na obra. “Neste nível de estética, escolhas de alturas ou de sons gerados eletronicamente estão em operação, por exemplo, como também o poderão estar uma escolha de campo harmônico ou a partição rítmica do contínuo fluxo temporal” (CHAVES, 2012, p.239). O capítulo 3 trata justamente desse nível, em especial no que se refere a apresentação da tábua de acordes – uma organização do material que inclui as alturas selecionadas – bem como nos subcapítulos seguintes a apresentação das sucessões harmônicas escolhidas e suas distribuições através do supracitado “contínuo fluxo temporal”.

O último nível comporta as decisões locais, indicadas por Chaves como as decisões que “impelem o trabalho para diante e que conformam a obra através de um processo cumulativo de informações (CHAVES, 2012, p. 239)”. Esse nível pode ser verificado mais especificamente nas discussões individuais sobre cada uma das peças de minha autoria, em seus respectivos subcapítulos. Não obstante, esses níveis de decisões estão sempre presentes ao longo da presente dissertação e cada uma das obras revela suas particularidades com cada nível e assim, os três níveis assumem características únicas e exclusivas de acordo com os processos geradores de cada nova obra musical.

1.4 O trabalho composicional enquanto formatividade

Para mais além, podemos observar que “a composição musical procede sempre por posicionamento dos resultados de uma investigação e por sedimentação através de um método, seja existente, seja novo – ou como se poderia chamar mais recentemente, técnica composicional” (PICCHI, 2018, p. 207). Esse processo, aqui, surge da pesquisa artística. Para o autor, “a ideia da técnica composicional, como a habilidade de reunir *insight*, estruturação

organizacional, sentido e realização final contempla a ontologia musical e, nela, se faz passado e presente, tradição e ruptura, conservadorismo e vanguarda [...]” (PICCHI, 2015, p. 487). Segundo o autor, pode-se dizer que a teoria exerce um papel fundamental na organização das ideias iniciais, agindo também como uma espécie de filtro da criatividade. Por outro lado, Picchi observa que a teoria “não se limita a fundamentar e aparelhar as escolhas e caminhos composicionais” (PICCHI, 2018, p. 211), mas que também surge de suas próprias experiências, suas *práxis* e com isso formam sua técnica individual²⁷. Logo:

A *práxis*, essa ”reflexão sobre suas experiências”, denuncia aquilo que se poderia chamar, no finalizar de uma obra, de técnica pessoal, a qual não se reduz apenas a uma busca, mas principalmente uma incessante procura pela ‘verdade interior’ do artista em realizar e como realizar a obra a um só tempo (PICCHI, 2015, p. 492).

Picchi observa que Mario de Andrade se refere à técnica como "*uma procura técnica de resolver o seu problema pessoal diante da obra de arte* [grifos do autor]" (ANDRADE, 1938, p. 24 apud PICCHI, 2015, p. 493). É possível relacionar essa postura sob o ponto de vista do *metier* (trabalho), do artesanato da composição, com a formatividade²⁸ da arte, de Luigi Pareyson. Nesse sentido, considera-se que [...] se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las” (PAREYSON, 1984, p. 21). Portanto, ao encontro do pensamento de Picchi a respeito da técnica composicional, Pareyson discorre que “sempre se trata de fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra “saia bem feita” enquanto, no fazê-la, se encontrou o modo de como se deve fazer” (PAREYSON, *op. cit.*, p. 21).

Ao se colocar e resolver um problema, ao deduzir de um princípio as consequências, ao efetuar uma demonstração qualquer, ao encadear raciocínios em um todo sistemático, é preciso realizar e executar movimentos de pensamento, e com o ato da invenção descobrir aqueles que a razão impõe no caso determinado, e formular expressamente os pensamentos. Tanto o pensamento como a ação, portanto, exigem força produtiva e capacidade inventiva, pois as operações especulativas e práticas são constituídas por uma atividade formativa que no campo específico executa e

²⁷ Nesse sentido é importante evidenciar minha escolha pessoal de trabalhar com questões relacionadas à composição (d)e sonoridades, abarcando sua definição, ideias, conceitos e teorias que cercam essa temática numa busca pessoal por uma alternativa de trabalho com os materiais musicais, que surge a partir da reflexão sobre aspectos adquiridos ao longo da prática anterior à pesquisa.

²⁸ “[...] atividade, que de modo genérico é inerente a toda experiência e, se oportunamente especificada, constituiu aquilo que propriamente denominamos arte, é a “formatividade”, um certo modo de fazer que, enquanto faz, vai inventando o “modo” de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente, invenção” (PAREYSON, 1984, p. 20).

produz as obras ao mesmo tempo em que inventa o modo como se devem fazer (PAREYSON, *op. cit.*, p. 25).

Nesse ponto, é importante observar que a teoria da formatividade encontra reflexos na área da pesquisa artística descrita no subcapítulo 1.1, contendo pontos de tangencia que aqui ecoam como uma “tríade”, formada pela composição, a formatividade e a própria pesquisa artística. Isso quer dizer que, penso no processo gerador da(s) obra(s) como um caminho percorrido, e esse caminho, é encontrado (ou descoberto) enquanto se busca por concretizar a(s) obra(s) e desta forma, o trabalho composicional aqui exposto se estende, fundamentalmente, à tal prática de pesquisa a partir da arte. Todavia, ressalva-se que a pesquisa artística, enquanto método, difere-se daquilo que pode ser pensado como a produção da arte por ela mesma²⁹ promovida inicialmente através da formatividade. Contudo, esses pontos de tangencia existem e nesse primeiro capítulo buscou-se conectá-los cercando o campo da composição musical, levantando esses tópicos e as temáticas que orbitam o processo de composição das obras que serão apresentadas no capítulo 3. A figura abaixo apresenta a referida tríade e busca sintetizar os conteúdos apresentados no presente capítulo.

²⁹ Por se tratar de um método de pesquisa é implícito partir de inquietações, porém, próprias do fazer artístico buscando por respostas e ou soluções, outras interpretações e/ou um novo conhecimento sobre o objeto (de arte) estudado, além da divulgação dos resultados.

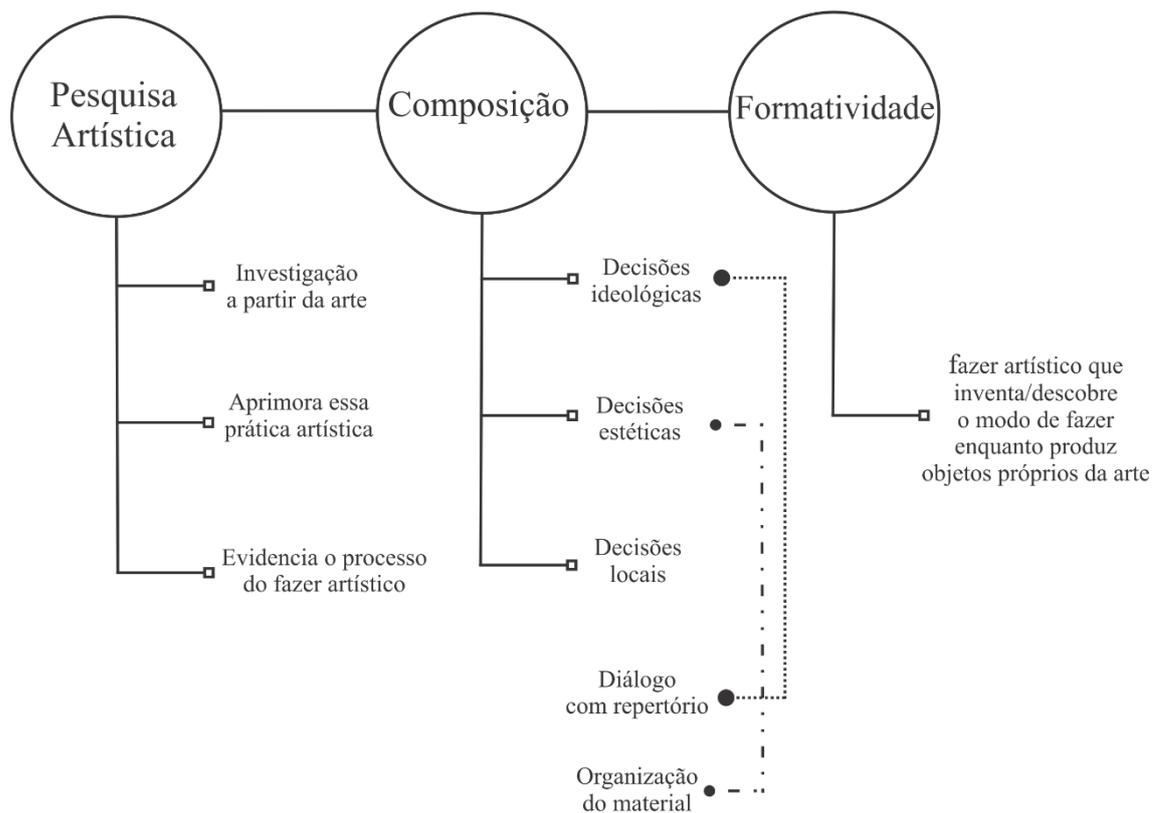


Figura.1: síntese do capítulo, com os tópicos que orbitam e ecoam no processo de composição aqui exposto.

Logo, se torna mais evidente que durante a presente dissertação, minhas obras foram informadas e conseqüentemente amparadas por reflexões advindas de uma pesquisa artística, seja no âmbito teórico de levantamento bibliográfico, ou prático com experimentações no instrumento, a organização do material sonoro (nível estético), a audição, análise e o diálogo com novas obras (nível ideológico). Esses processos permitiram ampliar o leque de ferramentas poéticas e estéticas constituintes do artesanato das obras compostas e ficarão mais evidentes com as discussões que seguem ao longo dos próximos capítulos.

2 SONORIDADE

O capítulo que segue situa-se no âmbito da pesquisa em composição e inicialmente apresenta um breve panorama que busca traduzir o contexto histórico e as ideias que deslocam a centralidade do pensamento composicional – em torno da harmonia à noção de sonoridade³⁰. Realiza-se um levantamento de obras, análises e discussões que, conseqüentemente, passam a informar o planejamento, as reflexões e as tomadas de decisões nas peças minha autoria (contidas no capítulo 3).

2.1 Desdobramentos e novos caminhos possíveis

É inegável, hoje, que o século XX proporcionou uma revolução na percepção musical e na linguagem³¹ musical até então vigente. Conforme Félix Salzer:

A crise musical atual centra-se no problema da tonalidade. Tonalidade, nova tonalidade, politonalidade, música dodecafônica, neo-classicismo, impressionismo – todos esses termos podem simbolizar correntes diversas e frequentemente conflitantes, mas todas dizem respeito vitalmente à substância da linguagem musical (SALZER, 1962, p. 5)³².

Salzer fala sob o ponto de vista da análise e relaciona a linguagem a um léxico (conjunto de códigos comunicáveis; escalas, modos, intervalos), uma gramática (habilidade de escrita e identificação desses códigos através de cifragens) e ao significado (função dos códigos na música) (SALZER, 1962, p. 10; 35; 39). É nesse sentido que compor com o som, como fez Debussy, pode significar – empregando os termos de Salzer (1962) – utilizar toda uma *gramática* de acordes e por vezes sua *significação* funcional, enquanto compor o som, pode envolver a construção³³ de um timbre, uma sonoridade específica, para a qual possivelmente não haja uma classificação, uma cifra. Todavia, conforme observado por

³⁰ Ao longo dessa dissertação procuro me ater ao pensamento composicional em função da sonoridade, no que tange a música escrita para instrumentos acústicos. Todavia, as ideias não possuem barreiras e muitos processos podem ser empregados tanto na música escrita para instrumentos, quanto na música eletrônica (escrita e não escrita).

³¹ Segundo Cogan e Escot “[...] uma linguagem musical apresenta dois aspectos: a coleção de alturas utilizada que contém várias relações potenciais, as relações intervalares efetivamente manifestas e escolhidas para serem enfatizadas” (COGAN; ESCOT, 2013, p.137). Na presente dissertação verificaremos que a linguagem ultrapassa os limites de notas e intervalos abrangendo outras relações ao passo em que discutimos a composição do som.

³² *Today's musical crisis centers on the problem of tonality. Tonality, new tonality, atonality, polytonality, twelve-tone music, neo-classicism, impressionism – all these terms may symbolize various and often conflicting currents, but they all vitally concern the substance of musical language* (SALZER, 1962, p. 5).

³³ Como observado na poética de Lachenmann por Kafajian; Ferraz (2017) e Guigue (2011).

Buene (2013) e Ferraz (2005), todo material sonoro possui uma certa historicidade e nesse sentido carrega consigo uma carga semântica³⁴. Segundo Sílvio Ferraz:

Quando o compositor escreve sua música ele se vale de coisas, se vale de formas musicais, se vale de blocos sonoros, de acordes, até mesmo de alguns acordes cheios de nomes, ou de melodias cheias de história (eu uso um piano e ali está toda a história da música tocada no piano, como disse Cortázar a respeito de *Prosezzion* de Stockhausen), este é o material (FERRAZ, 2005, p. 96).

Desta forma, é possível observar que toda a gama de sonoridades – coleções de alturas e relações intervalares – manifestas nas obras dos sécs. XX e XXI é bastante heterogênea e dada nossa posição histórica as diversas correntes estilísticas e as técnicas surgidas proporcionam um variado leque de possibilidades poéticas e abordagens estéticas (e.g. serialismo, música eletrônica, música concreta, espectralismo, minimalismo).

Essa heterogeneidade, de origem modernista, reflete mais do que uma negação ou uma ruptura com o passado, mas propõe-se a novidade ao dialogar com ele³⁵. Picchi expõe que essa ideia de novidade pode ser pensada a partir da radicalização que surgia com a "expansão do campo tonal através do cromatismo wagneriano, o modernismo e a busca de novos materiais do começo do séc. XX, as experimentações sonoras, os ruídos, eletroacústica, etc." (PICCHI, 2015, p. 479). O compositor Anton Webern (1984, p. 93) também acusa a "dissolução da tonalidade" e a ampliação da harmonia como um dos elementos que contribuíram para a concepção dessa "música nova". Na mesma medida, a concepção de música se ampliou. Em parte, a música era pensada enquanto "sons organizados"³⁶, inclusive, segundo Varèse "Brahms teria dito que a composição é a organização de elementos díspares (VARÈSE, 1966, p. 199)³⁷. Além disso, a noção de música enquanto "movimento no tempo"³⁸ recebeu uma atenção notável e a organização dos sons no fluxo temporal recebeu uma atenção especial como um todo. De acordo com Suzan Langer "Ela [a música] cria uma imagem do tempo medida pelo movimento, de formas que parecem dar-lhe substância que consiste inteiramente de som. Portanto, ela é a própria transitoriedade. *A música torna o tempo audível e sua forma e continuidade sensíveis* (LANGER, 1953, p. 110 apud MOURA,

³⁴ Eivind Buene (2013) explora de forma abundante esse recurso, no qual emprega de maneira crítica e consciente materiais externos à sua própria composição, na peça *Klarinetten Trio* de sua autoria. O autor discorre sobre a temática e os processos composicionais no referido artigo *Delirious Brahms*.

³⁵ PICCHI, 2015.

³⁶ CAGE, 1961.

³⁷ *Brahms has said that composition is the organizing of disparate elements* (VARÈSE, 1966, p. 199).

³⁸ SALZER, 1962, p. 30.

2007, p. 69). Segundo Eli-Eri Moura, “especificamente a visão que considera o tempo como uma abstração humana, baseada na percepção e na experiência de eventos, pode ser vista como uma base conceitual útil para focar a música e suas temporalidades, pois toca alguns pontos que são também identificáveis em música” (MOURA, 2007, p. 68)³⁹.

Para mais além, outra vertente que emerge no séc. XX volta-se para o ouvinte, não como quem “conduz ovelhas no pasto”⁴⁰, mas a partir da quebra dos paradigmas de percepção no agenciamento dos materiais sonoros. Nesse sentido, o compositor Luciano Berio, na difícil tentativa de tentar definir a música, expõe: “música é tudo aquilo que se ouve com a intenção de ser música” (DALMONTE; BERIO, 1981, p. 8). É interessante observar no discurso de Berio que ali emerge então um *fazer-ouvir*, i.e., a intenção da parte de quem “recebe” os sons convertidos então em música. Para o professor e compositor Sílvio Ferraz (2005) música é tornar sonoro certas forças, e ao mesmo tempo, é fazer território⁴¹. Para o autor “fazer o território é quase que a fatalidade da música. Toda música começa fazendo um território” (FERRAZ, 2005, p. 84).

Essas diversas acepções surgem a partir da década de 1920, com a designação “música nova” ou “nova música”, buscando descrever a utilização de sons que passavam a incorporar os ruídos e as dissonâncias ao contexto principal das composições (PICCHI, 2015, p. 483)⁴². Nesse sentido, tais mudanças, surgidas na “música nova” ampliaram o universo de sonoridades a ser explorado pelos compositores; “hoje os territórios são vastíssimos, as fronteiras muito mais móveis e de natureza diversa” (DALMONTE; BERIO, 1981, p. 8).

Contudo, é preciso esclarecer que o conceito de sonoridade empregado aqui, está fundamentado na proposta analítica de Didier Guigue representada pelo termo *unidade sonora composta*⁴³ – nesse caso a sonoridade simbolizada pela escrita na partitura (*écriture*) pelo

³⁹ Segundo Moura (2007) alguns desses pontos identificáveis são: 1) música constitui uma série de eventos; 2) em pelo menos alguns níveis de sua construção (e em diferentes graus), música precisa de algum tipo de recorrência para ter sentido; 3) apesar do fato de que a natureza dá todas as condições de suporte à sua existência, música é, no final das contas, uma criação humana e, assim, depende de algum modo da abstração e consciência humanas; 4) a percepção humana é fundamental para a existência da música.

⁴⁰ FERRAZ, 2005.

⁴¹ Esse assunto surge no capítulo “A construção da casa”, onde o autor discorre sobre temáticas da composição de maneira análoga a quem constrói uma casa, relacionando temporalidade e objeto sonoro e explorando a relação entre a composição e a percepção do ouvinte.

⁴² O autor acrescenta que ao longo da história da música ocidental europeia, o termo “nova” foi aplicado em três momentos distintos, cada um com cerca de 300 anos de separação histórica – Ars nova c. 1300; Nuove musiche c. 1600; Música nova (Neue Musik) c. 1900 – em que cada utilização serviu “para descrever mudanças súbitas e importantes (ou consideradas importantes para o momento histórico) que estavam presentes no estilo musical (PICCHI, 2015, p. 483).

⁴³ O autor acrescenta que os termos sonoridade e unidade sonora composta são intercambiáveis, sendo o segundo uma descrição do primeiro (GUIGUE, 2011, p. 47). Todavia, ao longo dessa dissertação buscarei me referir

compositor – afim de que a sonoridade seja abordada como uma unidade “potencialmente morfológica e estruturante da obra” (GUIGUE, 2007; 2011). A base do conceito analítico de Guigue, como o próprio autor expõe, é fundamentada no conceito de objeto sonoro de Pierre Schaeffer, exposto no Tratado dos Objetos Musicais onde o autor expõe: “entendemos o objeto sonoro como o próprio som, considerando sua natureza ‘sonora’ e não como um objeto material (algum instrumento dispositivo) do qual provém (SCHAEFFER, 1988, p. 24)⁴⁴. Logo, entende-se que para Guigue a sonoridade é um recorte das unidades escritas, ou seja, aquelas tencionadas, designadas pelo compositor e escritas através da partitura.

Para Guigue, a manifestação da unidade sonora composta se dá em dois níveis. No primeiro nível está a coleção de alturas, que fornece dados mais abstratos, considerando que é somente a partir da atribuição de um registro e de uma intensidade que a altura ganha um ponto preciso no âmbito do instrumento, transformando-a em altura absoluta contendo um volume mensurável, o que implica em algumas qualidades espectrais da sonoridade⁴⁵. No entanto, há ainda um outro elemento neste nível, denominado por Guigue de “efeitos exógenos”, que ao serem colocados em operação, alteram/modificam “a cor”, o timbre do instrumento. Esses efeitos podem ser, por exemplo, indicações de pedais, surdinas, manipulações mecânicas, eletrônicas e digitais (GUIGUE, 2007, p. 47). O autor expõe:

[...] a trilha que resolvi seguir se concentra no espaço do suporte escrito. Os musicólogos franceses fazem uma distinção bastante apropriada entre “notação” e “escrita” (*écriture*). Para eles, a primeira, técnica de *transcrição* de um objeto musical pré-existente, é historicamente anterior à segunda, técnica de *invenção* que usa a notação gráfica como suporte (DELALANDE, 2001, p. 43, *apud* GUIGUE, 2007, p.42). Por isto, falam em “notação” da música eletroacústica, e “*écriture*” da música acústica. Texto definitivo ou apenas “roteiro”, a representação gráfica é, para a música que a utiliza como suporte, e dentro desta concepção, o código que contém, com mais ou menos precisões ou omissões, voluntárias ou não, o essencial do pensamento do compositor. Seria suspeito não querer ouvir em primeira instância esta testemunha privilegiada (GUIGUE, op. Cit., p.41).

No segundo nível de manifestação da unidade sonora composta estão os componentes acrônicos e diacrônicos:

sempre ao termo *unidade* para me referir à *unidade sonora composta* ou à sua forma abreviada u.s.c, empregando em contextos analíticos, e com isso, direcionando a observação para a leitura dos dados a partir dos elementos (pr)escritos na partitura.

⁴⁴ *Entendemos por el objeto sonoro el próprio sonido, considerando sua naturaleza ‘sonora’ y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene* (SCHAEFFER, 1988, p. 24).

⁴⁵ Interessante observar que esse primeiro nível de Didier Guigue vai ao encontro da definição de linguagem de Cogan e Escot – vista no início do capítulo 2.

Um componente é definido como acrônico pelo fato de somente poder ser avaliado após ter feito abstração do fator tempo na unidade sonora analisada, isto é, da sua duração e da posição relativa no tempo dos fatos sonoros que constituem seu conteúdo. Diremos então que este componente é de ordem *morfológica*, pois ele fornece uma representação estática da configuração interna da unidade sonora. Simetricamente, consideraremos como sendo de ordem *cinética* os componentes *diacrônicos* que avaliam as modalidades de distribuição dos fatos sonoros no lapso de tempo que ocupa a unidade: são eles que vão informar como o conteúdo morfológico se transforma em energia (GUIGUE, op. Cit., p. 48).

Esses dois níveis conferem à unidade sonora composta as suas características particulares e específicas que estarão contidas naquela obra, possibilitando ao analista identificar tais características e estruturas, relacionando-as quer seja num determinado lapso temporal ou na obra inteira. Além disso, de acordo com a obra, as unidades sonoras podem se organizar também – ou preferencialmente – em vários fluxos simultâneos, o que Guigue chama de *polifonia de sonoridades*. Nesse sentido, “as unidades podem, então, se encontrar articuladas ao mesmo tempo na sucessividade – o que identifico como *segmentação* – e na simultaneidade – o que chamo de *segregação* em várias camadas, ou polifonia” (GUIGUE, 2007, p. 59). Todavia, o emprego que é dado no presente trabalho a esse conceito acontece sob uma perspectiva composicional e não apenas analítica, ou seja, o conceito permeia também a organização do material musical e sua manifestação pela escrita durante trabalho composicional. A figura abaixo apresenta uma ilustração gráfica, extraída e adaptada a partir do livro de Guigue (2011), demonstrando um acorde hipotético e sua distribuição através dos elementos supracitados – componentes da sonoridade – conforme serão apresentados nas análises dos capítulos 2 e 3.

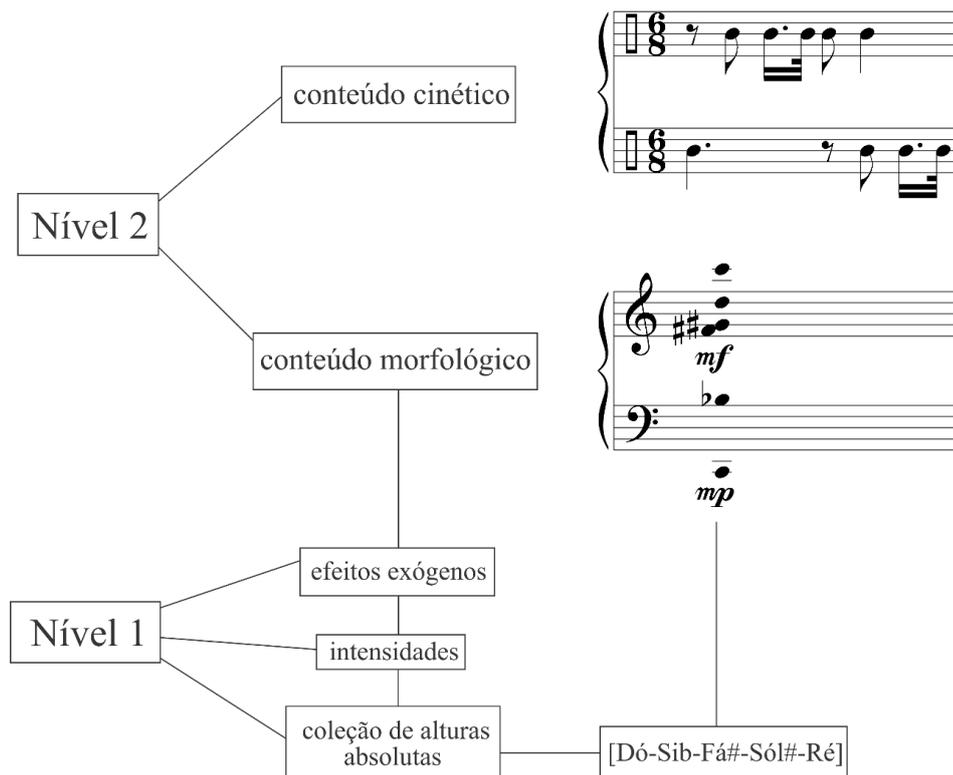


Figura 2: esquema dos componentes da sonoridade.

Considerando que, segundo Guigue (2011), no primeiro extremo desse eixo da sonoridade (pianística) é possível observar Debussy e uma composição com o som, uma harmonia-timbre, característica de sua escrita para piano, no outro extremo desse eixo encontramos Helmut Lachenmann, que explora as sonoridades através de um “tatear”⁴⁶ do instrumento, descobrindo os sons, como alguém que ouve esses sons pela primeira vez. Segundo os professores e compositores Sérgio Kafejian e Sílvio Ferraz, a concepção de Lachenmann sobre o trabalho do compositor permeia o ato de imaginar um instrumento, para então tocá-lo, extraindo dele a maior gama de sonoridades possíveis que, por sua vez, passam a apresentar uma nova qualidade, que agora relaciona a produção “natural” de sons no instrumento – traduzidos, principalmente, em alturas definidas – e som ruído (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017). Desta forma, em Lachenmann as técnicas estendidas servem para criar esse instrumento imaginário, que em sua totalidade pode vir a ser um instrumento musical composto, como por exemplo, uma flauta-piano-trompeta. Para além disso, não é difícil encontrar relação entre essa abordagem e à poética de Salvatore Sciarrino. De acordo com Sciarrino: “meus instrumentos continuam a ser os tradicionais mas sua voz e sua presença

⁴⁶ KAFEJIAN; FERRAZ, 2017.

encontram-se desde então irreconhecíveis” (SCIARRINO, 2013, p. 82 apud KAFEJIAN, 2019, p. 2). Segundo Sérgio Kafejian, “em Sciarrino, a sonoridade apresenta-se carregada de expressão poética própria, configurando-se enquanto elemento indissociável de suas **figuras musicais**” (KAFEJIAN, 2019, p. 147 grifo meu). Desta forma, “[...] o gesto e a imaginação musical vêm primeiro, depois o som em toda sua organicidade. Jamais, em minha vida, eu coloquei em conjunto alturas de notas, mas eu pensei por **figuras sonoras**” (SCIARRINO, 2013, p. 147 apud KAFEJIAN, 2019, p. 2 grifo meu).

Nesse sentido, é possível observar em Sciarrino uma linguagem que se distancia dos “modelos tradicionais de construção narrativa”, fundamentada, então, em relações de figuras (SCIARRINO, 2013, p. 147 apud KAFEJIAN, 2019, p. 3). Kafejian complementa: “[...] grande parte de suas composições comportam um número limitado de figuras sonoras, cujo desenvolvimento se dá mais por transformações nas relações que instituem entre si do que por transformações estruturais em suas constituintes internas” (KAFEJIAN, 2019, p. 3). Não obstante, essas reflexões ecoam no processo composicional do ciclo para piano de minha autoria, em especial na peça IV, onde é observado que os processos empregados atuam nas duas esferas, i.e., por transformações nas relações entre as unidades e pelas declinações⁴⁷ de suas estruturas. Desta forma, “a integração progressiva da noção de timbre à escrita passa por mudanças não só de concepção, mas também de técnicas” (FICAGNA, 2008, p. 7).

Por fim, observo a compositora Kajia Saariaho que através das diferentes técnicas e procedimentos de manipulação composicional empregados na concepção de suas composições aborda criticamente o lugar do timbre em suas peças.

Saariaho discutiu profundamente a relação entre timbre e harmonia na sua música, bem como a correlação entre som/consonância e ruído/dissonância. No que tange ao timbre, o eixo som/ruído é utilizado para criar tensão musical e substituir a função dinâmica da harmonia. Ali, ruído toma o lugar da dissonância e o som o da consonância (SAARIAHO, 2013, p.84-135 apud VIEIRA; PIEDADE, 2014, p. 10).

Cage (1961) também expõe que “se o ponto de discordância anteriormente era entre a consonância e a dissonância, no futuro passaria a ser entre o ruído e os chamados sons musicais” (CAGE, 1961, p. 4). Esse pensamento também se apresenta em ressonância com Gérard Grisey que “emprega o termo rugosidade e não de dissonância, por entender que este segundo termo traz em si uma ambiguidade cultural com relação a seu emprego em diferentes

⁴⁷ Segundo Didier Guigue o termo declinação designa uma repetição variada, “na qual o referencial permanece tão explícito que o que se destaca são as diferenças, minoritárias, portanto (GUIGUE, 2011, p. 72).

contextos” (BARROS, 2013, p. 290). Apesar disso, é possível considerar uma transposição dos termos, ou seja, considerar o contexto – conforme exposto por Cogan e Escot (*op. cit.*) – e nesse caso, o contexto da unidade (u.s.c) em questão.

Assim, passarei a apresentar algumas considerações gerais sobre Debussy que serviram de referência quanto ao tratamento dado às unidades, especialmente no que diz respeito à descontinuidade destas. Entretanto, o caminho que escolhi trilhar difere-se do caminho de Guigue e não se atém a uma “herança da escrita pianística”, embora o meu ciclo de peças também contemple o percurso da transformação estética: de compor **com** o som para compor **o** som do piano. Além disso, a apresentação não se dá de forma sistemática com a profundidade do método de Guigue, mas busca traçar pontos de tangência entre sua teoria, minhas composições e as referências musicais⁴⁸ – incluindo aspectos analíticos obtidos da pesquisa com a bibliografia⁴⁹. Desta forma, as referências contidas nessa “linhagem” pessoal foram se sedimentando ao longo do desenvolvimento da pesquisa conforme as “descobria”; são elas: Claude Debussy, Gérard Grisey, György Ligeti, Hans Otte, Helmut Lachenmann e Kajia Saariaho.

Contudo, no decorrer do trabalho procuro não me ater de maneira prolongada a narrativas biográficas (bem como sobre o próprio gênero) me debruçando extensivamente sobre vida e obra dos compositores, pois penso que essa abordagem fugiria do ponto central do trabalho⁵⁰. Nesse sentido, busquei por afinidades, "varrendo o campo", identificando os discursos que orbitam as obras escolhidas desses compositores. Entretanto é importante ressaltar que ao analisar as obras, trato apenas de evidenciar sua relação com o trabalho composicional que desenvolvi, evidenciando as características que informaram minhas composições e não atribuindo a(s) técnica(s) como uma descoberta ou exclusividade de determinado(a) compositor(a).

Com isso, passarei a discorrer sobre o emprego das unidades identificadas nessas referências musicais⁵¹, relativas ao nível de decisões ideológicas visto no capítulo 1, seguindo a já mencionada adaptação das análises geradas pelo desenvolvimento da pesquisa.

⁴⁸ Relativas ao nível de decisões ideológicas de Chaves (2012).

⁴⁹ As análises a seguir, elencando as obras relevantes para essa dissertação, são oriundas da pesquisa bibliográfica e não remetem diretamente ao conceito de sonoridade; porém, a partir dessas análises pude observar as obras sob o prisma da u.s.c.

⁵⁰ Que se trata de um trabalho de pesquisa sobre (e em) composição, ou seja, do trabalho de pesquisa composicional pessoal do autor, refletindo enquanto pesquisador e pesquisado, “criador e criatura”.

⁵¹ Consideradas aqui como impactantes para minha produção composicional.

2.2 Claude Debussy

O musicólogo Didier Guigue discorre a respeito dos paradigmas que emergiram na música ocidental europeia do início do século XX referindo-se à Debussy como um dos principais compositores cuja escrita incorporou a invenção das sonoridades.

É consenso considerar Debussy como o primeiro compositor para o qual a organização do sonoro torna-se uma dimensão do projeto composicional. Credita-se a ele a fundação das bases de uma nova estética musical, onde a imagem sonora se torna conceito, material incorporável ao planejamento da obra em todas as suas etapas. Nisto, ele inverte o modelo dualista que vigorava até então, onde a sonoridade, pelo viés das técnicas de instrumentação ou orquestração, intervinha como suporte, como vetor de um discurso previamente elaborado por meio da articulação de um material abstrato (GUIGUE, 2008, p. 7).

O autor expõe que emerge a partir de Debussy uma prática de articulação formal caracterizada por interrupções, fragmentos e segmentos, que por vezes são apresentados diluídos na obra ou distribuídos em todos os parâmetros.

Ao evitar as tradicionais construções em frases e períodos, Debussy traz problemas agudos ao analista [...]. Ele subordina a função habitual da continuidade, critério de agrupamento de eventos semelhantes em entidades coerentes, à da descontinuidade, meio de separar eventos disparatados [...]. [Sucessivas] Descontinuidades fragmentam [a obra] e absorvem todos os parâmetros musicais, inclusive a métrica, o tempo, a densidade dos ataques sequenciais, a densidade sonora, o material temático e harmônico, a textura, a cor instrumental, o registro, e a intensidade (PARKS, 1989, p. 204 apud GUIGUE 2007, p. 52).

Nesse sentido, Guigue apresenta um dos princípios de sua teoria identificado na prática de Debussy – a *oposição adjacente* – e que pode ser observada em outros compositores, tais como, Gérard Grisey (em *Talea*) e Hans Otte (na peça I da obra *Das Buch der Klänge*). Esses princípios foram extremamente importantes para mim, pois possibilitaram pensar num discurso musical mais descontínuo, não linear e até mesmo estático, impactando diretamente na superfície da forma musical, e na percepção estética e temporal das peças.

Chueke (2008) analisa *Jardins sous la pluie*, observando que Debussy utiliza um motivo contínuo, semelhante a um ostinato, em que a primeira nota de um grupo de 4 semicolcheias define o contorno melódico, enquanto as outras 3, formam uma espécie de ressonância⁵², conforme a figura abaixo ilustra nos 4 primeiros compassos da peça.

⁵² Observo um princípio semelhante na *Stück 1* do *Buch der Klänge*, de Hans Otte, analisada no subcapítulo 2.5.



Figura 3: primeiros 4 compassos de *Jardins sous la pluie*.

Note que através da análise de Chueke é revelado um pensamento composicional com traços modernistas⁵³ que já não está mais atrelado somente à funcionalidade da harmonia tonal, mas manifesta um pensamento composicional em que as alturas passam a atuar como “ressonâncias”. Ao encontro de Chueke, Ficagna indica que “mesmo herdando sonoridades do tonalismo, Debussy as utiliza sem as relações hierárquicas pré-estabelecidas (mesmo que alargadas) características daquele sistema, mas cria outras relações a partir das qualidades do material sonoro empregado” (FICAGNA, 2008, p. 4). Em *Jardins sous la pluie* vemos então que as ressonâncias são projetadas no *continuum* pela consistência dos componentes de ordem cinética, ou seja, pela figuração rítmica constante de semicolcheias – pertencente aos componentes diacrônicos – como se fossem “gotas de chuva” que caem. No capítulo 3, ao discorrer sobre a composição das peças, discute-se sobre esse princípio que mantém como característica um “congelamento” dos componentes diacrônicos, preservando a figuração rítmica de declinações – tal como ocorre nas peças que compõem o “Livro dos Sons” de Hans Otte.

Esse recurso foi abarcado à minha produção composicional para atuar como um princípio formativo na peça I do ciclo para piano, mas também no movimento para quarteto de cordas, analisados no capítulo 3. Interessante ressaltar que no contexto das minhas peças princípio não linear é empregado por evocar uma “temporalidade vertical”⁵⁴, em um transcorrer mais estático, potencialmente contribuindo para as questões expostas no capítulo

⁵³ Anunciado, inclusive, no título do seu artigo.

⁵⁴ KRAMER, 1988.

introdutório. Nesse sentido, procuro não me deter analisando a relação entre composição e sonoridade em Debussy, pois penso que a temática já é abordada profundamente por Guigue (2011), na integralidade de seu método analítico. Contudo, é indispensável falar de Debussy ao discorrer sobre o tema e para isso, busquei tecer comentários sobre a peça *Jardins sous la pluie*, não contemplada no livro de Guigue, identificando um dos processos principais que surgirá a partir da observação e análise dos compositores a seguir.

2.3 Gérard Grisey

O contato com obras de Grisey e com as narrativas que as cercam foi bastante impactante para o planejamento e realização das composições de minha autoria. Desta forma, foi a partir do ato de pesquisa composicional que pude conhecer um pouco mais da obra de Grisey e estabelecer laços de afinidade partindo da observação de algumas peças, sob o prisma da sonoridade. Apesar de Grisey não concordar com o termo, pois para ele nunca se tratou de uma motivação harmônica e sim temporal, o compositor é considerado um dos fundadores da chamada música espectral⁵⁵. Para Grisey, três compositores foram fundamentais e influenciaram sua música, cada um contendo características composicionais específicas que haviam sido absorvidas por Grisey: “Messiaen, devido ao gosto pela cor da harmonia; Stockhausen pela maneira como pensava a forma; e Ligeti pelo uso do tempo dilatado” (GRISEY, 2008, p. 244 apud COPINI, 2014, p. 5). Interessante observar que Ligeti também se encontra presente na presente seleção de compositores e em minhas reflexões sobre o tempo dilatado⁵⁶; ecoando no processo composicional das peças de minha autoria. Para Grisey, havia a necessidade de mergulhar no som, revelando seus detalhes internos e controlando as nuances entre dois materiais sonoros⁵⁷. Griffiths expõe:

Em vez de "espectral", Grisey preferiu chamar a música na qual estava interessado de "liminar", uma música de limiares: entre timbre e harmonia, em que os acordes foram criados como torres de parciais que poderiam potencialmente coexistir como sons únicos e entre o que soa e o que se ouve, na medida em que estava interessado em combinar tons e outros efeitos entre a fonte e o ouvido (GRIFFITHS, 2010, p.342)⁵⁸.

⁵⁵ COPINI, 2013a.

⁵⁶ Observado especialmente no subcapítulo sobre a composição do Quarteto de Cordas, mas que de maneira geral, também está presente ao longo do ciclo de quatro peças para piano.

⁵⁷ COPINI, 2014.

⁵⁸ *Rather than 'spectral' Grisey preferred to call the music in which he was interested 'liminal', a music of thresholds: between timbre and harmony, in that chords were created as towers of partials that could potentially*

Nesse sentido, Daniel Barros expõe que “para Grisey o trabalho do compositor é compor o tempo musical”⁵⁹ (BARROS, 2013, p. 290). Na mesma medida, Copini revela que o trabalho com o tempo musical “foi certamente um dos temas que mais ocupou o pensamento de Grisey enquanto compositor” (2013a, p. 116). Sílvio Ferraz indica que “a música espectral tem sua força justamente no *continuum*, na duração dentro deste *continuum*, um tempo de eternidade, que não veio de lugar nenhum e não parece ir a lugar algum, não havendo sucessão de coisas, mas simplesmente uma modulação lenta e que se quer imperceptível como tal” (FERRAZ, 2005, p. 99).

Com a finalidade de revelar qualidades internas do som, as primeiras obras de Grisey (1974 – 1985) trabalham com um tempo musical dilatado e sua escrita é caracterizada, principalmente, por longos processos de manipulação e transformação do material sonoro⁶⁰. Na concepção de Grisey, tanto a percepção desse processo mais longo (dilatado), quanto dos mais curtos (contraídos), se relaciona com a natureza animal.

Pense nas Baleia, nos homens e nos pássaros. Se escutarmos os cantos das baleias, eles são de tal forma dilatados, que aquilo que parece um gigantesco gemido alongado, sem fim, para elas pode não ser mais do que uma consoante. Ou seja, com o nosso tempo [de humanos] é impossível perceber o seu discurso. Paralelamente, ao ouvirmos o canto de um pássaro, temos a impressão de que é extremamente agudo e agitado. Isso porque eles têm uma constante de tempo muito mais curta que a nossa. Para nós é difícil perceber suas sutis variações de timbre, enquanto eles nos percebem, talvez, como nós percebemos as baleias (GRISEY, 2008, p. 245 apud BARROS, 2013, p. 294).

Nesse sentido, para a música de Grisey, o termo processo é de extrema importância, pois é através deste que Grisey organiza suas sequências de instantes. Assim, o processo “[...] representa uma maneira de traçar caminhos contínuos de um evento sonoro a outro, mesmo que eles, a princípio, pertençam a universos diferentes” (LEROUX 2004, p. 39 - 40 apud BARROS, 2013, p. 289). Segundo Barros, “em sua busca por uma integração entre o trabalho de composição e o som, Grisey pensa o processo como um grande evento sonoro, e um evento sonoro como um processo contraído” (BARROS, 2013, p. 289)⁶¹. Com isso, “a questão das

cohere as single sounds, and between what is sounded and what is heard, in that he was interested in combination tones and other effects taking place between source and ear (GRIFFITHS, 2010, p. 342).

⁵⁹ No artigo *Tempus ex machina* Grisey considera que o tempo pode ser subdividido em três estruturas, denominadas por ele: Esqueleto do tempo, Carne do tempo e Pele do tempo (BARROS, 2013; COPINI, 2013a).

⁶⁰ COPINI, 2013a.

⁶¹ Grosso modo, os termos dilatado e contraído, se relacionam com a percepção dos eventos sonoros no tempo e sua previsibilidade. Entretanto, “entre aquilo que é previsível e imprevisível existem graus de complexidade diversos, os quais serão percebidos de acordo com o contexto musical e as competências perceptivas do ouvinte (GRISEY, 2008a, p. 64 apud BARROS, 2013, p. 291).

durações dos eventos dá lugar à sua percepção em relação a eventos imediatamente anteriores e posteriores. Ou seja, se os eventos sonoros são similares e parecem ocorrer a intervalos regulares de tempo, são periódicos” (*idem, ibidem*, p. 290).

A partir de *Périodes* (1974), os processos na música de Grisey passam a ser organizados em ciclos que se diferem de alguns processos mais contínuos, encontrados por exemplo em Ligeti (*e.g. Atmosphères, Lontano e Lux aeterna*)⁶². Segundo Barros, há em Grisey essa periodicidade flutuante, que consiste em “[...] compor eventos periódicos que flutuam ao redor de uma constante, análogos à periodicidade do nosso batimento cardíaco, da nossa respiração ou do nosso andar” (GRISEY 2008a, p. 64 apud BARROS, 2013, p. 291). Nesse sentido, entendo que ao longo do transcórre temporal, Grisey cria e estabelece um eixo central, no qual os eventos pertencentes a esse eixo são dispostos em intervalos irregulares, gerando essa flutuação. Com isso, em termos de duração, cada repetição do ciclo modifica o material processado para mais longo ou mais curto, gerando uma estrutura cíclica semelhante a uma espiral⁶³ a qual relaciono com o conceito de tempo linear de Kramer⁶⁴, porém, aqui contemplando um dos desdobramentos temporais possíveis – como o meandro e a espiral⁶⁵. Esse processo de “alargamento” ocorre de maneira semelhante, mas associada à oposição adjacente nas peças para violino solo e nas peças II e III do ciclo para piano como veremos no capítulo 3. Em contrapartida o processo inverso, de “compressão”, pode ser observado na peça IV do ciclo. Nesse sentido, no pensamento composicional de Grisey o ponto de partida dessa espiral pode ser tanto o seu centro, quanto a sua parte externa. Isso quer dizer que ao partir do centro, haverá um afastamento (de forma centrífuga), proporcionado por um aumento na duração dos ciclos. No caso inverso, partindo de sua parte externa, há uma aproximação do centro (de forma centrípeta) e encurtam-se os períodos dos ciclos de durações⁶⁶.

A seguir, passa-se a discorrer pontualmente sobre duas obras de Grisey que serviram de referência para o desenvolvimento das composições da presente dissertação, ecoando diretamente em minhas composições, especialmente, no que diz respeito ao trabalho das

⁶² COPINI, 2013a. O autor também indica que “provavelmente influenciado pela Teoria da Informação, ele [Grisey] opta por ‘fragmentar’ seus processos em *ciclos* [grifo do autor] cuja periodicidade vai sendo variada [...]” (2013a, p. 118).

⁶³ COPINI, 2013a.

⁶⁴ The Time of Music (1988).

⁶⁵ Indicados por Irlandini (2013a) como categorias complementares às de Kramer.

⁶⁶ COPINI, 2013a.

sonoridades em função da sua relação dinâmica com a temporalidade; inicialmente *Vortex Temporum* e em seguida *Talea*.

Vortex Temporum chegou até mim no primeiro semestre da pesquisa, por indicação do meu orientador como referência musical e composicional em uma de nossas orientações; se bem me lembro, agosto de 2018. Na data, eu conhecia pouquíssimo acerca da obra de Grisey, em especial essa peça. Composta entre 1995-96, para um pequeno grupo de seis músicos formado por piano, violoncelo, viola, violino, clarinete e flauta⁶⁷, a peça encantou meus ouvidos em relação à maneira com que se desdobram os eventos sonoros. Para mim, o início da peça soava como se a cada ataque houvesse uma reverberação, ou eco, cujas durações eram compostas mais ou menos de forma a prolongar ou diminuir⁶⁸ esse eco. Aqui, no tratamento dado a unidade sonora, Grisey caracteriza seus objetos de maneira contrastante – por exemplo: objeto A = curto, *ff*, rápido; objeto B = longo, *pp*, lento – realizando sua periodicidade flutuante e intercalando as seções⁶⁹. De acordo com Copini “em *Vortex temporum*, Grisey leva os procedimentos da segunda parte de *Talea* a um detalhamento muito maior, é resultado de anos de pesquisa do compositor” (COPINI, 2013b, p. 6); *Vortex temporum* não é mais do que a história de um arpejo no espaço e no tempo” (GRISEY, 2008, p.160 apud COPINI, 2013b, p. 6).

Jean-Luc Hervé, compositor e aluno de Grisey expõe: “em *Vortex Temporum*, literalmente ‘turbilhão de tempo’, a ideia central do trabalho é ‘o nascimento de uma formula de arpejos giratórios e repetidos e sua metamorfose nos diferentes campos temporais (HERVÉ, 2001, p. 15)⁷⁰. Segundo Hervé, “essa formula de arpejo, origem de toda obra, uma espécie de objeto encontrado, vem diretamente de *Daphnis et Cholé* de Maurice Ravel (HERVÉ, 2001, p. 16)⁷¹. Note que aqui é Grisey quem dialoga com um compositor antecessor estabelecendo relações de nível ideológico, na qual toma emprestado esse material. A figura abaixo expõe um extrato da partitura de Ravel⁷², onde ocorre o material supracitado⁷³.

⁶⁷ HERVÉ, 2001, p. 15.

⁶⁸ Entendo aqui como prolongação e diminuição, respectivamente, uma dilatação e uma compressão no âmbito temporal, i.e., eventos sonoros durando mais e/ou durando menos no tempo cronológico.

⁶⁹ COPINI, 2013b; 2014.

⁷⁰ “Dans *Vortex Temporum*, littéralement ‘Tourbillon de temps’, l’idée centrale de l’oeuvre est ‘la naissance d’une formule d’arpèges tournoyants et répétés et sa métamorphose dans différents champs temporels” (HERVÉ, 2001, p. 15).

⁷¹ “Cette formule d’arpège à l’origine de toute l’oeuvre, sorte d’objet trouvé, est directement issue de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel (HERVÉ, 2001, p. 16).

⁷² Obtida no site IMSLP. Na edição o trecho encontra-se na p. 119.

⁷³ É evidente que no trecho em questão, outros instrumentos performam simultaneamente outros materiais, diferentes entre si, porém, atendo-me a observar o extrato do material que instiga Grisey à composição.



Figura 4: material de *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel.

Observe na figura abaixo que Grisey aproveita as características, desse material de *Daphnis et Chloé*, em especial o contorno melódico, evidenciado pelas duas ondulações contidas no primeiro compasso da figura acima.

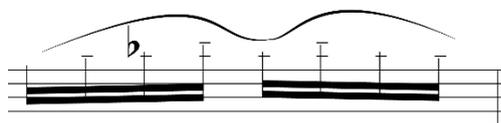


Figura 5: contorno melódico da unidade de *Daphnis et Chloé*.

Segundo Hervé (2001) e Copini (2014, p. 218) ao longo do primeiro movimento de *Vortex Temporum* existem três seções onde ocorrem transformações nesse perfil. Tais transformações consistem na manipulação desse formato para outras configurações, *i.e.*, onda quadrada na segunda seção e onda dente de serra na terceira seção do primeiro movimento⁷⁴. Além disso os instrumentos estão organizados em dois grupos⁷⁵: 1) figuração contínua de arpejos na flauta, no clarinete e no piano; 2) Notas longas e ataques pontuais no violino, na viola e no violoncelo.

A figura abaixo ilustra o exposto através de um excerto⁷⁶ reduzido da partitura da peça. Observe que no piano⁷⁷ há uma unidade rápida, com intensidade *ff* que estabelece uma regularidade tanto no conteúdo cinético, quanto no morfológico. Trata-se de uma espécie de “horizontalização”, na qual é arpejada uma sobreposição de quintas e quartas – observe o pentagrama inferior do piano. Em contrapartida, enquanto a intensidade do piano vai diminuindo ao longo do transcorrer temporal, emerge uma segunda unidade (U2), um som “lento” e sustentado (nota longa) por um período de tempo, crescendo até *ff*. Esse princípio de

⁷⁴ HERVÉ, 2001, p. 21.

⁷⁵ COPINI, 2014, p. 218.

⁷⁶ Marca de ensaio 3.

⁷⁷ No trecho referido, além do piano, a flauta e o clarinete também manifestam as mesmas características.

segregação, vem a ser amplamente utilizado ao longo do ciclo de peças, como será exposto no capítulo 3.

③
4
4
Vc. *poco vibr.* 9
16
Pf. *ff subito* *f* *mf* *p*

Figura 6: segregação de sonoridades em *Vortex Temporum* – violoncelo (U2) e piano (U1).

Mais adiante na primeira seção de *Vortex Temporum*, Grisey transfere a segunda unidade para a viola, conforme a figura abaixo ilustra; note que agora, o conteúdo morfológico do piano está transposto para o agudo, iniciando pela nota Dó5 ao invés da nota Fá#4, declinando esse conteúdo em relação ao da primeira unidade, e além disso, a viola inicia de maneira ligeiramente variada. Observe o referido trecho no excerto⁷⁸ da figura abaixo.

⑥
4
4
Vla. *poco vibr.* 17
16
Pf. *ff subito* *f* *mf* *p*

Figura 7: segregação de sonoridades em *Vortex Temporum* – viola (U2) e piano (U1).

⁷⁸ Marca de ensaio 6.

Contudo, se observarmos o conteúdo cinético das unidades, praticamente não há declinações e o conteúdo morfológico das unidades é projetado através de semicolcheias para a unidade 1 e de notas longas e sustentadas para a unidade 2. Assim, da mesma forma como se desenvolveu a revisão bibliográfica dessa dissertação, foi a partir dessa referência que me interessei mais e passei a pesquisar outras obras de Grisey, além da bibliografia especializada e nesse momento, selecionou-se outra obra, anterior a *Vortex Temporum*, cujas características processuais informaram e sedimentaram meu trabalho composicional, em especial, nas peças II, III, IV e na peça para violino solo como veremos no capítulo 3.

Entretanto, outra peça importante e de impacto para a produção de minhas composições foi a peça *Talea*. A peça foi composta entre os anos de 1985-86, para a formação de quinteto, formado por flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano. De acordo com Copini:

Na primeira seção da obra, tem-se uma estruturação bastante semelhante àquela encontrada em *Tempus ex machina*: escrita polifônica, um gesto formado de dois objetos contrastantes e processos de transformação opostos. Além destes elementos é acrescida uma estrutura melódico-harmônica. Na voz 1, administrada pelo piano, este gesto de duas partes é apresentado sempre na mesma ordem (*objeto a: ff*, rápido, curto – *objeto b: pp*, lento, longo) e separado por silêncio (COPINI, 2014b, p. 3).

O autor expõe que “esta camada está subdividida em 17 ciclos (do início da obra até a cifra 16), nos quais os três elementos (*a, b e silêncio*) sofrem processo de transformação distintos [...] (*idem, ibidem*, p. 3). Essa relação estrutural de dois objetos contrastantes entre si pode ser verificada nas peças II e III do ciclo para piano e na peça para violino solo, porém, diferentemente de Grisey, na peça II e na peça para violino solo aplico um mesmo processo de dilatação a todos os “objetos”, nesse caso às sonoridades intituladas U1 e U2.

Figura 8: primeira seção de *Talea*, piano evidenciando as características das sonoridades – U1) *fff*; rápido; curto e U2) *ppp*; lento; longo –, contempladas através da partitura.

Observe que na figura acima, marca de ensaio 2, a parte do piano extraída da partitura evidencia a *segregação* de sonoridades caracterizada pela justaposição das unidades

1 e 2. No entanto, conforme Copini (2014b) expõe, temos, na realidade, um único gesto composto dessas duas unidades. Contudo, a figura abaixo apresenta o primeiro compasso de *Talea*, onde é possível observar que todos os instrumentos da formação da peça estão manifestando as características A, ou seja, intensidade *fff*, duração *curta*, e figuração rítmica *rápida*.

Figura 9: página 1, c. [1] de *Talea*, evidenciando as características da u.s.c a) *fff*; rápido; curto, através da partitura.

Na figura acima podemos observar novamente as características que influenciaram a concepção da articulação formal e à apresentação das u.s.c nas peças II, III, IV e na peça para violino solo. No exemplo acima existem 5 unidades sonoras, cada uma em um instrumento, mas que, de maneira geral, possuem um mesmo “comportamento”. É possível então observar as características identificadas por Copini: unidades com intensidade *fff*, articulação rítmica rápida e de curta duração. Contudo, é preciso lembrar que a relação dinâmica que emerge da interação entre esse tipo de sonoridade e sua “contrária”, i.e., com intensidade *ppp*, articulação rítmica lenta e duração longa – como visto anteriormente – é discutida

especialmente no âmbito do processo composicional das peças de minha autoria, tendo em vista que o foco do trabalho é o processo que surge de uma prática de pesquisa composicional⁷⁹.

2.4 György Ligeti

Ao contrário de Grisey, em algumas das obras de Ligeti⁸⁰ encontramos um processo mais lento, envolvendo o uso da técnica de micropolifonia no tratamento das sonoridades e um uso abundante de texturas muito densas⁸¹ consistindo em *clusters*, chamados massa sonora.

A nova qualidade sonora, que Ligeti deu o nome de micropolifonia e que surge como uma transposição das técnicas empregadas em estúdio, consiste numa polifonia muito densa que opera no nível microscópico. Se o termo polifonia indica a presença de um certo número de vozes ou notas soando ao mesmo tempo, o prefixo micro aponta para o nível mínimo onde essa polifonia acontece. Este mínimo deve entender-se em função do mínimo perceptível, mais precisamente, localizado no próprio limiar de nossa percepção. Trata-se de durações ínfimas, menores do que 50 ms; isto significa que estamos diante do “timbre de movimento” aprendido no Estúdio de Colônia com Koenig (VITALE, 2016, p. 9).

De acordo com Ligeti, “um fenômeno rítmico, a sequência de sons ‘ultra rápidos’, oscila e se transforma num fenômeno de timbre constantemente irisado. O ritmo não é mais audível como movimento, percebemo-lo pelo contrário como um estado estacionário” (LIGETI, 2001, p. 187 apud VITALE, 2016, p. 3).

A duração do som constitui um fator essencial na percepção da cor sonora. Sons muito breves diferem notoriamente de sons mais longos ou extremamente longos. A relação entre os diferentes sons também constitui um fator essencial na escuta do timbre. No entanto, no caso específico do “timbre de movimento” estamos diante de uma nova qualidade sonora. O timbre, neste caso, não é mais o produto da soma de diferentes sons (no caso da música eletrônica, de diferentes sons senoidais). Em contrapartida, ele é o resultado de uma gradação extrema aplicada sobre o parâmetro da duração. É neste sentido que podemos afirmar a dupla importância que o tempo adquire no “timbre de movimento”. O timbre não deixa de ser o resultado de uma evolução espectral determinada, porém, ele é produto de um processo temporal bem específico gerado pelo ritmo (VITALE, 2016, p. 3).

⁷⁹ O trabalho limita-se a observar características nas obras selecionadas, dialogando com essas obras. Portanto, não se trata de um trabalho teórico e analítico sobre *Vortex Temporum*, sobre *Talea* ou sobre as demais obras.

⁸⁰ *Atmospheres* (1961); *Lux Aeterna* (1966); Dez peças para quinteto de sopros (1968); *Continuum* (1968), dentre outras.

⁸¹ Wallace Berry (1987) discorre sobre as qualidades da textura, evidenciando os componentes densidade-número, para a quantidade de fatos sonoros em concorrência e densidade compressão para o âmbito no qual eles estão dispostos.

O autor acrescenta que de forma a ser mais precisos "[...] deveríamos dizer: um “timbre [feito] de movimento” e não um “timbre [que está] em movimento” (a rigor, este é uma consequência de aquele)" (VITALE, 2016, p. 3). Rossetti (2014) observa algumas dessas características composicionais nas “Dez peças para quinteto de sopros”, de Ligeti, como por exemplo: sobreposições de diferentes estruturas rítmicas (quíalteras), uma polirritmia que, ao invés de direcionar o ouvido para o grande número de ataque de notas, desloca nossa percepção para a massa sonora (agregado resultante dessa superposição) que apresenta inúmeros movimentos irregulares no seu interior.

Na “Nona” das dez peças, Vitale observa o uso de uma textura densa, através de uma série de nove notas formadas da simetria e do espelhamento crescente de intervalos que consiste: a primeira nota é Mib; a segunda e a terceira, Mi e Ré, são notas um semitom acima e abaixo da primeira nota; a quarta e quinta notas, Fá e Réb, são intervalos de um tom acima e abaixo do Mib. Essa série de notas utilizada para ampliar âmbito textural do *cluster* que surge a partir da nota Mi bemol está ilustrada na figura 10 abaixo.



Figura 10: série de nove notas.

A partir do uníssono em Mi bemol, surgem outros aglomerados mais ou menos densos, de acordo com a adição de notas próximas, i.e., intervalos de segunda (maior e menor). A figura ilustra a análise de Rossetti (2014), onde é possível observar o referido processo.

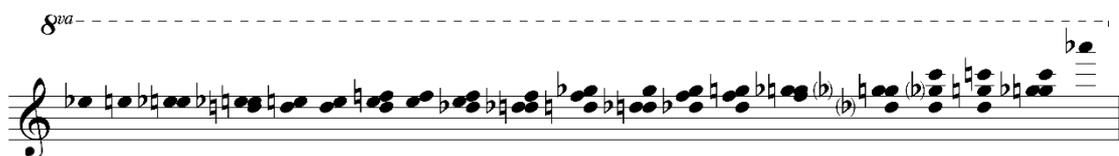


Figura 11: evolução dos intervalos a partir do uníssono com a nota Mib.

Na figura a seguir, é possível observar melhor o trabalho de Ligeti com o conteúdo cinético, impulsionando os aglomerados evidenciados na figura acima. Esse trabalho impactou na concepção ideológica do quarteto de cordas de minha autoria (exposto no capítulo 3) e, conseqüentemente, acarretou no emprego deste princípio nessa peça, todavia contendo outras especificidades.

Sostenuto, stridente *Corno, Fagotto tacent*
 (♩ = 60)

Piccolo
ff
sempre con tutta la forza

Oboe
ff
sempre con tutta la forza

Clarinetto in B♭
ff
sempre con tutta la forza

Figura 12: início da peça 9 das Dez peças para quinteto de sopros, de György Ligeti.

Observe que Ligeti estabelece um tempo “liso”, muito dilatado, composto por notas longas, alternando as entradas de cada instrumento. Além disso, note que conforme os dados obtidos pela partitura, além do uníssono inicial, as intensidades são *ff sempre con tutta la forza*, e o caráter indicado pelo compositor já sugere “*stridente*”. Tais fatores sugerem que com esse efeito gerado pelo *tutti ff* em uníssono o compositor está trabalhando com as nuances que compõe o timbre de cada instrumento. Para mais além, esse efeito aparece pela primeira vez no final da peça 1 do quinteto de Ligeti, figurado como um curto momento que vem a emergir de fato apenas na nona peça. Essa relação de remissão interna foi abarcada entre nas peças III e IV do ciclo para piano, em especial, no último compasso da peça III onde é apresentada uma unidade nova em relação às demais da peça III, mas que é empregada de maneira mais ampla em uma seção da peça IV.

2.5 Hans Otte

De forma semelhante ao Gérard Grisey, com a peça *Vortex Temporum*, Hans Otte foi uma recomendação do meu orientador, com a obra *Das Buch der Klänge* (“O Livro dos Sons”); era janeiro de 2019. Eu nunca havia escutado essa obra, ou se quer conhecia o compositor. Passei cerca de duas semanas escutando o Livro dos Sons⁸², tocando trechos de um e outro de seus doze movimentos e observando a partitura⁸³. Esse trabalho também gerou

⁸² OTTE, 1984a. *compact disk*.

⁸³ OTTE, 1984b.

um artigo⁸⁴ escrito em parceria com o professor Acácio Piedade, meu orientador, e foi apresentado no XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Na publicação, analisamos o primeiro movimento observando a dinâmica formal entre as unidades de acordo com o conceito analítico de Didier Guigue (2011).

Tanto a obra inteira quanto a *Stück 1* (peça 1) em específico atraíram meu interesse estético e poético. Parte disso, se deve pela familiaridade com a linguagem tonal/modal da peça, caracterizada principalmente por acordes em sobreposição de terças, além da apresentação econômica dos materiais ao longo da obra, com repetições quase hipnóticas⁸⁵, projetando as sonoridades como se fossem ressonâncias dilatadas no tempo. Nesse sentido, não poderia deixar de evidenciar o trabalho realizado por Otte e para tanto o subcapítulo se baseia nos dados obtidos através do trabalho desenvolvido no referido artigo.

A peça 1 do Livro dos Sons, apresenta duas unidades principais contrastantes entre si (U1 e U2), que são justapostas e intercaladas em sete seções. Ao longo da peça, essas seções surgem através de ligeiras variações que atuam nas unidades – em grande através de uma condução parcimoniosa de vozes, i.e., por grau conjunto ou semitom – e também por contraste adjacente destas, enfatizando a articulação entre as seções. Na primeira seção (A), é apresentada a unidade 1 (U1) que caracteriza essa seção. A U1 é disposta apenas no pentagrama superior, com pulso bastante lento (semínima = 26), composta somente por duas díades em sobreposição de terças (notas Mi5 e Dó5, Lá4 e Fá4)⁸⁶, abrangendo uma sétima maior; as duas díades são repetidas ciclicamente, conforme as indicações apresentadas na “bula”⁸⁷ da peça.

Uma segunda unidade (U2) caracteriza a seção seguinte (B), que por sua vez, contrasta com a seção anterior. O pulso na seção B é mais acelerado (semínima = 88bpm) e existe uma maior movimentação rítmica, na qual o conteúdo cinético é composto predominantemente de semicolcheias. “A essência desta peça parece ser justamente a alternância entre as unidades que compõem o momento lento, quase estático, hipnótico, e as

⁸⁴ Sonoridade pianística no Livro dos Sons de Hans Otte (GONÇALVES; PIEDADE, 2019).

⁸⁵ Dauer (2014) discorre sobre essa repetição, explorando a presença de aspectos de uma estética Zen Budista na composição da Obra e na escrita da partitura. Não obstante, Irlandini (2013b) expõe uma popularização do Zen budismo nos anos 1950 como uma das etapas de um crescente interesse por ideias budistas no Ocidente, que levaram, entre outras coisas, a um engajamento com a ideia de som sagrado por parte de compositores como Stockhausen, Giacinto Scelsi, Michael Vetter e David Hykes.

⁸⁶ Ao longo dessa dissertação considera-se o Dó central como C4.

⁸⁷ Orientações para performance.

unidades da seção movimentada, ambas envolvidas por uma grande nuvem de ressonância”⁸⁸. Ao longo da peça as seções vão se alternando com ligeiras declinações a cada retomada. E assim, o esquema formal da *Stück 1* pode ser compreendido como: A - B - A1 - B1 - A2 - B2 - A3. Desta forma, esse princípio de oposição adjacente, já observado anteriormente em Grisey e em Debussy vem a informar minhas composições sendo amplamente empregado nas peças que veremos no capítulo 3.

A figura abaixo expõe a articulação formal ao longo da *Stück 1*, apresentando o conteúdo morfológico de maneira a evidenciar o constaste por oposição adjacente.

The figure shows a musical score for *Stück 1* with seven sections: A, B, A1, B1, A2, B2, and A3. Each section is marked with a dynamic *p* and a duration in measures: A (26), B (88), A1 (26), B1 (88), A2 (26), B2 (88), and A3 (22). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The sections are separated by vertical lines, and the dynamics are indicated by the letter *p* in italics.

Figura 13: esquema formal evidenciando os componentes acrônicos.

Na figura 13 é possível observar que há uma complexificação promovida a partir de um adensamento gerado pelo aumento na quantidade de alturas – com ápice em B1 – além de um aumento no âmbito do registro, abrangendo duas oitavas na seção B1. A figura também revela um uso restrito da coleção de alturas, sem transposições que poderiam gerar outras coleções, mas apenas o uso de uma mesma coleção para todo o movimento: a diatônica (teclas brancas do piano). Nas seções de tipo A foram utilizadas principalmente as quatro notas pertencentes ao tetracorde de F7M, expandidas uma oitava abaixo na seção A1, acrescentadas as notas (Si³ e Ré⁴) na seção A2. Nas seções de tipo B a figura acima revela que existem maiores transformação na estrutura das unidades, expansões, adensamentos e além disso, não ocorre a nota Fá. Para mais além, a figura revela que há uma absoluta consistência no conteúdo morfológico contido no pentagrama superior das unidades da seção A, mantendo no âmbito do registro sempre a sétima maior (F7M)⁸⁹.

Esta diretriz que Otte segue, de manutenção das alturas revela um princípio não linear e uma economia de recursos que é enfatizada pelo conteúdo cinético, ou seja, nas

⁸⁸ GONÇALVES; PIEDADE (2019, p. 2).

⁸⁹ A única exceção se dá na última seção A3, onde aparecem as notas Sol e Si na sobreposição de terças.

unidades que compõem as seções de tipo A, são utilizadas apenas semínimas, enquanto nas unidades que compõem as seções de tipo B dominam as semicolcheias. A figura 14 expõe um excerto da partitura, evidenciando as unidades 1 e 2 que caracterizam respectivamente as duas primeiras seções A e B.

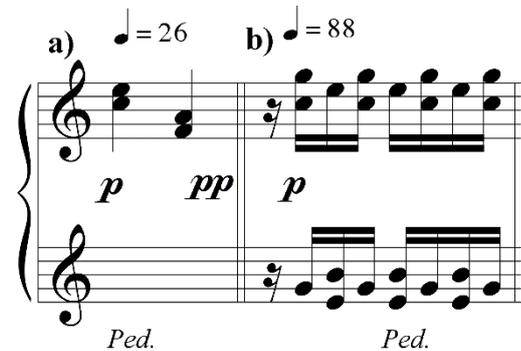


Figura 14: unidade 1 e unidade 2 – seções A e B.

Na seção B, as declinações que compõe a unidade de base (U2) geram uma maior tensão harmônica na medida em que vão ocorrendo novas relações intervalares. Nesse sentido, a unidade 2 tem um princípio de expansão no qual, uma única alteração por grau conjunto em uma nota faz surgir intervalos harmônicos de segunda (maior) e de quarta (justa), resultando numa coleção de alturas mais variada em relação à seção anterior (A). Ao longo da seção B, surgem, então, outras configurações da unidade 2 gerando poliacordes, originados por esta substituição de alturas específicas e manutenção de outras, como pode ser observado na figura abaixo⁹⁰.

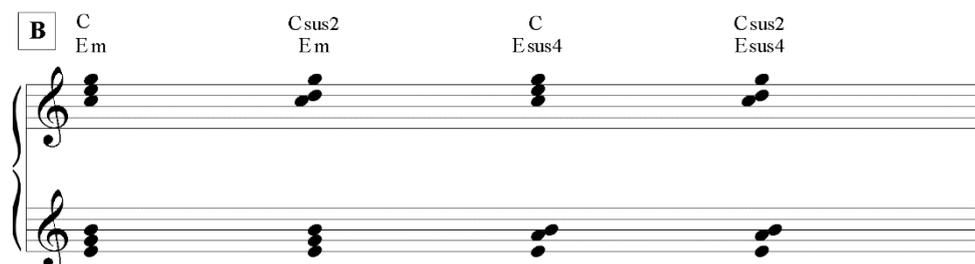


Figura 15: conteúdo morfológico gerado pela substituição de alturas na seção B.

⁹⁰ Considerando a possibilidade de identificação das estruturas resultantes, realizamos uma cifragem no conceito de poliacordes, conforme Persichetti (1961).

A partir da seção B, é retomada a atmosfera inicial característica da seção A, rerepresentando a unidade 1, porém, submetida a declinações que estabelecem a nova seção (A1). Chamo a atenção para observar que essa abordagem, por contraste adjacente de sonoridades “[...] rompe definitivamente com o conceito de unidade orgânica, característico da ideologia romântica e ainda subjacente ao fundamento dos princípios da música serial” (GUIGUE, 2007, p. 56). Portanto, conforme exponho no capítulo 3, esse processo foi crucial para o pensamento formal no processo de composição das peças de minha autoria, ressoando no tratamento dado as u.s.c, “coibindo” (em parte) minha prática anterior baseada num desenvolvimento motivico progressivo, estabelecendo transições entre as seções de contraste.

2.6 Helmut Lachenmann

O compositor Helmut Lachenmann também se destacou dentre os compositores da segunda metade do séc. XX, em especial no que diz respeito ao trabalho com a sonoridade⁹¹ e não poderia faltar num trabalho cuja temática envolve a relação de pesquisa entre composição musical e sonoridade.

Dentre os compositores europeus que na virada para a década de 1970 tiveram seus projetos poéticos calcados no uso ostensivo das técnicas estendidas destaca-se Helmut Lachenmann. Tal importância se dá pelo fato de o compositor alemão ter conseguido estabelecer estratégias composicionais em que tanto o agenciamento do material quanto o próprio material sonoro agenciado se colocam em um mesmo plano, permitindo a construção de um discurso baseado nas características dinâmicas, instáveis e complexas das sonoridades estendidas. Lachenmann propõe assim uma transformação da escuta musical, conduzindo o foco da atenção para elementos sonoros que mesmo já possuindo pertinências próprias na prática composicional da Música Concreta desenvolvida nos anos 1950, encontravam-se negligenciados na música de concerto ocidental. Para o compositor, tratava-se de reinventar a cadeia produtiva da música de concerto, reinvenção esta que partia dos meios de produção sonora e passava pelos paradigmas de organização, de recepção, compreensão e contextualização do discurso musical. Destarte, suas pesquisas entrelaçam os diversos campos de reflexão envolvidos nas práticas musicais, fazendo com que transformações operadas em uma esfera incorram diretamente em transformações nas demais (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 199).

Para os autores, essas contribuições de Lachenmann “encontram-se intrinsecamente ligadas às reflexões acerca da prática instrumental, dos componentes da sonoridade e dos

⁹¹ Didier Guigue (2011) dedica o capítulo IX de seu livro para analisar o trabalho sonoro de Lachenmann na peça *Serynade*.

paradigmas da composição” (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 200). Kafejian e Ferraz expõem:

[...] o que observamos em Lachenmann, assim como também desponta em outros compositores na virada para os anos 1970 (como Brian Ferneyhough) é que o instrumento musical deve ser compreendido em uma cadeia de transdução energética que compreende um sistema complexo de excitadores, corpos excitados, estruturas de transmissão, ressonância e difusão. O caminho de Lachenmann será assim aquele que interpõe ações de desvio nas práticas tradicionais de tal cadeia, conduzindo à realizações sonoras e técnicas distintas daquelas da tradição clássico-romântica, as quais associamos então à noção de técnica-estendida (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 202).

Nesse ponto é interessante observar que de acordo com os autores temos em Lachenmann a emergência, de forma mais proeminente, da noção de técnica estendida obtida, então, pela sua reflexão sobre o modo de produção do som no instrumento e por questões de construção ou desconstrução deste instrumento.

Para Lachenmann um instrumento não é algo dado de antemão, mas sim algo a ser construído ou mesmo a ser desconstruído. A despeito dos parâmetros e padrões habituais das sonoridades e técnicas de execução dos instrumentos, é na descoberta de novas sonoridades e de novos modos de se tocar um instrumento que esse se constrói (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 202).

Com isso, a construção da sonoridade que virá a ser fixada na *écriture* passa pela experimentação, o tatear do instrumento, de modo a extrair dele sons diversos, que eram desconsiderados ou ignorados nas práticas composicionais clássico-românticas. Novamente, evidencio que esse pensamento vai ao encontro daquelas inquietações pessoais expostas e relatadas no início desta dissertação, bem como do processo composicional de minhas obras através de experimentações no instrumento, que objetivam “novas” sonoridades, atingidas pelas formas de produção. “Portanto, cada sonoridade é concebida como pertencente a uma estrutura latente a ser evidenciada – ou mesmo construída –, e o ato de compor consistiria tanto em encontrar e determinar essas linhas quanto em criar relações estruturais variadas entre elas” (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 205). Assim:

Lachenmann toma cada instrumento como uma interface sonora. Com isso, os instrumentos tradicionais terão a integralidade de suas superfícies sonoramente exploradas: as teclas, as madeiras das caixas de ressonância, as cravelhas, as chaves de registro, os cavaletes, enfim toda a estrutura física que compõem um instrumento. Explorar um instrumento, tatear um instrumento (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 203).

Não obstante, os autores evidenciam:

Podemos então verificar que não são os sistemas de alturas definidas ou os sistemas harmônicos que conduzem as estratégias de elaboração composicional, mas sim as qualidades acústicas das sonoridades, as transformações das ações gestuais e mecânicas que as produzem, as transformações tímbricas internas e suas decorrências na resultante global, aí implicados: registro, ressonância, rugosidade, duração, espectro, entre outros elementos da sonoridade. Destarte, *Guero* explicita os conceitos abordados anteriormente de construção de um instrumento através da exploração de novos modos de se tocar; da elaboração de famílias de sonoridades; e finalmente, da criação de linhas que operam transformações variadas nas sonoridades (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 208).

Desta forma, para Lachenmann era necessário assumir uma postura estética radical, transformadora da experiência de escuta, impondo a ela novos desafios perceptivos, “tratava-se de negar o musical – assim como conhecido até então – para adentrar em um novo universo de organização sonora (KAFEJIAN; FERRAZ, p. 211). Entretanto, Kafejian e Ferraz levantam os seguintes questionamentos relacionados a essa prática: (1) como compor fazendo o uso de sonoridades ruidosas, instáveis e refratárias às estratégias de hierarquização da música de alturas definidas? (2) como encontrar meios de sensibilizar e mobilizar uma escuta condicionada pelas estratégias teleológicas das narrativas tradicionais? Os próprios autores indicam que “as respostas dadas pelos compositores para tais questionamentos acabaram por colocar em xeque os modelos de escuta habituais e trouxeram para o primeiro plano dos processos construtivos elementos do som até então negligenciados” (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p. 210). Portanto, pode-se observar que a composição musical passou a se ocupar tanto de seus próprios paradigmas composicionais, quanto dos paradigmas da escuta tradicional, dando margem à novas reflexões e abordagens das ritualísticas que circundam o fazer musical como um todo⁹². Didier Guigue indica que “se no início do século XX, os pioneiros Debussy e Varèse se aventuravam em *compor com o som*, Lachenmann, por sua vez, *compõe o som*, e o ato de compor pode ser concebido como a “construção de um instrumento” (GUIGUE, 2011, p. 290).

Observando *Serynade*, Guigue expõe:

Já que não se pode obter *Klangfarbe stricto sensu* numa peça para piano, instrumento que não consegue sustentar os sons a nível constante a *Klangfluktuation*, em compensação produz uma potente ferramenta formal, a *Fluktuationsklang*, que impõe uma espécie de *freeze-on-picture* (congelamento da imagem), uma interrupção fictícia da *kinesis*, uma “fermata situacional”. Na situação oposta da dinâmica teleológica da *Klangkadenz*⁹³, essa construção promove, nos

⁹² Reverberações desse posicionamento também são encontrados de forma explícita no artigo de Eivind Buene (2013), que estende tal pensamento também à sala de concerto e os moldes habituais de escuta.

⁹³ Processo dinâmico elementar, caracterizado por um impulso inicial seguido de uma perda de intensidade ou de energia (GUIGUE, 2011, p. 293). O autor ainda complementa que “[...] pode-se identificar, nessa estrutura, a

termos do compositor, “uma experiência estática do tempo formada de movimentos periódicos”, associada a uma “operação de contemplação atenta”. É o *ser* em oposição ao *fazer*. (Guigue, 2011, p. 299).

É importante notar que tanto os princípios aos quais Guigue se refere, quanto o material em questão são empregado na seção de *clusters* das peças III e IV. Na realidade, esse encontro do *ser*, contempla algumas inquietações descritas inicialmente no capítulo introdutório, atuando como um ponto de partida alternativo ao desenvolvimento motivico e ao emprego de termos organicistas. Além disso, essa flutuação gerada por acontecimentos periódicos é relacionável com a periodicidade flutuante vista anteriormente em Gérard Grisey.

Para mais além, Guigue indica que no catálogo pianístico de Lachenmann, o ideal de belo, fundado na “rejeição do hábito”, se encontra concretizado por *Guero*, obra tida por radical porque em nenhum momento utiliza o modo de tocar convencional, [...]. (GUIGUE, 2011, p. 291). Essa obra também é bastante importante para a ampliação do leque de possibilidades estéticas e de poéticas composicionais as quais buscava atingir através do desenvolvimento dessa dissertação, na procura de “afinidades” que compõe o nível ideológico. A figura a seguir apresenta o início de *Guero* e evidencia o que foi constatado até o momento; nela é possível perceber que toda a concepção e apresentação da partitura escrita se dá de uma maneira particular de seu universo: a ausência de alturas definidas e sua produção pelo mecanismo do martelo nas cordas do piano – relativas ao primeiro nível da unidade sonora composta –; “novos” símbolos gráficos; ausência de barras e formulas de compasso. A observação desses aspectos nos permite identificar que a ideologia de Lachenmann transparece então em sua escrita, ecoando em meu próprio processo composicional, como veremos nas peças III e IV.

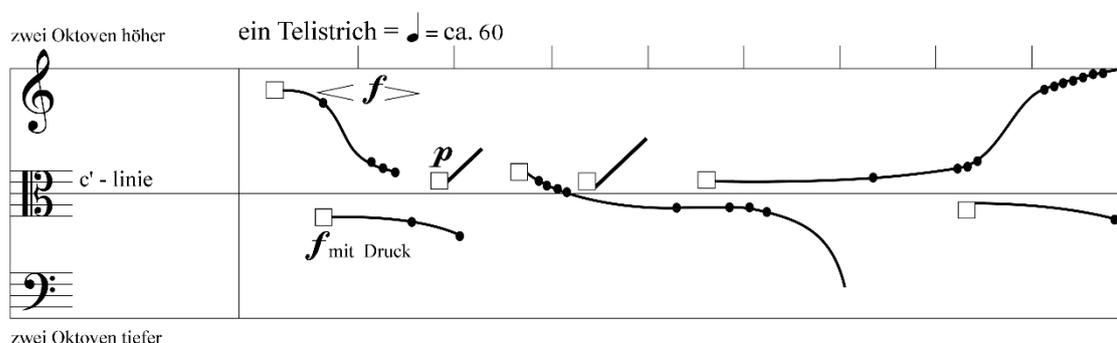


Figura 16: início de *Guero* (1970) de Helmut Lachenmann.

articulação clássica tripartita *arsis-thesis-katalexis*, igualmente designada por *anacruse-acento-desinência*, ou ainda *initium, motus e terminus*” e observa que há uma equivalência nesses termos.

Essa noção de escrita menos tradicional, seja evitando o uso de barras de compassos ou da valorização de outros elementos gráficos foi bastante impactante para minhas reflexões e entrou na concepção da escrita das peças de minha autoria, cada uma contendo suas particularidades. Essas relações serão explicadas mais extensivamente no capítulo 3, onde discuto individualmente o processo de composição das obras a partir da emergência e produção de “novos” sons no instrumento e das técnicas estendidas.

2.7 Kaija Saariaho

A compositora Kaija Saariaho (1952) também se destaca manifestando um trabalho bastante crítico, reflexivo e inventivo no uso das sonoridades. A partir da década de 1990, sua música ganha mais expressividade, combinando elementos musicais à sua imaginação literária e valorizando o papel central do timbre e das cores⁹⁴. Saariaho estudou artes inicialmente na *Fine Arts School* de Helsinki, mas após desistir, passou a estudar composição com Paavo Heininen na *Sibelius Academy* de Helsinki⁹⁵. Durante a década de 1980, Saariaho começou a trabalhar suas composições de forma colaborativa com o violoncelista finlandês Anssi Karttunen, parceria esta, que acarretou na composição de obras de referência para o repertório de violoncelo no século XX (DESCHARMES, 2013 apud VIEIRA; PIEDADE, 2014). Nesse sentido, observo a peça *Spin and Spells* Saariaho para violoncelo, que explora uma ampla gama de sonoridades através de harmônicos, *scordatura* e modulações no ponto de contato do arco, oscilando entre os eixos *sul ponticello*, normal e *sul tasto*. É importante destacar que de todos estes princípios o último, de modulação do timbre pelo ponto de contato do arco, é incorporado às peças satélites com o objetivo de enriquecer as possibilidades expressivas das unidades que as compõe.

O título da peça (*Spin and Spells*) “evoca os dois gestos que estão na sua origem: de um lado os motivos que chamo de ‘rodopios’ (*spins*), girando no lugar e sofrendo diferentes metamorfoses, e do outro, ‘pequenos momentos’ (*spells*) desprovidos de pulsação, centrados na cor e na textura do som” (SAARIAHO, 2013, p. 306 apud VIEIRA; PIEDADE, 2014, p.3). Para Vieira e Piedade (2014) o *spin* pode ser observado já nos primeiros nove compassos da obra, onde é possível perceber as ferramentas utilizadas para gerar esta figura. Neste trecho,

⁹⁴ VIEIRA; PIEDADE (2014).

⁹⁵ E em Darmstadt e Freiburg, na Alemanha a compositora participou de cursos com Brian Ferneyhough e Klaus Huber (VIEIRA; PIEDADE, 2014).

todos os sons produzidos são harmônicos naturais, o que resulta na imediata caracterização dessa unidade pelo forte elemento timbrístico do modo de produção do som, combinando elementos rítmicos reiterados cuja atividade remete a um movimento em espiral – que na peça é associado ao uso do ostinato.

Em sua análise, Vieira e Piedade expõem que ao longo da obra, há uma alternância entre seções de tipo *spins* e seções *spells* que geram contrastes, apresentados inicialmente por justaposição e ao final contendo uma transição. As seções de *spins* ocorrem dos compassos 01-33, 41-72, 117-123, e as seções de *spells* dos compassos 34- 39, 73-79, 101-116, 124-131. Os autores também identificam um “setor” (compassos 80-100), o qual entendem como uma seção de transição. Os dois primeiros compassos:

[...] apresentam o motivo que vai originar o *spin* de duas notas (sol# e mi), formando um intervalo de sexta menor. Neste caso o movimento é unilateral, ou seja, a oscilação acontece apenas para cima, tendo o eixo em sua base. A partir do compasso 3 até o compasso 5 adiciona-se como elemento novo, uma nota abaixo do eixo formando sobre e sob o eixo uma oscilação bilateral. Por fim, no c. 6 inicia-se uma nova variação de giros, agora com movimento irregular. Podendo simular a rotação dessincronizada do pião quando se aproxima de sua queda seguida de repouso (VIEIRA; PIEDADE, 2014, p. 5).

As figuras abaixo (fig. 17 e fig. 18) apresentam respectivamente os dois momentos, Spin e Spell, na qual é possível identificar as características supracitadas, além do princípio de modulação do timbre que é empregado em minhas peças satélites.

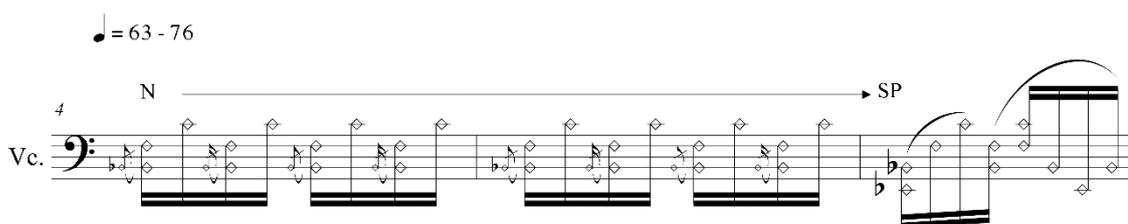


Figura 17: modulação do timbre pelo ponto de contato do arco em um “momento Spin”.

Observe no primeiro sistema da figura 17 que a modulação ocorre partindo do ponto “normal” para *SP*. Esse processo de manipulação do timbre ocorre enquanto o conteúdo cinético é preservado com semicolcheias, possivelmente ressaltando a transformação das qualidades timbrísticas. Entretanto, note que o “ponto de chegada” em *SP* no c. [6], apresenta uma ligeira declinação no conteúdo morfológico, abrangendo agora a corda mais grave do violoncelo. Na figura abaixo podemos observar um momento *Spell* onde há o mesmo princípio sendo empregado em uma unidade. Observe os dois últimos compasso do primeiro

sistema e do segundo sistema – c. [37]–[38] e c. [41]–[42]. As unidades supracitadas tratam-se de uma u.s.c e sua declinação na qual há duas vezes, uma delas apresenta uma nota aguda em harmônico (Fá# na figura) e outra voz, mais grave, articula-se com as cordas soltas.

The musical score for Violoncello (Vc.) is written in bass clef. It begins with a measure marked '33' and 'I' above the staff, with a dynamic marking of *p*. The tempo is marked 'rit. molto' and 'Lento', with the instruction 'dolcississimo'. The score includes several triplet markings (indicated by '3' over the notes) and a section marked 'SP' (Spell) and 'ST' (Second Ending). The dynamic marking changes to *mp* in the second ending, which is marked 'II'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 18: modulação do timbre pelo ponto de contato do arco em um “momento Spell”.

Com base nisso, essa peça se relaciona com duas das peças de minha autoria – a peça para violino solo e o quarteto de cordas. Na primeira, aspectos como por exemplo, a textura a duas vozes do momento *Spell*, c. [34] – [37], serviu de referência para a composição da primeira sonoridade na peça de minha autoria. Além disso, o trabalho com a sonoridade, modulando o timbre pelo ponto de contato do arco, influenciou também na minha composição do quarteto de cordas. Adotando essa mesma abordagem no trabalho com a sonoridade, busquei transformar o timbre do violoncelo pelo ponto de contato do arco conforme explicitarei mais adiante no subcapítulo do quarteto de cordas. Por fim, é preciso lembrar que a utilização desse recurso não é uma exclusividade de Saariaho, nem tampouco atribuo a ela ou a qualquer outro compositor os processos identificados, mas sobretudo, busco ressaltar que a partir do contato com essa e com as demais peças, foi possível refletir sobre este(s) recurso(s), abarcando-o(s) em minha pesquisa composicional. Nesse sentido, trata-se de evidenciar o trabalho realizado pelo compositor(a) em questão, na obra em questão, sabendo que, ao longo da nossa história, outros compositores também se serviram e se servirão dos mesmos princípios, nas mais heterogêneas abordagens. Assim, através do contato com as obras que vimos ao longo do capítulo 2, observando as narrativas que as cercam, pude identificar uma gama de processos que ampliaram meu leque de possibilidades composicionais, informando o passo-a-passo de realização das composições que serão apresentadas a seguir.

3 O CICLO DE PEÇAS

3.1 Considerações pré-compositivas

A composição do ciclo de peças teve como momento inicial a experimentação no piano gerando uma série de estruturas cordais que foram organizadas sistematicamente de acordo com o número de notas e registro. Inicialmente, estruturas de 5 notas, respectivamente, nos registros grave, médio e agudo, em seguida, estruturas de 6 notas e 7 notas nesses registros. Nesse primeiro momento, esse material e suas características intervalares, incluindo o registro das alturas, foram tratados como fixos, registrados numa espécie de “tábua de acordes”⁹⁶ conforme apresentado a mim, pelo professor Acácio Piedade.

Para o compositor, a tábua serve tanto como uma guia para organização do material harmônico, quanto uma diretriz, uma lei (*e.g.*: a tábua dos mandamentos)⁹⁷. Ela manifesta um imaginário interno do compositor, constituído de sua espiritualidade e intuição, bem como, o já mencionado conhecimento adquirido pelo próprio compositor ao longo de sua prática musical⁹⁸, transformado em uma sonoridade acrônica mais abstrata. Importante destacar que essa proposta me pareceu bastante próxima à abordagem analítica de Guigue (2007; 2011) baseada na sonoridade. Essa sonoridade, por sua vez, concebida como um elemento complexo e formada de uma variedade heterogênea de componentes em operação e que demonstra em seu nível mais profundo, uma inter-relação desses componentes. Observe que essa abordagem, inicialmente analítica, aqui ampara a utilização da tábua enquanto modelo conceitual para organizar os materiais e realizar a composição das obras, buscando a estruturação formal das peças a partir do potencial dos materiais musicais ali fixados. É nesse aspecto que Guigue faz uma ressalva no que tange a utilização do seu método de análise, expondo que a utilização desse conjunto de conceitos e ferramentas analíticas, a pesar de suas limitações, fornece ao analista – e também ao compositor – “uma base prospectiva visando a uma abordagem abrangente da música a partir do conceito de sonoridade” (GUIGUE, 2007, p. 62). “Ao final, ganhamos uma visão mais abrangente, mais informada, mais rica e mais crítica do produto musical que o compositor tencionou consignar”⁹⁹.

⁹⁶ A minha tábua se encontra no anexo 6.1.

⁹⁷ No processo composicional aqui proposto, essa etapa corresponde ao nível de decisões estéticas de Chaves (2012), conforme exposto no capítulo 1.

⁹⁸ PICCHI, 2018, p. 206.

⁹⁹ GUIGUE, 2007, p. 62.

Posterior e individualmente em cada peça do ciclo, são utilizadas alterações que seguindo o planejamento composicional do ciclo, transformam a sonoridade dos acordes contidos na tábua. Ao longo do ciclo de peças, as transformações consistem em variações¹⁰⁰ do material da tábua, inicialmente alterando a posição das alturas, desviando-me da diretriz inicial com alturas absolutas ou fixas. Seguindo então, pelo modo de produção do som nos instrumentos (técnicas estendidas) e por fim, o acréscimo e até o predomínio de ruídos, nublando¹⁰¹ o material concebido inicialmente na tábua. Importante destacar que a escolha desse percurso também não se deu de imediato, mas sim ao longo da pesquisa, após as reflexões advindas das discussões com meu orientador, seus apontamentos e questionamentos. Assim, esse processo contempla, também, uma transformação estética que percorre desde o nível de decisões ideológicas, de diálogo com o repertório, ao nível de decisões locais, da escolha e do trabalho com os materiais, e da sua concretização pela escrita na partitura.

Os próximos subcapítulos abordam as reflexões que circundam as peças trabalhadas, além do meu pensamento empregado no processo composicional, no planejamento e na organização dos materiais trabalhados com base nas referências musicais e bibliográficas contidas nos capítulos anteriores. Ao longo da apresentação das peças, busco fazê-la inspirado na poética de Sílvio Ferraz (2005), buscando que o texto passe a “ecoar a música”. Além disso, sugere-se que a partir desse ponto o leitor acompanhe as partituras junto ao texto para melhor compreender as análises.

3.2 Peça I do ciclo para piano

Inspirado pela audição da Obra *Das Buch der Klänge* (“O Livro dos Sons”), do compositor alemão Hans Otte, parti para experimentações no piano à luz do material contido na tábua de acordes. Nesse momento do processo, escolhi dar um contorno ondulatório – como visto em *Vortex Temporum* de Grisey – de “arpejos” para a sonoridade e utilizá-lo como princípio formativo da peça; basicamente um ostinato em que as estruturas cordais foram utilizadas em sucessão. O ostinato, foi utilizado com objetivo de promover um estatismo, convidando a uma escuta quase que meditativa¹⁰² e além disso, a forma de notação na

¹⁰⁰ Tal como no entendimento de Schoenberg (1991).

¹⁰¹ Penso no conceito de nublamento, conforme o artigo de Piedade (2010), ou seja, obscurecendo, distorcendo, escondendo – atrás de uma nuvem, mais ou menos densa – a unidade sonora em questão.

¹⁰² Tal como acontece em diversas das peças do *Buch der Klänge* de Otte, mas especialmente no primeiro movimento, observado no capítulo 2.

partitura propõe uma execução igualmente imersa e quase meditativa/contemplativa dada a consistência e a circularidade do ostinato. A figura a seguir expõe um recorte inicial da peça, onde pode ser observado o ostinato que percorre praticamente todo o movimento. Posteriormente a esse material é acrescentada uma voz superior e por vezes uma voz mais grave, gerando ligeiras declinações¹⁰³ que buscam enriquecer o espectro harmônico das sonoridades.

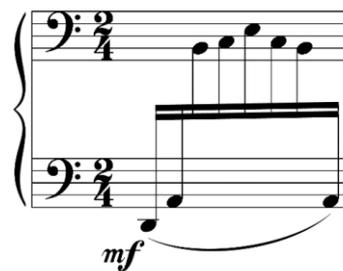


Figura 19: ostinato predominante.

A partir da organização das sonoridades feita na tábua, realizei uma sucessão de acordes na seguinte ordem: 1,2 e 4. O terceiro acorde foi evitado nesse momento. Após chegar no acorde 4, fiz o caminho retrógrado, ou seja, na ordem 4,2 e 1, visando sair de um eixo harmônico central e retornar a ele como pode ser observado na figura abaixo.

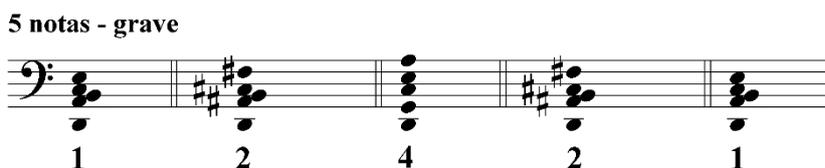


Figura 20: sucessão dos acordes da tábua em direção ao 4 e retornando ao 1.

Em seguida, inseri o acorde 3 após a chegada em 1, que segue a ordem de acordes: 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 conforme exposto na figura abaixo. Importante destacar que, dos acordes da tábua, estou utilizando exclusivamente aqueles de 5 notas, no registro grave.

¹⁰³ Segundo Didier Guigue “[...] através de repetições ou declinações¹⁰³ que uma sonoridade se propaga, prolifera, se instala no tempo da obra” (GUIGUE 2007, p. 56).

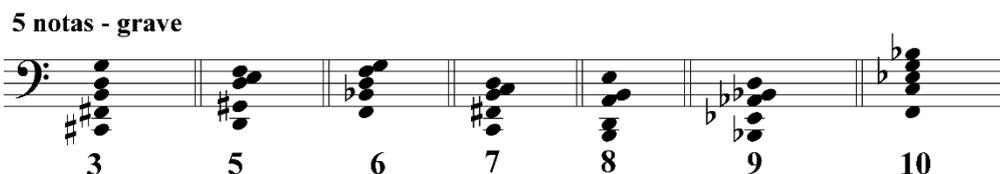


Figura 21: sucessão de acordes após a retomada de 1.

Ocasionalmente essa configuração é ligeiramente variada quanto ao registro inicial com rápidas transposições para o registro médio-agudo, além de conter algumas mudanças de posição, que geram outras configurações de acordes, não contidos na tábua, mas mantém-se a coleção de alturas. Apesar disso, é importante observar que a declinação promovida pela mudança de posição (indicada na letra c da figura abaixo com a seta) acarreta numa outra configuração que modifica ligeiramente a unidade anterior. A figura a seguir evidencia o conteúdo morfológico expondo as manipulações que ocorrem ao longo da primeira página.

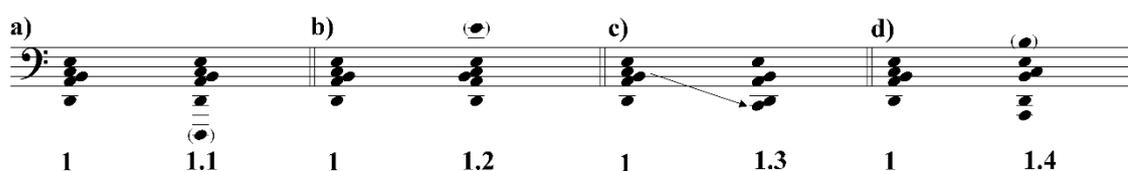


Figura 22: estruturas geradas pela manipulação da primeira unidade (1).

Como podemos observar na letra a da figura acima, quando há a adição de uma voz mais grave – nota Ré entre parêntesis –, esta consiste em duplicar a nota mais grave do acorde em intervalo de oitava¹⁰⁴. Por outro lado, a adição de uma voz mais aguda – nota Mi entre parêntesis na letra b da figura acima – possui uma elaboração mais cautelosa. O planejamento aqui foi para que essa voz contemplasse, especificamente, as classes de intervalos de nonas e sétimas (maiores e menores em relação à nota mais grave do acorde)¹⁰⁵. Além disso, tomei cuidado para que nas primeiras ocorrências, essa nota estivesse contida no acorde da tábua. Nesse caso, é como se essa altura fosse ligeiramente destacada das outras dentro do espectro harmônico da sonoridade. Todavia, nas letras C e D, não se trata de uma adição, mas sim de uma inversão da configuração original substituindo a posição de uma das alturas. Não obstante, as sonoridades da figura 5 estão em relação ao acorde 1 e foram classificadas como

¹⁰⁴ A exceção está no início da página 2 com uma quarta diminuta (Lá# - Ré).

¹⁰⁵ Aqui a exceção se dá no intervalo de 8ª

pertencentes essa mesma origem, ou seja, derivadas dele¹⁰⁶. A figura abaixo apresenta outras transformações contidas ao longo do encadeamento supracitado (letra a de 2 ao 4; letra b de 3 ao 10). Observe a exceção nos acordes 7 e 8 que são apresentados tal como manifestos na tábua, sem transformações em sua configuração interna. Observe também que no acorde 3.2 a nota Dó# (com ligadura tracejada) é mantida no acorde 5.1 mesmo não fazendo parte dessa coleção de alturas, com o objetivo de gerar uma ligeira dissonância pela adição dessa nota estranha a essa estrutura e conseqüentemente, uma sonoridade um pouco mais densa – considerando a avaliação do parâmetro densidade-número de Berry (1987). Esse procedimento de adição de altura também é mantido em 6, gerando 6.1 com a adição da nota Dó (entre parêntesis).



Figura 23: estruturas geradas pelos procedimentos de manipulação empregados na sucessão.

Assim, podemos identificar que, segundo Alves e Onofre, “na música atonal [...] surgem outros aspectos texturais que possibilitam pontuar o discurso sonoro, como é o caso, por exemplo, do parâmetro “densidade”, que é um fator que pode caracterizar e delimitar seções, diferenciar objetos sonoros e influir na qualidade tímbrica” (ALVES; ONOFRE, 2007, p. 25). Para os autores a conceituação de densidade incorpora diversos níveis de complexidade, podendo partir de uma simples distinção visual ou audível de como, por exemplo, estão dispostas as alturas em um aglomerado sonoro.

A partir do acorde 10, outras estruturas, diferentes das elencadas na tábua começam a surgir pela manipulação das sonoridades com o objetivo de intensificar o transcórre musical. Essas manipulações consistem em elevar uma ou mais alturas da coleção (e.g.: a nota Sib torna-se Si em 10.1). Todavia, já no início da segunda página são propostas mudanças de compasso que visam somar a essa manipulação e acrescentar instabilidade, *i.e.*, uma

¹⁰⁶ A disposição dos acordes nas figuras foi feita por ordem de ocorrência na peça, dessa forma, a unidade 1,1 ocorre antes da 1.2 e assim sucessivamente.

irregularidade métrica súbita que age sobre a constância do ostinato. Inicialmente essas mudanças não são tão recorrentes, porém, ao longo do movimento elas vão sendo intensificadas.

A seção contrastante é relativamente curta e consiste numa atmosfera muito mais rarefeita em relação à anterior; ela contrasta tanto nos componentes de ordem acrônica, quanto nos de ordem diacrônica. Para tal, apresenta uma textura monódica no registro extremo agudo e com a figuração rítmica e o pulso lento (semínima 56 bpm). Aqui, busco uma diluição da energia acumulada na seção anterior, onde predominava a movimentação rítmica em semicolcheias, portanto, bastante ativa. Para isso, apresento um acorde (de 6 notas), distribuído no registro extremo agudo, mantendo esse registro após a chegada com um ponto culminante no final da seção anterior. A melodia, se é possível chamá-la assim, consiste em primeiro iniciar o acorde pelas notas externas, em sucessão, privilegiando amplos saltos. Considerando que a unidade de base na seção contrastante é o sexto acorde do grupo de seis notas no registro agudo, sua propagação ocorre pela declinação na qual é distribuído com transposições no registro extremo agudo, mantendo esse registro após a chegada com o ponto culminante ao final da seção anterior, mas desviando-me da diretriz de alturas absolutas. Essas novas configurações geradas pelas declinações desse acorde podem ser melhor observadas na figura abaixo.

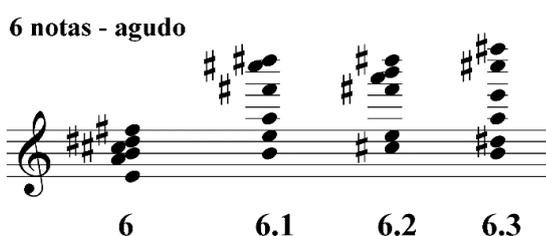


Figura 24: conteúdo morfológico das unidades advindas dos procedimentos utilizados na seção contrastante.

Através da figura acima é possível identificar que: os acordes 6.1, 6.2 e 6.3, surgem a partir da transposição de alturas específicas da configuração inicial contida em 6, modificando a disposição dos componentes acrônicos no registro do instrumento. Observe que o último exemplar (6.3) possui internamente um maior espaçamento intervalar entre as alturas que formam essa estrutura se comparado com as demais; não são sobrepostos intervalos de segunda, por exemplo.

Para mais além, é possível identificar uma regularidade nos componentes diacrônicos, i.e., o movimento melódico da seção é gerado unicamente pela figuração rítmica

de mínimas e mínimas pontuadas, assim as unidades se apresentam “dilatadas” no tempo¹⁰⁷. Apesar disso, através dessas manipulações surgem novas configurações que remetem à u.s.c inicial, pois preservam a coleção de alturas e seu o modo de produção do som – fator determinante para esse tipo de sonoridade, apresentada nessa seção – entretanto, o conteúdo morfológico representa configurações ligeiramente distintas em comparação ao “aglomerado 6”¹⁰⁸. Nesse sentido, unidades novas surgem a partir da investigação composicional com a anterior, até mesmo excluindo a utilização da estrutura 6 na escrita da peça, ou seja, a nota mais grave na seção, não foi o Mi⁴¹⁰⁹, como em 6, mas sim o Si⁴, de 6.1 e 6.3. O mesmo se aplica aos procedimentos utilizados na seção anterior; algumas unidades emergem a partir de manipulações de outras concretizadas na tábua, contemplando essa, mas operando ligeiras transformações, em especial no nível das alturas.

3.3 Peça II do ciclo para piano

A peça II apresenta outra etapa do percurso de transformação paulatina do som na qual passa-se da primazia da nota sobre o som (pelo processo de compor **com** o som) para compor **o** som ao longo do ciclo de peças. Aqui, são utilizadas duas unidades de qualidades contrastantes entre si que se baseiam no tratamento dado por Grisey nas peças *Vortex Temporum* e *Talea* em que são utilizadas duas unidades que alternam da seguinte maneira: U1, rápida-*fff*-curta; U2, lenta-*ppp*-longa¹¹⁰.

No caso da peça II, a unidade 1 é apresentada no primeiro instante, produzida através do toque com a palma da mão dentro das cordas do piano, no registro grave, com intensidade *ppp* e pedal de *sustain* acionado – começa a peça fazendo território desta maneira¹¹¹; um som lento, *ppp*, longo, como um sussurro que ecoa. Essa unidade não estava elencada na tábua de acordes e foi utilizada com intuito de contemplar uma transformação estética nesse percurso, ou seja, é apresentada assim, em função da ontologia do percurso do ciclo para piano. Por isso, nessa etapa do processo, a peça II abarca outras formas de produção do som, que não apenas aquelas produzidas de maneira tradicional, i.e., acionando o mecanismo dos martelos

¹⁰⁷ Veja a página 5 da partitura nos anexos.

¹⁰⁸ Me refiro assim a estruturas como a nr. 6 na figura 7, devido à maior concentração de alturas em um âmbito menor do que as demais sonoridades – uma nona maior.

¹⁰⁹ Lembrando, C4 = Dó central no piano.

¹¹⁰ Conforme visto no capítulo 2, segundo COPINI (2013b).

¹¹¹ O fazer território é, segundo Ferraz (2005), quase uma fatalidade de toda música conforme citado no início do capítulo 2. O autor emprega a expressão expondo que descrever uma música é uma tarefa árdua em vista que a tradução do som em palavras é falha na sua descrição.

que percutem nas cordas do piano. A figura abaixo, apresenta as características dessa primeira u.s.c, evidenciando os componentes cinéticos.

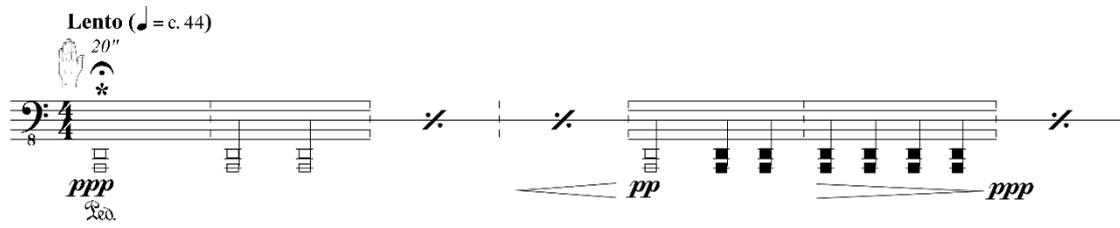


Figura 25: unidade 1 extraída dos primeiros compassos da écriture.

A unidade 2, por sua vez, surge como um súbito despertar, rapidamente irrompendo com a calma inicial da anterior. É caracterizada por uma figuração rítmica rápida, no registro agudo e com durações curtas como pode ser observado na figura a seguir, e são utilizados exclusivamente os acordes da tábua permanecendo esse elo como elemento comum à todas as peças, excetuando-se ligeiras modificações ao longo da transformação estética do ciclo, como por exemplo transposições de oitava – note que na letra a da figura abaixo a nota Mib, situada no extremo agudo do instrumento, foi transposta uma oitava abaixo em função de evitar o salto ascendente Sib-Mib.

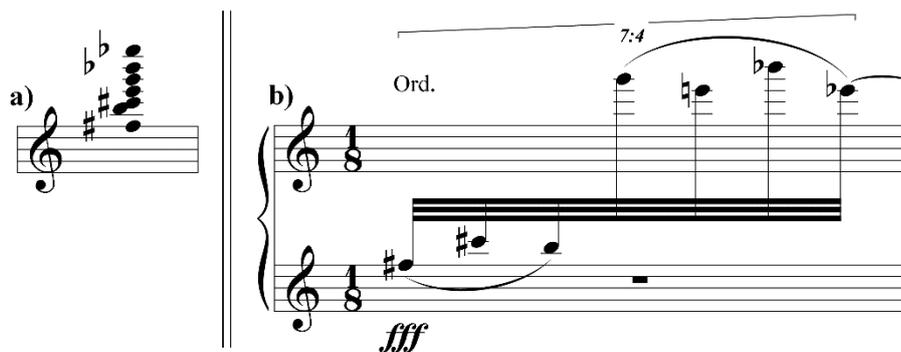


Figura 26: letra a evidenciando o conteúdo morfológico e letra b o conteúdo cinético da unidade 2.

Considerando que, grosso modo, tanto o conteúdo morfológico¹¹² quanto o cinético da unidade 1 são bastante regulares, buscando um estatismo pelo “congelamento” desses elementos, é interessante observar que essa unidade possui internamente uma lógica de

¹¹² Grosso modo, pois é indicado somente um registro (grave) e um âmbito aproximado (quarta justa).

transformação timbrística, através da “linha”¹¹³: mão-baqueta-martelos do piano (*ord.*). Esse processo é utilizado aos poucos, sendo predominante ao longo da primeira página o som produzido com a palma da mão e, o som de baqueta surge apenas no último sistema da primeira página, c. [19], diluindo um pouco da “massa” de som que foi acumulada pelos ataques com a palma da mão sob o uso prolongado do pedal de *sustain* (desde o c. [16]). Além disso, a área de contato menor da baqueta (em relação à mão) é associada a um *ritenuto* e a uma fermata no final do compasso diluindo essa informação. Contudo, há um pequeno crescendo que faz que com esse timbre (e suas alturas) passe(m) a se sobressair no meio da massa mais desforme.

Um dos processos locais¹¹⁴ que emprego no agenciamento da unidade 2, consiste em apresentar alguns acordes de 7 notas (através da figuração de septinas) e ao diminuir a figuração para 6 (sextina) omitir uma nota. Nesse momento, acordes de 6 notas passam a ser utilizados, com figuração de sextina e ao diminuir a figuração novamente para 5, omite-se outra nota. Essa omissão, não ocorre de forma sistemática e por vezes é omitida uma nota, mas em uma retomada dessa unidade que inclui essa declinação, omite-se outra das notas que compõem a coleção.

Inicialmente, em [14], há a primeira sobreposição da unidade 1, por ressonância ativada pelo pedal, com a unidade 2, conforme indicado na figura abaixo por S.1 e S.2. Essa primeira ocorrência é bastante curta. Já em [17] há novamente o mesmo tipo de segregação, mas agora com a sonoridade 2 produzindo dois grupos de sextinas ao invés de um sobre a unidade 1.

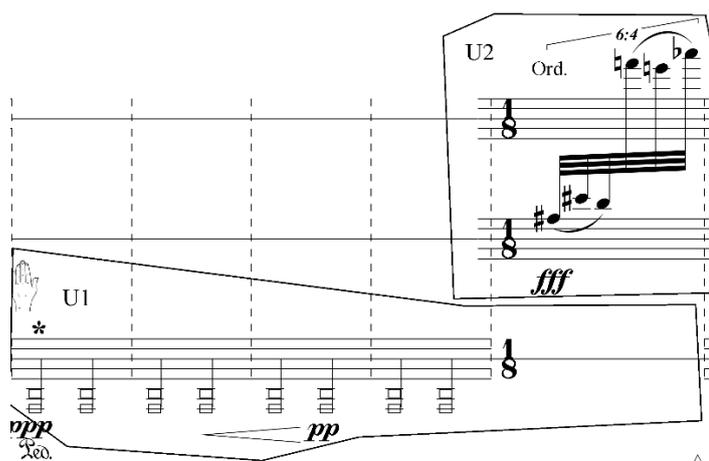


Figura 27: segregação de sonoridades em [14].

¹¹³ Esse entendimento de linha está baseado em Lachenmann, conforme Kafejian; Ferraz (2017).

¹¹⁴ Relativo ao nível de decisões locais do compositor, exposto no capítulo 1 conforme Chaves (2012).

Ao longo da peça essa característica também vai ocorrer outras duas vezes: em [25] com dois grupos de sextinas; em [29] com 4 grupos, de quintina, sextinas e outra quinta, gerando uma crescente intensificação e um maior adensamento textural. O gráfico abaixo revela esse aumento exponencial de ocorrência da unidade 2 considerando o número agrupamentos. Das 10 vezes em que aparece a unidade 2, inicialmente, apenas valores baixos contendo um agrupamento e 2, posteriormente saltando para 4, com ápice em 7 grupos de quiálteras, seguindo para 5 e finalmente 6 grupos.

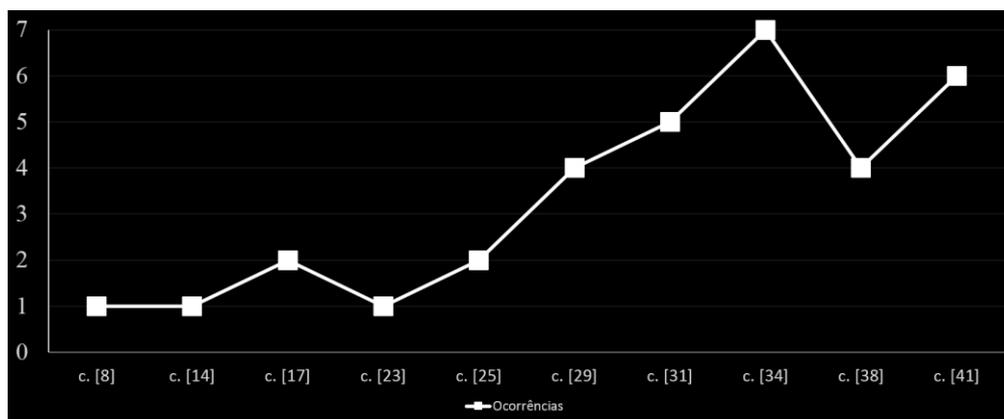


Gráfico 1: curva de ocorrências da unidade 2.

Outro processo empregado consiste em reapresentar ou reiterar uma mesma unidade, gerando uma certa polarização dela, com o objetivo de criar um eixo de estabilidade dentro de U2. Ao longo da peça, existem momentos em que essa unidade assume o plano principal, sendo prolongada através da sucessão de acordes da tábua. Objetivando essa estabilidade, buscou-se sempre associar a retomada dessas unidades: pela configuração fixa do contorno melódico e registro e pela recorrência de uma mesma ordem de sucessão das unidades, ligeiramente manipuladas¹¹⁵. A tabela abaixo busca demonstrar quais configurações de acordes da tábua foram utilizados nesses pequenos eixos, indicando sua posição na tábua e também na peça.

¹¹⁵ Na medida em que a U2 vai tendo sua duração aumentada ao longo da peça, esse processo atua de maneira aproximada a forma “centrífuga” vista em Grisey, porém, pode-se dizer que a peça II do ciclo foi apenas “contaminada” por essa ideia – em especial, após o contato com as duas obras do compositor e o levantamento bibliográfico – dilatando a unidade (U2) e proporcionando um aumento na “duração dos ciclos”.

Acorde da tábua	Localização na tábua	Compasso na peça
3	7 notas (grave)	c. [8]
4 – omit Réb	7 notas (grave)	c. [14]
3	7 notas (grave)	c. [17]
2	6 notas (agudo)	c. [17]
3	6 notas (agudo)	c. [23]
3 e 4	6 notas (agudo)	c. [25]
3 – omit Mib	6 notas (agudo)	c. [29]
4 e 5	6 notas (agudo)	c. [29]
4 – omit Dó	6 notas (agudo)	c. [29]
3 – omit Mib	6 notas (agudo)	c. [31]
variação	-	c. [31]
4 e 5	6 notas (agudo)	c. [31]
4 – omit Sol	6 notas (agudo)	c. [31]
5 – omit Fá#	6 notas (agudo)	c. [34]
3	6 notas (agudo)	c. [34]
5	6 notas (agudo)	c. [34]
6	5 notas (agudo)	c. [34] e [35]
3 – omit Mib	6 notas (agudo)	c. [38]
4 e 5	6 notas (agudo)	c. [38]
4 – omit Dó	6 notas (agudo)	c. [38]
5	6 notas (agudo)	c. [41]

Tabela 1: sucessões de acordes com sua posição na tábua e na peça.

Em [29] o movimento é: 3 (omit. Mib), 4, 5 e 4 (omit. Dó). Com exceção a ausência de retorno ao acorde 3, observe que o 4 é polarizado com duas ocorrências dentro desse compasso. Em [31], novamente o 4 é polarizado após a linha nomeada “variação”¹¹⁶. Observe também que, por vezes, há a omissão de notas em comum em um mesmo acorde da tábua (e.g.: 3 – omit Mib, ocorre tanto em [29], quanto [31], ou em [38]), porém, acarretando numa configuração morfológica ligeiramente distinta, mas reiterada em sucessões (contextos) diferentes. Ao todo predominam os acordes: 3, 4 e 5, de seis notas (agudo) com ligeiras declinações. A figura abaixo evidencia os componentes acrônicos dos acordes contidos na tabela¹¹⁷.

¹¹⁶ Variação aqui se refere ao procedimento de transposição das três primeiras notas do acorde anterior (3), um semitom acima e que pode ser pensado como uma variante (3.1) dessa configuração.

¹¹⁷ As indicações de tipo “7 n. g. (3)” referem-se à posição na tábua, nesse caso, acorde três, de 7 notas, no registro grave.

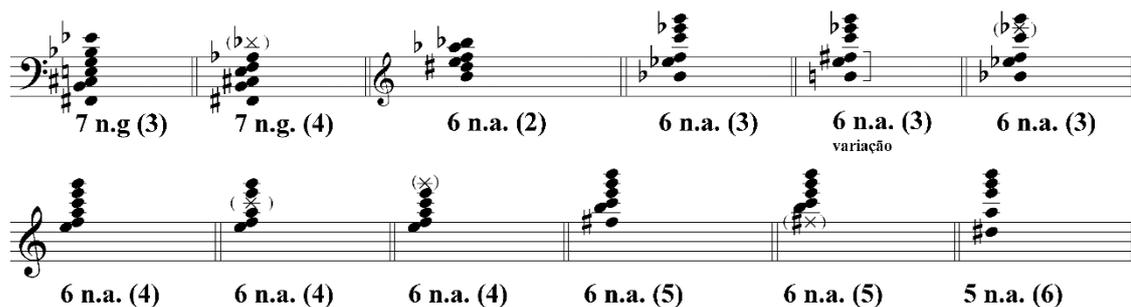


Figura 28: conteúdo morfológico das unidades de acorde com a posição na tábua.

Observe que a figura acima abarca a gama de estruturas resultantes dos procedimentos empregados na unidade 2, iniciando pela configuração de 7 notas, no registro grave, acorde 3, até a configuração de 5 notas no registro agudo, acorde 6. As notas entre parêntesis, marcadas com X, remetem a omissão de notas indicada na tabela. Diferentemente da peça I, aqui, com exceção dos acordes de 7 notas, buscou-se preservar mais a posição das alturas fixadas na tábua, tratando-as como absolutas. Entretanto, a adição da segunda voz, contrapontística, amplia o espectro harmônico da unidade em questão, reforçando uma das alturas como foi feito na peça I e modificando em parte a configuração interna proposta na tábua. Inicialmente a voz mais grave perfaz o caminho: Dó#-Fá# (notas da sonoridade naquele momento c.[18]); transpõe-se para Fá-Sib em [26], com a mesma lógica. Nesse momento, insere-se um elemento melódico nessa voz mais grave, um salto de nona menor ascendente (Fá-Fá#)¹¹⁸ que ao final, torna-se uma segunda menor (Fá-Fá#) em [39] – não é progressivamente linear, mas há um pensamento contrapontístico-melódico envolvido, e por consequência, também de adensamento textural¹¹⁹.

3.4 Peça III do ciclo para piano

A peça III representa uma etapa mais avançada no uso do som enquanto princípio formativo se posta em relação às duas peças anteriores. Aqui, há duas seções que se intercalam de maneira semelhante como visto no capítulo 2 com a peça 1 do Livro dos Sons de Hans Otte, ou seja, na peça III o esquema formal pode ser pensado como: A – B – A1 – B1 – A2. Aqui, as seções de tipo A (assim chamaremos) são caracterizadas especialmente pela

¹¹⁸ Uma nona menor e não uma oitava aumentada, considerando que no piano há diversas interpretações para as enarmonias, como por exemplo: o Fá sustenido aqui equivale, então, ao Sol bemol.

¹¹⁹ Note o movimento Si-Sib-Mi entre esses dois momentos, em [35]. Nesse percurso, os saltos melódicos são apresentados através de uma compressão intervalar; observe o c.[32].

baixa intensidade dinâmica e apresentam duas u.s.c na qual a primeira (U1), surge pela sustentação de acordes extraídos da tábua aos quais é associado o pedal *sostenuto*. A segunda (U2), apresenta sons agudos em *tremolo non misurato* que são produzidos nas cordas da região mediana do piano, entre os abafadores e os parafusos de afinação. Esse trabalho acontece simultaneamente à articulação dos acordes da U1 e suas variações – compreendendo o que já vimos como *segregação* – e se dá especialmente pelo uso dos pedais do piano. Inicialmente, o pedal *sostenuto* mantendo as notas indicadas sem os abafadores naturais do piano para extrair uma gama menor de ressonâncias e que nesse momento, ecoam principalmente o acorde sustentado. Na realidade, o pensamento composicional aplicado à essa segunda unidade trata-a como uma espécie ressonância U1 (e suas variantes) que surge logo após sua articulação, na qual busca-se manter essas cordas ressoando ao fundo (com o pedal *sostenuto*), gerando uma atmosfera rarefeita evocada pelos sons da U2. A figura a seguir apresenta a U1 e a U2 em sua simultaneidade.

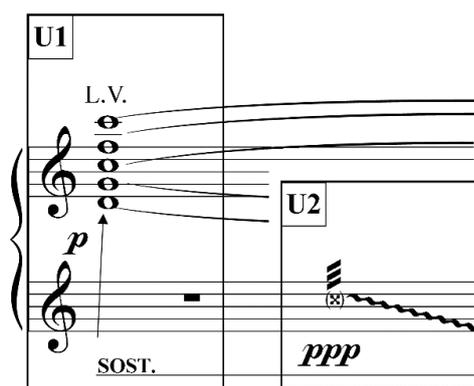


Figura 29: segregação caracterizada pela articulação simultânea de U1 e U2.

Ao longo da primeira página são utilizadas outras configurações desse acorde que constitui a primeira u.s.c e que consistem em ligeiras declinações dela, em especial, o princípio de inversão de acordes, na qual são alteradas as posições das alturas, mas mantém-se a mesma coleção. Nessa etapa do ciclo, a transformação do material da tábua, já prevê que as alturas não sejam mais tratadas como fixas, mas móveis, como classes de notas. Esse processo e as coleções resultantes que surgem ao longo da primeira seção (A) podem ser observados na figura abaixo.

5 n.m. [2]		6 n.a. [3]		
U1	U1.1	U1.2	U1.3	U1.4

Figura 30: conteúdo morfológico da seção A.

A partir da figura acima podemos identificar que U1 se trata do segundo acorde, do grupo de cinco notas no registro médio da tábua e as demais unidades são derivadas do processo supracitado, com exceção do última unidade (U1.4) que se trata de outra estrutura da tábua. Na figura as unidades estão organizadas de acordo a ordem de sua ocorrência na seção e exclui uma retomada de U1.2 que acontece após a chegada em U1.3. Para mais além, é possível observar também uma espécie de filtragem que exclui algumas alturas, além de um adensamento gerado pela concentração de alturas no registro grave. Note também que de maneira geral, existe uma grande restrição na intensidade conferida a essas unidades – mantém-se entre *p* e *pp* – potencialmente colaborando para a criação da atmosfera supracitada.

A U2 apresenta uma economia de recursos, contendo apenas a indicação de registro aproximado para produção dos sons nas cordas. Indica-se o registro médio – entre C4 e C5 – buscando associar sempre a indicação do registro de produção dos sons com o registro no qual a U1 e suas variantes estão atuando. Todavia, é possível observar que há uma alternância de sistemas (pentagramas) onde U2 ocorre da seguinte maneira: no primeiro sistema e no pentagrama inferior indicando que deve ser produzido com a mão esquerda; no segundo sistema passa para o pentagrama superior, indicando ser produzido com a mão direita do pianista e no terceiro sistema (final da primeira página) passa novamente para o pentagrama inferior do piano. Na mesma medida, as unidades obtidas pelos acordes extraídos da tábua (U1 e demais) também trocam de pentagrama, sendo tocadas então pela outra mão, numa espécie de esquema de complementaridade.

É preciso mencionar também que ao longo da peça há uma lógica de aumento de ressonâncias aplicada às intensidades e ao uso dos pedais na qual, inicialmente, as unidades se encontram articuladas com intensidade baixa (em geral *p* e *pp*), mas ao longo da peça as unidades (U1 e U2) passam a ganhar volume sendo tocadas com intensidade *mf* e *f* enquanto ressoam com uso dos pedais *sostenuto* e *sustain*. Entretanto, progressivamente o pedal de *sustain* vai passando a predominar, liberando todas as cordas para ressoarem. Além disso é

possível identificar remissões internas às outras obras, em especial, a seção de contraste (B) na peça III que retira seu material da seção contrastante na peça I (o sexto acorde de 6 notas no registro agudo). Essa remissão ocorre de maneira variada através de uma recontextualização da coleção de alturas, agora no registro grave, mas busca manter a economia de recursos apresentando uma textura praticamente homofônica. A figura abaixo mostra a conexão entre as duas seções pelos conteúdos cinético e morfológico.

The figure displays four musical components labeled a, b, c, and d. Components a and b are in the treble clef, while c and d are in the bass clef. A dashed line labeled '8va' spans across components a and b, indicating an octave shift. Component a shows a six-note chord in the treble clef with a piano (*p*) dynamic. Component b shows a sequence of notes in the treble clef with a tempo marking of approximately 52 (♩ = c. 52) and a 'sempre' marking. Component c shows a six-note chord in the bass clef. Component d shows a sequence of notes in the bass clef with a tempo marking of approximately 60-70 (♩ = c. 60-70). An arrow points from the six-note chord in a to the six-note chord in c.

Figura 31: componentes da seção B na peça I e da seção B na peça III.

Nas letras *a* e *c* da figura situam-se os componentes acrônicos, enquanto nas letras *b* e *d* é ilustrado o domínio cinético: as letras *a* e *b* representam a seção B da peça I; as letras *c* e *d* representam respectivamente os mesmos conteúdos, porém, manifestos na seção B da peça III. Note que a seta indica o mesmo acorde exposto no subcapítulo peça I¹²⁰ e que na peça III, foram suprimidas as notas Lá e Ré#. Além disso, mantém-se como elo de ligação a abordagem da escrita na forma de notação, i.e., a ausência de barras de compasso, uma pulsação lenta com figuração rítmica igualmente lenta, basicamente mínimas e mínimas pontuadas, além de uma duração curta – cerca de um sistema para ambas as seções. É possível identificar também que devido ao trabalho de mudança de posição das alturas, as seções apresentam um aumento no conteúdo morfológico pela ampliação no âmbito do registro; algo que ocorre igualmente nas peças I e III.

Aqui um princípio que aplico é encaminhar para o registro agudo, numa textura rarefeita, composta essencialmente de díades que buscam uma atmosfera contemplativa semelhante à seção A, na peça 1 do Livro dos Sons de Otte. Utiliza-se exclusivamente as

¹²⁰ Na tábua é o sexto acorde do grupo de 6 notas no registro agudo.

díades que inicialmente surgem em intervalo de nona com as notas Si e Mi no pentagrama inferior, e as notas Dó# e Fá# no pentagrama superior. Não obstante, pode-se relacionar essa disposição intervalar – de nona entre as notas externas – com a emergência da voz mais aguda que surge nos arpejos ao longo da peça I, conforme observado na discussão específica sobre essa peça. Além disso, observe que aqui existem *clusters* atuando como nublamentos¹²¹ sobre algumas notas do pentagrama superior – basicamente Dó# e Fá# – no entanto, surgem apenas 3 vezes, como pequenos momentos de instabilidade em que a seção se desvia ligeiramente de seu universo harmônico. Na figura abaixo esses momentos podem ser observados através dos aglomerados de 3 notas “quadradas” que representam os *clusters* em teclas brancas. A figura abaixo destaca o conteúdo morfológico, onde é possível observar as características supracitadas.



Figura 32: díades que compõe a seção B da peça III.

A partir da metade da figura, que representa a metade da seção, são utilizados dobramentos de oitava nas alturas supracitadas até o momento em que a seção atinge seu ponto culminante no registro agudo. No que tange o tratamento da textura, é possível observar que após atingir o ponto culminante no agudo, com 4 notas simultâneas, há uma “involução” na quantidade de alturas para novamente uma díade na última unidade. Contudo, se observarmos na figura o conteúdo morfológico dessa última unidade, iremos perceber que o intervalo se trata de uma sexta (maior). Optei por essa resolução substituindo o Fá#5 por Mi5 nessa sucessão¹²² para manter a nota Dó#5 nas duas últimas unidades e cadenciar para o fim da seção com uma espécie de “notas pedais” cujo objetivo é estabilizar o deslocamento ascendente. Note que existem dois movimentos fortes, caracterizados por saltos intervalares de quarta (justa) ascendente e quinta (justa) descendente, tão característico em progressões harmônicas da música tonal.

¹²¹ O emprego do conceito se dá conforme apresentado por Piedade (2017).

¹²² A sucessão se encontra nas 4 últimas unidades da figura.

Na retomada da seção A modificada, portanto, A1 agora, foram feitas alterações nas U1, em especial, no tratamento das alturas e no que tange as sucessões harmônicas. Essa retomada é menos estática harmonicamente do que a primeira seção (A). Ela articula sucessões entre unidades obtidas pela tábua que por sua vez, são associadas à função de U1, ou seja, notas longas e sustentadas durante U2. A figura a seguir evidencia o conteúdo morfológico ao ilustrar as sucessões utilizadas na seção A1 de acordo com sua ocorrência na seção, expondo a posição das estruturas na tábua. Se compararmos esse conteúdo com a estrutura da tábua indicada na segunda parte da figura, podemos perceber novamente que há um aumento no âmbito do registro (para o grave). Com isso, das oito estruturas contidas na figura, apenas a “repetição”, i.e., as quatro últimas unidades apresentam exatamente a mesma disposição de alturas de sua posição na tábua. Essa sucessão, contida na página 3 da partitura ocorre então de acordo com a seguinte posição e ordem de estruturas na tábua: 6 notas no registro agudo, [4]-[3]-[5]-[3], que é repetida uma oitava acima.

The figure shows a musical score for section A1. It consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff bracket. The first four measures are marked *mp* and the last four are marked *p*. Above the last four measures, there are four chord diagrams labeled "6 n. a. [4]", "6 n. a. [3]", "6 n. a. [5]", and "6 n. a. [3]".

Figura 33: conteúdo morfológico nas sucessões que compõe a seção A1.

Observe que a repetição dessa sucessão não ocorre de maneira literal¹²³, pois além das unidades serem transpostas uma oitava acima, elas também apresentam um nível de intensidade menor (*p*), um efeito semelhante a um eco. Além disso, destaca-se que a articulação desse conteúdo ocorre mediante sua distribuição regular, que é ligeiramente variada em relação à seção A, na qual o conteúdo cinético que impulsiona as unidades é composto basicamente pela escrita em mínimas pontuadas, em textura homofônica. Para mais além, a U2 também apresenta declinações, em especial, é preciso mencionar que na seção A1, a U2 ocorre apenas no pentagrama superior e com ligeiras modificações na escrita que sugerem uma maior atividade na produção dos microsons em relação à seção A.

¹²³ Lembrando que na segunda metade da figura, a “cifragem” acima do conteúdo morfológico indica a posição da estrutura na tábua de acordes, por exemplo: 6 n.a [4] = 6 notas agudo, quarto acorde.

A recapitulação que ocorre na seção B1, por sua vez, se dá de maneira variada, porém, mantém os mesmos princípios vistos anteriormente¹²⁴. Agora os *clusters* ocorrem um maior número de vezes aparecendo também na pauta superior, onde surge pela primeira vez a utilização de um *cluster* de teclas pretas. Esse *cluster* também ocorre no final da seção, no registro grave junto ao pedal de *sustain* nublando a chegada a um ponto culminante no registro agudo com a díade Mi4-Fá#5 disposta em intervalo de nona. Não obstante, as díades ocorrem de maneira semelhante à seção B, contudo agora surgem ainda mais rarefeitas em vista que não há dobramentos de oitava como na seção B. A figura abaixo ilustra a seção B1 a partir do conteúdo morfológico, em que é possível observar todos os procedimentos descritos acima.

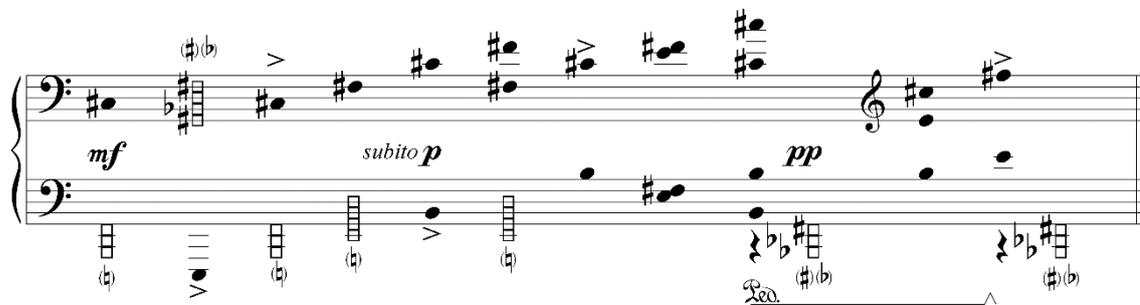


Figura 34: conteúdo morfológico nas sucessões que compõe a seção A1.

A partir da figura, é possível observar também que devido a um maior uso dos *clusters* no pentagrama inferior, os saltos que na seção B compreendiam uma quarta ascendente e uma quinta descendente entre cada díade, agora se encontram muito mais amplos abrangendo num primeiro momento intervalos superiores à oitava.

A última seção da peça, A2 inicia de forma bastante rarefeita e busca remeter à atmosfera das outras seções de tipo A. No entanto, a U2 que contém a produção de microsons nas cordas da harpa do piano acontece apenas no início da seção e ao final sobre as unidades sustentadas – agora com o pedal de *sustain* ativado ressoando todas as cordas. Aqui existe uma maior elaboração nas sucessões que haviam ocorrido. Na seção A2, essas unidades são frutos de decisões pontuais relativas a uma resolução de vozes alternativa à ordem de estruturas estabelecidas pela sucessão anterior (em A1), acarretando aqui em outras estruturas, ainda mais distantes daquelas originárias da tábua.

¹²⁴ Por esse motivo, irei me ater aos aspectos que foram modificados.

A seção apresenta o *glissando* nas cordas da harpa (com pedal de *sustain*) seguido de um encadeamento de 3 unidades que já haviam ocorrido em A1, mas apresentam aqui uma ordenação particular: [5]-[3]-[4] – situada no registro médio grave –, ao invés de [4]-[3]-[5] de A1; uma espécie de retrogradação aplicada a esse encadeamento¹²⁵. Após o encadeamento que agora contém unidades mais rápidas, articuladas em semínima, surge uma unidade ainda mais rápida, mas ligeiramente diferente. Se observarmos o conteúdo morfológico se trata de uma distribuição horizontal da mesma sucessão ([5]-[3]-[4]), basicamente um arpejo que distribui os componentes acrônicos horizontalmente em figuras rítmicas rápidas, ao invés da articulação lenta e vertical (homofônica) anterior. A figura a seguir apresenta o início dessa seção através de um excerto retirado da partitura e inclui respectivamente os conteúdos morfológico e cinético do trecho em questão buscando evidenciar o exposto acima.

The figure consists of three parts labeled a), b), and c). Part a) shows the original musical score for harp, starting with a tempo marking of $\text{♩} = \text{c. } 55$ and performance instructions: *Gliss. nas cordas* and *rubato*. It features a glissando on the strings and a series of chords and melodic lines. Part b) shows the morphological content, with vertical dashed lines connecting the chord structures in the original score to their simplified representation in part b). Part c) shows the kinetic content, with vertical dashed lines connecting the rhythmic patterns in the original score to their simplified representation in part c). Below part c), there are labels: $6 \text{ n. a. } [5]$, $6 \text{ n. a. } [4]$, and $6 \text{ n. a. } [3]$.

Figura 35: início da seção A2 na qual a letra a apresenta o excerto da partitura, a letra b o conteúdo morfológico e a letra c o conteúdo cinético.

¹²⁵ Aqui [3] é variado com a nota Sib3 ao invés de Sib2 de acordo com a configuração inicial da tábua realizando uma condução parcimoniosa nas vozes (Si3-Sib3-Lá3) indicado com as setas no conteúdo morfológico da figura abaixo.

Observe na figura acima, que o *glissando* nas cordas, na realidade pode ser pensado como uma nova u.s.c.¹²⁶ dentro da peça, bem como o arpejo supracitado se seguirmos de acordo com seu conteúdo cinético. Entretanto, na sucessão seguinte, contida no último sistema da página 4 e que finaliza a peça, insere-se variantes das unidades anteriores. Primeiro altera-se a nota F \acute{a} #3 para F \acute{a} 3¹²⁷ no primeiro acorde da unidade (6 n.a [5]) seguindo então a ordem [3]-[4], e após isso surgem as variantes das unidades cuja estrutura foi obtida como uma opção alternativa de condução de vozes; da nota Sib3 para o F \acute{a} 2. Assim, surgem outras estruturas que manifestam uma densidade textural maior, conferida pela distribuição do conteúdo cinético em uma sobreposição rítmica de duas semínimas no pentagrama superior sobre uma quiáltera de 3 semínimas no pentagrama inferior. A figura abaixo ilustra trecho da peça onde é possível perceber os referidos processos.

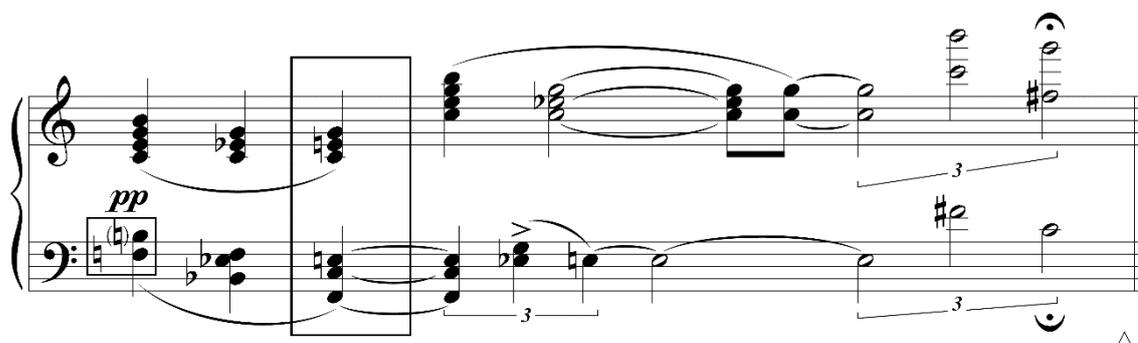


Figura 36: final da peça III contendo novas estruturas obtidas pela condução de vozes.

Observe que ao final, são utilizadas duas "tríades" dispostas no registro agudo, como uma alusão às díades apresentadas nas seções B e B1. Essa tríade compreende o intervalo de uma sétima menor entre a nota mais aguda e a nota do centro e um trítone entre a nota mais grave e a central, articuladas dentro de uma quiáltera de três mínimas. Além disso entre as duas tríades existe um salto de trítone. Essa unidade retorna ligeiramente modificada no último sistema da peça.

O último sistema apresenta os conteúdos de maneira semelhante ao anterior. Após o mesmo gesto de *glissando* há a sucessão de quatro unidades na ordem: [5]-[3] (com Sib3) - [4] situada no médio grave. A quarta unidade surge como uma alternativa na condução de vozes com a nota mais grave R \acute{e} 3 (assinalada no quadrado) após Mi3 gerando outra estrutura ainda mais distante das originárias da tábua, fruto desse processo local. As duas sucessões

¹²⁶ Pode-se especular U3.

¹²⁷ Assinalada na figura com um quadrado.

seguintes, contém três unidades na mesma ordem ([5]-[4]-[3]), porém, não se trata de uma repetição literal. Se observarmos o conteúdo morfológico é possível perceber que além das unidades terem sido transpostas em oitavas, suprime-se a nota Lá3 que pertence a unidade destacada no segundo quadrado. É importante destacar que novamente essa repetição promove uma espécie de eco na qual o nível da intensidade cai (drasticamente) de *f* nas quatro primeiras estruturas para *p* e *pp* nas duas sucessões seguintes e ao final, retoma-se *f* de maneira mais súbita. Além disso, o conteúdo cinético também apresenta sutis declinações na qual há uma desaceleração do movimento, confirmada pela indicação de *ritardando* e que pode ser observado na figura abaixo.

The figure consists of two parts, a) and b). Part a) is a piano score for the right and left hands. The right hand plays chords, and the left hand plays a more rhythmic accompaniment. Above the first four chords in the right hand, there are labels: [5], [3], [4], and [5.1]. The dynamics are marked as *f* for the first group, *p* for the second, *pp* for the third, and *f subito p* for the final group. Part b) is a single melodic line on a staff, starting with a *rit.* marking. It features a series of notes with triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) at the end of the line.

Figura 37: conteúdo morfológico (letra a) e conteúdo cinético (letra b) extraído do último sistema da peça III.

Observe que na parte final da figura acima é retomada a estrutura de “tríade” que de acordo com o conteúdo cinético, agora são apresentadas com uma articulação mais rápida, em uma quiáltera de três semínimas. No último momento da peça surge uma nova u.s.c.¹²⁸ bastante diferente de todas apresentadas até o momento e que vem a ser amplamente utilizada na peça IV. Essa unidade apresenta um ataque *ff* e rápido através de um *cluster grave*, na qual um grupo de notas é pressionada silenciosamente sendo deixadas para soar após o ataque anterior. Essa unidade pode ser observada na figura abaixo.

¹²⁸ Pode-se especular U4.

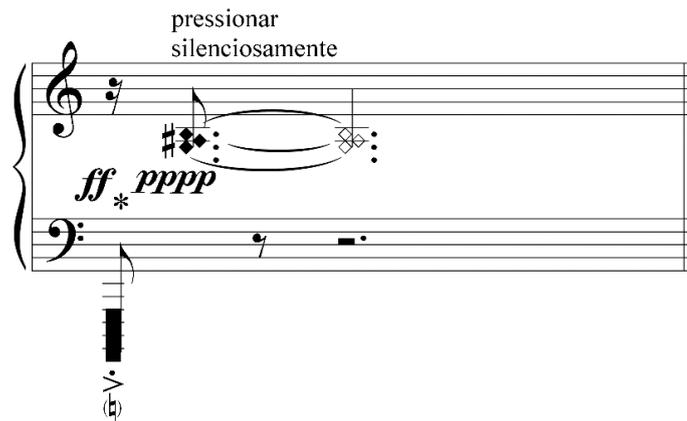


Figura 38: última unidade da peça III.

Por fim, foi possível observar que na peça III as variações/declinações surgem aos poucos até se tornar mais preponderantes e acarretando na utilização de estruturas não previstas na tábua, mas que são geradas a partir de procedimentos de manipulação das estruturas concretizadas na tábua. Desde os elementos iniciais, mais elementares, como por exemplo, mudanças de posição das alturas, a posteriormente incluir os *clusters* as variantes das unidades iniciais (U1). Além disso, ao longo da peça existe um processo de transição que vai da predominância no uso do pedal *sostenuto* em longos trechos na seção A, enquanto o pedal de *sustain* é utilizado por um trecho curtíssimo. Contudo, na seção A1 o pedal *sustain* passa a ocupar trechos maiores da seção e na seção A2 é o único pedal utilizado. Esse processo resulta numa maior gama de ressonâncias na medida em que todas as cordas são liberadas para vibrarem com a produção de microsons associada ao pedal de *sustain* em relação às poucas notas que ressoam mantidas pelo pedal *sostenuto*. Não obstante, é possível observar também uma pequena elaboração de uma nota aguda isolada, com intensidade *f* e que ocorre em torno da nota Sol, aumentando ou diminuindo 1 semitom dessa nota. Para mais além, a escolha da articulação formal, em microseções intercaladas, foi feita com base na peça 1 do Livro dos Sons de Hans Otte¹²⁹.

3.5 Peça IV do ciclo para piano

A peça IV apresenta o último passo do ciclo na qual o pensamento composicional se volta para o som e para sua forma de produção, buscando, então, a concepção de um “novo”

¹²⁹ Visto no capítulo 2.

instrumento que será tocado. Como já foi mencionado ao longo da dissertação, em seu nível ideológico a peça IV relaciona-se especialmente com as obras *Guero* e *Serynade* de Lachenmann e com as reflexões que as cercam¹³⁰. A peça pode ser dividida em duas seções que se intercalam da seguinte maneira uma seção A-B-A1-B1. As seções de tipo A apresentam 3 u.s.c que são elaboradas cada uma com uma lógica individual, na mesma medida, as seções de tipo B apresentam 3 unidades que são sujeitas a processos de elaboração individuais.

A primeira seção vai dos c. [1] – [35], no entanto, no c. [24] ela é interrompida rapidamente por uma unidade até então “nova”, mas que tem por objetivo fazer uma remissão interna, à peça II¹³¹. Logo no primeiro compasso da seção A, a primeira unidade é apresentada (U1), com a nota Dó₂, em um nível de intensidade baixo (*p*), em que o pianista toca num ponto da corda dentro do piano, gerando um harmônico, nesse caso, de terça (Mi₄). No c. [2] as outras duas unidades são apresentadas (U2 e U3). A segunda unidade é bastante próxima da anterior (U1), porém, curta e ao longo da peça ela herda alguns dos elementos de U1, misturando-se após serem empregados alguns procedimentos composicionais. Contudo, inicialmente, a U2 se trata de uma raspagem¹³² rápida com a unha ou uma palheta sobre a corda indicada. Por fim, a terceira unidade (U3) surge como uma citação a um dos materiais que compõe a peça *Guero* do compositor Helmut Lachenmann vista no capítulo 2, fazendo uma remissão externa. As três unidades e suas características podem ser melhor observadas na figura abaixo que contém o referido excerto¹³³.

¹³⁰ Além disso, devido à proximidade, é possível estabelecer uma relação entre as diferentes unidades utilizadas e as figuras de Sciarrino na peça *Come voglio* expostas por Kafajian (2019), contudo, procuro me ater ao universo analítico extraído da teoria de Didier Guigue.

¹³¹ Citando uma unidade que ocorre no c. [32] da peça II. Na peça IV essa u.s.c é ligeiramente variada e para fins de identificação será chamada de U4.

¹³² Essa raspagem está indicada na partitura com um símbolo de meia lua sobre a haste das notas conforme a sugestão encontrada nos livros de Kurt Stone (1980) e Elaine Gould (2011) e pode ser observada nas figuras como um dos efeitos exógenos de acordo com o termo de Guigue (2011) visto nas características da u.s.c..

¹³³ Essa justaposição de 3 unidades promove uma articulação por segmentação de sonoridades – conforme visto no capítulo 2.

The image shows a musical score for Piano, section A, divided into three units: U1, U2, and U3. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The time signature is 3/4. Unit U1 starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "senza Ped." (without pedal). Unit U2 is marked *mf* (mezzo-forte) and includes a triplet of eighth notes. Unit U3 is marked *p* and includes the instruction "Gliss." (glissando). The treble staff has a bracket labeled "A M G" above it, indicating the register (Acute, Medium, Grave). The bass staff has a bracket labeled "Piano" to its left.

Figura 39: unidades da seção A na peça IV.

Ao longo da seção A as três unidades vão se intercalando sem grandes elaborações, numa busca por uma atmosfera mais rarefeita, assim a fundamental da U1 mantém-se Dó₂ e o harmônico mantém-se o mesmo (Mi₄) e na mesma medida, esse “congelamento” de parâmetros atua igualmente na raspagem da corda (U2) com nota Dó₂. Entretanto, essa segunda unidade vai sendo mesclada à U1 na medida em que são ativados os pedais de *sustain* em U2, gerando um som mais contínuo e, portanto, unidades variantes de U2 mais próximas à U1. Todavia, o momento de maior aproximação se dá quando U2 agrega para si o harmônico característico de U1. Essa mistura na qual U2 incorpora elementos de U1 pode ser verificada na figura a seguir (fig. 40) que compara as duas unidades em momentos distintos da seção A. Além disso, com base na bula da peça IV e na observação da figura acima a remissão ao material de Lachenmann na U3 apresenta-se de forma semelhante, com a indicação de registro agudo (A), médio (M) e grave (G) antes da clave de percussão buscando estabelecer esse “diálogo” com *Guero*¹³⁴. Aqui, a notação dessa unidade se dá de forma mais indeterminada de modo a permitir uma maior gama de interpretações através da indicação *ad lib.* que confere ao intérprete uma liberdade para improvisar durante o trecho indicado. Nesse sentido, as variações nessa unidade se dão de maneira mais imprevisível em vista que as possibilidades interpretativas beiram ao infinito, porém, busquei deixar claro a necessidade de utilizar especificamente esse material e algumas indicações específicas, como por exemplo: raspar as unhas sobre as teclas brancas ou pretas – face à diferença timbrística e a gama de intensidades possíveis no som extraído dessa forma em teclas brancas ou pretas.

¹³⁴ Reveja a figura 16 e compare.

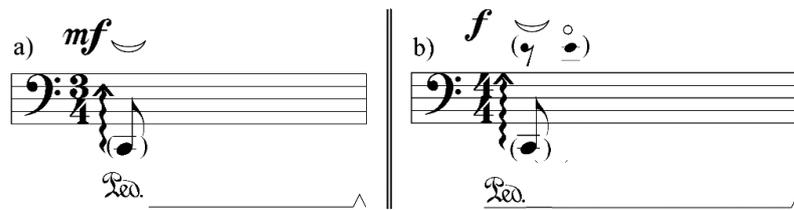


Figura 40: a) U2 com pedal sustain, c. [6]; b) U2 com pedal e harmônico c. [14].

No c. [24] há uma interrupção na dinâmica de articulação das 3 unidades iniciais surgindo U4 como uma remissão à peça II conforme supracitado. A unidade é composta de um crescendo-acelerando e decrescendo-diminuindo na nota Dó4 com a palma da mão abafando essa nota nas cordas da harpa do piano. A figura abaixo expõe essa unidade.

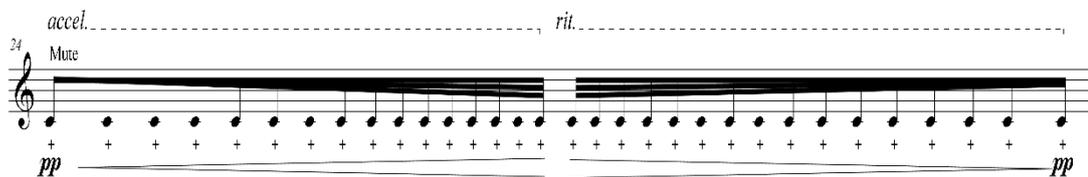


Figura 41: U4 remissão à peça II.

Após a remissão é retomada a seção A, porém agora ligeiramente modificada. Agora U1 não ocorre, foi suprimida após U2 apresentar suas características. Na U2, a nota fundamental que anteriormente era Dó2, agora se trata da nota Lá1, porém, mantém o harmônico de terça, agora Dó#4. Destaca-se aqui uma progressão de U2 que inicia a partir do c. [30] se prolongando até o c. 35 onde a seção A se encerra. A figura abaixo ilustra essa progressão.

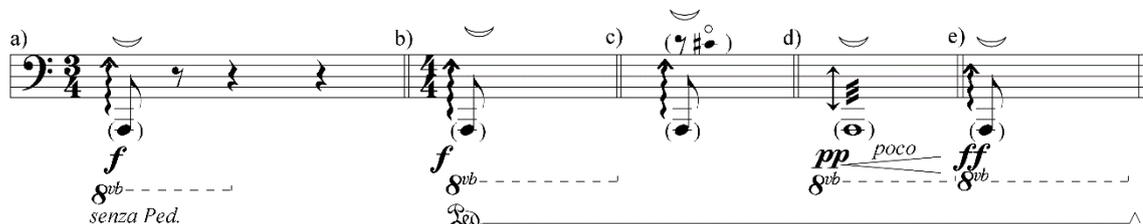


Figura 42: sucessão de U2 e suas variantes: a) [30]; b) [31]; c) [32]; d) [33]; e) [35].

Com base na figura acima, é possível observar que a progressão inicia com uma unidade (a) cujo conteúdo morfológico é basicamente a nota Lá0 *senza pedale*; um som grave, curto e ruidoso. A partir da segunda unidade (b), todas as demais são tocadas com o pedal de *sustain* liberando as cordas do piano para ressoarem livremente. Nessa progressão, a

terceira unidade (c) apresenta o harmônico de terça da nota Lá1, a quarta unidade (d) um *tremolo non misurato* raspando rapidamente a palheta com intensidade *pp* na nota Lá0, numa função cadencial – considerando a ausência de atividade, a figuração lenta e a adição de mais um tempo (agora 4/4) – e a última unidade (e), apresenta uma raspagem rápida na corda relativa a nota Lá0, com nível de intensidade *ff*. Essa progressão fecha uma espécie de arco na qual, o ponto de partida e de chegada, sai e retorna a essa mesma nota trabalhando com um princípio semelhante ao das linhas de produção do som visto no capítulo 2 e também empregado na peça II, mas aqui apresenta-se como: 1) raspagem no Lá0 *senza pedal*; 2) Lá1 com pedal *sustain*; 3) Lá1 com harmônico; 4) Lá1 com *tremolo non misurato*, pedal de *sustain*, sem harmônico; 5) Lá0 com pedal, (sem harm. sem *tremolo*). O c. [34] traz uma interrupção nessa progressão acrescentando uma variante de U4 que anteriormente interrompia a seção A e que abarca novamente essa remissão à peça II, mas que agora limita-se apenas a um gesto crescendo (*pp-ff*) e acelerando contendo o mesmo conteúdo morfológico, i.e., a nota Dó4 abafada com a palma da mão. No entanto, se observarmos a figura a seguir veremos que devido ao uso do pedal de *sustain* (como enquanto efeito exógeno), as notas abafadas com a palma da mão produzem um som percussivo e curto, mas as outras cordas encontram-se livres para vibrar a partir dessa u.s.c.

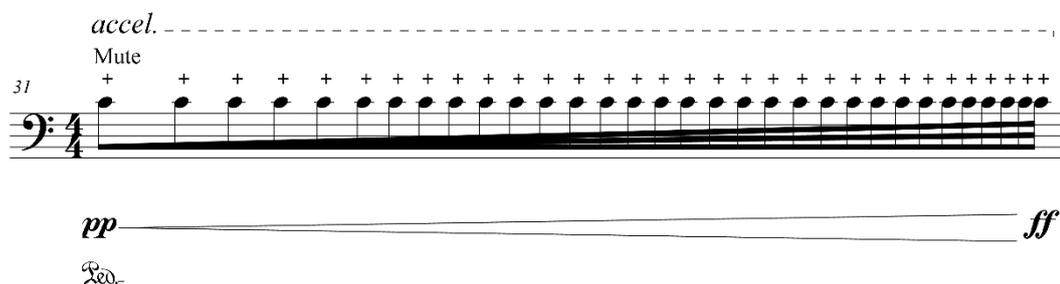


Figura 43: variante da unidade 4 na peça IV.

A seção seguinte, B conforme já mencionado, também manifesta 3 unidades diferentes entre si, a saber: U5; U6 e U7. Essas três u.s.c podem ser observadas na figura abaixo.

Figura 44: unidades que compõe a seção B da peça IV.

Na unidade 5, o procedimento empregado altera rapidamente apenas o conteúdo cinético deixando mais longa a duração do *cluster* contido no pentagrama inferior; note a aumentação na segunda metade da figura abaixo.

Figura 45: elaboração do conteúdo cinético.

Por outro lado, no pentagrama superior o processo empregado altera apenas o conteúdo morfológico, deixando o acorde mais denso quanto ao número de notas¹³⁵. O processo está evidenciado na figura: *a* = c. [36] com 3 notas; *b* = c. [40] com 4 notas; *c* = c. [47] com 5 notas; *d* c. [52] retrocedendo a 4 notas. Esse procedimento pode ser verificado através do conteúdo morfológico evidenciado na figura abaixo.

Figura 46: conteúdo morfológico de U5 e suas declinações.

¹³⁵ Densidade-número segundo Berry (1987).

Para a U6 foram estabelecidos dois procedimentos principais: 1) indicação de registro aproximado do *glissando* nas cordas do piano com pedal de *sustain* ativado, e *glissando* sem pedal de *sustain*, com registro aproximado ressoando (aproximadamente)¹³⁶ as notas das teclas pressionadas silenciosamente. Essa unidade e as declinações que ocorrem na seção podem ser observadas na figura abaixo: *a = c*. [38]; *b = c*. [43]; *c = c*. [52].

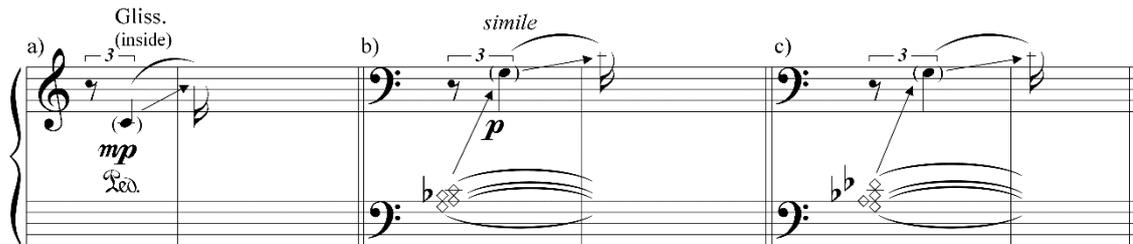


Figura 47: U6 e suas declinações ao longo da seção.

Para U7 o princípio formativo de elaboração se dá essencialmente nos componentes de ordem diacrônica (conteúdo cinético). De maneira geral, os *clusters* mistos de teclas pretas e brancas que compõe a U7 tem suas variantes a partir do prolongamento da sua duração, aumentando o tempo em que devem soar.

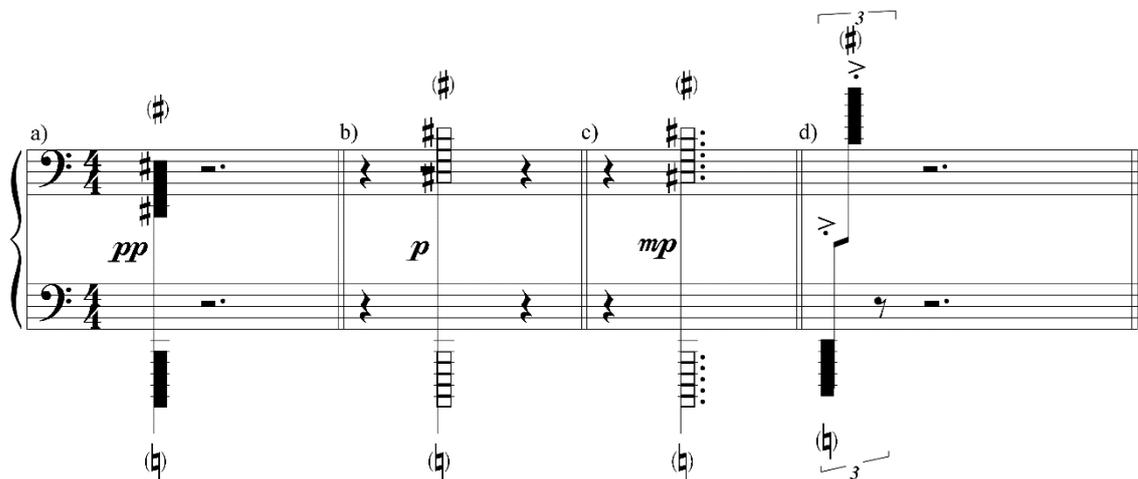


Figura 48: U7 e suas declinações ao longo da seção B.

Contudo, isolando os componentes de ordem acrônica (conteúdo morfológico) podemos perceber que há um aumento no âmbito do registro no cluster do pentagrama

¹³⁶ Considera-se que devido às diferentes estruturas que formam os pianos de hoje, a indicação de registro aproximado pode possibilitar que mesmo que não seja possível que soem todas as alturas da unidade, algumas irão soar.

superior (teclas pretas) conforme a figura acima. Observe que há um pequeno aumento gradual no nível de intensidade na medida em que os *clusters* passam a durar um tempo a mais. Observe também que inicialmente existem 4 tempos de pausa entre a letra a (c. [45]) e a letra b (c. [46]) da figura acima e de b para c (c. [48]) são dois tempos. Aqui na realidade há uma interrupção nesse fluxo, na qual insere-se um leve contraste por segmentação (no c. [47]) com uma declinação de U5¹³⁷. Na letra d da figura 47 destaca-se uma unidade “nova”, mais rápida que U7 e que encerra a seção como uma espécie de mediante que figura entre a U5 – que contém no pentagrama inferior um ataque rápido em cluster grave – e U7 – composta basicamente de *clusters*, porém, mais lentos que U5.

A seção que segue (A1) trata-se de uma recapitulação variada de A. Essa recapitulação acontece com uma duração mais curta (13 compassos) em relação à primeira seção e vai do c. [53] ao c. [66]. Na mesma medida, A2 mantém a articulação formal por justaposição de sonoridades, no entanto, é predominante a utilização de U2 e U3 – a única exceção pode ser observada nos c. [60], [61] e na segunda metade do c. [64], onde somente por esses trechos é retomada a U1, inclusive retornando à fundamental Dó2. Nesse momento, a U2 apresenta como nota fundamental Lá1, retomando a nota Dó2 no início do c. [64], numa espécie de fechamento da seção que foi pensado da seguinte maneira: a seção A1 inicia do ponto onde parou a seção A, ou seja, a partir da unidade 2 mesclada com U1 e então, nesse curto espaço de tempo retorna ao ponto inicial, composto do som “natural” e a emergência do harmônico (Mi4). Além disso, durante essa recapitulação o pedal de *sustain* encontra-se majoritariamente ativado deixando U2 e suas declinações soarem na maior parte do tempo. Por esse motivo, pode-se dizer que há novamente uma segregação de sonoridades enquanto simultaneamente a segmentação destas (U2 e U3). As unidades obtidas a partir da declinação de U2 na seção A1 podem ser observadas na figura abaixo.

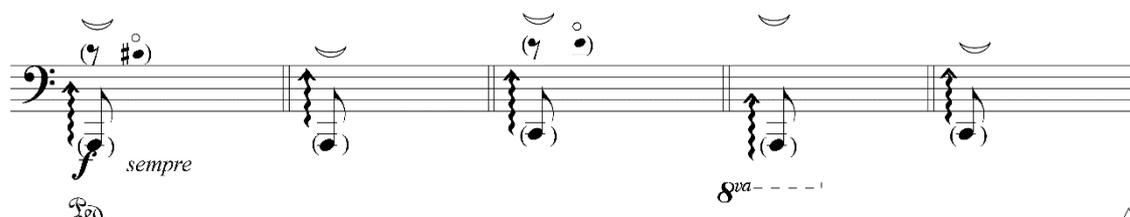


Figura 49: U2 e suas declinações ao longo da seção A1 na peça IV.

¹³⁷ O conteúdo morfológico dessa unidade se encontra exposto na letra c da fig. 46.

Por fim, a U3 é apresentada da mesma maneira, dividida entre os registros (A, M, G), composta pela raspagem das unhas sobre as teclas brancas e pretas que são associadas à indicação *ad. lib.* É interessante lembrar que devido ao uso do pedal de *sustain* essa unidade (U3) surge sobreposta à unidade 2, contendo uma função semelhante aos microsons vistos anteriormente na análise da peça III (“ressonâncias ruidosas”). Essas características podem ser observadas na figura abaixo extraída da partitura; note que busca-se indicar alguns elementos que conduzem os momentos de improvisação, como por ex: pedalização e níveis de intensidade (dinâmica).

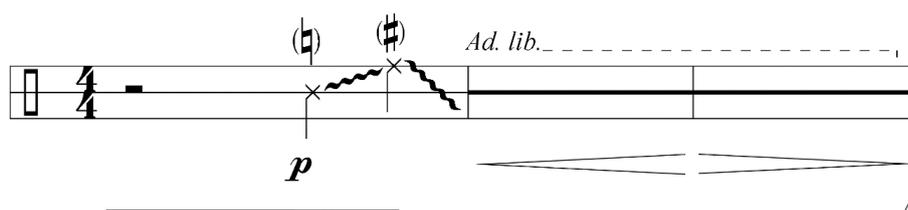


Figura 50: U3 e suas características na seção A1.

A seção final (B1) é também uma recapitulação bastante curta, durando do c. [67] ao c. [74]. Lembrando que essa “compressão” estabelece relações de nível ideológico e estético que não se limitam a Lachenman, mas que se estendem também a Grisey, na medida em que perpetuam alguns dos princípios observados no subcapítulo sobre o compositor. Já no início da seção é apresentada uma unidade que aparenta ser relativamente nova (letra a da figura 50), porém, observando atentamente é possível perceber que se trata de um desdobramento dos *clusters* com notas silenciosamente pressionadas (U5) em que o *cluster* ocorre numa distribuição horizontal conforme é ilustrado na figura abaixo.

Figura 51: declinação de U5, distribuída horizontalmente na seção B1.

Observe na figura que aquelas notas que são pressionadas silenciosamente não apresentam declinações, mas sim o mesmo conteúdo morfológico (letra b da figura) já visto anteriormente na seção B. Todavia, ao comparar os conteúdos morfológico e cinético (letra c da figura) dos *clusters* poderemos observar que se trata de uma distribuição horizontal do *cluster* da unidade 5 que agora, abrange um amplo âmbito no registro grave que foi atingido rapidamente pelo *glissando* “pentatônico” – nas notas das teclas pretas.

Na seção final (B1), a unidade 7 composta de *clusters* (verticais) e suas declinações apresentam uma espécie de movimento oblíquo na qual a estrutura contida no pentagrama inferior mantém-se numa mesma posição, enquanto a estrutura contida no pentagrama superior é transposta e vice-versa. Esse processo pode ser melhor observado na figura a seguir indicando o movimento com colchetes tracejados e a transposição com setas.

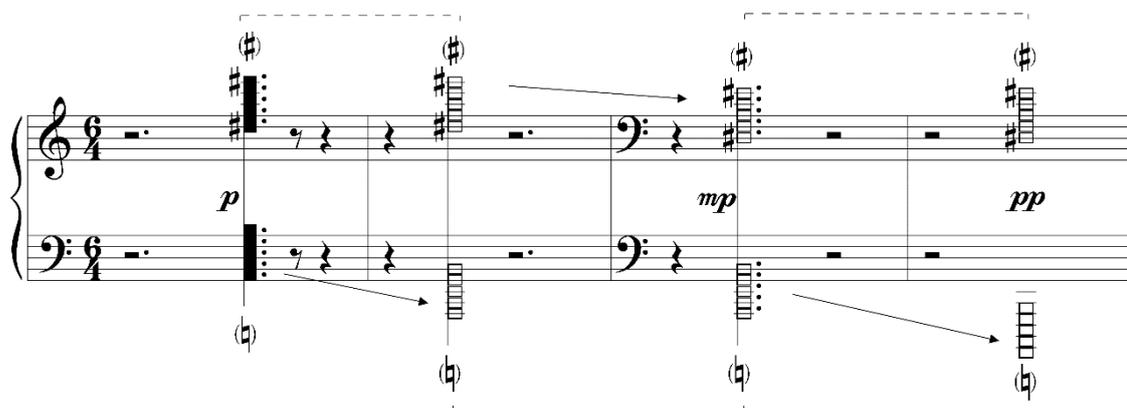


Figura 52: movimento oblíquo entre os clusters finais na seção B1.

Por fim, como elemento de relação entre as duas últimas peças do ciclo pode-se observar a última unidade situada no c. [74] da peça IV. Trata-se de um acorde que lembra dos *clusters* por estar situado no registro grave onde a definição do acorde fica menos nítida, em especial por seu nível de intensidade *ppp*. No entanto, trata-se de uma nova unidade (U9) em relação às demais apresentadas e situa-se no momento final da peça, tal como observado na peça III, onde a última unidade é um elemento relativamente novo naquele contexto. A figura a seguir expõe o conteúdo morfológico dessa unidade e sua posição na tábua.

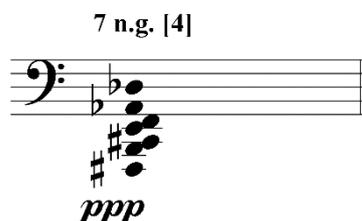


Figura 53: conteúdo morfológico de U9, c. [74].

A decisão de finalizar a peça trazendo esse momento curto que remete à tábua, compreende a mesma lógica vista na seção A1, na qual há um ligeiro retorno ao estado inicial, nesse caso, à tabua e às sonoridades extraídas de modo mais tradicional com o mecanismo dos martelos, porém, na peça IV situa-se dentro de um contexto que pode-se dizer nublado. Nesse sentido, é possível observar que adjacente a esse acorde final, há a uma pequena movimentação da unidade advinda de *Guero* (U3) com *glissando* apenas raspando as unhas sobre as teclas pretas e brancas (*mp dim.*) atuando tanto como uma ressonância da unidade exposta na figura acima, quanto um nublamento desta.

3.6 Peça para violino

A peça para violino solo é uma exceção no grupo de peças, pois não possui uma relação com a tábua, todavia a temática e as reflexões empregadas na composição dessa peça promovem uma coerência ideológica pelo diálogo com o ciclo e fornecem uma perspectiva composicional alternativa ao trabalhar com outra formação instrumental¹³⁸. A peça é composta por um princípio formativo de dilatação das unidades, já visto também atuando na peça II do ciclo para piano. A gradação da dilatação aconteceu de forma intuitiva, aumentando aos poucos a duração de cada u.s.c até que ao final, a primeira unidade predomina. Inicialmente, as unidades duram apenas algo equivalente a um momento curto, com duração aproximada de um ou dois segundos. Cada unidade ocorre em contraste adjacente e assim, a articulação formal é caracterizada pela ruptura de continuidade, assinalando a passagem de uma sonoridade para outra. Isto quer dizer que essa articulação formal surge a partir da “[...] ruptura do *continuum* sonoro em eventos energéticos sucessivos distintos [...]”¹³⁹ (SCHAEFFER, 1988, p. 221) apresentada através da dicotomia unidade sustentada-percussiva. Contudo, na medida em que as unidades vão sendo dilatadas e tem suas durações aumentadas no *continuum* temporal, vão sendo feitas declinações que tanto estabelecem essas unidades, quanto as transformam.

De forma semelhante como observado em *Talea* e na *Stück 1* do Livro dos Sons, aqui as unidades também estão dispostas de maneira intercalada (U1-U2), sem que haja outra lógica linear que ampare esse transcórrer além da dilatação das u.s.c. Contudo, considerando o

¹³⁸ A formação para violino solo foi uma solicitação do professor Acácio e como pesquisa composicional revela diferentes problemas, questões e decisões tomadas no trabalho de composição da sonoridade.

¹³⁹ “[...] *ruptura del continuum sonoro en acontecimientos energéticos sucesivos y distintos* [...]” (SCHAEFFER, 1988, p. 221).

crecente aumento na duração das sonoridades, a ruptura do *continuum* sonoro vai se tornando cada vez mais rarefeita, conseqüentemente, gerando um discurso musical mais contínuo e homogêneo em relação ao apresentado no início da peça. Nesse sentido, evidenciam-se duas pequenas “ilhas” que num primeiro momento são compostas pela justaposição das duas unidades, se estabelecendo e “fazendo seu território” até instaurarem-se, formando ilhas maiores, compostas da repetição e da declinação de seus componentes. A figura a seguir expõe as unidades supracitadas que são apresentadas logo no início da peça, no primeiro sistema.

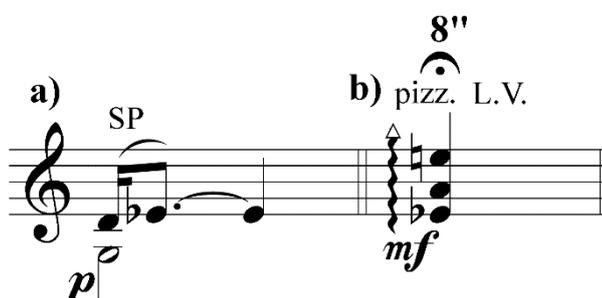


Figura 54: unidades iniciais da peça para violino.

Observando a figura acima pode-se identificar que a primeira unidade (U1) é composta por díades, produzidas com o arco na posição *sul ponticello* e intensidade *p*, enquanto a segunda unidade (U2) é composta por tríades, com articulação em *pizzicato* e intensidade *mf* através num gesto arpejado que mescla cordas soltas e presas. Note também que nesse primeiro momento o contraste se dá tanto no conteúdo morfológico quanto cinético, *i.e.*, na unidade 1 o conteúdo morfológico situa-se no registro mais grave do violino e é bastante simples abrangendo apenas uma quinta justa, rapidamente articulada para uma sexta menor, e seu conteúdo cinético é mais lento (*legato*) com notas sustentadas. A unidade 2, por sua vez, abrange uma nona e situa-se no registro médio-agudo do violino. Além disso, seu conteúdo cinético é mais rápido sendo percebido principalmente pelas características percussivas (*pizzicato*).

Conforme já mencionado e com base no que foi possível identificar em termos de processos no subcapítulo sobre Gérard Grisey, essas duas unidades vão evoluir ao longo do *continuum* pela dilatação, e como cada unidade é apresentada de maneira intercalada, esse processo ocorre pela prolongação individual de suas durações, ou seja, através da *segmentação* dessas sonoridades. A figura 55 ilustra o primeiro momento em que U1 é declinada, passando a durar uma mínima pontuada ao invés de uma semínima, ou seja, altera-

se apenas o conteúdo cinético (letra c da figura) em relação à unidade apresentada na figura 54 (letra a).

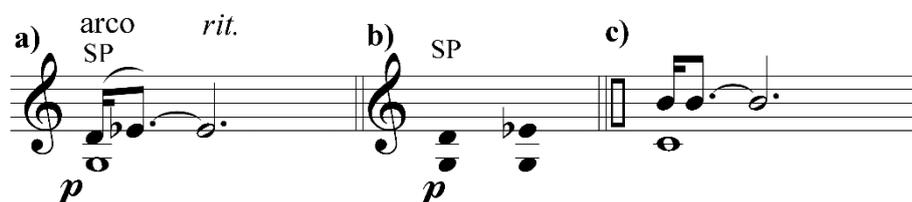


Figura 55: declinação pela dilatação da U1.

Para mais além, chamo a atenção para a figura a seguir (fig. 56) que expõe um trecho maior da peça (a), isolando os componentes acrônicos (b) e diacrônicos (c), onde é possível observar o contexto em que esse princípio de dilatação da U1 é empregado, agora com a unidade durando em torno de uma “frase”.



Figura 56: declinação dilatando a U1 - segundo sistema.

Observe na letra b da figura 56, que o trabalho composicional atua no conteúdo morfológico das díades. Inicialmente, mantém-se uma das duas vozes enquanto a outra é conduzida em direção ascendente –preserva-se a nota Mib4 e altera-se a mais grave Sól3 para Láb3, em seguida Láb3 é preservada na voz mais grave enquanto Mib4 é conduzida para Fá4. Esse princípio é empregado também na retomada que expande ainda mais essa unidade (U1) como veremos mais a seguir. Além disso, observe que o timbre é modificado a partir da segunda metade da figura (a e b) através da do ponto de contato do arco que passa de SP para ST. Não obstante, nos dois últimos compassos da figura é possível observar mudam as posição das alturas, mas mantém-se a díade, agora em sua inversão, na qual o intervalo de

quarta justa (Mi4-Lá4) é invertido para uma quinta justa (Lá4-Mi5) que utiliza as cordas (I e II) soltas. Para mais além, o conteúdo cinético (Fig.56-c) é apresentado com uma figuração rítmica bastante lenta, mínimas pontuadas, com ligeiros desvios (como por exemplo, o quarto compasso) mas apesar disso, é mantida uma consistência como elemento característico às unidades derivadas a partir da primeira u.s.c (U1).

A dilatação da unidade 2 pode ser verificada na figura abaixo, que ilustra um trecho da peça contendo o emprego desse processo. O trecho está evidenciado na letra a da figura, a letra b indica o conteúdo morfológico e a letra c, o conteúdo cinético como têm-se mantido o padrão na maior parte dos exemplos.

Figura 57: declinação dilatando a U2 - segundo sistema.

Observe que em relação à U2 mostrada mais acima na figura 54 (letra b) a variedade se dá em torno da movimentação rítmica, tal como a elaboração vista anteriormente que expandia U1. Nesse sentido, o conteúdo morfológico mantém-se o imutável, preservando a relação inicialmente manifesta com cordas presas e soltas, porém, na medida em que a peça vai se formando essa consistência vai sendo quebrada e o conteúdo morfológico passa a ser manipulado também. Todavia, esse processo que preserva algumas características iniciais como “imutáveis” – pelo menos nesse primeiro momento – visa colaborar com o “fazer território” das sonoridades.

Num segundo momento, é possível identificar que um dos processos empregados de maneira recorrente no agenciamento da U2 trata de separar e isolar as notas que são atacadas em *pizzicato*, espaçando-as ao longo do *continuum* como uma espécie de “horizontalização” ilustrada no excerto da figura abaixo.

Figura 58: declinações e horizontalização da U2 - *pizzicato*.

Outro processo empregado na elaboração da U2 altera a direção do arpejo gerando declinações que desviam-se ligeiramente da u.s.c de base, observe a letra a da figura 59. Além disso, observe a letra b (fig. 59) que o conteúdo morfológico é transformado através de adensamentos que incluem inserir uma quarta nota à tríade inicial, porém, preservando a relação de manter uma ou duas cordas soltas e outra(s) presa(s) gerando uma ressonância um pouco maior das cordas soltas, enquanto as cordas presas geram uma variedade harmônica e estrutural na configuração de novas variantes da unidade 2.



Figura 59: declinações da U2 – quinto sistema.

Ao final da primeira página, surge uma unidade relativamente nova, mas que se analisarmos atentamente poderemos identificar que se trata de uma declinação mais severa de U1. A figura abaixo ilustra esse trecho; note que tal relação é estabelecida através do ponto de contato do arco e da configuração de díades, contudo, agora dissolvidas entre pausas e apresentando um conteúdo cinético bastante modificado; tercinas de semicolcheias. Nesse sentido, com base na figura 60 (abaixo) é possível identificar que o componente que a distancia mais da primeira U1 é basicamente o conteúdo cinético, porém, as díades também são manipuladas apresentando outra coleção de alturas no conteúdo morfológico.



Figura 60: declinação severa da U1 – último sistema.

Após esse curto momento mais rarefeito e quase cadencial, a U1 é retomada de forma bastante ampliada. Agora ela apresenta uma dilatação muito maior e é submetida a uma quantidade maior de declinações em ambos os componentes. A figura abaixo contém um excerto ilustrando o referido trecho (a), separando seus componentes acrônicos (b) e diacrônicos (c) para melhor observá-los.

The image shows three systems of musical notation, labeled a), b), and c).
 System a) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with the tempo marking 'a tempo' and a fermata over the first note. The dynamics are *f*, *subito p*, and *f*. The tempo changes to 'rubato' and then 'rit.'.
 System b) is also in treble clef with the same key signature. It starts with a fermata over the first note, followed by *f*, *subito p*, and *f*.
 System c) is in bass clef with the same key signature. It shows a sequence of notes with a fermata over the first note.

Figura 61: dilatação máxima da U1 – primeiro sistema da segunda página.

Com base na figura 61, acima, podemos perceber que há uma expansão nas díades para o registro agudo na qual a voz mais aguda atinge um ponto culminante na nota Mi5. Além disso, analisando o conteúdo cinético é possível identificar que localmente há o emprego de uma espécie de “contraponto imitativo” na qual a voz mais aguda articula-se sobre uma nota mais longa e em seguida a voz mais grave apresenta a mesma configuração rítmica sob a manutenção de uma nota mais longa na voz aguda.

Esse momento da peça é onde a U1 predomina sobre U2, sendo dilatada ao longo de 3 pentagramas. A figura abaixo ilustra a segunda das 3 dilatações que geram uma grande U1 expandida. Nessa segunda dilatação, buscou-se aproximar as duas vozes, na qual a mais grave anteriormente apresentava até a nota Sol3 com a corda IV solta, mas agora utiliza-se principalmente a corda Ré solta como nota mais grave¹⁴⁰. Em contrapartida, o âmbito máximo da voz mais aguda é a nota Ré5, uma segunda maior abaixo do ponto anterior. Desta forma, enquanto na figura 61 (acima) a voz mais aguda inicia com as notas Mi#4-Fá#4, na figura 62 (abaixo) a voz mais grave já inicia nesse registro, com as notas Mi4-Fá4, preservando a relação de semitom. Note que em relação ao conteúdo cinético, preserva-se a movimentação em uma das vozes, enquanto a outra propõe uma sustentação mais estacionária e vice-versa. Contudo, inverte-se a ordem e a voz mais grave inicia sendo móvel enquanto a mais aguda (Si4) está sustentada.

¹⁴⁰ A única exceção se trata da nota Dó4 produzida na corda Sol (IV).

a) *a tempo* *rubato*
subito f *p*

b) *subito f* *p*

c)

Figura 62: dilatação máxima da U1 – segundo sistema da segunda página.

A terceira dilatação ocorre de forma a direcionar para o fim da peça, eliminando parte da atividade rítmica vista nas duas dilatações anteriores. Note que agora há um retorno há voz mais grave com a nota Sól3 na corda IV solta e o âmbito máximo da voz mais aguda é comprimido novamente, atingindo a nota Dó#5, uma segunda menor em relação à anterior. Observe também que com o objetivo de cadenciar para o momento final da peça, há uma simplificação textural, apresentando algumas díades em textura homorrítmica ao invés do contraponto imitativo que vigorava. Contudo, ao longo dessa “seção” ou “momento” U1 dilatado(a) não há o elemento da modulação de timbre que pertencia a essa unidade e as três dilatações são tocadas no ponto normal (ordinário) de contato do arco.

a) *rit.* *a tempo* *rit.*
mp *subito f*

b) *mp* *subito f*

c)

Figura 63: dilatação máxima da U1 – segundo sistema da segunda página.

Após a terceira apresentação da U1 dilatada, são apresentadas declinações bastante severas de U1, mais distantes, mas que ainda contém traços comuns, como por exemplo, as díades, inclusive, agora retomando a modulação do timbre pelo ponto de contato do arco com a corda que havia sido “esquecida”. Nesse momento, a U1 – se é que é possível chama-la assim – é apresentada através de *tremolo* e são incorporados harmônicos, conforme a figura abaixo evidencia. Esse processo promove uma espécie de renovação do discurso através da modulação do timbre associada à novos elementos no modo de produção do som no violino, como um “último suspiro”. Observe que o momento se centra basicamente em intensidades relativamente baixas, *p* e *mp* e possui um claro direcionamento ascendente. Além disso, o conteúdo cinético (*c*) é lento e bastante regular, composto basicamente de mínimas e mínimas pontuadas potencialmente colaborando para a dissolução das unidades, fator evidenciado pelo *ritardando* e pela fermata de 6s, freando a movimentação rítmica e cadenciando a peça. A figura 64 (abaixo) ilustra o trecho e as características supracitadas.

The figure displays three staves of musical notation for a violin part. Staff (a) shows a sequence of notes starting with a dynamic marking of *p*, followed by a section marked *mp* with a *rit.* instruction and a triplet of notes. It concludes with a section marked *p* and a fermata labeled '6'''. Staff (b) shows a similar sequence of notes with dynamic markings *p*, *mp*, and *p*, and articulation markings 'N' and 'SP'. Staff (c) shows a sequence of notes with a *rit.* instruction and a triplet of notes, ending with a fermata labeled '6'''. Arrows and lines connect the 'N' and 'SP' markings across the staves, indicating relationships between notes in different parts of the score.

Figura 64: U1 transformada no quarto sistema da página 2.

O último sistema da peça, está ilustrado na figura seguinte (fig. 65) que apresenta os momentos finais da peça, onde pode-se verificar que há uma rápida retomada da unidade 2 em *pizzicato* remetendo duas vezes a esse universo sonoro.

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different playing techniques and dynamics for a violin. Staff 'a)' consists of five measures. The first measure is marked 'arco N 6''' and 'mp'. The second measure is marked 'pizzL.V.' and 'mf'. The third measure is marked 'arco ST 4''' and 'pp'. The fourth measure is marked 'pizz. 5''' and 'p'. The fifth measure is marked 'arco SP 7''' and 'pp', with a 'al niente' marking and a fermata over the final note. Staff 'b)' consists of five measures. The first measure is marked 'arco N' and 'mp'. The second measure is marked 'pizz.' and 'mf'. The third measure is marked 'arco ST' and 'pp'. The fourth measure is marked 'pizz.' and 'p'. The fifth measure is marked 'arco SP' and 'pp'.

Figura 65: U1 transformada no quarto sistema da página 2.

A retomada dessa segunda unidade acontece por contraste adjacente, ou seja, relembando da segmentação entre U1 e U2. A primeira unidade ainda é uma declinação que modificou basicamente o conteúdo morfológico de U1 (letra b da figura acima) e que agora volta a se aproximar próxima desta sem o *tremolo* e sem os harmônicos, explorando apenas as díades e as nuances de timbre advindas do ponto de contato do arco com a corda. Na mesma medida, a inserção da segunda unidade (U2) é apresentada de maneira ligeiramente variada, em uma tétrede que consiste nas notas externas serem produzidas com as cordas soltas (I e IV) e as notas internas da tétrede são tocadas com cordas presas (II e III). Nesse sentido, utiliza-se a corda IV solta especialmente por ser a mais grave do violino e conter uma ressonância um pouco mais longa que as demais cordas.

Por fim, a composição dessa peça foi representou uma etapa importante durante o processo composicional, na qual pude experimentar colocando em prática alguns dos princípios que têm permeado o tema da presente dissertação, em especial, desenvolvendo uma composição para um instrumento mais limitado, como é o caso do violino em relação ao piano. Com isso, todas as decisões que formaram a obra, através de processos cumulativos de informações, estiveram dialogando com as reflexões das demais peças de minha autoria, além do conteúdo apresentado no capítulo 2.

3.7 Peça para Quarteto de Cordas

A composição da peça funda-se na ideia de criar diferentes unidades a partir da sobreposição de alturas situadas no registro agudo e extremo agudo, articuladas sobre uma unidade tratada inicialmente como fixa, imutável. Como ponto de partida estipulei que essas

unidades surgiriam sempre a partir dessa unidade sonora constante, repetida ciclicamente; tal unidade foi atribuída ao violoncelo. Todavia, conforme observado no subcapítulo 2.7, emprego aqui um processo de transformação de timbre do violoncelo pela mudança do ponto de contato do arco, explorado composicionalmente a partir da referência Saariaho. Esse processo foi empregado no agenciamento da sonoridade supracitada, que consiste basicamente no intervalo de quinta justa, sustentado e repetido ao longo do quarteto de cordas, como se evocasse uma atmosfera meditativa¹⁴¹, que a cada ataque do violoncelo expõe essa “figura” sob outro ponto de vista. Nesse sentido, os parciais que vão surgindo são gerados a partir desse intervalo fundamental, a díade de quinta justa (Ré2 – Lá2)¹⁴². Tanto a escolha da instrumentação, quanto à forma de proliferação dos fatos sonoros, ou seja, a qualidade textural, se deu em função do potencial instrumental em sustentar essas sonoridades por longos períodos de tempo, com base na Nona das “Dez peças para quinteto de sopros” de Ligeti discutida no subcapítulo 2.4. Nesse sentido, minha opção por uma figuração rítmica mais lenta, um tempo “liso” – algo próximo ao que Gérard Grisey chamava de “Tempo das Baleias”¹⁴³ – foi na busca de promover essa atmosfera contemplativa, uma permanência, o *ser* que compõe a dicotomia *ser-devir*¹⁴⁴.

Do ponto de vista da percepção, penso que essa figuração, extremamente lenta, convida a uma sensação mais estática, pois “[...] o sentido de “movimento”, em música (“passagem” de um evento ou estado a outro) em grande parte, embora não exclusivamente, depende de *mudanças* [grifos do autor] dentro de uma ou mais sucessões de elementos” (BERRY, 1987, p. 4)¹⁴⁵. Berry indica que a partir dessa premissa, pressupõe-se que em uma música em que não haja mudanças, não há movimento (*idem, ibidem*, p. 4). Contudo, o autor reconhece que um som realmente imóvel é praticamente inconcebível em um nível estrutural inferior e as variações podem ocorrer nesses níveis mais profundos e locais (*e.g.*: na adição de alturas a uma sonoridade inicial que se propaga), impactando de forma menos pronunciada na superfície musical (*idem, ibidem*, p. 7)¹⁴⁶. De certa forma, isso ocorre no quarteto porque o conteúdo cinético das unidades se mantém praticamente “congelado” no transcorrer da peça como veremos a seguir.

¹⁴¹ Como em *Composition 1960 #7*, de La Monte Young.

¹⁴² Ao longo desta dissertação todas as menções desse tipo sempre fazem referência ao C4 como Dó central do piano.

¹⁴³ Cf. Copini (2013a, p. 117; 2014, p. 4-5).

¹⁴⁴ Cf. Irlandini (2013a).

¹⁴⁵ “[...] the sense of “motion” in music (“passage” from one event or state to another) largely, although not exclusively, depends on *change* within one or more element-successions” (BERRY, 1987, p. 4).

¹⁴⁶ Irlandini (2013a) também indica a ideia de um som imóvel é distante na nossa noção cultural de música.

A peça apresenta duas seções ou “momentos” que contrastam entre si e são alternados: um primeiro (A) muito lento e longo, c. [1] – [41] composto da sobreposição de harmônicos sobre a unidade do violoncelo e um segundo momento (B), mais curto que inicialmente dura apenas 2 compassos [42] – [43]. A partir de [43] o momento A vai retornando de maneira variada (A1), agora, está ausente a unidade que era insistentemente articulada no violoncelo. A retomada do momento B também ocorre de maneira ligeiramente variada, durando mais, c. [61] *al fine*.

Conforme já foi destacado a peça inicia com uma unidade que percorre toda a primeira seção no violoncelo. Esta unidade pode ser observada na figura abaixo que evidencia o excerto da unidade e extrai seus conteúdos morfológico e cinético.



Figura 66: a) U1 do violoncelo; b) conteúdo morfológico; c) conteúdo cinético.

A partir da figura acima é possível verificar a presença das características descritas anteriormente, na qual a unidade apresenta uma articulação rítmica lenta que sustenta esse intervalo de quinta justa por longos períodos de tempo. Como meio de gerar um maior interesse estético nessa unidade a sua declinação ao longo da seção A ocorre pela modulação do ponto de contato do arco com a corda do instrumento, conforme a figura a seguir ilustra.

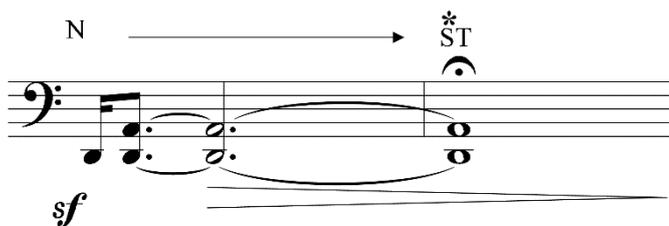


Figura 67: declinação da unidade modificando o timbre pelo ponto de contato do arco.

Observe que o ponto de contato do ataque inicial é normal (*ord.*), mas logo em seguida passa a se mover para *sul tasto*, mais próximo ao espelho, resultando num som menos estridente e mais “encorpado”.

A primeira unidade a surgir e ser sobreposta à essa do violoncelo está no segundo violino (vno.2) e é ilustrada na figura abaixo que evidencia o excerto da unidade (a) e expõe os conteúdos morfológico (b) e cinético (c).

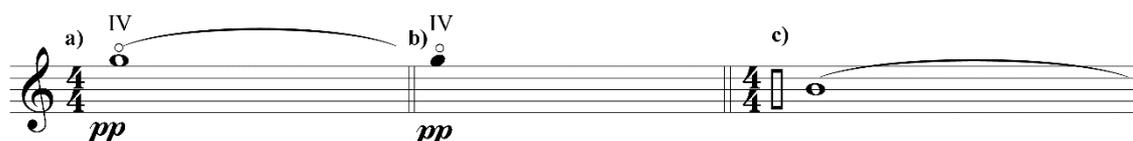


Figura 68: a) U1 do violino 2; b) conteúdo morfológico; c) conteúdo cinético.

Note que o conteúdo morfológico se trata da nota Sol5 produzida em harmônico na corda mais grave do violino (IV) e que o conteúdo cinético dessa unidade apresenta uma figuração rítmica igualmente lenta. De maneira semelhante, na medida em que os instrumentos surgem e passam a tocar, novas unidades vão sendo sobrepostas à unidade “fixa”¹⁴⁷ do violoncelo. Em seguida, surge a unidade do primeiro violino (vno.1) que está ilustrada na figura abaixo.

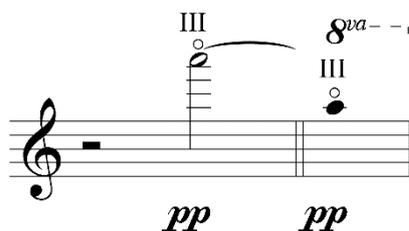


Figura 69: U1 do violino.

As declinações que compõe o conteúdo cinético dessas duas unidades que são sobrepostas ao violoncelo são bastante econômicas do ponto de vista rítmico e confirmam a consistência exposta nas considerações iniciais sobre a peça. A figura abaixo evidencia alguns dos procedimentos de manipulação desse conteúdo, que atuam basicamente nas entradas dos violinos e da viola.

¹⁴⁷ A única exceção se dá no conteúdo morfológico dos c. [28]–[36] onde manifesta a diáde Dó2-Sól2.

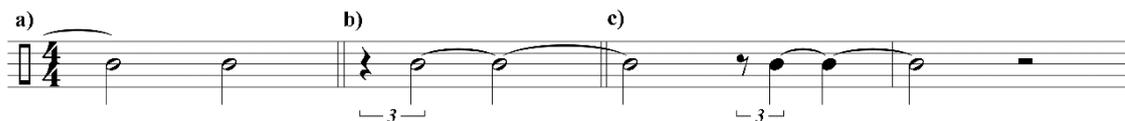


Figura 70: declinações no conteúdo cinético dos violinos e da viola.

O último instrumento do quarteto a tocar apresenta uma unidade peculiar em relação à observada nos violinos. Solicita-se ao intérprete tocar entre o estandarte o cavalete, gerando um som mais ruidoso e agudo devido à tensão da corda naquela região. Como conteúdo morfológico utiliza-se apenas as duas cordas mais agudas da viola (I e II) distribuídas através de uma figuração rítmica lenta, tal como visto nos demais instrumentos, conforme a figura abaixo ilustra.

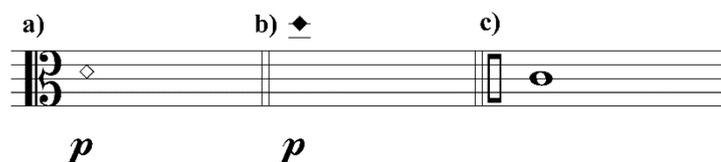


Figura 71: a) U1 da viola; b) conteúdo morfológico; c) conteúdo cinético.

Não obstante, conforme observamos, as declinações no conteúdo cinético atuam de maneiras tão sutis que colaboram para promover essa temporalidade mais dilatada, evitando o contraste rítmico. Contudo, as declinações no conteúdo morfológico das unidades sobrepostas ao violoncelo geram diferentes estruturas que precisam ser mencionadas e estão evidenciadas na figura abaixo. A figura situa essas estruturas de acordo com sua posição na peça e expõe o conteúdo morfológico.

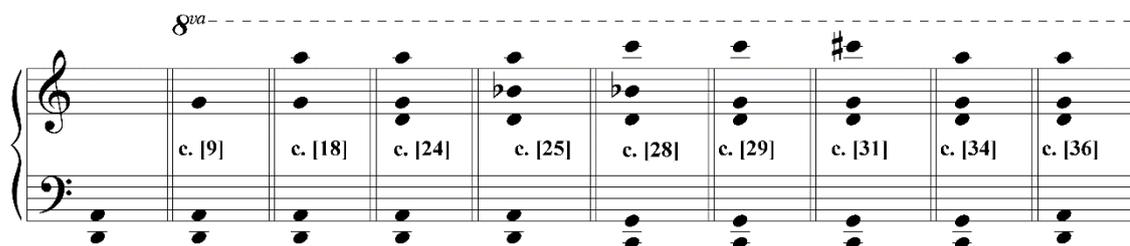


Figura 72: componentes acrônicos das unidades obtidas pelas sobreposições ao longo do momento A.

Observe na figura acima que há um grande espaçamento entre a unidade do violoncelo no pentagrama inferior e as sobreposições articuladas em harmônicos, apresentadas no pentagrama superior. Além disso, a partir de 28 o conteúdo morfológico do violoncelo é transposto para à díade Dó2-Sól2 nas cordas soltas (III e IV).

Após o c. [41] é apresentado o momento curto (B). A figura a seguir evidencia o conteúdo morfológico da sobreposição gerada por esse momento curto, onde todos os instrumentos apresentam como característica comum à articulação das unidades com a indicação *ecrasé*, uma técnica que tem como resultado um som muito ruidoso na qual é feita um pressão extrema com o arco sobre a corda.

Andante ♩ = 65
ecrasé

Vno. I
ff

Vla.
ff

Vc.
f

Figura 73: componentesacrônicos das unidades *ecrasé* obtidas no momento B.

Esse momento logo dá início à retomada da seção A variada (A1), compreendendo uma atmosfera mais rarefeita, sem a unidade fixa que figurava na primeira seção. O conteúdo morfológico das estruturas que compõe essa segunda seção pode ser observado na figura abaixo.

pva

c. [43] c. [45] c. [46] c. [48] c. [49] c. [50] c. [51] c. [52] c. [54]

pva

c. [55] c. [56] c. [57] c. [58] c. [59] c. [60]

Figura 74: componentesacrônicos das unidades obtidas pelas sobreposições ao longo do momento A1.

Com base na figura acima é possível perceber que a rarefação também se dá pela manutenção do registro extremo agudo com as alturas produzidas em harmônicos. Entretanto, agora, essa característica é incorporada pelo violoncelo através da declinação da díade inicial. Esse processo abrange as cordas mais agudas (I e II) e surge a partir do c. [51], retomando às cordas mais graves (III e IV) no c. [60] ainda com os harmônicos, mas através de *glissandos* que geram um efeito semelhante à gaivotas (*seagull effect*).

A seção final traz uma ampliação do momento B caracterizado pela articulação em *ecrasé*. Aqui emprego dois processos no agenciamento das unidades: um primeiro que atua adensando a textura pela entrada dos instrumentos apresentando notas diferentes, e um segundo processo que atua na condução de vozes, em especial, no violoncelo. A figura abaixo evidencia o conteúdo morfológico (letra a) em que se pode observar as estruturas geradas a partir dos processos supracitados e sua distribuição na instrumentação do quarteto (letra b).

a) *ecrasé*

f

ffz

Andante ♩ = 65

b) *ecrasé*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mf

ffz

ffz

ffz

ffz

Figura 75: componentes acrônicos das unidades *ecrasé* obtidas no momento B1.

Com base na figura acima é possível observar que o primeiro processo de adensamento é evidenciado no compasso final da figura, onde há uma estrutura muito mais

densa que a do primeiro compasso, resultado de um aglomerado de notas no registro grave com a articulação *ecrasé*. Não obstante, nessa recapitulação ampliada do momento B, busquei manter a mesma configuração de alturas em todos instrumentos do quarteto, i.e., uma díade em cada instrumento. Além disso, também procurei tratar algumas como alturas fixas, a exceção à essa regra se dá em especial no violoncelo, que conforme mencionado apresenta uma espécie de condução de vozes – partindo e retornando à díade Dó²-Sól² – que foi utilizada com o objetivo de gerar sutis declinações na constância das unidades associadas ao *ecrasé*.

É interessante observar a presença das “linhas” de transformação do som no violoncelo através dos modos de produção do som. Esse processo ocorre especialmente nas seções/momentos A. De início (A), há uma clara declinação pelo ponto de contato do arco com a corda, porém, na retomada (A1), a transformação ocorre da seguinte maneira: 1) som em harmônico; 2) *tremolo* nos harmônicos; 3) *glissando* com harmônicos, atuando também nas alturas de acordo com a série harmônica que surge através dos pontos em que os dedos tocam sobre as cordas. No tocante à segunda “linha” de transformação, a mesma não havia sido planejada, sendo fruto de uma das decisões empregadas a nível local no ato composicional e que foi identificada somente durante a análise da peça.

Por fim, ao longo do capítulo 3 foi possível observar então que as peças de minha autoria dialogam com os princípios que fundamentam e estruturam meu processo composicional, em especial, no que tange os níveis de decisões de Chaves (2012). No nível ideológico foi observado o trabalho de compositores consolidados, identificando através da partitura escrita e das narrativas que cercam essas obras alguns processos empregados no agenciamento dos diversos materiais sonoros. Esses dados entraram no meu nível estético e passaram a informar minhas peças, sendo incorporados na composição do ciclo de peças e das duas peças satélites, evidenciado através da organização e do planejamento individual de cada peça. O nível de decisões locais, por sua vez, é compreendido ao longo do capítulo 3, nas discussões individuais de cada peça, onde apresentei de maneira aprofundada o emprego de cada processo e as razões pelas quais foram utilizados. Contudo, penso que essa estrutura de processo composicional é muito válida, pois possibilita uma conscientização crítica do próprio compositor, na medida em que este posiciona a partir da relação da sua obra com as demais. Nesse sentido, essa estrutura poderá ser utilizada mais vezes, porém, com o devido cuidado para não me tornar “refém” desse esquema, mas sim utilizá-lo com critério, possivelmente expandindo-o e criando meu(s) próprio(s) esquema(s) de composição musical.

4 CONCLUSÃO

O capítulo trata de expor os resultados e as reflexões advindas da pesquisa composicional apresentada ao longo da presente dissertação. Nesse sentido, realizo uma retomada de alguns pontos importantes, discorrendo à luz das reflexões que permearam esse trabalho e das conclusões no que tange a relação dinâmica entre os processos de pesquisa acadêmica, de composição musical e mais especificamente, de pesquisa em composição musical.

No capítulo 1, identifiquei que uma composição musical pode surgir de uma ideia, mas que esse “surgir” pode ser estimulado através de uma rotina de trabalho e de experimentações e improvisos num instrumento. A partir dessa fagulha inicial, o material é então organizado e catalogado de maneira a gerar um planejamento composicional. Além disso, observei que devido ao contexto acadêmico, esse fazer essencialmente artístico se estende naturalmente à pesquisa, buscando aprimorá-lo e evidenciar as questões e os processos que emanam desse fazer. Por fim, meu ato de pesquisa composicional relatado nessa dissertação compreendeu uma série de etapas, com tomadas de decisões, algumas das quais, desencadearam na seleção de compositores(a) e conseqüentemente, de um repertório com o qual busquei dialogar.

No capítulo 2, observo que o séc. XX representou uma quebra nos paradigmas da música de câmara e de concerto ampliando suas fronteiras. Nesse contexto verifiquei alguns dos princípios empregados no agenciamento dos materiais sonoros em peças de Debussy, Grisey, Otte, Ligeti, Lachenmann e Saariaho de acordo com uma adaptação do método analítico de Didier Guigue baseado na sonoridade. Foi possível observar o princípio de articulação de unidades por segmentação (adjacência) e por segregação (simultaneidade). Esse princípio aparece em *Vortex Temporum* e *Talea* de Gérard Grisey e na peça 1 do Livro dos Sons de Hans Otte. Além disso, foi possível observar que a manutenção e a consistência de alguns dos componentes da sonoridade (acrônicos e diacrônicos) colabora para a caracterização dessas unidades, bem como para o estabelecimento das seções e para gerar uma sensação de estatismo.

No capítulo 3, identifiquei que as peças de minha autoria não estão sozinhas, desconexas e isoladas entre si (e como um produto histórico-social-cultural), mas que em seu processo (de pesquisa composicional), dialogam com compositores antecessores cuja obra está consolidada. Para isso, analisei os processos empregados na composição das peças buscando relacioná-las com o repertório pré-existente. Nesse sentido, alguns dos processos

trataram de relembrar elementos apresentados ao longo do ciclo para piano, bem como de citar materiais desses compositores, como ocorre na peça IV, submetendo os materiais a nublamentos que os “escondem” atrás de nuvens de ressonância.

Assim, em cada peça foi preciso resolver o “problema” da escrita, refletindo sobre o modo de representação gráfica da música através da partitura. Assim, cada peça apresenta uma maneira de escrita particular de seu universo sonoro, na qual a grafia dos elementos sônicos influenciou as diferentes abordagens e concepções adotadas. Nesse sentido, concluo que se por um lado, a heterogeneidade de princípios formativos empregados nessa transformação estética resulta numa menor consistência desses, por outro lado, o objetivo de fato, nunca foi esse, mas sim pesquisar através da obra de compositores cuja obra se consolidada na literatura musical, meios alternativos ao desenvolvimento motivico para agenciar o material sonoro. Além disso, identificamos que localmente em cada peça do ciclo para piano, pode-se observar que no tratamento dado às sonoridades há um maior grau de estatismo, uma economia de informações numa busca por *ser* em oposição ao *fazer*. Todavia, ao longo do ciclo, existe esse direcionamento que compreende um *dever*, presente mediante a transformação progressiva das estruturas da tábua de acordes, sendo descaracterizadas na quarta peça do ciclo.

Desta forma, foi possível perceber que a história desse ciclo de peças - seu processo criativo - se relaciona com as obras apresentadas no capítulo 2 através do esquema de níveis de tomadas de decisões exposto no capítulo 1. A partir do levantamento bibliográfico e com a finalização da primeira das quatro peças para piano, foi possível estabelecer esse percurso formal do ciclo: compor com o som à compor o som, valorizando contextos descontínuos e estáticos no ciclo de peças como um todo. Não obstante, a ordem das peças do ciclo promove uma transformação estética no discurso da obra em que na última peça, o ruído passa a ser incorporado como elemento constituinte da composição.

Por fim, através da tábua identifiquei uma dicotomia constituída de: razão/intuição. Isso quer dizer que, se num primeiro os acordes foram selecionados pensando numa sonoridade cordal, de origem mais intuitiva, estas, passaram a ser reelaboradas e transformadas no decorrer do ciclo para piano. Desta forma, ao final, o material originado de forma intuitiva foi sendo submetido a processos racionais de manipulação técnica composicional. Além disso, com as questões e as reflexões que fizeram parte da pesquisa, houve um amadurecimento pessoal enquanto compositor-pesquisador e pesquisado.

Talvez, para o compositor de hoje, não haja uma necessidade histórica, contextual ou uma corrente estilística, cujas limitações estéticas poderiam restringir aspectos poéticos da

Obra como um todo. Nesse sentido, me aproximo de um diálogo, de uma referência lá do nível de decisões ideológicas – anteriormente mencionado no capítulo 1 –, servindo a essa "liberdade" como uma ferramenta na gênese de novas obras; compostas por esse outro indivíduo, pertencente a esse outro contexto histórico, social e cultural, porém, à luz daqueles que o precederam. Com isso, dada a nossa “vantagem” de posicionamento histórico pode-se pensar num leque de opções históricas, ou na historicidade dos materiais, que abarcam diversas técnicas, linguagens, estéticas e poéticas à disposição dos compositores da atualidade para que estes transitem pelos diversos territórios disponíveis. Inclusive, Félix Salzer já esboçava em seu livro *Structural Hearing* (1962) que vivemos num tempo de compositores autoconscientes, ou seja, cientes da sua posição histórica e da carga semântica que os materiais musicais podem carregar. Entretanto, surgem algumas problemáticas como por exemplo: talvez não seja o suficiente apenas utilizar essas ferramentas na criação/invenção musical, mas também descobrir novas ferramentas. Na mesma medida, pode ser um problema essa "liberdade" de escolhas, pois cabe ao compositor se identificar e absorver, em alguma medida, aquilo que lhe convém, podendo transitar entre as correntes, correndo o risco de não pertencer a nenhuma, especialmente, por não fazer parte do contexto histórico e social ao qual estará se referindo.

5 REFERÊNCIAS

ALVES, J. Orlando; ONOFRE, Marcílio. *Aspectos analíticos da flutuação da densidade na peça Disposições Texturais N. 3*. **Claves**, João Pessoa, n.4, p. 25-36, nov. 2007.

BARROS, Daniel Paes de. *O tempo musical conforme Gérard Grisey*. In: III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2013.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University, 2012.

BUENE, Eivind. *Delirious Brahms: investigations in the music chamber*. Journal of Artistic Research, 2013. <https://www.researchcatalogue.net/view/23627/23628> último acesso em: 08/10/19.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. New England: Wesleyan University, 1961.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. *Processo Criativo e Composição Musical: proposta para uma Crítica Genética em Música*. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, UFRGS, 2012.

CHUEKE, Zélia. *Traços de modernidade em obras de Janáček, Debussy, Schoenberg e Ligeti*. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v.1 n. ° 1, p. 72-100, março 2008.

COBUSSEN, Marcel. *Musical Performances are (not) Artistic Research*. **Ímpar**, Journal for Artistic Research, vol. 1, n.1, p. 5-15, 2017.

COGAN, Robert; POZZI, Escot. *Som e Música: a natureza das estruturas sonoras*. Traduzido por: Cristina Capparelli Gerling, Fernando Rauber Gonçalves e Carolina Avellar de Muniagurria. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Tradução de: Sonic Design – The nature of sound and music.

COPINI, Guilherme de Cesaro. *O tempo musical em Gérard Grisey: a alternância de processos lineares em Talea*. In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 3., *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2013a.

_____. *Processos lineares de transformação ordenados alternadamente na música de Gérard Grisey pós 1985*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013b.

_____. *O Tempo como Espaço do Som: a composição da carne do tempo em Gérard Grisey*. 2014. 576 f. Tese (Doutorado em Música – Processos Criativos), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2014.

CROFT, John. *Composition is not Research*. **TEMPO**, 69(272), p. 6-11, 2015.

DALMONTE, Luciana; BERIO, Luciano. *Berio: entrevista sobre a música contemporânea*. Traduzido por: Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1981. Tradução de: *Intervista Sulla Musica*.

DAUER, Tysen. *An Investigation of Zen Buddhism in Hans Otte's Book of Sounds*. **Musicological Explorations** • Volume 14, Spring 2014.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades: [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: 7Letras. 2005.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. *Composição pelo som: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica*. 2008. 300 f. Dissertação (Mestrado em Música – Composição Musical), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2008.

FREITAS, Sérgio. *Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea*. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 9, p. 64-82, jan./jun. 2012.

GOULD, Elaine. *Behind Bars: the definitive guide to music notation*. London: Faber Music, 2011.

GRACIA, Álvaro Zaldívar. *Investigar desde el arte*. [S.I.]. Santa Cruz de Tenerife, 2008.

_____. *La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos*. In: II Congreso Educación e Invention Musical (CEIMUS), Madrid, 2012.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After: directions since 1945*. 3rd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução*. **Claves**, João Pessoa, n. 4, p. 37-65, nov. 2007.

_____. GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: premissas para uma teoria*. In: III Seminário Música Ciência Tecnologia - Sonologia. São Paulo: Departamento de Música - ECA/USP, v. 1, pp. 7-16. 2008.

_____. *Estética da Sonoridade: A Herança de Debussy na Música para piano do séc. XX*. Traduzido por: Didier Guigue e Ilza Nogueira. São Paulo: Perspectiva; CNPq: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011. Tradução de: *ESthétique de la sonorité: l'héritage de Debussy dans la musique pour piano du xxe siècle*.

GONÇALVES, Fabrício Solano. *Os Processos Composicionais da Peça Élan*. 2018, 49f. Monografia (Bacharelado em Música – Composição), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

GONÇALVES, Fabrício Solano; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Sonoridade pianística no Livro dos Sons de Hans Otte*. In: XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais*. Pelotas, 2019.

HERVÉ, Jean-Luc. *Dans le vertige de la durée: Vortex Temporum* de Gérard Grisey. L'Itinéraire. L'Harmattan. 2001.

IRLANDINI, Luigi Antonio. *Ser e Devir no tempo musical*. In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 3. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2013a.

_____. *An introduction to the poetics of sacred sound in twentieth-century music*. **Revista Vórtex**, Curitiba, n.2, p.65-86. Curitiba: 2013b.

_____. *Cosmicizing Sound: Music – Cosmos – Number*. **MusMat**, Rio de Janeiro: v. 2, n.1, p. 37-73, 2018.

KAFEJIAN, Sérgio Cardoso Franco. *Estética e poética na música de Salvatore Sciarrino*. **Música Hodie**, v.19: e50805. 2019.

KAFEJIAN, Sérgio; FERRAZ, Sílvio. *O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann*. **MUSICA THEORICA**, Salvador: TeMA, 201708, p. 198-214. 2017.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.

LOPEZ-CANO, Rubén. *Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade*. *Art Research Journal Brasil*, vol. 2, n.1, p. 69-94, jan./jun. 2015.

MAUS, Fred Everett. *Concepts of Unity*. in COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: University of Oxford, 2001.

MAYR, Desirée. *O conceito da Grundgestalt em suas múltiplas perspectivas*. In: *Anais do 14º Colóquio de Pesquisa em Música*, Vol. 2, p. 64–74: UFRJ, 2015.

_____. *Grundgestalt como concepção composicional*. In: *Anais do IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, p. 886–895. S.L, 2016.

MOURA, Eli-Eri. *Manipulações do tempo em música – uma introdução*. **Claves**, João Pessoa, n.º 4, p. 66 - 90, nov. 2007.

OTTE, Hans. *Das Buch der Klänge/The Book of Sounds*. Hans Otte (Intérprete, piano). München: Kuckuck Schalplatten, 11069-2, 1984a. Compact Disc.

_____. *Das Buch der Klänge/The Book of Sounds*. E.R.P. Musikverlag Eckart Rahn, 1984b. Partitura.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Co., 1961.

PICCHI, Achille. *O Novo e o Original*. **Revista da Tulha**, vol. 1, n. 2, p. 474 - 499. 2015.

_____. *O Compositor e a Teoria*. **MUSICA THEORICA**, Salvador: TeMA, 201808, p. 203 - 217. 2018.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento*. **Opus**, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 131 - 154, ago. 2017.

REYNOLDS, Roger. *Form and method: composing music*. New York/London: Routledge, 2002.

ROSSETI, Danilo. *Timbre e harmonia na Nona das Dez peças para quinteto de sopros de Ligeti*. In XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 1962.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Tradução espanhola por: Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

STONE, Kurt. *Music Notation in Twentieth Century: a practical guidebook*. New York; London: W. W. Norton, 1980.

VARÈSE, E.; WEN-CHUNG, C. *The liberation of sound*. Perspectives of New Music Vol. 5, No. 1 (Autumn – Winter, 1966), p. 195-208. 1966.

VIEIRA, Tácio César; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *O violoncelo de Kaija Saariaho na obra Spins and Spells (1997)*. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.

VITALE, Claudio Horacio. *Dez peças para quinteto de sopros de György Ligeti: A gradação como uma ferramenta para a construção do discurso musical*. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música – Processos de Criação Musical), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. *Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti*. **Vórtex**, Curitiba, v. 4, n.2, p.1-17, 2016.

WEBERN, Anton. *Caminho para a música nova*. 2ª ed. Traduzido por: Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas. 1984. Tradução de: *Der Weg Zur Neuen Musik*.

6 ANEXOS

6.1 Tábua de Acordes

Tábua de Acordes

Fabício S. Gonçalves

2018

5 notas - grave

Piano

8vb

5 notas - médio

Pno.

16

8va

5 notas - agudo

Pno.

27

8va

5 notas - misto

Pno.

38

8va

8vb

6 notas - grave
43

Pno.

M/M(64) aberto fechado
2 inf. + 4 sup. M(6)/m(6) fechado misto
(Gm+A) aberto misto
(Bb{Fr6+}/Db)

6 notas - médio
49

Pno.

6 notas - agudo
53

Pno.

8va

7 notas - grave
59

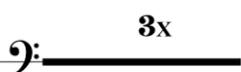
Pno.

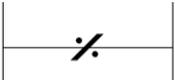
6.2 Peça I do ciclo para piano

I

Fabício Solano Gonçalves
2019

As seguintes indicações são relativas à interpretação da peça I do ciclo para piano.

 = continuar tocando três vezes o material anterior.

 = repetir o compasso anterior.

 = repetir os dois compassos anteriores.

$\text{♩} = \text{c.117}$

Piano

mf
Ped.

4x 3x

p

Pno.

p dolce

3x

Pno.

pp *p*

2x 3x

Pno.

f

2x 4x 2x

Pno.

2x mp 2x p 4x 3x 9/16

Pno.

rubato *tempo primo*

mf p 4x 9/16 9/16 2/4 2/4

Pno.

Pno.

pp 9/16 9/16 9/16

Pno.

rubato

mf 5x 9/16 9/16 9/16

Pno.

mf

Pno.

p *mf*

Pno.

tempo primo

p

Pno.

mp

Pno.

f 8x

Pno.

5x 2x dolce pp

Pno.

9/16 2/4 mf

Pno.

2x p

Pno.

9/16 2/4 mf

Pno.

2/4 7/16 p mf

Pno.

pp *molto* *mp*

3x

Pno.

mf

Pno.

mp

Pno.

mf *accel.* *Ped.*

Pno.

$\text{♩} = \text{c.}52$
a tempo
ataca

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

Ped. (sempre)

6.3 Peça II do ciclo para piano

II

Fabício Solano Gonçalves
2019

As seguintes indicações são relativas à interpretação da peça II do ciclo para piano:

* = registro aproximado.

8" = fermata de oito segundos (8s).

 = com a palma da mão, percutir na harpa do piano as cordas indicadas.

 = com uma baqueta de ponta dura, percutir na harpa do piano as cordas indicadas.

 = *clusters* abrangendo (aproximadamente) o intervalo indicado.

II

Lento (♩ = c. 44)

20''

Piano

ppp
Ad.

pp

ppp

Pno.

8

Ord.

7:4

fff

ppp
Ad.

pp

fff

16

Ord.

6:4

ff

p
Ad.

pp

3:2

19

ppp

rit.

p

The score is divided into four systems. The first system is for the Piano, starting with a bass clef and 4/4 time signature. It features a series of chords in the left hand, with dynamics ranging from ppp to pp. The second system is for the Pno. (Piano and Pno.), with three staves. The right hand has a melodic line with ornaments (Ord.) and a 7:4 trill. The left hand has chords and a 7:4 trill. Dynamics include fff and ppp. The third system continues the Pno. part, with a 6:4 trill in the right hand and a 3:2 trill in the left hand. Dynamics include ff and p. The fourth system is for the Pno. (Piano and Pno.), with a bass clef and 4/4 time signature. It features a series of chords in the left hand, with dynamics ranging from ppp to p. The score includes various performance instructions such as Lento, Ad., and rit.

tempo primo
Ord. 6:4

Pno. *ff*

mp *f*

ped.

Pno. *ff*

mp

Ord. 5:4 6:4 6:4 5:4

rubato

Pno. *f*

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

accel. *rit.* *simile*

Pno. *subito ppp* *ff*

(Ord.)

fff *ped.*

rubato

34

Pno.

fff *pp*

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

Red.

36

Pno.

accel. *rit.* *simile*

ppp *mp*

rubato

38

Pno.

fff

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

Red.

accel. *rit.*

39

Pno.

subito ppp *fff* *ppp*

3/4

rit.

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

Pno. *f*

Ped.

43 *tempo primo* *rit.*

Pno. *ppp* (sempre)

Ped.

50 *accel.*

Pno. Ord.

fff

51 *tempo primo accel.* *tempo primo accel.*

Pno. *subito ppp* *fff* *subito ppp* *fff*

6.4 Peça III do ciclo para piano

III

Fabrcio Solano Goncalves
2020

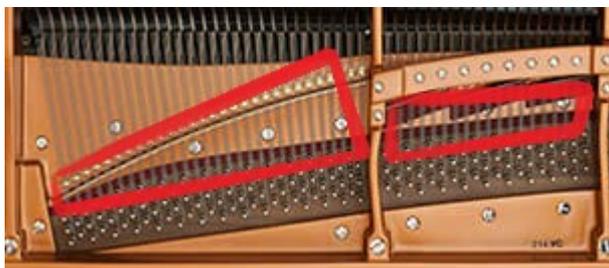
As seguintes indicações são relativas à interpretação da peça III do ciclo para piano.

* = registro aproximado.

 = cluster de teclas brancas abrangendo (aproximadamente) o intervalo indicado.

 = cluster de teclas pretas abrangendo (aproximadamente) o intervalo indicado.

 = as notas com cabeça em X indicam que o intérprete deve raspar horizontalmente as cordas do piano na região destacada na imagem abaixo, situada entre os parafusos de afinação e os martelos. O intérprete deve utilizar uma palheta (de violão ou guitarra), ou então uma tampa de caneta para tocar essas notas:



Gliss. nas cordas
 = o *Glissando* deve ser tocado nas cordas da harpa do piano, com as unhas (ou com uma palheta) na região central do instrumento, acima dos pontos referidos e destacados na figura anterior.

Gliss. nas cordas

$\text{♩} = \text{c. } 60-70$
rubato

f

p

mp

p

simile (b)

Reo.

$\text{♩} = \text{c. } 55$
a tempo

mp

mp

p

mp

p

mf

f

Gliss. nas cordas

SOST.

Reo.

rit.

f *Gliss. nas cordas* **p**

mp **p** **ppp**

Rec.

$\text{♩} = \text{c. } 60-70$

mf **pp** **p**

subito p

Rec.

$\text{♩} = \text{c. } 55$
a tempo

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

SOST.

$\text{♩} = c. 55$
Gliss. nas cordas
rubato

Pno.

f

pp

Reo.

rit.
Gliss. nas cordas

Pno.

f

p

pp

f

subito p

pressionar silenciosamente

pppp

ff

Reo.

6.5 Peça IV do ciclo para piano

IV

Fabrcio Solano Goncalves

2020

As seguintes indicações são relativas à interpretação da peça IV do ciclo para piano.

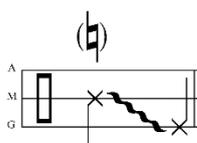
- Todo *Ad. Lib* deve ser improvisado livremente, com base no material anterior a indicação *Ad. Lib.* e enquanto houver uma linha contínua.



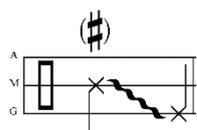
= pressionar (e manter abaixada) a tecla da nota indicada e em seguida, com um dedo tocar na corda produzindo o harmônico.



= raspar a corda indicada com a unha (ou uma palheta) na direção da seta.



= o sistema com três linhas representa respectivamente os registros agudo (A), médio (M) e grave (G) do piano. O intérprete deve tocar apenas raspando as unhas sobre as teclas brancas ao longo desses registros.



= idem ao anterior, porém, o intérprete deve tocar raspando as unhas sobre as teclas pretas ao longo desses registros.



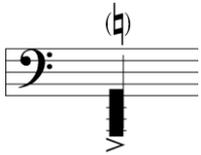
= pressionar silenciosamente as notas indicadas com cabeça de diamante.



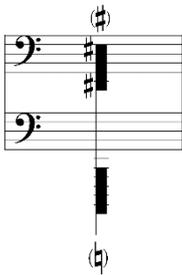
= *glissando* ascendente nas cordas da harpa do piano, com a nota fundamental sugerida entre parêntesis.



= *glissando* pentatônico normal (teclas pretas).



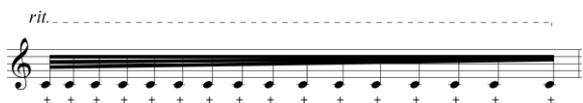
= *cluster* de teclas brancas (com âmbito aproximado).



= *cluster* de teclas mistas (com âmbito aproximado).



= *accelerando*, abafando a nota indicada com uma das mãos.



= *ritardando*, abafando a nota indicada com uma das mãos.

IV

$\text{♩} = c. 70$

Piano

Ad. lib. *rit.* *Ad. lib.*

mf *p* *mp* *mp*

Gliss. *simile* *3*

senza Ped. *Red.*

rit. *Ad. lib.*

Pno.

mf *f* *p* *p*

5" *Red.*

Ad. lib.

Pno.

f *mf* *mp* *f*

simile *4"* *Red.*

accel.-----
rit.-----

24 Pno. *pp* Mute *pp*

25 Pno. *mp* *mf* *mp* *f* *senza Ped.* *g_{sub}*

31 Pno. *f* *pp* *poco g_{sub}* *pp* *ff* *g_{sub}* *a tempo*

53

rit.

Ad. lib.

f (♯°) *p* (♯) *f* (♯) *mf* (♯)

Pno.

60

Ad. lib.

ff (♯°) *mf* (♯) *mp* (♯) *f* (♯) *mf* (♯) *p* (♯)

Pno.

67

5"

ff (♯) *pppp* (♯) *mf* (♯) *pppp* (♯) *mf* (♯) *pp* (♯) *mp* (♯) *ppp* (♯) *mp* (♯)

Pno.

6.6 Peça para violino

Peça para Violino

Fabício Solano Gonçalves
2020

As seguintes indicações são relativas à interpretação da peça para violino solo.

8"
 = fermata de oito segundos (8s).

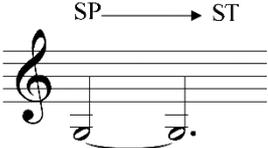
L.V = *lascia vibrare*, deixar soando.

N = ordinário, posição normal do arco.

SP = Sul Ponticelo.

ST = Sul Tasto.

* = SP e ST sempre no ponto máximo das extremidades.

Vlno.  = a seta indica a mudança de posição do ponto de contato do arco com a corda.

Peça para Violino

Fabricao S. Gonçaves

2020

Violino

$\text{♩} = c.63$

*SP

pizz. L.V. arco SP rit. pizz.

p *mf* *p* *mf*

Vlno.

arco SP

rit. ST pizz.

mp *pp* *mp* *p* *mp* *pp* *f*

Vlno.

a tempo simile

arco SP N

mf *pp* *p* *sf*

Vlno.

SP rit. ST pizz. L.V. 5" a tempo L.V.

ppp *mp* *mf* *p*

Vlno.

mf *f* 3" 3

Vlno.

rubato arcosp

ST sul G

pp *p* *mp* *pp poco*

Vlno. *a tempo* *rubato* *rit.*
f *subito p* *f*

Vlno. *a tempo* *rubato*
subito f *mp*

Vlno. *rit.* *a tempo* *rit.*
p *mp* *subito f*

Vlno. *a tempo* *rit.*
p *mp* *p* *mp*

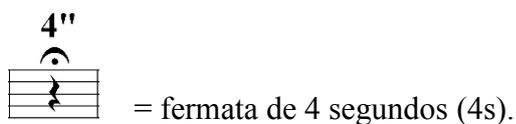
Vlno. pizz. L.V. arco ST 4" pizz. 5" arco SP 7"
mf *pp* *p* *pp* *al niente*

6.7 Movimento para Quarteto de Cordas

Quarteto de cordas

Fabrcio Solano Gonçaves
2020

As seguintes indicações são relativas à interpretação do movimento para quarteto de cordas.

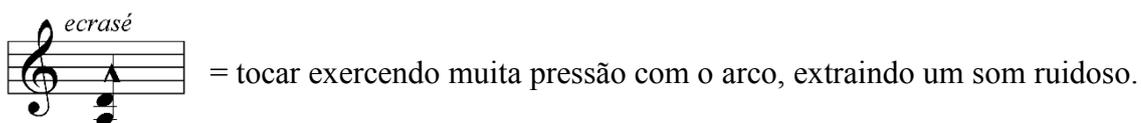


N = Ordinário, posição normal do arco.

SP = Sul Ponticelo.

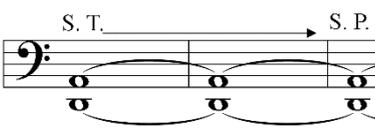
ST = Sul Tasto.

* = SP e ST sempre no ponto máximo das extremidades.



Vla.  = na viola, as notas com cabeça de losango, devem ser tocadas sempre entre o cavalete e o estandarte.

The notation shows a viola staff with three notes. The first and third notes have a diamond-shaped head (cabeça de losango) above them, indicating they should be played between the bridge and the nut.

Vc.  = no violoncelo, a seta indica a mudança de posição do ponto de contato do arco com a corda.

The notation shows a cello staff with three notes. An arrow points from the first note to the second, labeled "S. T." (Sul Tasto), and from the second to the third, labeled "S. P." (Sul Ponticelo), indicating a change in bow position.

Peça para Quarteto de Cordas

I

Adgio ♩ = 48

Violin I

Violin II

Viola

Cello

sf

al niente

simile

N → *ST

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p

ST → SP

N

SP

N

p

mf

sf

mp

sf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

mp

mf

p

mp

p

p

sf

p

sf

III

18

N → SP

N

p

25

Vln. I: *p*, *mf*, *mp*

Vln. II: *mf*

Vla.: *mp*, *p*, *mp*

Vc.: *p*, *pp*

32

Vln. I: *mf*, *p*

Vln. II: *mp*

Vla.: *mf*, *p*

Vc.: *sf*, *p*

rit.

(SP)

(SP)

N

ST

40

Andante ♩ = 60

Tempo I

Vln. I: *ff*, *pp*

Vln. II: *dal niente*, *mp*

Vla.: *al niente*, *ff*, *pp*

Vc.: *al niente*, *f*, *pp*

N ecrasé

senza vibrato

N senza vibrato

48

Vln. I *dal niente* *p* *mp* *mf*

Vln. II *p* *mp*

Vla. *dal niente* *p* *mp*

Vc. *ppp* *rit.*

SP I II

3

55

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *mp* *p*

Vc. *pp* *mp* *harm. gliss.* III IV 3

61

Andante ♩ = 60

Vln. I *f* *ecrasé* *simile* *ffz* *al niente*

Vln. II *f* *ecrasé* *simile* *ffz* *al niente*

Vla. *f* *ecrasé* *simile* *ffz* *al niente*

Vc. *mf* *ecrasé* *simile* *ffz* *al niente*

3" 4" 4" 4" 4" 4" 4" 4"