

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

Tese de Doutorado

A Composição Musical como Resposta: Vivências e Imaginário Sonoro

Daniel de Souza Mendes

Porto Alegre, setembro de 2015.

DANIEL DE SOUZA MENDES

A Composição Musical como Resposta: Vivências e Imaginário Sonoro

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Composição Musical.

Orientador: Professor Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha

Porto Alegre, setembro de 2015.

CIP - Catalogação na Publicação

de Souza Mendes, Daniel
A Composição Musical como Resposta: Vivências e
Imaginário Sonoro / Daniel de Souza Mendes. -- 2015.
295 f.

Orientador: Antônio Carlos Borges Cunha.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

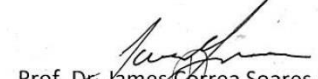
1. Composição Musical. 2. Intenção Expressiva. 3.
Imaginário Sonoro. 4. Composição Musical e Enunciação.
I. Borges Cunha, Antônio Carlos, orient. II. Título.

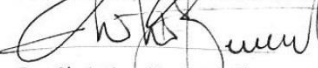


ATA 13/2015

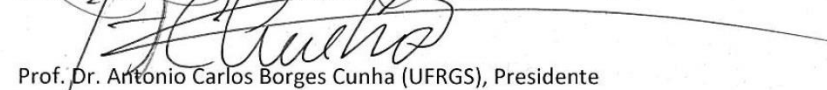
DEFESA DE TESE DE DOUTORADO Nº 73

Aos vinte e quatro dias do mês de setembro do ano de dois mil e quinze, às quatorze horas na Sala Armando Albuquerque, deste Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, reuniu-se, em sessão pública, a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para a defesa pública da Tese de Doutorado de **DANIEL DE SOUZA MENDES** intitulada “A Composição Musical como Resposta: Vivências e Imaginário Sonoro”, apresentada como um dos requisitos ao Título de Doutor em Música, Área de Concentração Composição. Os trabalhos foram presididos pelo Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha, orientador do doutorando. Após concluída a defesa nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. James Correa Soares (UFPeI), Conceito..... *APROVADO*....., Dr. Christian Benvenuti, Conceito..... *APROVADO*....., Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (UFRGS), Conceito..... *APROVADO*..... Dessa forma, e de acordo com o Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi o candidato..... *APROVADO*..... no exame e apresentação da Tese a que se submeteu. O candidato terá, a partir desta data, o prazo de quinze dias corridos para entregar a versão final de sua Tese de Doutorado à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final da Tese por essa Comissão requisito indispensável para obtenção do Título. O Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha, na condição de presidente da Banca Examinadora, agradeceu aos professores que a integraram a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão. E, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada por todos os integrantes da Banca Examinadora.


Prof. Dr. James Correa Soares (UFPeI)


Dr. Christian Benvenuti


Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (UFRGS)


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

Dedicatória

Ao meu filho Raul, com carinho.

Agradecimentos

Agradeço a quem acredita na seriedade de fazer e pensar música, e àqueles com quem compartilho a crença que música faz diferença no mundo.

À família: a minha mãe Eliane, pelas palavras constantes de apoio. Ao meu pai Arci, pelo apoio de vida. Aos meus irmãos Cíntia e David, pelas parcerias fraternas.

Ao Prof. Ms. Rafael Salib, amigo e companheiro de manufaturas. Acompanhou todo meu doutoramento com sugestões sempre estimulantes à imaginação criativa e com atentas arguições sobre aspectos conceituais e técnicos deste estudo.

Ao Prof. Dr. Guilherme Bertissolo, pelo apoio e amizade de mais de década. Um agradecimento especial à família Sfoggia&Bertissolo pela recepção e suporte dado em 2010 durante a estada de minha família em Salvador. Obrigadão, amigos!!!

Aproveito o clima soteropolitano e agradeço aos amigos da OCA - Oficina de Composição Agora -, e aos professores e funcionários da Escola de Música da UFBA, pelas portas abertas.

À cantora Ana Carolina Sant'Anna, pela motivação e incentivo a minha persistência nesse estudo, sempre com palavras amáveis de *speranza*. Obrigado pelo carinho compartilhado e multiplicado comigo.

Ao amigo Rodrigo Meine, pelas tantas conversas, pelas críticas e comentários perspicazes sobre este texto e sobre minhas peças. Agradeço também às inúmeras gravações de áudio e vídeo dos meus recitais, parte das quais integram este portfólio.

Aos colegas Prof. Dr. Bruno Ângelo e Prof. Dr. Germán Gras: Parcerias de produções musicais, congressos e das tantas prozas que pudessem rolar. Muitas das nossas conversas decerto estão presentes neste texto. À ex-colega, ainda amiga, Profa. Ms. Kênia Werner, por leituras e comentários que já datam de longe.

Aos professores integrantes da Banca: Prof. Dr. James Correa e ao Prof. Dr. Christian Benvenuti, pelas críticas e sugestões pertinentes ao trabalho. Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, pelas sugestões pontuais na banca, nos Seminários em Análise e Composição Musical, e no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Oiliam Lanna, pelas valiosas dicas, sugestões e orientações no exame de qualificação.

Ao orientador deste trabalho, Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha, por todas as motivações criativas e estímulos intelectuais ao longo dos mais de quatro anos de doutoramento. Neste tempo, a admiração por seu trabalho só aumentou, obrigado!

Ao Prof. Dr. Eloy F. Fritsch, pelos mais de dez anos de valiosas orientações composicionais.

À Faculdades EST, instituição que abriu as portas para o início de meu percurso como docente. Aos estudantes do curso Técnico em Música da ESEP e do curso de Licenciatura em Música da Faculdades EST. Aos colegas professores e funcionários. Ao Prof. Ms. Daniel Hunger, à Prof. Dra. Laura Franch Schmidt e ao Prof. Dr. Remi Klein.

Agradeço aos músicos que participaram das gravações do meu portfólio: Gabriel Penido, Grupo Derivasons - Natália Fragoso, Thais Montanari, Renan Fontes, Luís Friche, Marcos Braccini e Patrícia Bizzotto -, Grupo de Sax da UFRJ e Adriano Flesch. À Lia Sfoggia, pela videodança.

À Lúcia L. C. Soldera, pela revisão do texto em português, e ao Allan Ervin Krahn, pela revisão do abstract.

Aos professores e funcionários do PPGMus da UFRGS, em nome do atual coordenador Prof. Dr. Daniel Wolff, e da assistente de administração Isolete Kichel.

Fico feliz por ter de agradecer a várias pessoas. Vocês ajudaram a deixar mais agradável este caminho sinuoso que é a pesquisa de doutorado.

Resumo

Esta tese consiste em um estudo da composição musical como resposta a estímulos e motivações, a partir de reflexões sobre um grupo de peças compostas durante o doutoramento. O intuito é compreender e exemplificar o modo como vivências do compositor motivam suas intenções composicionais e expressivas e como o percurso criativo é responsivo a elas. A reflexão sobre a produção artística e teórica de outros compositores, bem como de pesquisas na área de teoria e da performance musical, contribui com a construção argumentativa do estudo. A tese está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo aborda a composição musical como resposta, à luz do conceito de enunciado, segundo o entendimento de Mikhail Bakhtin, para quem a enunciação é delineada pela intenção do sujeito em um contexto específico, como parte de uma cadeia responsiva contínua. O segundo apresenta o conceito de intenção expressiva, o qual é compreendido como as primeiras conjecturas, reflexões e planejamentos do conteúdo sonoro da composição, a partir de escritos de Roger Reynolds. No terceiro capítulo, é focalizado o conceito de imaginário sonoro para abordar vivências e experiências musicais do compositor como motivação de suas intenções composicionais e expressivas. Neste capítulo, a concepção de imaginário sonoro apresentada por Fernando Cerqueira contribui para o entendimento do conceito. As conclusões traçam uma revisão sobre esta tese, evidenciam a realização dos objetivos e indicam possibilidades de desenvolvimentos futuros do estudo da composição musical como resposta. Constata-se que a composição musical como resposta ao imaginário sonoro do compositor é constituinte das diversas facetas que se desdobram do processo criativo do portfólio, colaborando para o entendimento da composição musical em âmbito mais abrangente.

Palavras-chave: Composição Musical; Intenção Expressiva; Imaginário Sonoro; Composição Musical e Enunciação.

Abstract

This thesis consists in a study of musical composition as response to stimuli and motivations using a set of pieces composed during the doctorate as the starting point for the reflections. The purpose of this study is to understand and exemplify how the composer's experiences motivate their compositional and expressive intentions, and how the creative process is responsive. The reflection on the artistic and theoretical production of other composers as well as researches in the music theory and performances field contributes to the argumentative construction of the study. The thesis is organized in three chapters. The first chapter approaches the musical composition as response in the light of the concept of utterance according to the understanding of Mikhail Bakhtin, for whom the utterance is delineated by the subject's intents in a specific context as part of a continuous responsive chain. The second chapter introduces the concept of expressive intent which is understood as the first adumbration, reflections and planning of the content on the composition according to the writings of Roger Reynolds. The third chapter refers to the composer's musical and affective experiences that motivate his compositional and expressive intent, by the concept of sound imagery. In this section Fernando Cerqueira's ideas on sound imagery contributes to understanding the concept. The conclusions give a review of this thesis, demonstrate the accomplishment of the objectives and point to further developments in the study of musical composition as response. This reflection ascertains that the approach of musical composition as a response to the composer's sound imagery is constitutive of various facets which make up the creative process of the portfolio, contributing to the understanding of musical composition on a broader scope.

Keywords: Musical Composition; Expressive Intent; Sound Imagery; Musical Composition and Utterance.

Sumário

Dedicatória	v
Agradecimentos	vi
Lista de Figuras	11
Introdução	13
1. A composição musical como resposta	18
1.1. Apresentação.....	18
1.2. Enunciado e enunciado estético.....	22
1.2.1. Enunciado estético: dois exercícios.....	31
1.2.2. De enunciado e música como mote de pesquisa.....	36
1.3. Dos encaminhamentos a tese.....	41
2. Intenção composicional e expressiva	45
2.1. Conteúdo sonoro.....	47
2.2. Intenção expressiva.....	52
2.3. Intenção expressiva e <i>Meu Amigo Tiago</i>	56
2.3.1. Continuidade e direcionalidade.....	63
2.3.2. <i>Meu Amigo Tiago</i> e o uso da voz como recurso expressivo...	67
2.3.3. Parênteses.....	69
2.4. <i>HotBoxI</i> : motivações.....	73
2.4.1. <i>HotBoxI</i> : ritual e transe.....	80
3. Imaginário Sonoro	90
3.1. Imaginário Sonoro.....	91
3.2. Imaginário Cinestésico.....	99
3.3. <i>Peças para Violão</i>	106
3.3.1. <i>Peça para Violão I</i>	106
3.3.2. <i>Peça para Violão II</i>	112
3.4. <i>Bagatelas para Quarteto de Sax</i>	122
3.5. <i>HotBoxII</i>	132
3.5.1. Inacabamentos: resposta, imaginário sonoro e intenções composicionais.....	144
Partituras	149
<i>Sadness is a Gun</i>	150
<i>Meu Amigo Tiago</i>	162
<i>Bagatelas para Quarteto de Sax</i>	171
<i>HotBoxI</i>	186
<i>Peças para Violão - Peça I</i>	212
<i>Peça II</i>	219
<i>HotBoxII</i>	224
Ficha técnica das gravações de peças do portfólio.	
CD - áudio.....	277
Ficha técnica das gravações e vídeos de peças do portfólio.	
DVD - arquivos.....	279
Reflexões Finais	281
Referências Bibliográficas	287
Anexos	294

Lista de Figuras

Figura 1a:	<i>Friends</i> : Redução da introdução.....	56
Figura 1b:	<i>Friends</i> . Contracanto base das estrofes.....	56
Figura 2:	Esquema formal em <i>Meu Amigo Tiago</i>	58
Figura 3a:	<i>Meu Amigo Tiago</i> , Flauta, primeira versão da seção A	59
Figura 3b:	<i>Meu Amigo Tiago</i> [1-12]: ataque e ressonância.	60
Figura 4:	Escala de <i>Friends</i> utilizada como ímpeto do conteúdo de alturas de <i>Meu Amigo Tiago</i> - seção A [1-32].	60
Figura 5:	<i>Meu Amigo Tiago</i> [14-16]. Destaque para a melodia da flauta e a alusão ao conteúdo intervalar de <i>Friends</i>	60
Figura 6:	<i>Meu Amigo Tiago</i> [29-57]: O silêncio perturbado e a conclusão direcional.....	62
Figura 7:	Redução da parte da guitarra da introdução de <i>Friends</i>	62
Figura 8:	Conteúdo intervalar da seção B [32-37] de <i>Meu Amigo Tiago</i> e sua relação com a introdução de <i>Friends</i> . Destaque para o primeiro ciclo completo.....	63
Figura 9:	<i>Meu Amigo Tiago</i> [37-38], melodia cantada pelo flautista.....	67
Figura 10:	<i>Concerto Grosso No. 1 - Rondó</i> . Primeira e segunda inserção parentética do motivo de segunda menor.	71
Figura 11:	<i>Concerto Grosso No. 1 - Rondó</i> . Inserção parentética do motivo de segunda menor.....	71
Figura 12:	<i>Professor Bad Trip, Lesson I</i> , imagem sonora [7-32].....	76
Figura 13:	<i>Professor Bad Trip, Lesson I</i> [7-10]. Flauta baixo e clarinete baixo e o destaque as fases do envelope de onda.	77
Figura 14:	<i>Professor Bad Trip, Lesson I</i> [30-32]. Flauta baixo e clarinete baixo e o destaque as fases do envelope de onda.....	77
Figura 15:	<i>Lesson I</i> . Cordas: Extrema distorção sonora, [64].....	78
Figura 16:	<i>HotBoxI</i> : A organização instrumental e proporção por número de compasso entre as partes da seção A	81
Figura 17:	Figuras rítmicas de <i>HotBoxI</i>	82
Figura 18:	Direcionalidade entre as figuras rítmicas.....	82
Figura 19:	<i>HotBoxI</i> [10-21]: Seção A e subseção agitada e rarefação.....	83
Figura 20:	<i>HotBoxI</i> : Figura rítmica da seção C	84
Figura 21:	<i>HotBoxI</i> : subdivisões internas da seção B [69] e [83].....	85
Figura 22:	<i>HotBoxI</i> : transformação de um estado a outro, fl. [40-45].....	86
Figura 23a:	<i>HotBoxI</i> : Parênteses 1. Piano anunciado o começo da peça.....	87
Figura 23b:	<i>HotBoxI</i> : Parênteses 2. Piano anunciado o final da peça.....	88
Figura 24:	<i>Prelude 1 Pour Guitare</i> (1940) Villa-Lobos: traslados, a melodia em (Lá) e (Ré) e a digitação da mão esquerda.....	102
Figura 25:	<i>Étude Douze pour Guitare</i> , Villa-Lobos [22-29] paralelismo.....	103
Figura 26:	<i>Besides-besides</i> [39-42] de Steen-Andersen para contrabaixo e para violão, respectivamente, com destaque no conteúdo das traduções coreográficas.....	105
Figura 27:	Posições de mão esquerda.....	108
Figura 28:	Direcionalidade Harmônica da <i>Peça para Violão I</i>	108
Figura 29:	<i>Peça para Violão I</i> [1-10]. Com destaque aos conjuntos de classes de notas e à linha descendente.....	109

Figura 30:	<i>Peça para Violão I</i> [25-27]. Mudança de posição em dois graus diferentes de movimento.....	109
Figura 31:	<i>Peça para Violão I</i> [47-55]: Melodia de acordes.....	110
Figura 32:	Representação visual da seção B	110
Figura 33:	<i>Peça Para Violão -I</i> [90-97]: a conclusão da direcionalidade.....	110
Figura 34:	<i>Peça para Violão II</i> [1-3]: economia intervalar e rítmica.....	113
Figura 35:	<i>La Espiral Eterna</i> , Leo Brouwer. <i>Campanellas</i> em <i>clusters</i>	114
Figura36a:	<i>Paisaje Cubana con Campana</i> de Brouwer - Sistema 2. <i>Campanellas</i> e paralelismo.....	114
Figura36b:	Redução das transposições paralelas (notas brancas) e das notas fixas (notas pretas).	114
Figura37a:	<i>Peça para Violão II</i> , [9-10] - <i>A campanella</i>	115
Figura37b:	Material harmônico da <i>campanella</i>	115
Figura 38:	<i>Peça para Violão II</i> [9] - Rítmica da <i>campanella</i>	116
Figura 39:	Quadro de proporções entre valores da Sequência Fibonacci.....	117
Figura 40:	Proporção Áurea.....	117
Figura 41:	<i>Peça para Violão II</i> [1-8], Controle de seções e subseções por meio da Série Fibonacci.....	118
Figura 42:	<i>Peça para Violão II</i> [13-16] Seção B , motivo, desenvolvimento e Série Fibonacci aplicada ao ritmo.	118
Figura 43:	<i>Peça para Violão II</i> [22-29]. Desenvolvimento de B e apresentação das figuras rítmicas.....	120
Figura 44:	Processo de composição da seção I.A) Distribuição da ordem numérica em grupos de doze colcheias; B) Atribuição das intensidades e divisão dos compassos; C) Subdivisão rítmica em semicolcheia.....	121
Figura 45:	Desenho formal da <i>Peça II</i>	122
Figura 46:	Conteúdo intervalar das <i>Bagatelas para Quarteto de Sax</i>	124
Figura 47:	<i>Bagatelas para Quarteto de Sax</i> [1-7]: Os acordes 6, 1 e 2 do quadro de transformação.....	125
Figura 48:	Os acordes 6, 1, 2, do quadro de transformação.	125
Figura 49:	<i>Bagatelas para Quarteto de Sax</i> : As seções e as características texturais..	127
Figura 50:	O <i>riff</i> utilizado como material da <i>Bagatelas II</i>	130
Figura 51:	<i>Bagatelas para Quarteto de Sax</i> [1-9]: Modelo de <i>riff</i> apresentado no Sax Barítono.....	131
Figura52a:	Material composicional de <i>HotBoxII</i>	135
Figura52b:	Variação rítmica do material composicional de <i>HotBoxII</i>	135
Figura 53:	Material composicional de <i>HotBoxII</i> [1-2].....	136
Figura 54:	Estrutura de <i>HotBoxII</i>	137
Figura 55:	Composição de variações sobre o <i>riff</i>	138
Figura 56:	Elaboração do material de alturas das seções derivadas do <i>riff</i>	139
Figura 57:	Materiais derivados de (0 1 3)	139
Figura 58:	Contrabaixo e a condução ao fim da peça.....	143

Introdução

A presente tese consiste em um estudo da composição musical como resposta a estímulos e motivações. Ao refletir sobre o processo composicional do portfólio escrito durante o período de doutoramento, constatei que as peças foram motivadas como respostas a estímulos. Isto é, há estímulos que incitam as intenções composicionais e expressivas e que acompanham o percurso das escolhas que tangem o processo criativo. Entendo que tais estímulos e motivações remetem ao entorno sonoro, afetivo e cultural, o qual constrói o ambiente do compositor e confere importância em seu percurso criativo. Os estímulos e motivações também englobam músicas de diversos repertórios, tendências e estéticas, experiências com alguma música, um trecho delas, algum gesto, sonoridade e aspectos da interpretação instrumental.

Ao refletir sobre as peças do presente portfólio, desvelei essas duas principais características que delineiam o perfil de estímulos e motivações das intenções composicionais e expressivas. O primeiro perfil se caracteriza por vivências do compositor, pelo tempo histórico, social e cultural em que ele está imerso. Entendo que, guiado por sua posição volitiva e criativa, o compositor interage com questões de ordem vivencial, as quais estimulam a imaginação criativa e se manifestam nas multifacetadas intenções composicionais e expressivas.

Outro perfil de motivações é relacionado à vivência propriamente musical, seja pela visão crítica do compositor sobre tendências composicionais e estéticas, seja pela experiência como músico. A impressão de escuta – análise, leitura, imaginação, lembrança de uma música – é exemplo do que considero como uma vivência musical que motiva intenções composicionais. O modo como se constata elementos do conteúdo sonoro de determinada peça pode estimular o compositor a direcionar suas intenções composicionais para resultados sonoros específicos. De outro modo, observo que experiências com práticas interpretativas e a relação da fisicidade do intérprete com a idiomática e o vocabulário sonoro de um instrumento são motivações à imaginação criativa.

Motivações, intenções expressivas e a composição responsiva foram questões evidenciadas no processo de revisão e reflexão sobre o portfólio de peças que compus no período de doutoramento, entre 2011 e 2015. Este portfólio é a principal fonte de exemplificação e discussão dos conceitos levantados no decorrer da tese. Entendo que todas estas peças manifestam o modo como as intenções composicionais remetem a vivências do compositor como fonte de energia expressiva. Integram o presente trabalho as seguintes peças:

- *Sadness is a Gun* (2011, para flauta, clarinete, piano, violino e violoncelo - partitura);
- *Meu Amigo Tiago* (2012, violão e flauta - partitura e gravação);
- *Bagatelas do Encontro* (2012, eletrônica em oito canais - gravação da versão estéreo);
- *Bagatelas para Quarteto de Sax* (2012, quarteto de saxofones S, A, T, B. - partitura e gravação);
- *HotBoxI* (2013, duas flautas, piano, violão e dois contrabaixos - partitura e gravação);
- *Peças para Violão* (2013-2015, violão. *Peça I* - partitura e gravação. *Peça II* - partitura);
- *HotBoxII* (2014-2015, para flauta, clarinete, oboé, fagote, percussão, piano e quinteto de cordas - partitura).

Durante o processo de estudo da composição musical, identifiquei a perspectiva responsiva em peças de outros compositores, seja por meio da leitura de comentários dos próprios compositores sobre suas músicas, seja por meio da interpretação analítica de determinadas peças, a partir da escuta de gravações e do estudo da partitura. Assim, apesar de focar a premissa responsiva no portfólio de peças, procuro interagir com obras e ideias de outros compositores, no intuito de ampliar as perspectivas conceituais e práticas sobre o tema proposto e colaborar para o entendimento da composição musical em âmbito mais abrangente.

De modo semelhante, observei a abordagem responsiva na criação artística em diversos estudos. No âmbito dos estudos literários, observei que parte das discussões sobre o conceito de enunciado trata da perspectiva responsiva na comunicação discursiva, propondo que toda expressão individual é uma resposta a outras expressões, que manifesta a intenção e a posição volitiva do sujeito em um contexto específico. Além disso, diferentes perspectivas de enunciado responsivo em música foram reconhecidas, possibilitando delinear, com mais

clareza, a abordagem criativa à luz do conceito. O estudo do enunciado foi importante nesta tese porque parte dos conceitos sobre ele enfoca a posição subjetiva (das intenções) concomitante ao lado objetivo (do horizonte social) do sujeito como parte constitutiva de sua expressão, o que incentivou o desdobramento de dois termos que são o mote condutor da presente tese: ‘intenção expressiva’, compreendida como as primeiras conjecturas, reflexões e planejamento do conteúdo sonoro da composição; ‘imaginário sonoro’, compreendido como a carga vivencial e imaginativa do compositor, a qual constitui a principal fonte de estímulos e motivações às intenções composicionais e expressivas.

No âmbito da teoria musical, alguns compositores e pesquisadores da música abordam, de modos variados, a relação do contexto do compositor como parte integrante do significado e do conteúdo de uma peça. Dentre estes estudos, destaco uma perspectiva analítica que enfoca a criação de categorias conceituais a partir de figuras musicais, as quais são associadas a sentimentos e afetos em uma esfera específica de atuação artística e social. Esta perspectiva é importante, na presente tese, porque suscita o reconhecimento do horizonte social como algo concernente ao estudo das práticas criativas em repertórios bastante diversificados.

Em pesquisas sobre performance musical, constatei uma perspectiva de estudos que focaliza a relação intrínseca da fisicidade do intérprete sobre a idiomática do instrumento pelo viés criativo. Há também a perspectiva que destaca o repertório de possibilidades criativas que remetem ou à prática instrumental, ou mesmo ao vocabulário sonoro associado um instrumento. A incursão nestes estudos foi importante, nesta tese, porque parte dos conceitos desenvolvidos deu suporte para a discussão sobre a natureza de estímulos composicionais, os quais remetem à experiência do compositor como instrumentista. Dentre estes conceitos, destaca-se o imaginário cinestésico.

A presente tese possui dois principais objetivos: criar subsídios teóricos e conceituais para entender e exemplificar como experiências do compositor motivam suas intenções composicionais e expressivas e, por consequência, delineiam o conteúdo sonoro de uma composição; e, pretendendo não encerrar as discussões no contexto do portfólio que integra este estudo e com base nos exemplos e argumentos de diversos contextos, estimular debates sobre o entendimento da composição musical em âmbito geral.

O presente trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, proponho o tema da tese, a fim de revelar as facetas do ato criativo em resposta a estímulos, a algo que provoca

e motiva o compositor a se pôr em ação; almejo também demonstrar de que modo esta revelação leva ao estudo do processo criativo em si. Em seguida, adentro no âmbito dos estudos literários para ampliar as possibilidades conceituais sobre o tema proposto, apresentando o conceito de enunciado, a partir de uma síntese de escritos teóricos de Mikhail Bakhtin (1997) e de Valentin Voloshinov (1976 e 2014)¹, principalmente. Na sequência, abordo algumas pesquisas musicais que desenvolveram conceitos de Bakhtin, a fim de reconhecer desdobramentos do enunciado responsivo no âmbito criativo musical. Concluo tal capítulo afirmando a necessidade de adequar algumas questões ao foco da tese e, a partir de uma reflexão sobre os fatores constitutivos do enunciado, apresento os termos intenção expressiva e imaginário sonoro.

No segundo capítulo, abordo noções sobre conteúdo sonoro e intenção expressiva. Neste intuito, explícito, a partir de um breve exercício analítico, o que compreendo por caráter e conteúdo expressivo. Posteriormente, apresento o conceito de intenção expressiva, o qual é compreendido como os primeiros vislumbres, reflexões e planejamentos do conteúdo e caráter sonoro de uma peça, tendo como base teórica o texto de Roger Reynolds (2002). Seguindo essas considerações, apresento duas peças que pertencem ao portfólio: *Meu Amigo Tiago* e *HotBoxI*. Exemplifico como a impressão de escuta de determinada música motiva as intenções expressivas e delinea o conteúdo e o caráter sonoro no processo composicional das peças.

No terceiro capítulo, trato sobre o conceito de imaginário sonoro e imaginário cinestésico. Abordo o modo como diferentes perspectivas do imaginário sonoro podem ser consideradas como as principais fontes de motivação às intenções composicionais e expressivas do compositor. Trata-se da vivência e da posição volitiva, bem como a perspectiva crítica do compositor sobre tendências composicionais como parte de seu imaginário sonoro (Cerqueira, 2007, 2014, 2015)². Posteriormente, aludo às particularidades do imaginário sonoro, cujas principais fontes remetem aos estímulos motores e cinestésicos da prática instrumental (Cook 1991)³. Apresento o processo composicional de *Peças para*

¹ De Mikhail Bakhtin, o texto *Estética da Criação Verbal* (1997). De Valentin Voloshinov, *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2014) e *Freudism* (1976), sobretudo em sua percepção sobre o contexto que promove e sustenta a interação entre sujeitos.

² Os textos *Velhas e Novas Trilhas I* (1985) e *II* (1989) e *Técnicas Composicionais e Atualização* (1991) são publicados de *Artimanhas do Compor* (2007). Além destes, *O Sistema-Obra Versus a Inocência do Compositor* (2014) e *A Obra Musical Enquanto Sistema-Obra* (2015), duas publicações relacionadas ao Congresso do TEMA, que ocorreu entre 9-12 de Novembro de 2014, na UFBA - Salvador, BA.

³ Termo de Nicholas Cook em *Music, Imagination and Culture* (1991).

Violão I e II para aludir às intenções composicionais e expressivas que são motivadas pela experiência interpretativa, instrumental. Em seguida, abordo o processo criativo de *Bagatelas para Quarteto de Sax* para exemplificar a maneira como categorias expressivas⁴ associadas a determinado estilo musical motivam e estimulam as intenções criativas. *HotBoxII* é apresentada como uma síntese das reflexões sobre os diversos desdobramentos do compor como resposta, discutidos na tese. Finalizo tal capítulo com reflexões críticas sobre a perspectiva da intenção expressiva e do imaginário sonoro em composição musical. Arrisco a conclusão de que todas as peças, especificamente no âmbito do presente portfólio, refletem as intenções expressivas do compositor e revelam que o processo composicional é responsivo ao imaginário sonoro.

Por fim, traço uma retrospectiva sobre os capítulos apresentados nesta tese, no intuito de indicar algumas direções sobre os assuntos abordados, e pondero sobre a realização dos objetivos deste estudo. Concluo a partir de considerações sobre as intenções composicionais e sobre o imaginário sonoro em relação ao que foi tratado na tese. Levanto alguns tópicos para dar continuidade ao tema, demonstrando que essa premissa já tem sido discutida em ocasiões específicas e que ela pode se estender a um escopo mais abrangente, desdobrando-se como um recurso didático e como norte criativo de produções composicionais diversas.

Por convenção, no corpo do texto, utilizo o sinal de colchetes para identificar numeração de compassos, sendo que [8-10] significa compassos oito a dez. Utilizo a notação (0 1 2 3 ... A B) para representar conjuntos de classes de notas, em acordo com a teoria das classes de conjuntos. Os números entre parênteses colocados em ordem sucessiva, separados por espaço sem vírgulas entre eles, sendo A e B entendidos como número 10 e 11, correspondem às doze classes de notas⁵.

⁴ Michael L. Klein utiliza Categoria Conceitual em sua abordagem sobre as Tópicas Musicais em *Intertextuality in Western Art Music* (2005, 62). Não utilizo o entendimento de tópicas musicais neste trabalho, porém a ideia de categorias conceituais, o que entendi como as categorias expressivas é base para o argumento sobre *Bagatelas para Quarteto de Sax*, no capítulo 3.4. desta tese.

⁵ Não é intuito aqui abordar os métodos da Teoria Pós-Tonal, para isso, vide (Straus 2005).

1. A Composição Musical como Resposta

1.1. Apresentação

A reflexão e a interpretação das peças que constituem o repertório desta tese – o portfólio de composições – revelaram que há estímulos os quais delineiam as intenções composicionais e que a principal fonte destes estímulos são vivências afetivas e experiências musicais. Estímulos suscitam a vontade incipiente de fazer música e acompanham todo o processo composicional, manifestando-se sobre a escolha de elementos musicais tais como sons, silêncios, alturas, ritmos, texturas e projetando-se como parte do conteúdo expressivo da peça. Isto é, estímulos também estão na forma como estes elementos se relacionam no transcurso da obra, como se agrupam, contrastam ou coabitam a textura musical.

A natureza dos estímulos é diversa. Todo entorno sonoro, cultural e afetivo, o qual constrói o contexto social e infere importância ao processo criativo, é estímulo. Pode-se, porém, também estreitar a vivências musicais. Peças de diversos repertórios, tendências estéticas, experiências com alguma música, sons e sonoridades, aspectos da interpretação instrumental são exemplos de estímulos.

Um exemplo da vivência musical como estímulo às intenções composicionais é observado no processo composicional da peça *Sadness is a Gun*⁶, minha primeira composição no período de doutorado, a qual representa uma ideia germinal do que se tornou o presente trabalho. O estímulo para a composição desta peça remete à minha escuta da canção *Happiness is a Warm Gun* (1968)⁷. O principal aspecto que motivou minhas intenções composicionais foi a identificação do modo como três características expressivas diferentes coabitavam a canção, formando três partes determinadas pelo conteúdo da letra, pela textura do arranjo instrumental, do vocabulário de alturas, rítmico e melódico. Tais características

⁶ Apesar de essa peça não ter uma atenção própria a ela neste trabalho, considero condizente iniciar as questões da tese a tomando como exemplo. A partitura da peça está no portfólio que integra a tese.

⁷ Canção de John Lennon, creditada à dupla Lennon/McCartney, presente no *White Album* (1968) dos Beatles.

correspondem ao que o compositor chamou dos ‘três estilos de *rock* diferentes⁸’. Este aspecto da canção foi o estímulo composicional que desencadeou o processo criativo de minha peça. A intenção era criar uma espécie de diálogo composicional com a canção e ter, como referência, a dinâmica entre conteúdos expressivos diferentes em uma única forma. Esta intenção acompanhou as escolhas de alturas, ritmos, durações e texturas, caracterizadas de modo específico em três seções distintas.

A abordagem sobre estímulos composicionais pode adquirir outros vieses, enfatizando um ou outro determinante do processo composicional. Escolhas de procedimentos, materiais, técnicas e ferramentas composicionais podem ser motivadas por algo que inquieta o compositor. Ernst Krenek enfoca as motivações de seu percurso como compositor afirmando que, mais comumente do que compositores costumam verbalizar, há uma tendência à experimentação de procedimentos técnicos, não pela garantia de que determinada técnica criativa possa providenciar materiais bem-sucedidos, mas por um sentido que pode ser considerado oposto a esta objetividade: “[o compositor] é atraído pelos traços esotéricos [dos procedimentos técnicos], cujos mistérios ele deseja compartilhar com os iniciados”⁹ (Krenek 1967, 37). Não saberia explicar exatamente do que se tratam esses traços esotéricos, mas pode-se observar que a ênfase de Krenek é que as motivações do compositor em relação ao uso de determinada técnica composicional não se deve à sua eficácia na geração de materiais, mas a algo além do nível material. Os traços esotéricos sugerem uma transmissão espiritual de conhecimento, a convivência de discípulo e mestre, os iniciados. É uma afirmação que converge no que segue: “a influência que uma personalidade forte emana pode motivar um compositor a direcionar seus esforços criativos em vias similares.”¹⁰ (ibidem, 37). Nesse sentido, compreendo que o compositor se refere à motivação como algo que se torna a razão de uma composição, que põe em movimento suas intenções composicionais, seja um traço expressivo, uma atitude composicional ou mesmo determinada técnica composicional.

O conceito de motivação torna-se bastante importante. Ele é utilizado frequentemente nesta tese para se referir ao que suscita as intenções composicionais e expressivas. A abordagem de Krenek sobre motivação vai ao encontro do que afirmei sobre o processo composicional de *Sadness is a gun*. Os recursos composicionais da canção, fonte da força expressiva que remete à personalidade do compositor, foram a motivação para que, em um

⁸ Cf.: (Lennon in Werner, 1971, 114).

⁹ “He is attracted by its esoteric traits, whose mystery he craves to share with the initiated”.

¹⁰ “The influence emanating from a Strong personality may motivate a composer to direct his creative efforts into similar channels”.

novo processo criativo, eu direcionasse minhas intenções no mesmo sentido, para que compartilhasse com meus próprios termos o que compreendo da canção e do universo musical que ela representa. E ainda vai além: trata-se dos traços de uma tradição, da vivência e de significados que se deseja compartilhar. A composição de *Sadness* não tratou de utilizar os materiais da canção, embora o faça em determinados momentos. A motivação remetia não especificamente à peça como um dado material, mas à minha experiência com ela, ao modo como a ouvi e como me surpreendi com sua potencialidade expressiva. A memória afetiva de escuta da peça é fonte de motivações.

Outro viés para abordar a motivação relacionada à experiência com escuta de alguma música é compreender o ato composicional como uma continuação dessa experiência. A escuta – ou a leitura, lembrança, escuta interna, imaginação de uma música – pode ser associada ao processo de análise e se estender à composição. O compositor Paulo Lima vislumbra a experiência musical e a análise como um contínuo: uma experiência musical motiva a análise, a qual provoca novas escutas, por consequência, estimula novas descobertas analíticas, as quais necessitam de novas escutas... Com efeito, compreende-se o “campo analítico como uma espécie de *continuum* que se inicia diretamente na experiência musical e que se espraia na direção de fazeres musicais.” (Lima 2005, 42). Não é precipitado afirmar que a experiência musical se estende aos fazeres composicionais. A experiência com determinada música, a reflexão e a composição musical podem coabitar o mesmo território de interesses criativos, em um amálgama de fazeres musicais.

Entendo que toda sorte de experiências musicais motiva sua continuação no processo composicional. A escuta e as práticas instrumentais estendem-se à composição, ao estimularem a imaginação criativa e as intenções composicionais. É nesse sentido que Cecília Salles (1998, 53) descreve a materialização sensível como uma rede de relações da criação artística com imagens as quais contêm uma excitação, um desejo de concepção de algo. O que, nesta tese, chamo de estímulo e motivação é semelhante ao que Salles trata como uma provocação ao artista: inscrições em um muro, conceitos científicos, um ritmo e mesmo imagens de infância, um grito, sonhos e experiências da vida cotidiana são elementos que provocam a imaginação criativa, os quais são uma gota de luz em sua produção. Segundo Salles, “O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar.” (1998, 55). Esta complexidade de elementos que se relaciona à imaginação criativa do artista constitui a motivação e o estímulo ao ato de criação.

Mesmo fatos subjetivos e amplos, como uma memória de infância, podem ser observados como estímulos às intenções composicionais. O modo como Salvatore Sciarrino (1947) aborda *Efebo con Radio* (1981) exemplifica a diversidade de natureza de motivações. O compositor menciona uma memória afetiva como ideia básica para a composição da peça. Para descrevê-la, o autor lembra-se da imagem autobiográfica de um garoto esperto frente a um rádio, mexendo nos botões de troca de estações e se divertindo ao ouvir sons eletrônicos das interferências na transmissão (Sciarrino, 2008)¹¹.

Esta imagem mnemônica acompanha e define as escolhas do processo criativo, motivando as intenções composicionais. O título da peça sugere uma imagem antiga: é um efebo e não um *ragazzo*. Os sons de *hits* que o efebo ouvia nas transmissões radiofônicas retornam como material composicional e as interferências eletrônicas no receptor de ondas curtas motivam o engendramento de timbres orquestrais. Entendo que, do mesmo modo que o efebo se divertia ao ouvir os *hits* transmitidos pelo rádio entre as interferências de sons estranhos, Sciarrino decerto se diverte ouvindo a montagem sonora da orquestra transmitindo os *hits* com interferências texturais sobre eles.

Constatam-se três níveis de escolhas de *Efebo con Radio* motivadas pela memória autobiográfica. Nos materiais composicionais: “um ponto de partida para a composição foi o estudo sistemático de *hits* do século XX”; nas técnicas composicionais e de instrumentação: “os três níveis (de interferência) da transmissão correspondem a três tipos diferentes de técnica composicional e instrumentação”; na forma musical: “a articulação dos elementos se distancia do ilusionismo e cria uma forma apropriada, chamada montagem sonora”¹² (Sciarrino 2008).

A música de Sciarrino exemplifica que o estímulo não está isolado no nível das ideias metafóricas, que não se trata de uma inspiração exterior à música que foi traduzida em sons e que o estímulo tampouco é um modelo repetível a ser seguido ou reproduzido: o estímulo é parte do processo composicional e da peça composta. Nesse sentido, é importante salientar que constatar a motivação ou evidenciar o contexto de composição da peça não leva propriamente ao estudo do processo, e que o foco deste trabalho é estudar o contexto da

¹¹ “A smart child who would have fun making electronic sounds by pressing channel buttons”. As fontes bibliográficas dos excertos citados são do encarte do CD da gravação, escritos pelo próprio compositor, e da partitura da peça.

¹² “A starting point for the composition was a systematic study of 20th century hits songs...”. “To these three levels [of electronic interference] there are three different kinds of composition technique and instrumentation”. “Finally, one should note the unreality of articulation... that seeks to produce a distance from effective illusionism, and creates a more appropriated form, namely Sound Montage”.

composição e sua relação com o estímulo, visando levar ao estudo do processo composicional. Fazendo uso das palavras de Salles, afirmo que a abordagem desta tese busca compreender “como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra” (C. Salles 1998, 38) e como eles se projetam no fazer composicional. Por esta razão, seja qual for a natureza do estímulo, ele motiva as intenções composicionais, acompanha as decisões do ato de criação e se manifesta como parte do conteúdo da peça. Todos os exemplos citados confluem ao mesmo ponto, o qual embasa a abordagem conceitual da presente tese: o compor como resposta a estímulos.

1.2. Enunciado e enunciado estético

A premissa do compor como resposta a estímulos e motivações engloba o contínuo entre fazeres musicais, bem como sugere meios para observar como estímulos levam às investigações do processo composicional. Tal abordagem pode ser ampliada com recursos conceituais da teoria da criação literária, especificamente nos desdobramentos do enunciado responsivo, à luz do qual toda ação humana é um enunciado que responde a outros enunciados em uma cadeia contínua, desde uma fala cotidiana a um tratado científico, de uma carta com conteúdo informativo a um romance literário. Um enunciado é a ação expressiva individual que liga o sujeito enunciativo a um contexto específico, determinado pela interação com outros enunciados.

O conceito de enunciado responsivo está presente em parte do trabalho de Mikhail Bakhtin (1997, 279-326) sobre seus estudos da linguagem focados na pesquisa em estética da criação verbal. Bakhtin promulga que expressões verbais não devem ser compreendidas unicamente pelo sentido léxico e abstrato das palavras, mas pelo contexto enunciativo, incluindo aí os fatores históricos, sociais e culturais determinantes em sua criação. O enunciado torna-se algo que pertence a um sujeito contextualizado histórica e socialmente, é provido por sua intenção e pela interação com outros sujeitos. Desse modo, Bakhtin enfatiza que a completude do sentido de uma expressão verbal tem seus débitos com a perspectiva do sujeito enunciativo, do contexto social e dos parceiros com quem o sujeito interage, além da carga verbal e semântica dos usos da língua. Com efeito, percebe-se que, para o autor, toda

ação e toda atividade humana é uma resposta a outras ações e atividades, a partir da posição intencional e volitiva de um sujeito sobre seu meio.

Para elaborar o conceito de enunciado concreto, a dinâmica interativa e o contexto que cabe à enunciação, Bakhtin desenvolve a perspectiva responsiva, na qual um enunciado é sempre a resposta de outro enunciado demarcado pela fronteira entre os sujeitos falantes e por uma situação própria. Esta perspectiva de alternância de enunciados e fronteiras entre sujeitos falantes é exemplificada como uma metáfora a um diálogo, pressupondo uma rede contínua de respostas, na qual um ouvinte hipotético compreende um enunciado determinado e, simultaneamente, adota uma atitude “*responsiva ativa*” (Bakhtin 1997, 290)¹³. Nesta rede responsiva, ambos os interlocutores possuem funções ativas, mesmo a função de ouvinte, na medida em que toda a compreensão é uma forma de resposta. De um modo ou de outro, o ouvinte que compreende um enunciado torna-se locutor de um novo enunciado em resposta ao que compreendeu. O sentido de um enunciado só é completo quando os dois sujeitos interagem, o locutor direcionando seu enunciado ao ouvinte e o ouvinte compreendendo e respondendo ao enunciado.

Aproximar a premissa do compor como resposta à luz do conceito de enunciado estimula a pensar que o compositor-autor¹⁴ passa por um processo de compreensão de algo que antecede sua ação criativa. No sentido contínuo da cadeia responsiva, uma resposta não extingue a interação – algo impossível para o conceito de enunciado. Para isso, toda enunciação possui duplo destinatário: o autor-compositor responde ao que o antecedeu, mas também direciona sua enunciação a um hipotético ouvinte, o qual se tornará locutor.

De acordo com Bakhtin, a dinâmica interativa criada nos direcionamentos da resposta é parte inerente do enunciado. Nessa perspectiva, para compreender um enunciado não se deve atentar unicamente ao conteúdo verbal no sentido léxico e gramatical da fala, mas, em pesos e medidas iguais, ao conhecimento da situação interativa que possibilitou a enunciação. Dessa forma, Bakhtin desenvolve a perspectiva responsiva e engloba o contexto como um horizonte social no qual os interlocutores interagem como parte do sentido que as ações enunciativas carregam. Este aspecto revela uma faceta inacabada do enunciado, pois seu sentido completo só é revelado quando se considera a posição volitiva dos demais envolvidos na enunciação e de seu reconhecimento da situação constitutiva. A premissa do enunciado

¹³ *Itálico* no original. Todos os destaques dos textos citados (itálico, grifos, etc.) são da edição original, exceto quando anunciado.

¹⁴ Compositor-autor como analogia ao escritor-autor de Bakhtin. Entende-se escritor-autor, escritor-ouvinte, escritor-personagem como três consciências do mesmo escritor-pessoa. Como consequência, o ouvinte-pessoa também possui as consciências de ouvinte-escritor e ouvinte-personagem, conforme abordado à frente.

incentiva a recontextualização de todos os aspectos percebidos a partir da vivência de cada sujeito, uma vez que sua posição volitiva é englobada como parte do sentido de sua expressão.

O estudo de Voloshinov (1976, 93-116) corrobora o desenvolvimento do conceito de enunciado como resultado da interação entre indivíduos em um contexto concreto bem demarcado. O autor é pontual: “qualquer que seja o valor dado à parte puramente verbal do enunciado, por mais sutilmente que se definam os fatores fonéticos, morfológicos e semânticos da palavra..., não se avançará um simples passo para o entendimento do sentido total de qualquer colóquio”¹⁵ (ibidem, 99). O autor avança no desenvolvimento da compreensão de um enunciado além do sentido léxico da fala, ao desdobrar a noção de sentido percebido e sentido presumido como a completude do enunciado. O sentido percebido corresponde à primeira etapa de compreensão, que se refere ao conhecimento da ‘parte puramente verbal’, enquanto o sentido presumido do enunciado se refere àqueles elementos os quais são percebidos na situação constitutiva do enunciado. O sentido presumido é de importância no estudo de Voloshinov, por meio desse aspecto, o autor cria uma situação constituinte para os interlocutores do enunciado, na qual eles se reconhecem, avaliam e observam a situação como algo que pertence ao sentido do que eles estão comunicando. Com esta situação delinea-se um horizonte espacial específico e os pontos nos quais os interlocutores estão unidos formam a parte presumida de um enunciado. Toda expressão, toda manifestação se tornam associadas ao sentido presumido (idem). Assim, os dois passos para compreensão de um enunciado correspondem ao conteúdo verbal e ao conteúdo extraverbal do enunciado, respectivamente.

A partir desses fatos, salienta-se que toda fala e todo colóquio possuem elementos atribuídos ao contexto e à posição volitiva dos interlocutores. Este é o aspecto determinante da teoria da enunciação de Voloshinov, pois a avaliação do contexto extraverbal, a percepção e o reconhecimento do horizonte espacial são a janela pela qual o autor observa o enunciado como signo ideológico, o qual manifesta a posição volitiva do interlocutor, refletindo e refratando sua posição concreta como ser no mundo. Esta afirmação elucidada o que diferencia a fala do enunciado, ao se referir às expressões verbais: a compreensão da carga ideológica do enunciado vai além da léxica da fala.

¹⁵ “Whatever pains we take with the purely verbal part of the utterance, however subtly we define the phonetic, morphological, or semantic factors of the word well, we shall still not come a single step closer to an understanding of the whole sense of the colloquy”.

Aproximar esta carga ideológica da arte, de maneira a pensar no artista como sujeito ativo no mundo, explicita o papel das interações sociais na criação artística e evidencia o contexto histórico-social refletido nas expressões, e mais: vincula toda manifestação artística à posição volitiva do indivíduo e a seu contexto. Não é precipitada uma aproximação do estudo da criação artística à perspectiva do enunciado e de toda sua carga social e volitiva implícita. Salles corrobora este fato ao afirmar que um artista está inserido em um ambiente social, seu tempo histórico que o coloca lado a lado com os contemporâneos (bem como seus parceiros de outras épocas passadas e das futuras). Igualmente, o tempo e o espaço nos quais os objetos a serem criados estão inseridos são únicos e dependem do modo como o artista os caracteriza e da forma como os objetos artísticos “se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção.” (C. Salles 1998, 38). A afirmação de Salles também vai ao encontro da questão interativa, na medida em que considera que a obra é caracterizada pela posição volitiva do artista, pelo horizonte espacial e pelo modo como ele se relaciona com seu tempo histórico e social. Observa-se que a importância da situação responsiva é, portanto, aspecto central no conceito de enunciado, enfatizado pelo dialogismo de Bakhtin, pelo conteúdo extraverbal de Voloshinov, bem como pelas características citadas por Salles no âmbito da criação artística.

A situação interativa que Bakhtin constrói como contexto da enunciação responsiva é aludida à metáfora a um diálogo entre dois interlocutores, mais especificamente como analogia à troca de réplicas de um diálogo com as fronteiras bem determinadas entre os sujeitos falantes. Assim, um enunciado passa a ser analisado por dois fatores: “a alternância dos sujeitos falantes” e o “acabamento exaustivo do tema do enunciado” (Bakhtin 1997, 294-295).

A alternância de sujeitos está implícita pela ideia dialógica: “todo o enunciado comporta um começo e um fim absoluto: antes de seu início, há o enunciado dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-resposta dos outros.” (Bakhtin 1997, 295). Ao compreender as fronteiras de um enunciado – seu começo, meio e fim – o ouvinte pode manifestar-se como locutor, cumprindo a premissa de que ‘depois de seu fim, há outros enunciados-resposta’. Na esfera verbal cotidiana, o ato responsivo é no nível prático e concreto da pergunta-resposta, asserção-objeção, ordem-execução, ainda que englobe a compreensão ativa muda, ou mesmo um ato-resposta baseado em determinada compreensão. Assim, há vieses diferentes para observar as trocas de réplicas.

Os dois fatores de compreensão do enunciado são interligados, pois a alternância de réplicas (primeiro fator) implica a compreensão do acabamento do enunciado, sendo este o

segundo fator. Para Bakhtin, o acabamento de um enunciado depende da compreensão de outros três fatores: a exatidão do tema do enunciado; o intuito responsivo; as escolhas típicas de estruturação do gênero do acabamento do enunciado (Bakhtin 1997).

Dentre os fatores do acabamento do enunciado, o primeiro – exatidão temática – tem a definição menos exata, pois varia conforme as circunstâncias da enunciação. Em certas esferas, um tema pode ser absolutamente exaurido, pois é abrangido em um gênero de discurso padronizado e bem estabelecido. Uma carta, uma ordem proferida, um texto informativo: cada uma dessas situações possui um tema que pode ser predeterminado e, cumprindo sua função comunicativa, é considerado esgotado. Na criação artística, o tema do enunciado é mais amplo, pois o objeto temático é inesgotável. Porém, ao inserir o objeto temático em um processo de criação específico, ele recebe um acabamento relativo, nas condições precisas dos objetivos e focos, em um limite determinado pelo autor. Como definição, o acabamento é a compreensão do desfecho do enunciado: um tema é esgotado quando o locutor expressa tudo que deseja em circunstâncias e condições precisas. Nesse sentido, observa-se que o primeiro e o segundo fator são interdependentes, pois o acabamento do objeto temático depende das intenções individuais do locutor.

O segundo fator – a intenção do autor – norteia as escolhas da enunciação, desde a escolha do objeto temático até a estrutura formal – gêneros do discurso – de que o locutor faz uso na enunciação. De acordo com o estudo de Bakhtin, ao compreender a intenção do locutor, o ouvinte é capaz de perceber a totalidade do enunciado. A intenção também é o fator que leva o ouvinte à função de locutor, representa o ‘querer dizer enunciativo’. Toda e qualquer ação humana é um enunciado, na medida em que seja considerada como a expressão de uma intenção individual.

O terceiro fator – as formas típicas de gêneros discursivos – é o caminho pelo qual Bakhtin fundamenta sua teoria sobre os gêneros do discurso. Segundo o autor, o querer-dizer do locutor realiza-se, acima de tudo, na escolha de um gênero de discurso, quando encontra uma esfera de comunicação verbal apropriada e desenvolve seu intuito discursivo no gênero escolhido. O gênero dos discursos assume importância central também na elaboração da dinâmica responsiva do enunciado, pois, para Bakhtin, “aprender a falar é aprender a estruturar enunciados” (Bakhtin 1997, 303). Tal afirmação se fundamenta na perspectiva responsiva do enunciado, pois se entende que é na dinâmica contínua de respostas que se aprendem os gêneros discursivos, na forma prosaica da língua em seu uso concreto: “Se não existissem os gêneros de discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a

comunicação verbal seria quase impossível” (ibidem, 302). Os gêneros de discurso distinguem o uso concreto de um enunciado das formas estáveis do uso da língua. Um gênero pode comportar uma estrutura mais ou menos organizada, que depende da esfera social: dos níveis mais padronizados, estreitamente oficiais, aos menos estruturados que comportam a estrutura a dada entonação expressiva. A esfera cotidiana e concreta do uso da língua forma o gênero primário do discurso¹⁶.

Compreendo que o querer-dizer é um fator interdependente entre as escolhas sobre o objeto temático e as formas de estruturação do enunciado. Este fator molda o sentido da expressão do indivíduo como determinante na enunciação. Bakhtin evidencia a intenção do autor na enunciação: “Este intuito determina a escolha, enquanto tal, do objeto, com suas fronteiras [...] e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio. Tal intuito vai determinar também, claro, a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado.” (Bakhtin 1997, 301); isto é, há uma intenção expressiva que determina o modo de caracterização da enunciação. Outro foco do intuito responsivo é a expressão do individual que se dirige ao coletivo. O intuito individual é o plano subjetivo, imaginativo, interno e da psique do sujeito, que se direciona ao coletivo social, ao horizonte espacial, o qual é considerado como o plano objetivo. De acordo com os estudos de Bakhtin, mesmo o plano individual e imaginativo da psique do sujeito é resultado de uma construção social. No entanto, esta construção social é uma determinante complexa que envolve toda a vivência do interlocutor, engloba todos os enunciados que a antecedem. A intenção do interlocutor determina, portanto, as direções da enunciação.

O intuito, o elemento *subjetivo* do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido *objetivo* para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados. (idem).

¹⁶ “O relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais..., o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas), além das variadas formas de exposição científica e os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso)” (Bakhtin 1997, 280). Mais à frente o autor amplia a definição dos modos literários: “Em sua grande maioria, os gêneros literários são gêneros secundários, complexos, que são compostos de diversos gêneros primários transformados (réplicas de diálogo, narrativas de costumes, cartas, diários íntimos, documentos, etc.)” (idem, 325).

“Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea”. (Bakhtin 1997, 281). Dependendo da edição, aparecem os termos gênero discursivo de segunda ordem, ou gênero segundo.

De acordo com Bakhtin, a completude do enunciado engloba o fator subjetivo da intenção individual, fruto da posição volitiva, e o fator objetivo, da inserção na cadeia responsiva. A soma destes dois lados é compreendida pelos interlocutores como o todo do enunciado por meio da identificação da intenção do locutor: “é por isso que os parceiros diretamente implicados numa comunicação, conhecedores da situação e dos enunciados anteriores, captam com facilidade e prontidão o *intuito discursivo*, o querer-dizer do locutor” (idem) e nas primeiras palavras da enunciação podem perceber a totalidade do enunciado.

Estes fatos constroem a realidade de um enunciado no plano ético, a partir da dinâmica interativa e da posição volitiva dos autores. Tais aspectos fundamentam o enunciado como uma ação individual, a qual tem um contexto construído pelos parceiros para quem a ação individual se dirige. Com efeito, a enunciação depende de um destinatário. Porém, mesmo um enunciado concreto pode compreender um destinatário de diversas naturezas, pode ser presumido, nem sempre pelo autor, mas pela própria ação enunciativa. Tal parceiro dialógico pode ser indeterminado, ou mesmo um “*sobredestinatário*” (Brait e de Melo 2013, 72). Mesmo que o ato de enunciação seja mudo, interno e para si próprio, mesmo na negação de que se dirige a alguém, uma faceta do destinatário se desdobra.

Diversos autores corroboram esta largueza de potenciais destinatários, pois, em parte, é o que caracteriza o perfil de cada estudo baseado no conceito de enunciado. Segundo Benveniste, no momento em que o locutor se posiciona em tal função, ou seja, no ato de expressão individual, a direção do enunciado já é presumida: “imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a esse outro” (Benveniste 1989, 84). Benveniste exemplifica afirmando que, mesmo um monólogo, no qual um só sujeito se manifesta, possui um destinatário e tem o ‘outro’ implícito. Um monólogo é classificado, embora sua aparente individualidade, como uma variedade de um diálogo interiorizado “entre um eu locutor e um eu ouvinte” (ibidem, 87). Há um entendimento da interação baseada no princípio do ato de enunciação, a qual torna axiomático que toda expressão engloba um hipotético ouvinte, mas, ao mesmo tempo, demonstra que esse ouvinte não se constitui pela concretude de uma pessoa que ouve o enunciado. Com efeito, a concepção da situação e do direcionamento em um enunciado pode se estender além do plano ético. Esta largueza de possíveis contextos e destinatários do enunciado abre caminho para a abordagem do enunciado no plano estético.

Uma obra de arte, na perspectiva do conceito de enunciado, é entendida a partir dos mesmos fatores constitutivos do enunciado concreto. Isto é, o sentido de uma obra de arte passa a ser vinculado a um contexto específico, a um sujeito, cuja posição volitiva é

representada pelas escolhas as quais delineiam a criação artística. Para exemplificar os fatores da abordagem artística do enunciado, cito alguns pontos. Nos gêneros secundários¹⁷, a enunciação é identicamente delimitada pela alternância dos sujeitos interlocutores, mesmo compreendendo que as funções de interlocutores e ouvintes sejam imanentes e que os horizontes sociais sejam manifestos pela individualidade do sujeito. A obra artística, assim como as trocas de réplicas em um diálogo, busca respostas, uma compreensão responsiva ativa, busca exercer algum tipo de estímulo, suscitar sua apreciação crítica. Na criação artística, uma obra representa as funções imanentes dos interlocutores de um diálogo, mesmo que realizadas por uma só pessoa.

As escolhas que competem ao ato da criação artística podem ser observadas a partir do caráter interativo entre funções imanentes da obra, conforme a ideia de um sobredestinatário ou de um destinatário presumido. Voloshinov direciona o foco para a produção literária, a fim de demonstrar a interação entre as funções imanentes como característica da enunciação estética e destaca três sujeitos, três consciências que atuam na expressão criativa de um escritor-pessoa: o autor, o leitor e o herói (personagem). O modo como o escritor-pessoa caracteriza um personagem é um exemplo do direcionamento dos enunciados, estabelecendo a interação entre os sujeitos imanentes: “A simples seleção de um epíteto ou uma metáfora já é um ato de avaliação ativo orientado em duas direções – em direção do ouvinte e em direção do herói”¹⁸ (Voloshinov 1976, 107). As consciências imanentes à enunciação estética (no percurso criativo) – o autor, o herói e o personagem – devem ser compreendidos como entidades próprias da obra (idem);

Desse modo, nota-se que o enunciado no plano da vida – enunciado ético – constitui-se de, ao menos, dois interlocutores (ainda que presumidos); o enunciado no plano da arte – enunciado estético – engloba também os interlocutores que compreendem a interação dialógica, ainda que tais interlocutores sejam entendidos como funções imanentes. As escolhas convenientes às definições de personagens em um romance, por exemplo, são analisadas conforme a interação entre autor e ouvinte ou, nas palavras de Voloshinov, conforme um complexo e emaranhado conflito entre autor e ouvinte. O direcionamento ao

¹⁷ “Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea”. (Bakhtin 1997, 281). Dependendo da edição, aparecem os termos gênero discursivo de segunda ordem ou gênero segundo.

¹⁸ “*The simple selection of an epithet or a metaphor is already an active evaluative act with orientation in both direction - toward the listener and toward the heroes*”.

ouvinte é pressuposto em circunstâncias como as decisões da entonação lírica e das inflexões da voz dos personagens e tem como condição subjacente “*a absoluta certeza da simpatia do ouvinte*”¹⁹ (Voloshinov 1976, 113). Logo, a criação literária, ainda que escrita por um só escritor-pessoa resulta da comunicação estética entre o escritor-autor, o escritor-ouvinte e o escritor-herói enquanto funções imanentes. As funções de autor, herói e ouvinte constituem outro tipo de horizonte espacial, outra estrutura que não é determinada pela materialidade física. Mesmo o leitor é ativo na construção de sentido, pois suas interpretações de uma obra são direcionadas em resposta ao autor. Seu modo de compreender, por exemplo, a entonação lírica escrita pelo autor é um modo de a ele responder.

Para Bakhtin, a alternância dos sujeitos falantes na enunciação dos gêneros secundários é mais complexa do que aquela do plano ético, sobretudo no que tange à existência de um horizonte espacial físico, no qual os interlocutores se reconhecem. No plano estético, a alternância de interlocutores não deve ser compreendida na dinâmica de pergunta-resposta, ordem-ação, como no plano ético. As enunciações na cadeia contínua responsiva dos gêneros secundários não se sucedem infalivelmente em imediato. A resposta pode permanecer muda, pode demorar um lapso de tempo para ser respondida:

Neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. Os gêneros secundários da comunicação verbal, em sua maior parte, contam precisamente com esse tipo de compreensão responsiva de ação retardada (Bakhtin 1997, 292).

Como resultado da complexidade da cadeia responsiva em arte, Bakhtin constrói a metáfora de obra-enunciado, uma vez que, ao mesmo tempo em que a obra é fruto de um ‘diálogo mudo’, de ‘respostas retardadas’, é igualmente ela mesma um enunciado que dialoga com outras obras em uma esfera cultural composta pelas “obras dos antecessores, nas quais o autor se apoia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.” (Bakhtin 1997, 299). Ou seja, o compositor está inserido em uma perspectiva dialógica com outras obras, bem como com outros autores: “A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciado: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes” (idem). As atividades criativas

¹⁹ “*The underlying condition for lyric intonation is the absolute certainty of the listener’s sympathy*”.

movem-se em uma dinâmica responsiva indeterminada, pela qual há uma posição volitiva frente a outras posições.

Há duas abordagens semelhantes, mas que enfocam fatores complementares como argumento sobre o enunciado estético. Para Voloshinov, a interação entre as funções imanentes constrói o enunciado estético. Por outro viés, Bakhtin compreende a dinâmica responsiva no âmbito estético como a própria obra inserida em um diálogo entre obras-enunciado. Observo, em ambas as perspectivas, um incentivo para desdobrar o estudo da criação artística no sentido da contextualização da criação de uma obra e que ela responde a outras obras. Pode-se estabelecer como método de investigação a busca pela dinâmica interativa na qual a obra se insere e evidenciar os parceiros dialógicos, constituintes do significado de uma obra. Por exemplo, na descrição de *Sadness is a gun* busquei focalizar o modo com que a relação como autor-ouvinte, em uma compreensão ativa, resulta em uma obra-enunciado em resposta, por onde me torno autor-compositor. Esta constatação leva diretamente a questões composicionais, pois, estabelecendo o contexto de criação da obra, é possível evidenciar fatores os quais suscitaram a intenção responsiva e passam a pertencer à nova enunciação. Com isso cria-se uma rede de relações entre os elementos constitutivos de uma composição com outras.

1.2.1. Enunciado estético: dois exercícios

A partir destas duas perspectivas, traço dois exercícios analíticos para exemplificar uma abordagem composicional do conceito de enunciado e da dinâmica responsiva.

A interação entre parceiros de diálogo, como função imaneente do enunciado nas decisões criativas, pode ser exemplificada pelo modo como observo duas asserções de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) sobre as motivações composicionais de *Hymnen* (1966-1967). No texto que acompanha a gravação oficial²⁰ da peça, é possível observar a ideia de

²⁰ Diferentes textos escritos pelo próprio Stockhausen para situações diferentes são utilizados para esse comentário: O texto *Hymnen - National Anthems* (1995, 127-139) se trata da transcrição de uma introdução à peça apresentada por Stockhausen em um programa de rádio que antecede ao concerto de estreia. O texto do programa do concerto de estreia em 1967 (ibidem, 119-125), com suplemento escrito em 1969 e um comentário

resposta através da situação constitutiva, dos parceiros do diálogo (funções imanentes da obra) e da intencionalidade expressiva.

Stockhausen estabelece uma situação constitutiva da composição de *Hymnen*, cria parceiros dialógicos e discute a intencionalidade expressiva ao afirmar que “desde 1951, tentei não compor ritmos, nem melodias, nem combinações harmônicas e nem figuras [musicais]; tentei evitar tudo que fosse familiar, conhecido de modo geral ou remanescente de músicas já compostas”²¹; e complementar: “gradualmente, de obra a obra, incluí o fenômeno de orientação musical na composição”²² (Stockhausen 1995, 130).

Considero que Stockhausen contextualiza, nesta afirmação, uma situação constitutiva de enunciação, a qual é delimitada pela atuação de sujeitos imanentes. O compositor descreve uma tendência estética (da qual era um dos representantes); reflete sobre mudanças em sua perspectiva composicional; confirma a consciência do compositor sobre o período histórico no qual a peça está imersa; dá a devida importância a esse contexto no processo composicional. Refiro-me aos parceiros dialógicos como as partes que constroem a situação descrita: a música de 1951 está no papel do outro como locutor e o próprio compositor, no papel de ouvinte. Quando Stockhausen afirma a orientação nos materiais de sua peça, coloca-se como locutor e estabelece um outro como o ouvinte, aquele a quem deseja direcionar sua música: Stockhausen cria a direção dupla de sua resposta ao responder à estética musical de 1951 e ao direcionar suas escolhas composicionais ao ouvinte. Mais à frente, Stockhausen alude à intencionalidade expressiva, ao orientar e direcionar a percepção dos sons da peça: “é possível, devido a esses eventos sonoros conhecidos [os hinos], orientar-se no campo dos sons desconhecidos, do mundo dos sons eletrônicos’ (ibidem, 130)²³.

Nesse comentário, observo como o autor-compositor reconhece enunciados que o antecedem e direciona sua resposta a outros enunciados que o seguem. Locutor e ouvinte são

para integrar a publicação da série de gravações da *Stockhausen Complete Edition*, escrito em 1991. As diferentes datas, no entanto, não interferem no posicionamento do compositor sobre a peça, pelo contrário, corroboram a consciência do compositor sobre esses detalhes da peça e sua devida importância para a compreensão de *Hymnen*.

²¹ “*Since 1951, I have attempted to compose neither known rhythms nor melodies nor harmonic combination nor figures, to avoid everything which is familiar, generally known or reminiscent of music already composed*”.

²² “*Gradually, however, from work to work, I included musical orientation phenomena in the composition*”.

²³ “*It is possible, due to these know sound events, to orient oneself in the realm of the unknown, electronic sound world*”. Para Stockhausen, sons conhecidos são aqueles remanescentes de músicas já compostas ou aqueles cuja referencialidade indicial é predominante na escuta - sons que possuem nome relacionado à fonte sonora, como a percepção dos sons percussivos com sons de pele, sons de madeira, sons de metal. Os hinos, no caso, são exemplo de sons reconhecíveis: “*National anthems are the most familiar music imaginable*”. (1995, 122). Com o termo sons não conhecidos, por consequência, o autor se refere àqueles sons que não podem ser considerados como remanescentes de combinações de sons e silêncios, nem ser reconhecíveis por sua fonte sonora ou mesmo por seu caráter indicial, são os “*new, abstract sound shapes, for which we have no names*” (ibidem, 123).

funções imanentes do mesmo autor-pessoa, atuando no plano da obra, resultante da intencionalidade expressiva em categorizar determinados sons como ‘sons conhecidos’, pressupondo uma categorização também aos sons ‘não conhecidos’, como base para estipular uma percepção musical processual. Consequentemente, Stockhausen estabelece um critério de subjetividade e objetividade condizente à noção de subjetivo como os aspectos intencionais e individuais, e à de objetivo como as questões que convêm ao contexto e ao horizonte social dos indivíduos. Conforme afirmei em outro momento, “os hinos, objetivamente reconhecíveis pelo ouvinte, quando inseridos em um contexto de transformações musicais assumem, subjetivamente, um novo aspecto no novo contexto” (Mendes 2009, 125-126). Isto é, o compositor pressupõe o reconhecimento objetivo de um contexto para o qual as peças citadas remetem (os hinos, no caso), e reconhece que o modo como o ouvinte contextualiza estes elementos depende de fatores subjetivos.

Em outro momento, quando Stockhausen afirma que “esses comentários gerais das minhas intenções não me identificam como músico - qualquer um poderia pensar tais coisas”, coloca-se no papel de ouvinte e, quando prossegue, afirmando “agora posso, talvez, falar algumas palavras sobre *Hymnen* propriamente”²⁴ (Stockhausen 1995, 133), estabelece-se como o locutor novamente. Esta mudança de função também representa sua intencionalidade expressiva, o modo como deseja apresentar verbalmente o conteúdo expressivo da peça e seus processos de composição. É curioso constatar que há uma diferença na maneira como o autor se refere à obra em cada situação. Quando afirma estar no papel de ‘um não músico’, Stockhausen faz uma abordagem interpretativa da situação constituinte, ponderando sobre as transformações estéticas que marcam o período de 1951 até 1966 e sobre a percepção da forma como processo. Porém, quando está no papel de “falar sobre *Hymnen* propriamente”, articula um discurso muito mais descritivo das seções da peça, de seus materiais e objetos sonoros, com abordagem mais técnica sobre o processo de composição, como a descrição dos quatro centros da peça, a apresentação dos conceitos de referencialidade (‘sons conhecidos’ e ‘sons novos’) e do processo de transformação e modulação (ibidem, 136-138). Nota-se que a mudança de voz entre ouvinte e locutor destaca como o próprio compositor concebe o conteúdo expressivo de sua peça.

Nesse comentário, todo o argumento está enunciado pelo compositor-pessoa na função de ouvinte e criador. Diferencio essa afirmação da anterior pela esfera na qual as

²⁴ “*This general commentary of my intentions, which do not identify me so much as a musician - anyone could think such things - now I can perhaps, in addition, say a few words about HYMNEN itself*”.

funções imanentes da obra atuam. No primeiro comentário, ambas as funções estão no plano do diálogo da obra (plano estético), enquanto, neste último, as funções do autor (ainda que atuadas pela mesma pessoa) estão no plano concreto (plano ético). Não seria precipitado observar a tal mudança de voz entre as funções como a questão das entonações líricas, às quais Voloshinov fez referência (citado anteriormente), e perceber que é a certeza da compreensão do ouvinte que determina a entonação.

Com esses exemplos sobre *Hymnen*, pode-se observar o sentido presumido como a situação constituinte, os parceiros dialógicos e a intencionalidade expressiva. É importante atentar um último aspecto que diz respeito a como esse contexto passa a pertencer à obra, isto é, qual a questão composicional que interpreto nesse texto. A composição de *Hymnen* é o ápice de uma superação entre correntes estéticas da época. Ao mostrar as noções de referencialidade como uma contraposição à abstração dos elementos sonoros, bem como ao mostrar a escuta do contexto de cada som como a forma de compreendê-lo, o compositor promulga seus anseios em unir aspectos concernentes às estéticas da *elektronische Musik* e da *musique concrète*, o que o subtítulo da peça já anuncia: “*Hymnen (elektronische und konkret Musik)*”. Esta questão se refere à natureza dos sons, os quais se constituem de fontes concretas – como gravações de hinos, sons de vozes – e de fonte eletrônica – como os próprios sons criados eletronicamente – e indica noções sobre o processo de composição, ao apreender um processo composicional de natureza intuitiva que enfoca a transformação dos sons pela manipulação eletrônica, em concordância com o processo composicional baseado em estruturas, o que caracterizou parte de sua produção musical. Naturalmente, uma análise completa dessa questão demandaria um trabalho exclusivo para si. No entanto, esta breve abordagem se justifica por demonstrar como aspectos composicionais podem ser deflagrados a partir de uma perspectiva enunciativa da composição musical.

Outro desdobramento do enunciado estético como o ato de responder às obras dos antecessores, obras às quais se responde e aquelas que lhe respondem pode ser observado como parte do estudo da composição musical. Uma prática associada a estudos composicionais é a pesquisa sobre ou um compositor, ou um grupo de obras, ou ainda um preceito técnico específico, entre outras possibilidades, e a composição de uma peça como resultado da investigação, de modo sistemático, em um meio termo entre análise e composição. Nesses casos, os parceiros dialógicos são estabelecidos, conscientemente definidos e estipulados, bem como o outrem a quem a pesquisa se dirige.

Um exemplo de estudo da composição como resposta a outras composições pode ser observado no âmbito acadêmico. No capítulo final de sua tese de doutorado, Ângelo Castro (2007) apresenta uma composição musical como parte da conclusão, sendo sua peça *Talvezmusica* uma síntese do trabalho analítico: “Uma das grandes motivações que iniciaram a realização desse trabalho foi a ideia de gerar, no escopo da composição musical, uma possível resposta a Fernando Cerqueira” (Castro 2007, 169). Essa afirmação corrobora, de maneira pontual, a ideia proposta na presente tese sobre a composição como resposta, deixando claro que esta maneira de entender determinado processo composicional é uma motivação composicional: foi o desejo de resposta que levou o compositor à ação. Prosseguindo, Castro questiona: “Quais seriam os pontos concretos a serem respondidos?... Poderia ser uma cópia perfeita, uma cópia modificada, um negativo, uma dissidência, um estrangulamento, uma desarrumação? Poderia ser um híbrido entre repetição e negação?” (ibidem, 169). Embora não argumente nem mencione o conceito de enunciado, é visível a semelhança dessas asserções e desses questionamentos levantados por Castro em relação à descrição de atitude responsiva, como afirma Bakhtin: ao perceber um enunciado, o interlocutor “concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar” (Bakhtin 1997, 291).

Nesse caso, há uma situação específica e constituinte, pois o processo composicional foi intencionalmente construído para ligar as questões levantadas na pesquisa à prática composicional. É importante observar que a construção dessa situação é resposta a uma motivação anterior vinda do orientador da pesquisa, para quem a aventura acadêmica foi “orientar um mergulho analítico voltado para o pensamento composicional de Fernando Cerqueira, que também resultaria na construção de uma resposta compositiva” (Lima 2014, 226). Por essa constatação, observa-se a capacidade do ato composicional como uma potencial resposta a outros atos composicionais.

Nesse exemplo a situação constitutiva da rede responsiva é específica: o pesquisador conscientemente reconhece os parceiros, o horizonte espacial e pressupõe, a partir disso, as ferramentas que constroem as respostas com o devido vínculo à pergunta. Ainda se pode perceber a dinâmica entre as funções imanentes constitutivas do enunciado. O pesquisador (analista, estudante) está no papel de ouvinte ativo, na fase das investigações composicionais, e está no papel de locutor ativo, quando responde às investigações compondo. Como resultado, a composição terá relações conscientes ao que ela responde, quer compartilhando referências diretas, quer sendo base para a criação de modelos sobre os quais as decisões

criativas são feitas. Com esse comentário, demonstro, pela interpretação de uma situação constituinte, a ideia de que a noção de composição musical como resposta tem um fator: toda obra está imersa em uma rede de relações com outras obras.

Ambos os exemplos refletem as situações e os contextos em que um enunciado estético pode ser observado. Há um aspecto relativo ao inacabamento de um enunciado em relação ao modo como ele suscita respostas de um ouvinte. O inacabamento refere-se ao fato, já abordado, de que o sentido de um enunciado somente é completo quando o outro interlocutor interage, traz sua carga de vivência, sua posição volitiva e constrói um novo contexto como parte constitutiva do enunciado, mesmo quando na função de ouvinte. Concluo que há um inacabamento com determinadas correntes estéticas que motivou Stockhausen à composição de *Hymnen*. De modo similar, é possível compreender a dinâmica responsiva de Castro, em que determinados aspectos foram retomados e contextualizados em um novo enunciado. Estes exercícios motivam uma possível abordagem composicional do enunciado, a partir da investigação de verbalizações dos próprios compositores sobre suas peças. Há outras possibilidades de articulação entre esses conceitos que dependem de um contato mais próximo entre as propostas teóricas relacionadas ao enunciado e as questões composicionais, o que é comentado no texto que segue.

1.2.2. Enunciado e música como mote de pesquisa

É possível ampliar a compreensão do caráter responsivo da composição musical. Brait e de Melo comentam que o estudo do conceito do enunciado só pode ser completo quando friccionado com outros termos, categorias, noções ou outros conceitos (Brait e de Melo 2005) Mais do que aproximar as propriedades do enunciado às propriedades da composição, como nos dois exercícios analíticos anteriores, a fricção do enunciado com o estudo da composição musical deve conferir um sentido específico que permita avançar no objeto estudado.

Por esse comentário, pode-se pensar no arcabouço conceitual que tange ao enunciado como um estímulo à discussão de questões relativas à produção artística. A fricção desses conceitos, no estudo da composição musical, estimula e propulsiona ideias criativas

justamente pela capacidade de rearticulação de noções e termos das artimanhas próprias dessa área aos diversos outros estudos musicais. De certo modo, o que Paulo Lima defende como o contínuo entre os fazeres musicais é um desdobramento da perspectiva enunciativa, pois pressupõe que cada etapa compreenda um sujeito imanente do sentido de uma obra. Segundo Paulo Lima, o diálogo entre as áreas de atuação da música é possível a partir da inserção do pensamento discursivo²⁵:

Na verdade, é preciso reconhecer que foi através da ignição da linguagem discursiva como território de extensão da vivência musical que o campo analítico²⁶ definiu uma identidade relativamente estável, ganhando as proporções que tem nos dias de hoje e situando de maneira surpreendentemente fértil o diálogo entre ouvir e pensar (Lima 2005, 43).

Nesta tese, o contínuo entre os fazeres musicais é um viés da abordagem da escuta, análise, interpretação e das práticas instrumentais que estimulam o ato composicional. Entretanto, não se trata exatamente deste aspecto a possibilidade de articulação do conceito de enunciado com outros conceitos. Algumas pesquisas refletem a diversidade da abordagem conceitual na pesquisa musical à luz do conceito de enunciado, principalmente tendo como referência a obra de Bakhtin, em parte significativa, com o modelo dialógico como o princípio norteador dos trâmites analíticos. Através desta perspectiva, estudos demonstram a pluralidade de vozes que compõe determinado discurso e a relação responsiva das obras-enunciados com outras obras-enunciados. Para Bakhtin,

O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera: refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (1997, 317)

Os aspectos dialógicos desdobram-se em outros termos, conforme a especificidade do objeto analisado. Por exemplo, como alusão à autonomia das vozes dos personagens nos

²⁵ Discurso e enunciado são termos que, para Bakhtin, se entrelaçam. Segundo o próprio Bakhtin: “O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma.” (Bakhtin 1997, 294). Irene Machado afirma: “Enunciado e Discurso pressupõem a dinâmica dialógica da troca entre sujeitos discursivos no processo de comunicação, seja num diálogo cotidiano, seja no gênero secundário” (Machado 2005, 157). Neste sentido, o discurso é compreendido como uma organização formal de enunciados, o qual resulta, também, em um enunciado.

²⁶ Nesse sentido, Paulo Lima defende a análise como um contexto de disciplina, de área epistemológica dos estudos musicais.

romances de Dostoiévski, Bakhtin apresenta o conceito de polifonia²⁷. Segundo Bakhtin, os personagens no romance de Dostoiévski possuem os mesmos atributos de consciência que o autor e o leitor, considerando que “a consciência do herói aparece como outra, como uma consciência alheia” (Bajtín 2004, 15). Com este termo, Bakhtin busca destacar as características autônomas dos personagens em relação a eles mesmos, bem como aos leitores e ao autor. Evidencia-se também a interação destas vozes que constroem o romance de modo interdependente, dotando os personagens com autoconsciências.

Esta perspectiva não desapropria o autor-escritor de seu papel nas escolhas que caracterizam os personagens do romance, ao contrário, evidencia o fator intencional sobre esta função. Conforme afirma Paulo Bezerra: “o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (Bezerra 2005, 194). Tais vozes são criadas pelo autor, mas são intencionalmente dotadas de autonomia, sendo sujeitos do próprio discurso, que convivem em determinado universo.

Considera-se também o fenômeno polifônico a partir de uma noção de responsabilidade sobre o ato de enunciação e seu conteúdo. Segundo Maingueneau (2004, 137-140), entende-se que um enunciado tem a ver com as responsabilidades da enunciação, sendo o enunciador 1) a fonte das referências da enunciação e 2) o responsável pela fala. Há, porém, enunciados específicos em que os dois fatores são distintos, como no caso de uma situação de enunciação X mencionar uma outra situação Z, semelhante ao que ocorre em citações diretas²⁸. Quando o enunciador X (discurso citante) não é responsável pelas referências da situação da enunciação Z (discurso citado), mas, em contrapartida, é

²⁷ Este é um dos diversos termos musicais que Bakhtin utiliza como base de seus estudos em criação literária. O termo polifonia foi apresentado como uma analogia: “É necessário notar que a comparação do romance de Dostoiévski com a polifonia que estamos utilizando significa somente uma imagem analógica e nada mais” (Bajtín 2004, 38-39). No entanto, nota-se que o uso deste termo próprio do vocabulário musical demonstra o interesse de Bakhtin por questões musicais, fato que se constata em diversos outros momentos, nos quais o autor russo faz uso de conceitos de contraponto, harmonia, tonalidade, orquestração, modulação, entre outros, para se referir a questões de ordem da criação verbal. Uma asserção de Oiliam Lanna corrobora a ligação de terminologias estreitas à música e às perspectivas bakhtinianas: “apesar de interesse decrescente pelo romance, à sua época, Bakhtin recorre ao discurso romanesco não apenas para recuperar a orquestração polifônica das vozes, mas também para estabelecer vínculos entre esse gênero literário e a vida” (Lanna, 2005, 34). O tom de importância da orquestração das vozes sugere um estudo das texturas musicais do ponto de vista da escrita literária. Alguns autores afirmam que Bakhtin e Voloshinov foram professores de estética em um conservatório musical, o que reforça o contato entre a música e os estudos da linguagem: “*Bakhtin taught music history and aesthetics at the Conservatory of Vitebsk during the same period [of Asafiev], a fact that surely influenced his early writings.*” (Malczynski 1999, 96).

²⁸ Maingueneau utiliza como exemplo um breve texto de jornal, no qual o jornalista narra uma situação específica, citando palavras de outro locutor, o qual é o sujeito da matéria noticiada. Neste caso, o jornalista não é o sujeito da enunciação e a função de enunciador passa a ser da voz de quem foi citado, ao passo que quem escreveu a notícia é o responsável pela existência da enunciação citada.

responsável pela enunciação X que tornou possível a Z, entende-se como um fenômeno polifônico discursivo, pois há duas vozes distintas que são percebidas simultaneamente.

O conceito bakhtiniano de polifonia tem sido base para as argumentações em estudos na área da música. A tese de doutorado de Oiliam Lanna (2005) faz uma extensiva leitura do conceito de dialogismo e seus desdobramentos na perspectiva de polifonia. O trabalho de Lanna apresenta três abordagens do conceito de polifonia: a polifonia musical, propriamente dita; a polifonia linguístico-discursiva, cujas definições são introduzidas por Bakhtin; a polifonia discursivo-musical, aquela que observa em música os elementos da polifonia discursiva. Nas palavras de Lanna, a polifonia discursiva é utilizada para analisar a personalidade da voz autônoma de cada personagem como um fator intencional do autor-escritor: “o autor não deixa de ter voz, mas sua interferência é mantida num nível que permite a livre manifestação das vozes das personagens. Nesse universo plurivocal, cada personagem é não apenas ‘objeto do discurso do autor, mas sujeito de seu próprio discurso, imediatamente significante’.” (Lanna 2005, 38).

A interação dialógica das diversas consciências presentes em uma obra artística também se alastra na convivência de estéticas musicais, de meios de produção e de um amálgama de perspectivas que coabitam a mesma música e levam seus significados a campos diversos. Lanna (ibidem, 42-43) comenta que os níveis de interação entre “compositor/público, libretista/compositor, dramaturgo/libretista, personagens” na produção operística revela a dimensão enunciativa como resultado da voz de múltiplos sujeitos. Desde aí, a proposta da pesquisa de Lanna enfoca as relações dialógicas e polifônicas no âmbito da ópera *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy (1862-1918): “O que se busca, aqui, é uma compreensão mais aprofundada da polifonia, na ópera, partindo do pressuposto de que formas diversas de manifestações polifônicas - musical, textual e resultante das inter-relações texto/música - articulam-se nesse espaço discursivo” (ibidem, 57).

A tese de Lanna também se reflete na pesquisa de Thayane Furtado, que desdobra as perspectivas dialógicas e polifônicas no contexto da obra de Ligeti:

Empregando as noções de dialogismo e polifonia, no sentido discursivo-musical, propostas [por Lanna] em sua tese, propusemo-nos a repensar a obra composicional de Ligeti através de uma perspectiva dialógico-polifônica, com um olhar mais atento para influências, reações, recusas ou adesões, deslizamentos de sentido, ecos de seu tempo ou de uma tradição mais remota, diversidade de vozes que falam através da própria voz do compositor. (Furtado 2012, 14).

Essas duas pesquisas de doutorado e de mestrado, respectivamente, atam o pensamento de Bakhtin à música como um recurso analítico da pluralidade de sentidos e significados em música, a partir do reconhecimento do diálogo que uma obra musical estabelece a uma miríade de influências, reações, recusas de outras obras e de aspectos da esfera ética, como cita Furtado.

Essencialmente voltado à investigação do processo composicional a partir de sua própria prática, o compositor Germán Gras busca o entendimento das direções de suas intenções composicionais e tomadas de decisões com base no dialogismo. O compositor afirma: “na situação de criação, estabeleço um diálogo com o potencial participante do acontecer musical, tentando responder, em uma ou outra direção, a certos enunciados passados”. Observa-se que a ideia de compor como resposta está presente nestas afirmações, sendo reiterada em seguida: “através da música, procuro gerar algum tipo de resposta do outro, seja verbal ou não. De alguma forma, escrevo tendo este outro como intuído ao meu lado e estou sempre procurando proporcionar-lhe algum tipo de experiência. Da maneira como é dirigida (ao outro), tal atitude é dialógica” (Gras 2014, 33).

A atitude dialógica tratada pelo direcionamento intencional das decisões criativas aos parceiros dialógicos está em parte do trabalho de Gras. O entendimento é que cada uma das funções imanentes em sua obra – o autor-intérprete, o autor-ouvinte e o próprio autor-pessoa – são intuídas nas intenções composicionais. Pelo mote intencional, o compositor utiliza-se do conceito de polifonia discursivo-musical para tratar de determinadas obras. Em acordo com Lanna e Furtado, Gras define e delimita os conceitos de dialogismo e polifonia:

Como será entendido neste trabalho, polifonia indica, especificamente, simultaneidade de individualidades presentes de maneira expressa em um mesmo enunciado (seja verbal ou musical), enquanto dialogismo indica o princípio organizador das relações estabelecidas entre elementos independentes, como constituintes dessa pluralidade (Gras 2014, 59).

O diferencial da pesquisa de Gras é a intencionalidade de dialogar conscientemente com estas outras vozes como parte do próprio conteúdo expressivo, como aspecto das preocupações composicionais do ato criativo: “dentre os elementos trabalhados na peça [*Vem Molhar os Pés à Lua*], neste ponto será abordada a questão da articulação de sonoridades provenientes de diversas épocas da minha formação”. (Gras 2014, 59). A ênfase do compositor é encontrar, de maneira expressa, a pluralidade de vozes que compõe um

enunciado, destacando o elemento intencional do autor para com seu enunciado e para com o outro parceiro dialógico.

Estes três trabalhos vão ao encontro da afirmação de Brait e de Melo sobre a necessidade de articular o conceito de enunciado em outros fatores. Observa-se que, nos três casos, os conceitos de dialogismo e polifonia evidenciaram diversos aspectos referentes ao processo composicional, avançando nos estudos propostos.

Nesta tese, este desdobramento da polifonia será constatado em casos específicos. Quando, a partir de uma atitude responsiva e intencional, houver o engendramento de diversas vozes, cada qual com suas responsabilidades dentro de cada situação enunciativa, de modo a destacar a autonomia, individualidade e simultaneidade das vozes, será um fenômeno polifônico discursivo-musical. Porém, não enfoco o estudo da composição musical com base no enunciado para analisar ou averiguar a pluralidade de vozes em uma composição/enunciação. Há outros caminhos dos conceitos de enunciado que direcionam esta tese.

1.3.Do encaminhamento à tese

Após a leitura da síntese da ideia de enunciado, da elaboração de alguns exercícios analíticos e de ter reconhecido pesquisas recentes que trabalham com este arcabouço conceitual, é possível delinear uma perspectiva para a abordagem da composição da presente tese. Primeiro, uma definição se faz necessária. Diversos estudos de Bakhtin e Voloshinov visam especificamente ao enunciado, do ponto de vista de quem lê o enunciado e discute seus objetos de criação. É importante delimitar os conceitos de enunciado e enunciação, os quais se diferenciam como o produto se diferencia da produção (Maingueneau 2004) o dito do dizer, uma composição do ato de compor e a música escrita do ato de escrever: todo enunciado é resultado de uma enunciação; mesmo repetindo um enunciado, cria-se um novo enunciado. Nesse sentido, afirmo que a abordagem da tese visa compreender o ato de enunciação mais do que analisar o enunciado.

Outro ponto que deve ser delimitado refere-se à relação do contexto e das vozes que se revelam em uma enunciação. De acordo com Maingueneau, toda obra é indissociável de seu meio, das circunstâncias que a realizaram ou possibilitaram sua realização: “não existe uma tragédia clássica ou epopeia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos”. (Maingueneau 2001, 19). Ou seja, ao assumir o conceito de enunciado como horizonte metodológico, simultaneamente se assume que o objeto do estudo é indissociável de seu meio e da realização individual de um sujeito.

Desse modo, a interpretação do enunciado como método para desvelar as vozes que dialogam em uma obra, ou observar sua relação entre as ações individuais e a influência do meio onde ela se insere, é presumida desde o momento que se assume a perspectiva enunciativa. No estudo de uma obra à luz do enunciado, pressupõe-se que ela mesma fale do mundo e seja integrante do mundo do qual fala, pois não há zonas limítrofes que separem o lado de um universo de coisas e de atividades e ações mundanas e o lado das representações artísticas deste mundo, como se a criação destacasse imagens do mundo que pertence ao outro lado.

Entendo que buscar contextos na criação de uma obra para diferenciá-los de outros pode provocar mais cortes que ligas, no estudo da criação artística. As articulações das escolhas da criação artística integram, ao mesmo tempo, no mesmo dispositivo de comunicação, os fatores conectivos do autor, do público, bem como fatores diversos, abrangendo o suporte material do texto, o qual não considera o gênero como um invólucro contingente, mas como parte da mensagem. Essas articulações não separam os fatores da vida, da condição social do autor e de sua subjetividade criativa, de suas atividades de criação, todo modo de expressão a ser investigado à luz do conceito de enunciado trata imprescindivelmente de texto e contexto como unidade. Tal perspectiva reflete-se na inexistência da concepção do musical e do extramusical, portanto, nesta tese, estímulos e motivações são sempre musicais. A questão é, naturalmente, quão determináveis são os contextos e de que modo o autor articula o processo criativo tendo isso em mente ou não; realçando a intencionalidade responsiva do autor-compositor sobre enunciados anteriores.

Ao refletir, à luz do conceito de enunciado, sobre o modo responsivo revelado nas peças do portfólio, observei dois aspectos que são condizentes com os anseios do presente estudo. O primeiro é a premissa responsiva associada a motivações e estímulos das intenções

composicionais e expressivas. Observei, com relação ao portfólio de composições, que outras obras-enunciado, bem como aspectos da vivência afetiva, se constituem como motivação e estímulo, ou seja, são os elementos que suscitam o desejo de resposta e delineiam as intenções composicionais. Como afirmado anteriormente, no ato de enunciação, há uma intenção expressiva que origina o modo de caracterização da enunciação (Bakhtin 1997, 300), e que determina as escolhas de objeto temático e de gênero discursivo.

A característica intencional em resposta a estímulos na composição musical, conforme observado no processo criativo do portfólio, remete a fatores semelhantes aos da intencionalidade responsiva do enunciado. Entendo que o caráter intencional, ou as intenções composicionais e expressivas, refere-se aos primeiros vislumbres, reflexões e mesmo aos planejamentos do caráter de partes e seções de uma peça e sua relação com as motivações. Isto é, trata-se de observar, por meio da ação criativa, quais são os elementos que estimulam a concepção de um objeto e de que maneira a composição responde a eles. Este entendimento de intenção expressiva é focado no segundo capítulo, no qual defino aspectos importantes das peças do portfólio, como conteúdo e caráter sonoro, e a forma como eles resultam de atitudes intencionais do compositor.

O segundo aspecto também é relativo ao intuito responsivo. Bakhtin considera intuito responsivo o que entendo como a intenção expressiva, como um plano subjetivo, que envolve as intuições dos interlocutores, sua imaginação, e toda a carga da vivência. Voloshinov²⁹ (2014) valia que este campo subjetivo da expressão individual é resultado da presença consciente do sujeito no mundo, como a representação individual ideológica do sujeito. A individualidade possui um “auditório social” (ibidem 117) próprio, delineado por sua vivência e experiência social, afetiva e engloba também questões subjetivas, como a imaginação do sujeito sendo parte constitutiva de suas ações. Este auditório social passa a pertencer ao campo das expressões e reflete-se nas enunciações do sujeito. Com efeito, interpreto que as intenções composicionais e expressivas são motivadas por esta carga subjetiva do sujeito e que todo este auditório social do qual Voloshinov fala acompanha as escolhas do processo de criação. Nesse sentido, o terceiro capítulo desta tese compreende o conceito de imaginário sonoro como forma de se referir a deduções interiores, motivações, apreciações, época, meio social e micromundo do sujeito como parte de suas expressões e motivação das intenções composicionais e expressivas.

²⁹ A edição de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, publicado no Brasil, tem com autoria Bakhtin (Voloshinov). De acordo com o livro de Bronckart e Bota (2012), referencio Voloshinov como autor deste livro.

Neste capítulo, apresentei a noção de enunciado e refleti sobre uma possível abordagem composicional relacionada a ele. Por meio de pontos específicos do conceito de enunciado, constatei fatores que condizem com a característica responsiva da composição musical. A intenção responsiva do enunciado foi destacada como um fator importante para o entendimento da composição como resposta, pois é um aspecto decisivo na constituição de uma expressão. A partir deste fator, desdobrei o termo intenção composicional e expressiva para tratar da característica responsiva: motivações estimulam a concepção da intenção composicional responsiva. Outro fator do enunciado se dirige às definições de perfis de motivações e estímulos. Como referência ao auditório social que delinea a expressão de um sujeito, entendo que a carga vivencial do compositor é o que o motiva e estimula as concepções intencionais da composição. Com efeito, o termo imaginário sonoro é utilizado para adequar o auditório social à abordagem composicional responsiva.

2. Intenção expressiva

O presente capítulo trata do processo composicional como resposta intencional a estímulos. Esta premissa diz respeito à abordagem sobre o que motiva as intenções composicionais, de algo que provoca o artista a se pôr em ação. Da relação do compositor com as motivações surgem, também, elementos composicionais como referências expressivas no percurso criativo. Trata-se de uma compreensão ativa, quando, ao perceber o conteúdo de um enunciado, o ouvinte prontamente se torna locutor e deseja expressar sua posição volitiva sobre o enunciado, uma resposta intencional e direcionada a outros enunciados.

Algumas definições prévias são importantes para este capítulo. Abordo a intenção expressiva como o conjunto de tendências relacionadas a planejamento, reflexão e elaboração do caráter e do conteúdo de uma peça ou seção. Uma vez que evidencio a manifestação das intenções expressivas no caráter e no conteúdo musical, aludo conseqüentemente à forma e à estrutura. Entendo que o conteúdo sonoro de uma peça depende das questões estruturais, como a duração e a relação espacial das subdivisões de uma música, bem como da continuidade que delinea sua forma. De acordo com o texto *Forerunner of Modern Music* do compositor John Cage (1912–1992), a estrutura da música refere-se à “sua divisibilidade em partes sucessivas de frases a seções longas.”³⁰ A estrutura é de controle da mente e da observância de regras (1973, 62)³¹. De outro lado, a forma é o conteúdo e a continuidade ou, como afirmado em *Composition as Process*, a forma é definida como a “morfologia da continuidade musical” (ibidem, 18). Para Cage, a forma e o conteúdo são opostos como o racional e o irracional e, em termos ainda mais convidativos à imaginação, “a estrutura concerne à mente enquanto a forma ao coração”³² (ibidem, 62).

A concepção de forma também é importante para Roger Reynolds em *Form and Method: Composing Music* (2002). O autor entende a forma como a inteireza da obra, o que engloba os aspectos da integridade e dimensionalidade do intelecto junto à coerência e à

³⁰ “Structure in music is its divisibility into successive parts and phrase to long sections.”

³¹ O texto *Composition as Process*, e o texto *Forerunners of Modern Music*, estão publicados em *Silence* (1973).

³² “Structure is properly mind-controlled. Both delight in precision, clarity and the observance of rules. Whereas form wants only freedom to be. It belongs to the heart; and the law it observes, if indeed it submits to any, has never been and never will be written”.

profundidade da emoção (Reynolds 2002, 5). As intenções composicionais visam à estrutura, mas também ao conteúdo, aos elementos na continuidade, os quais desenham e delineiam a forma, englobando ações precisas e controladas e aquelas desejam a liberdade.

No contexto do presente estudo, caráter expressivo é um termo que remete a emoções, humores e climas da peça, os quais são definidos pelos contrastes e pelas expectativas que caracterizam o comportamento da atividade dos eventos musicais. Por contraste refiro-me às correlações entre ideias, de ideias que se aproximam ou distanciam, que concordam ou discordam. Por expectativas refiro-me aos direcionamentos – o modo como um evento sonoro se dirige claramente a um ponto determinado –, ou à frustração de expectativa, quando este direcionamento não é atingido.

Neste capítulo abordo a impressão de escuta de determinada peça como motivação e estímulo às intenções composicionais. Neste contexto, chamo de impressão de escuta – ou leitura, lembrança, escuta interna, imaginação de uma música – o modo como constato e evidencio aspectos ou elementos composicionais do conteúdo e do caráter de determinada música. Estes elementos motivam as intenções composicionais e expressivas, tornando-se parte do planejamento da composição, caracterizando o conteúdo de uma parte, seção, ou mesmo de uma peça como um todo.

Com base nessas predefinições, organizo o presente capítulo em duas partes. Na primeira, faço considerações sobre o modo como constato e evidencio elementos composicionais que formam parte do conteúdo sonoro e o caráter expressivo de uma peça, bem como discuto, através de uma análise, sobre os recursos conceituais utilizados para verbalizar tais elementos, finalizando com argumentos e exemplos conceituais sobre intenção expressiva. Na segunda, o percurso composicional de “Meu Amigo Tiago” e “HotBoxI” exemplifica como a experiência de escuta motiva as intenções composicionais e expressivas.

2.1. Conteúdo sonoro

O conceito de conteúdo (sonoro e expressivo) em música motiva miríade de interpretações, mas, no propósito deste trabalho, a noção de conteúdo expressivo refere-se à identificação de determinados elementos musicais que se evidenciam em uma peça, seja por meio da escuta, da análise, da interpretação, seja no processo composicional. Abordo inicialmente o que compreendo por caráter e conteúdo expressivo e o modo como é possível verbalizar este aspecto da composição. Assim, mais que definir exatamente o conceito de caráter e conteúdo expressivo em música, esta abordagem prévia se justifica por ser a apresentação de como constatei a importância dos referidos aspectos no escrutínio da composição musical, especificamente de *Meu Amigo Tiago* e *HotBoxI*.

Neste intuito, abordo um breve exercício analítico sobre *Professor Bad Trip, Lesson I* (1998), de Fausto Romitelli (1963–2004). Minha impressão de escuta desta peça ficou marcada pela leitura do texto que o compositor cita como paráfrase da respectiva partitura: “Uma vasta redistribuição de sensibilidade toma lugar, fazendo tudo bizarro, um contínuo e complexo redistribuidor de sensações. Sente-se menos aqui e mais ali. Aqui e ali onde? Em dezenas de ‘aquis’, em dezenas de ‘alis’, que você não sabe e não reconhece.”³³ (Michaux *apud* Romitelli 2003, 14). Pergunto-me: onde estão projetadas em *Professor Bad Trip* as ‘redistribuições de sensibilidade’ e os encontros e desencontros de ‘aquis’ e ‘lás’? Minha escuta buscou responder às perguntas, à medida que encontrava os elementos composicionais imersos em um fluxo complexo de continuidade, como se o compositor perguntasse: ‘você se reconhece aqui?’, ‘você sabe onde está?’.

Na escuta de *Lesson I*, interpreto a seção entre [213–235] como um dos momentos em que as perguntas supracitadas ecoam. A subseção entre [213–221] caracteriza-se pela indicação de *crescendo* nas intensidades e pelo movimento direcional a um registro agudo, que é respondido em [221] por *glissandi* descendentes no teclado eletrônico e nas cordas,

³³ “*Une vaste redistribution de la sensibilité se fait, qui rend tout bizarre, une continuelle redistribution complexe de la sensibilité. Vous sentez moins ici, et davantage là. Où “ici” et “là”?* Dans des dizaines d’“ici”, dans des dizaines de “là”, que vous ne connaissez pas, que vous ne reconnaissez pas”. Esta citação refere-se a um livro de Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres* (1961). Michaux foi um poeta e escritor belga-francês (1899–1984). Neste livro, o autor retrata suas experiências com mescalina.

escritos com timbre *stridente!* e intensidade *sfffz decrescendo ao niente*. Em [224] o fim dos *glissandi* das cordas e do teclado eletrônico demarca a conclusão da textura movimentada e conturbada que caracterizava a subseção. A partir daí, os movimentos rítmicos e direcionais que antes saturavam e distorciam a peça dão lugar a uma ressonância, a um som lento quase estático que se estende *ao niente* pela seção final [225–235]. Nesse sentido, por um lado o [224] demarca a conclusão da textura movimentada e conturbada que caracterizava a subseção, sugerindo a sensação de conclusão; mas, por outro, ao constatar o caráter inacabado como resultado da ressonância que segue o referido compasso, a sensação de fim é frustrada, como se o [224] fosse um ponto de interrogação da noção de fim, pois a peça acaba, mas o som continua: o efeito é como se, após uma grande explosão eufórica, restasse uma poeira densa e suja de uma *bad trip* interminável, em que não se reconhecem os ‘aquis’ e os ‘lás’.

Nesta descrição, constatei que parte do conteúdo expressivo de *Lesson I* se relaciona com a ideia de fim, não como a conclusão da peça, mas sendo o [224] um ponto de interrogação sobre a noção de fim: ‘Reconhece-se onde está?’. Esta perspectiva, no entanto, exige que o conceito de fim seja compreendido de duas maneiras. De um lado, um fim define-se por sua manifestação concreta, como um aspecto de localização de eventos sonoros em suas sucessões; de outro, um fim pode ser observado qualitativamente, pode ser associado ao comportamento do conteúdo sonoro, independentemente de sua localização em uma ordem de sucessões.

O teórico Kofi Agawu alude à tríade ‘começo–meio–fim’ como um recurso conceitual para se referir a tendências de comportamento do conteúdo musical, o que pode se relacionar com a interpretação de *Lesson I*. Agawu define estes termos de dois modos: no primeiro, “começo é entendido ontologicamente como o que inaugura um grupo de eventos constituintes, fim como aquele que demarca a realização da estrutura, e meio como o elo necessário entre *começo* e *fim*”³⁴ (Agawu, 2009, 52–53). No segundo modo, estes termos se referem a tendências: “os eventos (não mais meros sons) são entendidos por demonstrar tendências associadas a *começos*, *meios* e *fins*”³⁵ (ibidem, 53). Distingue-se início como o momento em que se ouvem os primeiros sons e começo como o momento que evoca o

³⁴ “Beginning is understood ontologically as that which inaugurates the set of constituent events, ending as that which demarcates the completion of the structure, and middle as the necessary link between beginning and ending”.

³⁵ “There is a second, more qualitative level at which events (no longer mere sounds) are understood as displaying tendencies associated with beginnings, middles, and endings”.

sentido de começo de um evento³⁶. Conseqüentemente, um fim deixa de ser compreendido como a demarcação estrutural de uma seção ou de uma peça para ser uma tendência expressiva, denotando assim parte do conteúdo sonoro e expressivo da peça.

Por outro lado, para Jonathan Kramer, pode-se distinguir o fim como processo e o fim como produto. Um fim como processo tem como exemplo as convenções cadenciais tonais, “onde a tônica foi alcançada em todos os níveis estruturais”³⁷; enquanto um fim como produto é exemplificado por um “gesto conhecido por convenção como um desenho ou perfil de fim”³⁸ (Kramer 1988, 143–144). Para Kramer, há “convenções estilísticas de começos e fins”³⁹ mais fortes que as evidências da ordenação sequencial de elementos composicionais (ibidem, 138). Kramer exemplifica os usos e funções de começo e fim abordando um trecho do *Quarteto de Cordas em Fá Maior*, op. 135 (1826) de Beethoven: “A cadência no [10] parece como, e tem o desenho de, uma conclusão. Em determinado sentido, então, *ele é o fim*” (ibidem, 150). Em outras palavras, Kramer identifica uma série de eventos no [10] e os categoriza a partir de um conceito específico, de uma convenção, de um perfil de fim, e não do processo cadencial. Compreendo que tal definição desvela um caráter expressivo associado a começos e fins.

De acordo com essas definições, a seção de *Lesson I* em questão [213–224] poderia ser interpretada como uma tendência de fim? Seria uma convenção estilística de fim? Na descrição do movimento ascendente seguido pelo *glissando* descendente entre [213–224] de *Lesson I*, identifiquei um comportamento que pode ser associado a uma sensação de causa e efeito, de tensão e relaxamento, impingindo uma sensação de criação de tensão que visa à conclusão, ao menos em sentido local, relacionado ao comportamento da referida subseção. Talvez falar como uma tendência seja menos comprometedor do que afirmar que se trata de uma convenção de fim, mesmo porque a noção de convenção soa estranha à minha análise de *Lesson I*. Mas, por outro lado, o peso expressivo que discuto não está na constatação da subseção [213–224] como uma tendência ou uma convenção de fim, até mesmo porque ela se

³⁶ Nota-se que Agawu também fornece uma definição importante: evento sonoro. Neste momento, o autor não utiliza termos mais familiares ao vocabulário musical, como frase, períodos ou cadências, para descrever um trecho específico de uma peça, mas o termo evento sonoro. No caso de *Lesson I*, a música entre [213–224] pode ser chamada de um evento sonoro, que é caracterizado pelo movimento direcional, que possui uma função específica e constrói parte do conteúdo expressivo da peça. Do mesmo modo, o [224] também é um evento sonoro, caracterizado como o alvo de todo movimento direcional e também de início do movimento descendente. Entende-se evento sonoro como qualquer elemento de uma peça, o qual pode ser desde um único som até um evento na dimensão de uma seção ou mesmo de uma peça inteira.

³⁷ “...where the tonic has been achieved on all structural levels (process).”

³⁸ “...a gesture known by convention to be an ending shape or profile (product).”

³⁹ “Stylistic conventions of beginnings and endings.”

justifica como um fim, dada sua posição estrutural na peça. O aspecto expressivo se encontra no caráter do som que o segue, pois, na minha interpretação, a ressonância que vai lentamente *ao niente* [224–235] coloca em dúvida qualquer sensação de tendência ou convenção que possa ser associada ao fim. Assim, compreendo que há uma manifestação expressiva em pauta, não pelas tendências ou convenções estilísticas de fim, mas pela ausência delas. Desse modo, interpreto o caráter desta seção como a inconclusão, a ausência de um fim.

A análise de *Lesson I* desvelou algumas características sobre o que considero como conteúdo expressivo e caráter de uma seção. Inicialmente, perguntei: onde estão projetadas em *Professor Bad Trip* as ‘redistribuições de sensibilidade’?; por quais elementos composicionais se manifestam os encontros e desencontros de ‘aquis’ e ‘lás’?. A redistribuição da sensibilidade e a perda de noção do ‘aqui e ali’ estão na identificação do comportamento dos elementos de direcionalidade, intensidades, registro e instrumentação por onde se desvela a inconclusão de *Lesson I*. Nesse sentido, constato que estes elementos composicionais se tornam um recurso de manifestação do conteúdo expressivo, à medida que se tornam atributos da forma. Se a base para minha compreensão do conteúdo expressivo de *Lesson I* está vinculada à constatação da inconclusão da peça, do ponto de interrogação sobre o [224], então a abordagem sobre o conteúdo expressivo está associada à percepção de um elemento formal e estrutural.

Diversas outras leituras poderiam ser feitas. As redistribuições de sensações estão também associadas ao caráter de atividade rítmica, nos aspectos da textura, bem como na instrumentação, na mescla de timbres tão díspares como instrumento elétrico (guitarra e contrabaixo), instrumento acústico (sopros, piano, percussão e cordas) e instrumentos eletrônicos (teclado eletrônico e a banda de sons eletrônicos). Os encontros e desencontros de aquis e lás também estão evidenciados no caráter da direcionalidade e do vocabulário intervalar. Porém, ao definir o caráter da seção [213–235] como uma inconclusão, como uma ausência de fim, aproximo a abordagem como um todo a questões formais, não por convenções sobre atributos formais, mas pela forma do conteúdo expressivo da peça.

De certo modo, o elo entre forma e expressividade está associado ao caráter das expectativas. O fato de um evento ser caracterizado como fim, independentemente de sua função temporal na sucessão da continuidade formal, é um exemplo disso: o rompimento com a expectativa da finalização desvelou algo expressivo na análise de *Lesson I*. Segundo

Edward Cone, as expectativas categóricas [*categorical expectancy*]⁴⁰, associadas a funções hierárquicas da forma, como a noção de variações ou a percepção de temas principais e subsidiários, têm seu uso somente se visam tratar o conteúdo de uma peça a partir do modo de sucessão das partes. Segundo o autor, em uma convenção de Tema e Variações, um tema é considerado como o tema não necessariamente por suas características sonoras, mas por sua função de prenúnciação, de anteceder os demais temas. No entanto, tais perspectivas não englobam toda potencialidade expressiva da forma. Nesse sentido, Cone propõe noções de “preparação, prenúnciação, chegada, partida, retorno, dissolução, eco, reminiscência e assim por diante” para falar sobre forma, pois, na visão do autor, remetem mais ao caráter expressivo do que outros termos convencionais: “pode-se argumentar que estes [termos] pertencem ao domínio da expressão mais do que da forma”. O autor não receia aproximar forma ao domínio da expressão e, mais, defende pontualmente que forma é inseparável da expressão: “forma musical é expressiva por si”⁴¹ (Cone 1987, 141). Através dessa perspectiva, o autor exemplifica algumas características específicas da *Ballade*, terceira das *Seis Peças para Piano*, op. 118 (1893), de Johannes Brahms (1833–1897).

Sobre a *Balada*, Cone cita uma estrutura **ABA** com o primeiro **A** subdividido em **aba**. Ao identificar a ligação entre o tema de **b** e a seção central **B**, alega que a expectativa categórica do **ABA** como seções contrastantes é abalada, pois o **B** não é um contraste de **A**, mas antes um complemento ou uma reminiscência de **b**. Cone aponta que **A** e **B** são seções interligadas pela existência do mesmo núcleo motivico, apesar de aparentemente contrastantes no modo de acompanhamento da melodia, na textura, na tonalidade e no andamento. Considerando estes fatores, Cone argumenta que “qualquer tentativa de verbalizar o conteúdo expressivo da *Balada* deve lidar com tais características formais específicas”⁴² (Cone 1987, 143). O autor, entretanto, não realiza essa tentativa de verbalização, apesar de apontar noções “de humor, de estados de atividade, ou de movimentos puramente musicais”⁴³, para abordar estas características específicas. Este comentário vai ao encontro dos aspectos evidenciados anteriormente de que uma abordagem sobre conteúdo expressivo é uma abordagem sobre forma: “forma desenha o conteúdo”⁴⁴.

⁴⁰ Em referência ao teórico literário Kenneth Burke. (Cone, 1987, 143).

⁴¹ “Preparation, adumbration, arrival, departure, return, dissolution, echo, reminiscence and so on”. “It may be argued that these belong to the domain of expression rather than form”. “Musical form itself is expressive.”

⁴² “Any attempt to verbalize the expressive content of the *Ballade* must dwell on such specific formal features”.

⁴³ “According to one’s personal experience and predilections, one may hear them as contrasts of mood, of states of activity, or of purely musical movements.” (Cone 1987, 143).

⁴⁴ “Form shapes the content.” (Cone 1987, 145).

A análise apresentada, somada aos argumentos de Agawu, Kramer e Cone, teve o intuito de exemplificar termos e perspectivas sobre o que entendo como conteúdo expressivo e possíveis modos de abordá-lo conceitualmente a partir de noções sobre forma. No entanto, observa-se que cada um dos autores citados trabalha com um arcabouço conceitual próprio, com usos e funções particulares para cada contexto, que resulta de como eles constatarem e evidenciam os elementos formais em peças específicas. A abordagem sobre *Lesson I*, de Romitelli, a partir de declarações do compositor, da escuta da música e do estudo da partitura, leva à conclusão que a evidência de elementos composicionais, em parte relacionados à forma da peça, revela – e é meio para – abordagens de questões referentes ao conteúdo expressivo da peça.

2.2. Intenção Expressiva

O significado do termo intenção remete a um conjunto de tendências de planejamento, reflexão e elaboração de determinado conteúdo. Em música, as intenções composicionais e expressivas são características de ações, do modo que o compositor age com certa intenção, das feições que orientam as escolhas do ato criativo em certa direção. Entendo que a intenção expressiva se manifesta como o planejamento e a elaboração do conteúdo expressivo e da forma da peça, envolvendo também a elaboração da organização da peça como um todo, de frases a seções. Contudo, a intenção expressiva também se refere ao início de uma empreitada criativa, aos primeiros vislumbres de qual a estrutura e o conteúdo da peça, bem como quais os materiais⁴⁵ e as ferramentas criativas a desenvolvê-los. Em *Meu Amigo Tiago*, as intenções composicionais se referem diretamente ao conteúdo da peça, à morfologia do comportamento dos sons. Em *HotBoxI*, as intenções expressivas se relacionavam também com questões estruturais, de organização de números de partes e seções da peça. No entanto, este lado estrutural visava à manifestação de um conteúdo sonoro e de um caráter expressivo. Em

⁴⁵ Defino aspectos concernentes a material musical no capítulo seguinte.

ambos os casos, a intenção composicional e expressiva se refere à orientação das ações criativas em determinada direção, possibilitando expressar algo.

Para o compositor Fernando Cerqueira (1941), a intencionalidade é a responsabilidade do compositor em relação às escolhas do percurso criativo, é entendida como a consciência elaborada do compositor. Cerqueira defende o compor como uma ação criativa, reflexiva e consciente, sendo esta a elaboração criativa de sua consciência composicional: “somente unindo intencionalidade sistemática e consciência processual às suas escolhas estéticas e referenciais, o compositor estará preservado de ingenuamente aderir à mecânica dos mimetismos, (des)avisadamente pressionado por antigas e modernas tradições.” (Cerqueira 2015, 126). Nesse sentido, as intenções de um compositor sobre as escolhas quanto a uma técnica composicional não se devem a um sentido mecanicista. Ou seja, a intencionalidade estende a razão das escolhas criativas a algo que tange à união das escolhas de técnicas, do *métier* musical, com a individualidade criadora e o crivo artístico. A intencionalidade se refere à atitude composicional reflexiva sobre os materiais, métodos, técnicas e ferramentas, como meios para a expressão artística (Cerqueira 1991). Esta perspectiva revela um lado da intencionalidade como uma posição ideológica e cultural do compositor, algo que se aproxima da intenção enunciativa, comentada no capítulo anterior. No entanto, a intenção leva diretamente à reflexão sobre as escolhas composicionais, as quais devem resultar em ações planejadas no percurso criativo, desde a configuração da estrutura até a expressão da forma.

O compositor Roger Reynolds (1934) faz uma importante contribuição ao campo da composição musical no sentido de englobar a intenção expressiva nas discussões sobre seu percurso criativo. Reynolds mostra a intenção expressiva⁴⁶ no processo composicional evidenciando sua relação com as decisões sobre a forma musical, enfatizando o planejamento por meio de esboços e planos de organização da peça. Segundo Reynolds, suas intenções expressivas “estão quase sempre estreitamente vinculadas a uma ideia ou a um comprometimento com o desenho formal.” O autor prossegue: “até que este desenho formal se torne suficientemente íntegro, minha intuição resiste a qualquer esforço do intelecto para

⁴⁶ Nas primeiras sete páginas em que Reynolds argumenta sua concepção de intenção expressiva, há ao menos dez vocábulos diferentes, com definições complementares, sobre o conceito, como as variações de *intent* e *intention*; *expressive intent* e *expressive intention*. A partir destes conceitos, utilizo a noção de intenção expressiva, mesmo entendendo que pode haver diferenças entre *intent* e *intention*, no conceito de Reynolds.

seguir adiante.”⁴⁷ (Reynolds, 2002, 5). Desse modo, a intenção expressiva corresponde às primeiras prefigurações que modelam e são modeladas pela necessidade incipiente de fazer música e refere-se a um intuito responsivo: o que motiva, estimula, leva ao ato composicional como uma rede de escolhas explícitas que se projetam nas decisões do desenho geral da peça – a estrutura, partes e subdivisões –, bem como no conteúdo expressivo. A composição expressa esta intenção como os modos de operação [*manner of operation*] do compositor na elaboração de suas intenções. A clareza das intenções expressivas coloca o compositor em posição de “pretender, mostrar, manifestar” algo (idem).

O intuito responsivo que motiva as intenções expressivas permeia as asserções de Reynolds. Este aspecto se destaca pelo conceito de ímpeto como fonte de um modelo formal [*source of formal model*]. Segundo o autor, “ímpeto é a essência concentrada, radiante, da qual o todo pode surgir e ao qual, uma vez que a composição é iniciada, o todo em evolução se faz continuamente responsivo, até mesmo responsável”⁴⁸ (Reynolds 2002, 8). Um ímpeto pode ser uma ideia poética, um caráter expressivo, uma série numérica ou algum elemento que se constitui como a primeira concretização da intenção expressiva. O ímpeto impulsiona a evolução de um projeto composicional e atua como ferramentas que desenham as escolhas composicionais de acordo com o projeto das intenções expressivas.

Há uma concretude no conceito de ímpeto para a composição musical – a realização musical de uma ideia poética, de um caráter expressivo ou de uma série. Um exemplo ilustrativo do ímpeto é a composição do primeiro movimento – *Futami-ga-ura* – da *Symphony[Myths]* (1990). Reynolds declara que o ímpeto desta peça foi sua impressão visual das formações rochosas de *Futami-ga-ura* (Ilha Ise, Japão). Tanto os aspectos físicos quanto o significado mítico destas formações constituíram o estímulo composicional de Reynolds para o início da composição. Nesta peça, o ímpeto serviu como fonte de um modelo formal físico, cujas naturezas e dimensões reais se tornam pertinentes ao processo composicional.

Segundo reflexões do compositor, a forma resultante do primeiro movimento desta sinfonia foi uma manifestação musical de um modelo concreto físico, a resposta musical à impressão de Reynolds sobre as formações rochosas e seu aspecto mítico. Diversas decisões composicionais irradiam referências a este ímpeto: o desenho formal que se inicia como um

⁴⁷ “My expressive intentions seem almost always bound closely to an idea of or commitment to a formal shape.”
“Until this formal shaping has become whole enough, my intuition resists any effort to the intellect to proceed at all.”

⁴⁸ “The concentrated, radiant essence out of which the whole can spring and to which, once composition has begun, the evolving whole is continuously made responsive, even responsible.”

mapa icônico, baseado no desenho das formações rochosas; o planejamento da peça com os três movimentos (dois movimentos mais o *intermezzo*), referentes às duas rochas interligadas por determinado artefato; o planejamento das proporções de diversas dimensões da peça, as quais são baseadas nos números treze e nove, referentes às dimensões de cada rocha (Reynolds, Soderberg 2000).

A peça *Futami-ga-ura* exemplifica o que considero como uma forma blindada com o conteúdo. O compositor utiliza as dimensões da rocha como ímpeto para a determinação do número de camadas que compõem este movimento, gerando treze camadas de *ostinatos* simultâneas. De acordo com Reynolds, o “nível de diferenciação entre as camadas, a natureza assertiva da figuração nas camadas e as decisões sobre o desenho das relações geral das alturas entre e nas camadas admitem a possibilidade que o fenômeno desta seção pode ser forma e conteúdo”⁴⁹ (2002, 32). Neste caso, a forma como conteúdo e continuidade correspondem ao modo como uma única massa sonora preenche o espaço estrutural da peça, ou melhor, o conteúdo como a própria manifestação da estrutura da peça. Com isso, Reynolds evidencia que o movimento referido não é organizado como uma forma estrutural – baseada em “identidades, posições e relações” entre elas (2002, 8) –, mas em uma única massa sonora. O primeiro movimento da sinfonia é a própria manifestação do ímpeto em música.

Nesta primeira parte do capítulo 2, apresentei noções sobre forma, estrutura, conteúdo expressivo e intenção expressiva. A intenção expressiva se refere aos modos como o compositor planeja o conteúdo de uma peça, englobando o lado metafórico e amplo das concepções musicais, ao que provoca o artista e às ferramentas criativas que elaboram as intenções. O conteúdo expressivo, a forma da peça, é o resultado da intenção do compositor, o que compreende os aspectos da intuição, com o controle e a rigidez da consciência e do crivo criativo sobre as escolhas estruturais. Trato deste aspecto referente às intenções composicionais em *Meu Amigo Tiago* e *HotBoxI*.

⁴⁹ “... it is precisely the level of differentiation between layers, the assertive nature of the figuration within layers, the decisions about and the design of the overall pitch relations within and between layers that admits the possibility that the phenomenon of the section itself can be both form and content.”

2.3. Intenção expressiva e *Meu Amigo Tiago*

As intenções composicionais de *Meu Amigo Tiago* foram motivadas por três aspectos musicais evidenciados na escuta da canção *Friends*⁵⁰ (1970). O primeiro aspecto evidenciado foi o fato de que, no registro oficial de *Friends* (do disco publicado), há sons que antecedem a canção, como vozes dialogando algo quase indecifrável em uma intensidade baixa e sobrepostas a ruídos diversos (algo como *What you gonna do now? Is over now? Hey man, what's up? So you do this!*). Há também notas e acordes pinçados na guitarra, sons de passos e outros sons-ambiente os quais não reconheço claramente. Chamei este momento que antecede a canção de um prelúdio enigmático. O adjetivo enigmático se refere ao fato de que, para mim, no ato de escuta desta canção, estes sons são indecifráveis, difíceis de compreender e, ao mesmo tempo, instigam a serem decifrados e compreendidos, como se o compositor colocasse um ponto de interrogação sobre o ‘começo’ da canção.

O segundo aspecto refere-se a alguns elementos executados pela guitarra em *Friends*. A Figura 1a demonstra uma redução da introdução da canção (parte da guitarra), na qual constato uma figuração melódica que tende à repetição. A Figura 1b demonstra o contracanto da parte da guitarra executada nas estrofes, sobre o qual destaco a anacruse do D^b ao C, que corrobora este sentido de repetição: o mesmo intervalo que inicia conclui a frase. A sensação de escuta é que há duas camadas sonoras diferentes. Por um lado, o fluxo da continuidade do arranjo instrumental, dos segmentos melódicos que se sucedem linearmente, e, por outro, a repetitividade circular do acompanhamento da guitarra.

⁵⁰ Canção composta por Jimmy Page e Robert Plant e gravada pelo grupo Led Zeppelin no disco *Led Zeppelin III*, 1970. O arranjo é creditado a John Paul Jones.

Figura 1a: *Friends*: Redução da introdução⁵¹.

Figura 1b: *Friends*. Contracanto base das estrofes. Destaques na alteração da métrica para conclusão da frase e ao semitom descendente.

O terceiro aspecto evidenciado foi o caráter da letra da canção, sobretudo na primeira estrofe, pelo cunho das antíteses entre os termos: a luz que cega; a noite que ilumina; parar e continuar: “*Bright light almost blinding/ Black night still there shining/I can't stop, keep on climbing/ Looking for what I knew.*” Na minha impressão de escuta, entendo que estes elementos de antíteses corroboram o sentido do prelúdio enigmático.

Estes elementos formaram a base para o planejamento composicional de *Meu Amigo Tiago*. Pode-se afirmar que a intenção composicional foi responder a *Friends* com os mesmos caracteres evidenciados na canção. Em outros termos, o caráter planejado para as seções de *Meu Amigo Tiago* teve como ímpeto o caráter enigmático do prelúdio, o caráter de repetição das frases instrumentais e as antíteses da primeira estrofe da letra de *Friends*. Desse modo, o processo composicional é uma dinâmica responsiva, mas é uma escuta continuada que avançou no terreno da composição e é, também, fruto da motivação do conteúdo expressivo da composição: minha maneira de compor *Meu Amigo Tiago* é a maneira como ouço *Friends*.

⁵¹ Os registros da partitura de *Friends* foram realizados por mim. A guitarra elétrica está afinada na *scordatura*: 6: C; 5: G; 4: C; 3: G; 2: C; 1: E.

Planejamento iniciais

O planejamento de *Meu Amigo Tiago* e sua elaboração foram responsivos aos elementos composicionais constatados como determinantes para o conteúdo expressivo de *Friends*. O planejamento do desenho geral da forma de *Meu Amigo Tiago* tem como ímpeto uma referência à forma-canção. Segundo Joe Bennett, uma das principais características composicionais da canção *pop* é a predominância de formas estróficas, como **ABACA**, ou **AABA**⁵² (Bennett 2012, 143). Baseado nesta constatação, defini a forma geral de *Meu Amigo Tiago* pela reiteração de materiais em duas seções diferentes e privilegiei a seção central como ponto culminante da peça, como um refrão, tornando-se **ABCBA** (Figura 2). As durações e proporções entre as seções não foram predefinidas e estas escolhas resultaram de outros fatores de decisões locais, convenientes à elaboração de cada seção em específico.

	Compassos 1–32	Comps. 33–58	Comps 59–75	Comps 76–95	Comps 96–110
Seção:	Seção A	Transição	Seção C	Transição'	Seção A'
	Repetição	Suspensão	Refrão – Ponto Culinante	Suspensão	Repetição

Figura 2: Esquema formal em *Meu Amigo Tiago*.

Considerando o desenho geral planejado para *Meu Amigo Tiago*, as características de cada seção foram determinadas. O ímpeto de cada seção teve como referência (ou respondeu a) os elementos constados e evidenciados como conteúdo expressivo de *Friends*: o prelúdio enigmático, as tendências à repetição das frases melódicas e as antíteses da letra. Para exemplificar, explico primeiro a composição das seções **A** e **B** e o ímpeto do caráter enigmático e das repetições. Posteriormente, exponho os aspectos respectivos a outro elemento que não fazia parte do planejamento inicial, mas foi incorporado na peça, durante o percurso criativo, como referência à interpretação do conteúdo da letra da canção.

Seção A e um prelúdio enigmático [1–32]

⁵² Questões sobre alguns parâmetros composicionais da música *pop* estão no trabalho de Joe Bennett (2012, 143): *Constraints, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Team*. Bennett indica treze principais restrições em relação à forma, à tonalidade, ao conteúdo da letra, ao tempo e à métrica, com base em uma pesquisa sobre as canções que se destacam em tabelas de *hits* nos Estados Unidos e Reino Unido.

A seção A [1–32] foi determinada para trazer à composição uma sensação semelhante ao que constatei no prelúdio de *Friends*: algo enigmático, irreconhecível em primeira instância, mas que lentamente revelasse seu conteúdo. O primeiro esboço deste caráter foi escrito na flauta com um movimento contínuo de um som de alturas e timbres indefinidos (o som de vento) a um ápice agudo, seguido de um retorno ao som inicial. Assim, esbocei um evento sonoro como tendência de começo, um movimento direcional ao centro da seção e um retorno ao mesmo som que a inicia.

Após uma escuta interna do primeiro esboço elaborado conforme este planejamento, constatei que direcionalidade do grave ao agudo em um único arco não correspondia ao caráter desejado (Figura 3a), pois se tornou algo previsível, contrário aos elementos do chamado prelúdio enigmático da canção. Desse modo, remodelei a melodia sobre alguns eventos não contínuos do violão, transformando em um evento sonoro de ataque–ressonância (percussão no violão e melodia na flauta), como mostra a Figura 3b. Ao contrário da primeira versão, que se constituiu de um único movimento contínuo e direcional, a segunda foi caracterizada por uma tendência à repetição e à transformação da mesma seqüência de ataque (violão) e ressonância (flauta). A repetição do mesmo evento sonoro sugere o tom enigmático do começo da peça, de um começo que sempre retorna a si, mas, por outro lado, a cada repetição, a flauta se movimenta ascendentemente, criando a sensação de continuidade. As duas versões podem ser observadas nas Figuras 3^a e 3b.

The image displays a musical score for Flute, first version of section A, spanning measures 1 to 32. The score is written in 4/4 time with a tempo of 50. It features several key elements:

- Measures 1-7:** Labeled "som de vento" (wind sound). Dynamics range from *pp* to *mp*. Performance instructions include "Ar" (arco), "fl", "non fl", and "lip-gliss".
- Measures 8-15:** Dynamics range from *pp* to *mf*. Performance instructions include "tr", "m.v.", "senza vibrato", and "vibrato natural".
- Measures 16-20:** Labeled "Pico Agudo" (sharp peak). Dynamics range from *p* to *ff*. Performance instructions include "ord. #", "m.v.", and "(molto)".
- Measures 21-32:** Labeled "retorno ao som de vento" (return to wind sound). Dynamics range from *pp* to *ff*. Performance instructions include "m.v.", "l.g.", "j.w.", "fl", and "som de vento".

Figura 3a: *Meu Amigo Tiago*, Flauta, primeira versão da seção A.

Figura 3b: *Meu Amigo Tiago* [1–12]: ataque e ressonância.

Para determinar o conteúdo de alturas nesta seção, utilizei como ímpeto os intervalos característicos da escala utilizada na conclusão da melodia da introdução de *Friends* (Figuras 1a e 1b). A sensação de transformação associada às repetições se deve ao planejamento de uma inserção gradual de intervalos referentes ao ímpeto. O ápice do movimento direcional, no registro agudo, completa a referência ao conteúdo intervalar por meio de uma melodia composta a partir da escala que serviu de ímpeto.

Figura 4: Escala utilizada como ímpeto do conteúdo de alturas de *Meu Amigo Tiago* – seção A [1–32].

Figura 5: *Meu Amigo Tiago* [14–16]. Destaque para a melodia da flauta e a alusão ao conteúdo intervalar de *Friends*.

Seção B, Transição [33–58]

A seção B, transição [33–57], foi planejada para criar uma sonoridade de permanência do mesmo comportamento sonoro. A intenção expressiva sobre esta seção foi manter o mesmo caráter enigmático já composto para a seção **A**, mas fazendo uso de um recurso composicional relacionado às repetições, aludindo ao contracanto da guitarra em *Friends* (Figuras 1a e 1b). Pelo caráter sonoro, esta seção também exerce um papel de transição à seção central da peça.

Devido ao modo de interação entre dinâmica, atividade rítmica e coleção de alturas, chamei esta seção de silêncio perturbado. O termo silêncio se refere à dinâmica em intensidade fraca (predominantemente em *ppp*) e à permanência da mesma textura, que se mantém igual ao longo da seção, sem destacar nenhuma direção de registro, de alturas nem de ritmo, ou seja, silenciando a atividade do registro, das alturas e do ritmo. Por sua vez, o perturbado se justifica porque eventualmente este silêncio caracterizado pela intensidade fraca e pela repetição do material de alturas e de ritmo é interrompido por uma movimentação justamente nestes elementos (no registro, nas alturas, no ritmo e na intensidade), perturbando a textura sonora predominante.

A Figura 6 ilustra visualmente os [29–57] de *Meu Amigo Tiago*. As linhas horizontais representam a continuidade da mesma figuração melódica que chamei de silêncio. Cada início de sistema da Figura 6 representa a movimentação rítmica e direcional do registro referente às perturbações do silêncio.

Figura 6: *Meu Amigo Tiago* [29–57]: O silêncio perturbado e a conclusão direcional.

O conteúdo intervalar da seção B teve como ímpeto o material executado pela guitarra elétrica na introdução de *Friends*. As terças maiores paralelas foram utilizadas nas mesmas alturas, porém dispostas horizontalmente. Na elaboração desta seção, o uso das repetições se tornou predominante na criação da textura silenciosa. Para isso, o grupo de seis alturas (os três intervalos de terça) do ímpeto foi escrito sobre um grupo de cinco notas por compasso. Com efeito, há uma defasagem entre o número de notas do ímpeto e a duração do compasso. Assim, cada vez que o conjunto de notas é repetido, está em uma organização rítmica diferente. O efeito resultante foi um ciclo de seis repetições diferentes do mesmo material de alturas e, mesmo sendo elas repetidas ininterruptamente ao longo dos 23 compassos desta seção, o ciclo das alturas se completa apenas três vezes.

Figura 7: redução da parte da guitarra da introdução de *Friends*

Figura 8: Conteúdo intervalar da seção **B** [32–37] de *Meu Amigo Tiago* e sua relação com a introdução de *Friends*. Destaque para o primeiro ciclo completo.

2.3.1. Continuidade e direcionalidade

A intenção expressiva sobre o comportamento sonoro de ambas as seções recém-citadas de *Meu Amigo Tiago* convém com dois aspectos referentes ao conteúdo sonoro e expressivo. A intenção sobre a seção entre [1–32] é de evidenciar a repetição da mesma sequência demarcada pelos ataques percussivos no violão, seguidos de ressonâncias na flauta, e proporcionar a sensação de causa e efeito, de movimentação, de transformação e de direção de um evento sonoro a outro. A intenção sobre [33–57] também tende a evidenciar a repetição do conteúdo de alturas, dinâmica, registro e textura, mas, por outro lado, resulta em uma sensação de inércia não direcional, corroborada pelo caráter cíclico do conjunto de notas. No âmbito da intenção expressiva, ambas as seções foram caracterizadas pelo que compreendo como continuidade. Farei uma breve incursão em definições sobre continuidade, direcionalidade e linearidade para abordar aspectos que correspondem a meu entendimento sobre características sonoras do conteúdo da peça.

Em um contexto analítico, Agawu identifica a continuidade como a criação da “ilusão de continuidade entre limites formais, ou por meio de condução de vozes em âmbito longo e curto, ou através da hierarquia de conclusões dependentes” (Agawu 2009, 25)⁵³. No outro lado, a descontinuidade é caracterizada pela ilusão de que a relação entre dois eventos sonoros é distante, ou o vínculo entre estes eventos não é constatável, ou ainda de eventos que não são relacionáveis. Para exemplificar estes termos, Agawu analisa o registro da *Sonata para Piano K. 576* (1789), de W. A. Mozart (1756–1791), segundo o conceito de descontinuidade, mesmo em uma frase de quatro compassos. Segundo Agawu, a distância do

⁵³ “Composers create the illusion of continuity across formal boundaries or by means of voice-leading paths in both long and short ranges, or through a hierarchy of dependent closes”.

registro no primeiro segmento de frase [1, 2] em relação ao segundo [3, 4] gera uma tensão não resolvida na escuta, como se a pergunta levantada no primeiro segmento fosse respondida no outro segmento, em outro registro ou em outro contexto, o que justifica a caracterização da descontinuidade. Entendo a continuidade quando eventos sonoros (como os dois segmentos de frase) permanecem no mesmo fluxo de informações na mesma unidade estrutural (como a frase). Um grupo de sons repetidos e coincidentes, aquele cuja característica de repetições motiva a identificação de um contexto entre eles, é caracterizado como contínuo. Por conseguinte, a descontinuidade refere-se a eventos sonoros (como os dois segmentos de frase) pertencentes à mesma unidade formal, mas que possuem um fluxo de informações diferentes (como os registros diferentes).

Para o compositor Henri Pousseur (1929–2009), o conceito de direcionalidade é fundamental na construção da teoria composicional da periodicidade. Para ele, o resgate das noções de direção e periodicidade foi basilar para sua prática musical (em 1970) no que tange à superação dos pressupostos composicionais dos anos precedentes⁵⁴. O autor exemplifica a direcionalidade no sentido da condução dos estados sonoros, enfatizando o caráter de mudanças de andamento e intensidade. Por exemplo, quando cinco instrumentos melódicos começam simultaneamente a tocar de maneira ininterrupta e em velocidade e articulação constantes, e silenciam-se gradualmente e individualmente, ocorre uma transformação de densidade direcional: uma onda passa do silêncio ao seu máximo de atividade e progressivamente ao seu mínimo inicial (Pousseur 2007).

Um aspecto importante das afirmações de Pousseur, as quais são base para as considerações sobre os [33–57] de *Meu Amigo Tiago*, é o fato de que a continuidade absoluta pode se identificar com o silêncio, com a imobilidade, com a ausência de transformação (ibidem, 143). Este aspecto justifica o termo silencioso associado a este grupo de compassos, dada a imobilidade do comportamento sonoro que o caracteriza.

O termo direcionalidade é compreendido como uma característica de comportamento sonoro que indica uma noção de movimento, de percurso entre diferentes comportamentos sonoros, como a criação de expectativa e o direcionamento à sua satisfação. O pensamento

⁵⁴ Pousseur se refere à música serial dos anos de 1950 e 1960. Pousseur (2007, 89–110) utiliza a *Structures 1c* de Boulez como exemplo para a aperiodicidade: “A dificuldade que a escuta experimenta ao efetuar uma comparação precisa entre as duas figuras provém, entre outras razões, do fato de que cada uma delas se organiza da maneira mais irregular possível, menos *periódica* possível, ..., oferecendo assim uma grande resistência à apreensão unitária e à memorização distintiva (tudo isso pode exprimir-se em termos de *equiprobabilidade*: a qualquer momento, qualquer coisa pode acontecer, ao menos *para a percepção*).” (Pousseur 2009, 92). Com isso, o autor promulga o retorno aos eventos direcionais como forma de resgatar a figuração musical como parte do conteúdo expressivo da composição musical.

conceitual de Pousseur reflete nas concepções de direcionalidade do compositor Flô Menezes, para quem a música será direcional “quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja em um determinado aspecto (fenômeno) sonoro, seja na combinação de alguns destes”; e será adirecional quando “nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta de tal obra seja estático, imóvel, fixo.” (Menezes 2000, 30). É importante observar que o compositor reserva o aspecto da escuta como modo de identificação da direcionalidade, colocando a experiência sonora como critério definidor da direcionalidade. O compositor utiliza o conceito de direcionalidade como base para suas teorias de transformações harmônicas e constrói seu imperativo: “Escutar é ouvir direções.” (Menezes 2007, 135)⁵⁵. O resgate da direcionalidade, como forma de caracterização de figuras musicais e de engendramento formal e harmônico, é um aspecto central na produção composicional de Menezes. Esta perspectiva resulta, por exemplo, no engendramento de sua técnica harmônica das *Projeções Proporcionais*, a qual deriva do desejo de “constituir uma evidente *direcionalidade* de uma radical concreção até a disposição temperada do perfil” em etapas graduais que apresentam a condução entre estados diferentes do material intervalar e de alturas (ibidem, 374).

Com base nessas considerações, compreendo que a direcionalidade consiste em um comportamento processual e dinâmico, como uma seção que se dirige a um ponto específico. No sentido contrário, a não direcionalidade é associada à estática, na qual não há a pretensão de direcionar a um ponto específico, de não resultar em um processo de causa e efeito, nem de condução entre diferentes estados sonoros.

No trabalho de Jonathan Kramer, os conceitos de direcionalidade, não direcionalidade e linearidade são relacionados ao fenômeno de temporalidade musical.

Deixe-nos definir tempo linear como o continuum temporal criado pela sucessão de eventos nos quais eventos prévios implicam os subsequentes e eventos subsequentes são conseqüências dos prévios. [...]

Nós ouvimos eventos subsequentes no contexto destas expectativas, que são completas ou parcialmente satisfeitas, atrasadas, ou frustradas. Cada nova ocorrência, entendida e subsequentemente lembrada sob a influência de expectativas prévias, implica o futuro. A linearidade é uma complexa rede de implicações (na música) e expectativas (do ouvinte) constantemente mutáveis⁵⁶. (Kramer 1988, 20–21)

⁵⁵ Afirmação utilizada como paráfrase na análise sobre as *Bagatellen op. 9* (1911–1913), de Anton Webern (1883–1945).

⁵⁶ “Let us also define linear time as the temporal continuum created by a succession events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. [...] we hear subsequent events in the context of these expectations, which are fully or partially satisfied, delayed, or thwarted. Each new occurrence,

Desse modo, a linearidade é compreendida quando eventos sonoros pressupõem a ideia de começo, meio e fim ou quando um evento sonoro possui ligação com o evento prévio e cria expectativas para o próximo. Devido a suas características mutáveis, a linearidade pressupõe a movimentação. A não linearidade é um sentido que governa uma seção inteira baseado em características que não se desenvolvem como causa e efeito, as quais se apreendem por suas relações não mutáveis. A não linearidade pressupõe padrões que não mudam no curso de uma peça ou seção, que não induzem à noção de causa e efeito entre os eventos musicais.

Por criar a sensação de expectativa e resolução, de causa e efeito ou de começo, meio e fim quando eventos prévios implicam os subsequentes, a linearidade pode ser associada ao conceito de direcionalidade. Uma seção linear cujo processo de criação de expectativas não é realizado de modo direto ou em que a expectativa é ‘atrasada ou frustrada’, uma “música que demonstra este tipo especial de senso temporal, o qual chamo de ‘linearidade não direta’, está... em constante movimento, porém os objetivos deste movimento não são unívocos” (ibidem, 39–40). Assim, a linearidade pressupõe a movimentação e a mudança, enquanto a direcionalidade implica a constatação de que este processo linear conduz a um objetivo claro, por meio de uma série de processos correlacionados.

No contexto desta tese, os termos continuidade e direcionalidade são utilizados como conceitos composicionais relacionados ao caráter e ao conteúdo sonoro de uma peça ou seção. Para estes usos e funções específicas, desdubro estes conceitos de dois modos. O primeiro é a continuidade como causa e efeito, transformação de um estado a outro e de criação e resolução de expectativa, em um tipo de continuidade direcional. A seção A [1–32] de *Meu Amigo Tiago* é um exemplo do que entendo por continuidade direcional como recurso da intenção expressiva. O segundo refere-se à noção de continuidade em um evento sonoro que se caracteriza pela permanência de algum tipo de atividade nos parâmetros do som, sem a intenção de causar a sensação de movimentação. Assim, toda forma de transformações pouco perceptíveis, em que os eventos que se sucedem são quase idênticos, é uma forma contínua, porém, devido ao sentido de transformação lenta ou de não transformação (invariância), é um tipo de continuidade não direcional. Nesse caso, os sons são contínuos pela permanência de seu comportamento e, por essa mesma razão, não se direcionam a nenhuma mudança ou alteração. Um exemplo do que considero como continuidade por permanência ou continuidade não direcional é a seção B [33–57] de *Meu Amigo Tiago*.

understood and subsequently remembered under the influence of prior expectations, implies the future. Thus linearity is a complex web of constantly changing implications (in the music) and expectations (of the listener)."

2.3.2. *Meu Amigo Tiago* e o uso da voz como recurso expressivo

Para completar a abordagem sobre *Meu Amigo Tiago*, enfoco um recurso composicional que não fazia parte do planejamento inicial: o uso da voz dos instrumentistas. Durante a composição, constatei que, na tentativa de fazer referências a uma canção, deveria considerar também os recursos expressivos da canção que estão vinculados ao conteúdo lírico, tendo como ímpeto a letra de *Friends*.

Determinei dois usos diferentes da voz: os vocalises em *bocca chiusa* e os sons de fonemas na seção entre [1–32 e 33–58]; e os sussurros, que se apresentam ao longo de todas as seções, exceto entre [58–96], e que se destacam na conclusão da peça [108–110]. Apesar de motivados pelo conteúdo da letra, somente os sussurros fazem uso de um texto. Um terceiro recurso composicional, o qual não é exatamente o uso da voz, são os sons de inspiração e expiração na seção final [96–110].

Os vocalises com *bocca chiusa* ocorrem em diversos momentos da peça, tendo como ímpeto para o desenho melódico o intervalo de segunda menor descendente, na anacruse da frase da guitarra da introdução de *Friends* (Figura 1b). A intenção planejada foi utilizar a voz como um instrumento melódico, executando um contracanto à textura da flauta e do violão.



Figura 9: *Meu Amigo Tiago* [37–38], melodia cantada pelo flautista.

O material de texto para as partes sussurradas foi criado como vislumbres sobre a primeira frase de *Friends*, aproveitando-se das aparentes antíteses entre *Bright Light* e *Blinding*. Apesar de basear o texto no conteúdo da letra da canção, não tive a intenção de que fosse reconhecível no sentido léxico de reconhecimento das palavras faladas. A intensidade fraca e o modo de pronúncia descrito como ‘executar o mais rápido possível’ mascaram a percepção do sentido literal e se direcionam à percepção do conteúdo timbrístico.

Compassos:	Texto:
34–35	a luz quando muito cega
36–37	a luz, a luz cega
99–100	a luz muito forte cega
104–105	a luz clara pode cegar
108–109	A luz clara pode cegar
As duas frases são cantadas simultaneamente.	Quando escuro eu posso ver

O recurso expressivo com sons de inspiração e expiração responde a uma metáfora, pois se refere ao modo de externar algo visceral na composição, aludindo à respiração como um movimento incipiente e necessário à vida. Ao mesmo tempo, representa o momento do suspiro, de exaustão, de inspirar-se e de refletir. Além do recurso expressivo baseado em uma ideia metafórica, o efeito sonoro resultante das respirações enfatiza e destaca o caráter timbrístico.

Se as seções **A** e **B** foram caracterizadas como contínuas direcionais e contínuas não direcionais, como seria possível caracterizar a inserção da voz? Um aspecto evidente é a imprevisibilidade, pois não há sensação de causa e efeito, nem de transformação de um estado a outro em relação aos recursos vocais nesta peça. Um ponto que ressalta essa imprevisibilidade é a variação nos modos de execução (vocalise, fonema, respiração e sussurro) e, dessa maneira, pode-se considerar o comportamento descontínuo como principal característica. Porém, descontinuidade não é o termo adequado, uma vez que estes recursos de voz não fazem parte da mesma unidade formal, conforme previamente definido, pois se inserem irregularmente ao longo de toda a peça. No entanto, há um desdobramento do caráter descontínuo que pode ser um parâmetro para abordar este aspecto da composição de *Meu Amigo Tiago*.

2.3.3. Parênteses

Um termo possível para abordar estes recursos da voz é a noção de parênteses, um desdobramento da descontinuidade. Os parênteses são descontínuos em sua natureza, pois são materiais que contrastam de um curso de ideias: o começo e o fim do parêntese são sempre delimitados por uma descontinuidade. A associação dos parênteses na forma musical é semelhante aos parênteses na forma escrita (como este) no sentido de ser um comentário isolado dentro do enunciado. A informação contida em um parêntese escrito costuma ser de caráter incidental. Na composição musical, os parênteses se tornam uma ferramenta composicional e podem ser associados a diversos níveis. Por exemplo, pode-se imaginar um parêntese como uma ruptura em um fluxo contínuo de algum vocabulário intervalar, inserindo outro fluxo de condução dos sons como um comentário, uma ideia breve. Pode-se também identificar parênteses como um recurso formal, de criar uma ruptura em uma unidade determinada, intercalando a textura predominante com uma ideia contraposta e aludindo a outro contexto. Para Agawu, “no domínio formal, um parêntese pode introduzir um comentário à parte, uma inserção, um ‘aliás’.”⁵⁷ (Agawu 2009, 96). Assim, compreendo a noção de parênteses por duas perspectivas: a execução momentânea e efêmera de algum comportamento sonoro específico, contrastante à textura predominante; um comentário expressivo sobre a composição, um a propósito musical.

Exemplifico minha compreensão do parêntese em música com uma interpretação do *Rondó*, quinto movimento do *Concerto Grosso I* (1976–1977) para dois violinos, orquestra de cordas, cravo e piano preparado de Alfred Schnittke (1934–1998). Sobre este concerto, o compositor descreve uma intenção de compor uma peça baseada em “estilos unificados, onde fragmentos de música séria e fragmentos de música de entretenimento não seriam espalhados de modo frívolo,... Na estrutura de um Concerto Grosso neoclássico, eu introduzi fragmentos não consoantes com seu estilo geral”⁵⁸ (Schnittke 2005, 45–46). Além dessa comunhão de

⁵⁷ “In the formal realm, a parenthesis may introduce an aside, an insert, a by-the-way remark”

⁵⁸ “Unified style where fragments of serious music and fragments of music for entertainment would not just be scattered about in a frivolous way, but would be the elements of a diverse musical reality... Into the framework of a neoclassical Concerto Grosso I introduced some fragments not consonant with its general style”

estilos e materiais diferentes⁵⁹, o que se destaca na minha escuta do *Concerto Grosso I* é o que o compositor chama de fragmentos não consoantes com o estilo. Interpreto que essa ideia de inserção fragmentada de elementos diferentes constrói fatores importantes do caráter da peça, sobretudo pela tendência descontínua. Dentre as manifestações descontínuas, compreendo uma ruptura que ocorre no *Rondó* como função expressiva específica, diferente das demais rupturas da peça e deste movimento. É um evento musical que ouço como comentário sobre a própria peça, como se o compositor abrisse parênteses (a propósito... esta é minha música).

Um motivo de segunda menor em movimento descendente e ascendente é parte do material musical do *Concerto* como um todo, está presente em todos os movimentos. Dentre diversos outros momentos, este motivo pode ser observado no número **1** do *Prelude*; no número **14** da *Toccata*; no número **1** do *Recitativo*; no início da *Cadenza* (diminuído microcromaticamente) e é executado predominante nas cordas. Ao longo destes movimentos, o material de segunda menor comporta-se como um motivo, o qual é variado, transposto, reorquestrado. Porém, quando este motivo reaparece no *Rondó*, constato uma força expressiva mais evidente, se comparada aos movimentos anteriores, a qual vai além do recurso de variação motívica.

No *Rondó*, o motivo de segunda menor é inserido em contraste com a textura predominante, como um parêntese, uma ideia isolada no meio de um enunciado, a qual faz alusão a outro contexto da mesma peça, mas referente a outro momento. Até o número 6, a textura predominante do *Rondó* é contínua, caracterizada pela condução melódica (de caráter imitativo) de uma mesma frase em diversos registros dos instrumentos de cordas. Com a inserção do movimento de segunda menor no cravo, contrasta-se em instrumentação (timbre), conjunto de alturas, ritmo, dinâmica e textura. Na Figura 10, nota-se que, antes e depois da execução das segundas menores no cravo, o motivo dos instrumentos de corda é o mesmo e pode-se constatar visualmente a ruptura que a inserção do cravo gera. Na repetição desse movimento parentético, dois compassos à frente, o comportamento é o mesmo e a sensação é de ênfase no contraste.

⁵⁹ Schnittke define esta comunhão de estilos e tempos estéticos diferentes como um método composicional, o método poliestilístico: “By the polistylistic method I mean not merely the ‘collage wave’ in contemporary music but also more subtle ways of using elements of another’s style.” (Schnittke 2002, 87–90).

Figura 10: *Concerto Grosso No. 1 – Rondó*. Primeira e segunda inserção parentética do motivo de segunda menor.

A última execução desse motivo de segunda menor no *Rondó* está um compasso antes do número 9. O contraste é ainda mais evidente que nas duas primeiras aparições. O motivo de segunda menor é antecedido por uma textura em semicolcheias e trinados que formam um *cluster* na orquestra com pulsação regular e com acentos métricos enfatizados. Observa-se na Figura 11 abaixo, ao executar a segunda menor no cravo, altera-se a fórmula de compasso, a intensidade decresce e a ênfase no pulso regular é diminuída. Após sua execução, a orquestra retoma o *cluster*, as subdivisões em semicolcheias, a pulsação, atividade musical que evidencia o caráter descontínuo provocado pela inserção do motivo de segundas menores.

Figura 12: *Concerto Grosso No. 1 – Rondó*. Terceira e última inserção parentética do motivo de segunda menor. Destaque também nos violoncelos que executam simultaneamente o motivo melódico de segundas menores.

É possível identificar uma ligação entre o segundo e o terceiro parênteses no conteúdo intervalar dos violoncelos 1–4, que executam as mesmas notas (nas mesmas alturas) do motivo de segunda menor, em divide entre os instrumentos. No entanto, isso não

descaracteriza contraste na terceira execução do parêntese, e compreendo que os violoncelos enfatizam o conteúdo parentético.

Além de formar a textura descontínua no *Rondó*, o parêntese do cravo indica a volta deste instrumento no diálogo entre *tutti* e *ripieno*, pois, até então, neste movimento, o cravo atuava como acompanhamento das cordas. A partir do número 9, cria-se um movimento direcional à citação do tango, também executada pelo cravo no número 14. A partir daí, os temas da *Toccata* e do *Recitativo* são gradualmente reapresentados até o *Andante*, seção final, quando o piano preparado reitera o tema do *Prelude* e direciona a conclusão do *Concerto*.

Os três parênteses apresentados no *Rondó* criam um sentido de retrospecto nesta peça: o compositor os escreve para lembrar o ouvinte de como o *Concerto* começa (lembram-se deste motivo, lá do prelúdio?) e sugere uma leitura de parênteses como um ponto de referência na forma: (desde agora o concerto se encaminha ao fim). Em decorrência disso, interpreto que o *Rondó* atua no contexto inteiro do *Concerto Grosso* como um ponto estrutural diferenciado dos demais movimentos. Consequentemente, observo o parêntese como a inserção descontínua de um material contrastante ao fluxo de ideias predominante, como alusão a outro contexto (dos movimentos anteriores) e como um ponto de referência formal.

Continuidade, direcionalidade, parênteses

Há alguma semelhança no caráter do uso da voz de *Meu Amigo Tiago* e o que defini e exemplifiquei como parênteses do *Concerto Grosso no. 1*? Para responder, proponho um paralelo: no *Concerto Grosso*, o parêntese é delimitado por contrastes, demarcando uma cesura na continuidade do caráter da forma, contrastando com o motivo melódico predominante e inserindo um material diferente em um instrumento que retoma determinada função na orquestra e que conduz ao fim da peça. Em *Meu Amigo Tiago*, o parêntese é caracterizado pela intermitência do uso da voz, pela descontinuidade em relação ao material instrumental e pela inserção de conteúdos de outros contextos (como a voz e o texto) com a intenção expressiva de estabelecer uma referência ao que motivou a composição desta peça.

Apesar dos diferentes usos e funções do conceito de parêntese como recurso composicional, fatores constitutivos de um parêntese são observados nas duas peças: a ruptura na continuidade formal, a constituição de um elemento contrastante à textura

predominante e o caráter expressivo destas inserções. Em *Meu Amigo Tiago*, considero a inserção da voz como um parêntese pelo caráter descontínuo e imprevisível que é elaborado e por ser resultante das reflexões sobre o processo composicional ainda em andamento.

Esta abordagem sobre *Meu Amigo Tiago* desvelou uma série de fatores composicionais: a existência de um estímulo (a experiência de escuta de *Friends*), a identificação de elementos determinantes do conteúdo expressivo que se tornam ímpetos criativos (o prelúdio enigmático, as escalas e a letra de *Friends*), o planejamento das partes e seções a partir do ímpeto (exemplificado pela seção A, B e o conteúdo da voz). Para abordar o caráter expressivo das seções, apresentei noções de continuidade, descontinuidade e parênteses (continuidade direcional, continuidade por permanência e descontinuidade). Todos estes pontos que tangem à composição de *Meu Amigo Tiago* exemplificam a composição como resposta a um estímulo, sendo este, a experiência com uma música.

2.4. *HotBoxI*: motivações

HotBoxI – para duas flautas, piano, violão e dois contrabaixos elétricos – foi composta entre abril e julho de 2013, em um período concomitante ao da escrita de um artigo⁶⁰ sobre *Professor Bad Trip, Lesson I*, de Romitelli. Dois aspectos que motivaram as interpretações da análise também motivaram as intenções composicionais de *HotBoxI*. O primeiro refere-se à nota de programa de *Professor Bad Trip*⁶¹: “Aspecto ritual hipnótico, o gosto por deformações e pelo artificial: repetições obsessivas, acelerações constantes e insistentes do material e tempo sujeito a quedas e distorções ao ponto da saturação, ruído branco, catástrofe; uma constante correnteza ao caos...⁶²”. O segundo refere-se a uma asserção de Romitelli sobre a concepção formal de outra composição, *Index Of Metals* (2003), mas também pertinente aos propósitos analíticos sobre *Lesson I*. Conforme o compositor, sua intenção composicional sobre a forma da peça é “mergulhar o espectador em uma matéria

⁶⁰ Mendes, 2013. Este artigo já foi parcialmente abordado no início deste capítulo.

⁶¹ As notas de programa disponíveis no catálogo do <http://brahms.ircam.fr/>. Acesso 7/1/2015.

⁶² “*L'aspetto ipnotico e rituale, il gusto per la deformazione e dell'artificiale: ripetizioni ossessive, accelerazioni continue e insistenti di materiali e tempi sottomesse a flessioni e distorsioni fino alla saturazione, fino al rumore bianco, alla catastrofe; una costante deriva verso il caos...*”

incandescente, que é ao mesmo tempo luminosa e sonora, um fluxo de magma de sons, formas e cores, sem outra narrativa que não a hipnose, possessão e transe.”⁶³

A noção da música como um ritual e da forma como um estado de transe motivou meu interesse pelo estudo de *Lesson I*. Depois de algum período imerso na escuta e na análise desta peça, tudo que eu ouvia soava ritualístico e conduzia à sensação de transe. Consequentemente, a noção de ritual e transe também foi a motivação para minhas intenções composicionais de *HotBoxI*. Nesse sentido, alguns comentários sobre a referida análise são pertinentes.

Ritual

O interesse no modo como Romitelli utilizou a ideia de ritual para descrever sua música suscitou a necessidade de compreender o que se entende por ritual. O termo ritual refere-se a uma atividade extracotidiana, usualmente associada a uma cerimônia primitiva, composta por procedimentos que se sucedem com um propósito simbólico ou religioso, porém não há definição consensual. Para Catherine Bell, em um estudo sobre as perspectivas e dimensões do ritual, seis características compreendem o que pode ser considerado como uma atividade ritualística: “Formalismo, tradicionalismo, invariância disciplinar, governança baseada em regras, simbolismo sacro e performance”⁶⁴. (Bell 1997, 138). Há uma ideia de ritual como uma performance cerimonial, envolvendo fatores específicos, mas variáveis conforme uso e função. Para Couslon et al., mais que decifrar fatores constituintes de uma cerimônia ritualística, podem-se evidenciar padrões de comportamento associados aos rituais, como a compulsão: “deve-se executar uma sequência particular”; e a redundância: “as mesmas ações são frequentemente repetidas no ritual”⁶⁵ (Couslon et al. 2011, 47). Nesse sentido, há um comportamento ritualizado [*ritualized behavior*] mais evidente do que fatores constitutivos de um ritual. Outras pesquisas englobam usos da música como fatores de uma atividade ritualística. Segundo Iain Morley, sob a perspectiva paleontologia antropológica, em diversos pontos concepções de música são próximas a concepções de ritual e de religião, como o fato de serem associadas a atividades cerimoniais ou a performances extracotidianas.

⁶³ “*Totale plongeant le spectateur dans une matière incandescente aussi bien lumineuse que sonore; un flux magmatique de sons, de formes et de couleurs, sans autre narration que celle de l'hypnose, de la possession, de la transe.*”

⁶⁴ “*Formalism, traditionalism, disciplined invariance, ruled-governance, sacral symbolism and performance*”.

⁶⁵ “*One must perform a particular sequence*”. “*The same actions are often repeated inside the ritual*”.

Como afirma Morley: “um traço significativo que música e ritual têm em comum é a dificuldade de suas definições – ontologias as quais aparentemente são tão numerosas quanto as culturas que as praticam”⁶⁶. (Morley 2009, 161). Segundo o autor, para algumas cerimônias rituais religiosas o uso da música vai além de algo funcional, como “para a religião afro-brasileira candomblé, na qual música é tão ubíqua que o termo é utilizado virtualmente como sinônimo para religião e para música.”⁶⁷ (ibidem, 161).

Estas definições de ritual são abrangentes e incentivam a traçar diversos paralelos com atividades musicais, sendo passíveis até mesmo de traduzir o sentido de atividade musical como um ritual, dependendo do contexto. Nesse sentido, em quais contextos *Professor Bad Trip* pode ser associada a um ritual? É possível conduzir a noção de ritual a processos composicionais?

***Professor Bad Trip*: comportamento repetitivo ritualístico**

O termo de ritual com o qual Romitelli descreve sua música está presente na análise de *Lesson I* como uma referência às intenções expressivas do compositor, as quais se manifestam por meio de elementos composicionais, especificamente com o suporte de técnicas criativas que enfatizam a repetição como um dos determinantes do caráter sonoro, aludindo a um comportamento ritualizado. Dentre as diversas possibilidades de leitura dos comportamentos repetitivos⁶⁸, exemplifico o trecho entre [7–32].

No trecho em questão, há um evento sonoro que se configura por uma sequência de ações que se repetem: um ataque percussivo na flauta baixo e clarinete baixo (*tongue ram* e *slap tongue*, respectivamente) seguido de uma ressonância nos demais instrumentos⁶⁹. No

⁶⁶ “Another significant trait that music and ritual have in common is the difficulty of their definition – ontologies of which are apparently at least as numerous as the cultures practicing them.”

⁶⁷ “To the Afro-Brazilian candomblé religion in which music is so ubiquitous that the term is used virtually synonymously for religion and music.”

⁶⁸ Na análise em questão, o aprofundamento nas evidências de procedimentos repetitivos foi maior e diversos elementos constatados eram concernentes à pesquisa sobre as repetições ritualísticas, os quais muitas vezes eram referências a outros universos artísticos. Um exemplo evidente é referente ao ímpeto composicional da forma de *Professor Bad Trip*. Segundo Romitelli, a composição de uma peça em três movimentos surge de suas impressões sobre a série de trípticos de Francis Bacon (1902–1991), motivada pelas características de repetição e distorção identificadas na obra do artista irlandês. Além de a peça inteira ser subdivida em três movimentos, cada *Lesson* é composta por três grandes seções, reforçando a ideia de trípticos em outros níveis. Nesta tese, não cabe uma abordagem detalhada; no artigo apresentado no ETAM há mais considerações a respeito.

⁶⁹ Este é outro aspecto que foge aos propósitos desta tese, mas merece uma consideração. É possível interpretar esta espécie de ferramenta composicional, à qual aludo por ataque e ressonância, como uma influência das técnicas composicionais dos compositores Gérard Grisey (1946-1998) e Tristan Murail (1947), com quem

entanto, as repetições não são literais, não se trata da repetição do mesmo evento sonoro no nível dos materiais. Se, por um lado, a sequência de ações deste evento é repetida invariavelmente nove vezes (como ataque-ressonância) nestes compassos, por outro, o material musical que compõe cada evento é transformado: aumenta-se a movimentação rítmica e intervalar e o efeito é que a textura dos eventos se torna mais densa a cada repetição. A Figura 13 demonstra o desenho das amplitudes das ondas correspondentes aos [7 e 32]. Nesta imagem sonora, notam-se os nove picos de intensidade que demarcam a primeira atividade do evento (*tongue ram* e *slap tongue*), seguidos pelo desenho da ressonância. É possível identificar o aumento gradativo de densidade e a diminuição constante na duração total de cada um.

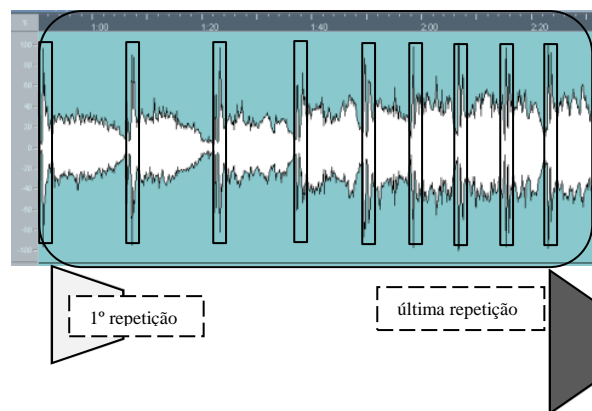


Figura 12: *Professor Bad Trip, Lesson I* [7–32], imagem sonora.

Colocando uma lente de aumento sobre a primeira e a última repetição, pode-se identificar o modo como cada evento é transformado. As Figuras 13 e 14 reproduzem a flauta baixo e o clarinete baixo dos excertos correspondentes ao primeiro e ao último evento repetido ([7–10] e [30–32], respectivamente), através dos quais se observam as diferenças entre elas. Primeiro, nota-se a subdivisão em segmentos menores. Na primeira figura (destaque na flauta), os três segmentos referem-se ao ataque percussivo do *tongue ram* ao movimento ascendente e descendente de G - G[#], e à repetição da mesma nota uma oitava acima, com duração mais longa. No clarinete baixo, os segmentos caracterizam-se nos *slap-tongue* e em dois sons graves como ressonância. A segunda figura [30–32] é igualmente subdividida em segmentos, porém, enquanto na primeira havia três segmentos em um período

Romitelli estudou nos anos 1990. O próprio compositor afirma o quanto as atividades composicionais destes compositores o motivaram nas mesmas direções. A escuta deste modelo de gesto me motiva a traçar referências, por exemplo, com as peças *Partiels* (1988), de Grisey, e *Mémoire/Erosion* (1976), de Murail.

de quatro compassos, nesta última, aumenta-se o número de segmentos para quatro e diminui-se a duração total para três compassos. O andamento também é alterado, de $\text{♩} = 64$ nos [7–10] a $\text{♩} = 68$ nos [30–32]. Cada segmento deste evento apresenta uma atividade rítmica mais intensa e maior diversidade de alturas, gerando aumento de densidade sonora. Considero que o aumento contínuo de densidade sugere uma sensação de continuidade, de transformação e, embora submetido às repetições constantes, há uma sensação de que estes eventos são direcionais, de que as repetições obsessivas chegarão a um ponto de saturação, ou, para utilizar os termos de Romitelli, caracterizam as “repetições obsessivas, acelerações constantes e insistentes do material em direção ao caos.” O comportamento direcional ainda permanece no trecho que segue do [32] até o [64].

Figura 13: *Professor Bad Trip: Lesson I* [7–10]. Flauta baixo e clarinete baixo e o destaque as fases do envelope de onda.

Figura 14: *Professor Bad Trip: Lesson I* [30–32]. Flauta baixo e clarinete baixo e o destaque as fases do envelope de onda.

Do mesmo modo que o ritual constituiu uma metáfora que instigou a análise dos procedimentos composicionais de *Lesson I*, a noção de transe também permeou as intenções analíticas, motivada pela ideia de que o ritual repetitivo obsessivo é uma correnteza que leva a algo além do caos, como citado por Romitelli. Desse modo, há outras possibilidades de interpretação do comportamento repetitivo das ações ritualísticas. Para o compositor Rodolfo

Caesar, em uma abordagem sobre o *looping*⁷⁰ como manifestação cultural, o caráter ritualístico das repetições é visto como um padrão de comportamento típico de manifestações culturais e estéticas diversas, que pode ter uma função específica: “Condutora do transe e do êxtase, a repetição circular da dança... permanece, há muitos séculos, apoiada sempre em músicas hipnotizantes por sua repetitividade.” (Caesar 2008, 287). Assim, o comportamento ritualístico possui uma finalidade específica em uma composição.

A partir da afirmação de Caesar, interpretei o movimento direcional dos eventos repetitivos do [7] ao [64] como um exemplo da repetitividade ritualística conduzindo ao transe. Neste contexto, entendo o transe como transcendência da continuidade direcional e da própria sensação de linearidade, estimulando uma interpretação de que a música deturpa a sensação do passar do tempo. O [64] é exemplo de um clímax do transe em *Lesson I*: as repetições obsessivas conduzem a um ponto que altera o sentido de transformações graduais dos eventos. Os parâmetros de alturas congelam com o som *estremamente distorcido* das cordas (a pressão do arco está descrita como som distorcido com pouca percepção das alturas e muito ruído⁷¹), as intensidades estão igualmente imutáveis no som distorcido, não há figuração de notas, ritmo ou qualquer parâmetro do som que sugira sensação de causalidade, nem de direção, nem de transformação: o som é estático, é um compasso de duração atemporal. A Figura 15 demonstra o [64] de *Lesson I: L’infini Turbulent*⁷².



Figura 15: *Lesson I*. [64] Cordas: Extrema distorção.

As características descritas sobre [64] poderiam ser interpretadas de acordo com a noção de música vertical, definida por Kramer: “música vertical nega o passado e o futuro em favor de um presente estendido”⁷³. Este efeito é acusado pela “diminuição do pensamento

⁷⁰ Definido como dispositivo de retorno sobre si.

⁷¹ “*Archi: pressioni esagerata dell’archetto, suono distorto con poca percezione dell’altezza, e molto rumore.*” (Romitelli 1998, 13).

⁷² Título do livro de Michaux, um dos quais Romitelli cita nas epígrafes de *Professor Bad Trip*, além de *Connaissance par les gouffres*.

⁷³ “*Vertical music denies the past and the future in favor of an extended present.*”

linear e orientação direcional⁷⁴” (Kramer 1988, 375 e 376). No [64] a ideia de tempo vertical se refere à ausência das noções de transformação e à inexistência de um movimento que sugira alguma orientação direcional. Não havendo direções e orientações, a sensação de causalidade entre as sucessões se desfaz. Não há de onde veio nem para onde vai.

Tal descrição motiva, também, outras leituras. No início do capítulo, abordei a citação de Romitelli sobre um trecho de Michaux, presente em *Connaissance par les gouffres*, livro no qual o autor relata suas experiências com mescalina. Além da citação, diversos outros elementos de *Professor Bad Trip* podem ser interpretados como referências ao universo poético deste livro. O título da peça é um exemplo, pois o termo *bad trip* refere-se às perturbações mentais provocadas pela intoxicação por drogas, que causam uma sensação de desorientação temporal e física, literalmente uma ‘má viagem’: o tempo alucinante que Michaux aborda na autobiografia *L’infini turbulent*. O tempo vertical pode ser compreendido como uma alusão a este tipo de sensação de distorção temporal sobre a qual Michaux escreve. Traçando paralelos com os psiquiatras Frederick Melges e Roland Fischer, Kramer sustenta que “a experiência do ‘presente estendido’, ou atemporalidade, é acessível à mente humana por diversas fontes”, e se, por meio do uso de drogas, a consciência pode ser estimulada a experiências atemporais, então “é certamente possível que outros *stimuli*, como a música vertical, podem invocar experiência similar”⁷⁵ (Kramer 1988, 381–382). O próprio Romitelli afirma que encontra “analogias entre as inquietações da percepção alucinada nas escrituras de Michaux e os processos desenvolvidos na minha escritura musical”⁷⁶ (Romitelli 2013). Quais seriam estas analogias no tempo musical? Entre outras diversas possíveis semelhanças entre a temática dos escritos de Michaux sobre a percepção alucinada e a música de Romitelli, em especial *Lesson I*, o tempo vertical pode ser um exemplo. A partir dessa constatação, o tempo vertical em [64] (e também em [224–235]) tem duas funções: o transe conduzido pelo comportamento ritualístico repetitivo e a experiência musical de uma *bad trip*.

Na análise de *Professor Bad Trip*, o ritual e o transe possuem diferentes usos e funções: são conceitos do próprio compositor sobre sua música; identificam-se como procedimentos composicionais específicos; projetam-se na peça como o próprio conteúdo expressivo. Assim, termos que, inicialmente, marcaram o início de uma empreitada analítica

⁷⁴ “They do so by diminishing linear thinking and goal orientation.”

⁷⁵ “(My point is that) the experience of the extended present, or timelessness, is available to the human mind from a number of sources”... “(if we have the capacity through such means to experience timelessness, then it is) certainly possible that other stimuli, such as vertical music, can also call forth a similar experience”.

⁷⁶ “(J’ai trouvé) des analogies entre les troubles de la perception hallucinée dans l’écriture de Michaux et les processus développés dans mon écriture musicale.”

como metáforas passaram a ser definidos, musicalmente, por procedimentos composicionais específicos: o ritual é relacionado às repetições de ações musicais; o transe é relacionado ao tempo vertical; a condução das repetições ritualísticas ao transe é relacionada à direcionalidade.

2.4.1. HotBoxI: ritual e transe

As intenções expressivas de *HotBoxI* foram motivadas pela ideia de ritual e transe, de acordo com as considerações sobre a análise de *Lesson I*, de Romitelli. Como resultado, as intenções expressivas relacionam-se ao ritual como um comportamento repetitivo e direcional, ao passo que o transe é associado à percepção do tempo estendido, da ausência da sensação de transformação e de direção. O título da peça, *hot box*, também é uma referência ao universo poético de Michaux, ao qual Romitelli faz alusão. Como metáfora, imaginei uma atividade ritualística, uma performance, uma situação cerimonial que envolve processos específicos de preparação, do comportamento ritualizado, da repetitividade e da redundância na execução das ações, com o objetivo de conduzir os participantes a uma experiência atemporal. A peça *HotBoxI* é um ritual composicional criado em resposta ao ritual de escuta e análise de *Lesson I*.

Partindo da intenção expressiva, o primeiro esboço do planejamento estrutural de *HotBoxI* consistiu na subdivisão em duas seções principais, uma correspondendo ao conteúdo ritualístico e outra caracterizada como um transe. Em outras palavras, o caráter de uma seção é repetitivo e direcional à segunda seção, a qual caracteriza-se pelo tempo vertical. No entanto, nas primeiras elaborações do planejamento, constatei a necessidade de expandir as proporções da peça, razão que motivou o planejamento de outras duas seções. Como resultado, ao plano de uma forma composta por A e B, somam-se uma seção introdutória e uma seção final, como uma *coda*, que finaliza a peça (diferente do caráter ‘sem fim’ do ritual que motivou as intenções composicionais).

Ritual: Seções A e C

A seção A [10–69] corresponde às intenções de uma atividade e de uma expressão ritualística, caracterizando-se como um comportamento repetitivo da mesma sequência de ações. Ao todo, a seção A possui seis subseções correspondentes às repetições de dois segmentos distintos: um caracterizado pelo material rítmico agitado, com ênfase na pulsação rítmica; outro que evita a rítmica e o comportamento agitado, quando a atividade se acalma e o pulso lentamente perde seu dinamismo. Designei o primeiro segmento como período agitado e o segundo como período de rarefação, em referência ao conteúdo das subdivisões de A. A Figura 16 corresponde às alternâncias entre o período agitado (colunas preenchidas) e o período de rarefação. Os instrumentos entre parênteses são descritos apenas em um momento do período. Por exemplo, na primeira coluna, a flauta está apenas no final do primeiro segmento, no [15].

[10–15]	[16–21]	[22–27]	[28–33]	[34–37]	[38–43]	[44–47]	[48–55]	[56–59]	[60]	63	[64]
(Fl) Pno Vlão	Fl Pno	(Fl) Pno Vlão Cb1,(2)	Fl Pno Cb	Fl 1 (2) Pno Vlão Cb1, 2	Fl Pno	Fl 1, 2 Pno Vlão Cb 1, 2	Pno	Fl 1,2 Pno Vlão Cb1,2	Fl	Fl Pn Vl Cb	ruídos

Figura 16: *HotBoxI*: A organização instrumental e duração (número de compassos) entre as partes da seção A.

No intuito de definir o período agitado, dois segmentos rítmicos foram criados para sugerir uma tendência de começo e de fim⁷⁷. A Figura 17 representa o ritmo começo (Figura A). Pelo modo como a sucessão das durações ocorre, sugere-se uma ideia de aceleração: do som de maior duração (semínima pontuada) ao som de menor duração (tercinas de colcheia). A Figura 18 (B) demonstra o ritmo de fim, caracterizado como um grupo de sons mais agitado, que se destaca pela pontuação no tempo forte de compasso. Com efeito, as repetições do período agitado começam sempre com o ritmo da Figura A e finalizam com o ritmo da Figura B.

⁷⁷ Conforme apresentado no começo deste capítulo sobre as tendências e convenções estilísticas de fim.

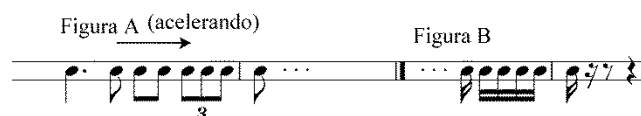


Figura 17: Figuras rítmicas de *HotBoxI*.

A intenção do planejamento de figuras com tendências de começo e de fim foi motivada pela possibilidade de criar um senso direcional como condução de um segmento de começo a um segmento de fim. O trajeto entre os dois é constituído por repetições de uma parte do ritmo de começo, que gradualmente se torna mais densa, até se transformar no ritmo de fim, criando uma sensação de condução entre os dois estados diferentes, os quais são os segmentos rítmicos com tendências de começo e de fim, como demonstra a Figura 18.



Figura 18: Direcionalidade entre as figuras rítmicas.

O segundo aspecto relacionado ao planejamento da direcionalidade corresponde às repetições dos períodos agitado e de rarefação. Esta característica foi uma resposta à constatação do caráter direcional do segmento rítmico, repetitivo de *Lesson I* no contexto da referida análise. À medida que os períodos agitados se repetem, aumenta-se a instrumentação, o número de ataques como atividade rítmica, diminui-se a duração em número de compassos e enfatiza-se predominantemente a figura rítmica da finalização de cada segmento (Figura 17 B). O vocabulário intervalar e o registro das partes agitadas também percorre uma extensão demarcada por pelo menos duas oitavas, privilegiando saltos superiores à quinta justa, que tende a se expandir no desenvolvimento dos segmentos.

De modo contrastante, o sentido direcional do período de rarefação literalmente rarefaz a textura instrumental e aumenta a duração temporal para sugerir uma sensação de diminuição de densidade. Para caracterizar o padrão rítmico do período de rarefação, planejou-se a repetição de valores rítmicos com duração mais longa, diminuindo gradualmente o andamento por um *rallentando*. Na Figura 19, há um exemplo de figuração dos dois períodos entre [10–22]. No período rarefação, o piano executa uma sequência de

blocos de sons como contraponto a uma melodia. O vocabulário intervalar consiste em saltos inferiores à quarta justa, evitando os saltos que caracterizam os períodos agitados.

Figura 19: *HotBox I* [10–21]: Seção A e subseção agitada e rarefação.

O aspecto direcional da seção A corresponde à intenção de criar uma condução à seção B que a segue. Como abordado, a direcionalidade está em diversos níveis, e, no caso dos dois segmentos diferentes entre si, há dois sentidos: um crescente e outro decrescente em relação à densidade. Isso cria uma sensação de dimensionalidade na peça, na qual elementos são tratados interdependentemente em camadas diferentes. Estas características têm a função específica, segundo as intenções, de conduzir, de dar a ideia de causalidade.

A seção final C [96–123] foi planejada como uma variação do período agitado da seção A. O aspecto prevaLENTE nesta seção é o padrão rítmico contínuo, cuja subdivisão rítmica se constrói a partir de uma derivação da rítmica da seção B (Figura 20 C), estimulando a sensação de alta densidade sonora resultante do modo de orquestração predominantemente em *tutti*, dinâmica *ff* e ampla extensão do registro. Porém, devido às

constantes discontinuidades de instrumentação e de conteúdo intervalar, a seção C não tende à direcionalidade.



Figura 20: *HotBoxI*: Figura rítmica da seção C.

Transe: Introdução e seção B

Duas seções demarcam o conteúdo atemporal, as quais também representam a ideia de transe em música: a introdução, que apesar de ser planejada como uma seção de transe tem uma função direcional; e a seção B, a qual corresponde à ideia de tempo vertical.

A introdução da peça foi planejada após a composição das seções A e B. A intenção de criar os [1–9] foi de gerar expectativa de escuta, justificando a caracterização da direcionalidade. Com este intuito, o conteúdo expressivo da introdução foi elaborado pela sobreposição de duas camadas sonoras distintas. Na camada respectiva aos instrumentos de corda (violão, ukelele e contrabaixo), a temporalidade é não direcional, contínua por permanência⁷⁸. A camada das flautas é constituída por um intervalo melódico descendente/ascendente, a característica direcional é evidenciada pelas repetições da flauta, que tendem a se aproximar a cada execução. A textura da introdução é uma variação da textura da seção B, embora esteja linearmente a antecedendo⁷⁹.

A seção B [70–83] é o objetivo de toda direcionalidade da seção A. O caráter definido por andamento mais lento e pela redução da densidade sonora foi elaborado como resposta à intenção de criar uma seção que conduz ao transe, de motivar uma sensação atemporal. A textura da seção B é constituída por duas camadas sonoras distintas, diferenciando o conteúdo das flautas do conteúdo dos instrumentos de corda. Porém, diferentemente da introdução, não há pretensão de construir a sensação de direcionalidade. A noção de não direcionalidade se

⁷⁸ Conforme definido a partir da seção B de *Meu Amigo Tiago*, no subcapítulo anterior.

⁷⁹ Este aspecto remonta às discussões de Cone sobre a forma, de acordo com as discussões do começo do capítulo. Segundo Cone (1987, 140–141), as diferenças entre um tema e suas variações não devem ser compreendidas linearmente. No caso de *HotBoxI*, a introdução deriva da seção B, mesmo que, no curso da escuta, a ordem seja introdução e depois B. Como compositor, ainda ouço B, que vem depois, como uma preparação para a introdução, ainda que seja pouco provável que outra pessoa perceba da mesma maneira.

justifica pelas características de cada uma das camadas das texturas: a camada correspondente às flautas não apresenta nenhum aspecto que possa ser interpretado como transformação e tampouco motiva a escuta de causalidades. O conteúdo da camada das cordas (violão, ukelele e contrabaixo) é invariável da mesma maneira. Esta camada tem a função de um recurso timbrístico presente em todos os treze compassos, ora executados por *glissandi* ruidosos no contrabaixo elétrico, ora no violão e ukelele tocando arpejos rápidos, com a mão esquerda pressionando levemente as cordas, a fim de gerar sons ruidosos.

Dentro deste contexto, há três eventos sonoros que podem ser interpretados como subdivisões internas desta seção B, sem que, no entanto, interfiram no sentido estático. O planejamento destas intervenções tem funções específicas. A primeira, em [68], possui a função de finalizar o gesto lento e de rarefação dos [64–69], que é vinculado à seção A, e demarcar o começo da parte B. Do mesmo modo que este som percussivo tem a função de começar a seção B, ele se repete na penúltima semicolcheia de [83], com a função de finalização, como se observa na Figura 21 abaixo.

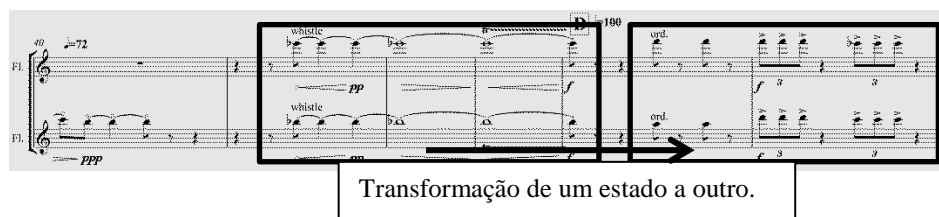
Figura 21: *HotBox1*: subdivisões internas da seção B [69] e [83].

Entre os [70–83], há três outros pontos na função de subdividir a seção B. Em [76], um ataque simultâneo na nota G entre flauta e piano demarca uma mudança no comportamento da flauta, que executa uma nota longa entre [76–78], até ser novamente finalizada em outro som simultâneo com o piano em [78]. Assim, entre [70–76] há uma subseção caracterizada pela região aguda e pelo movimento melódico da flauta. Entre [76–78], a flauta diminui a atividade rítmica e incorpora um recurso timbrístico (*key clicks*) até ser pontuada por um uníssono com o piano. Após esse ponto, a flauta retoma, em [78–83], o movimento melódico em uma região mais grave, alterando o conteúdo intervalar.

Continuidade e descontinuidade em *HotBoxI*

Além do caráter dos períodos agitado e de rarefação da seção A, outras articulações entre segmentos menores podem ser observadas sob duas perspectivas: direcionalidade de um estado a outro e direcionalidade como transformação contínua entre dois eventos diferentes. Pode-se identificar a descontinuidade pelo sentido contrário: ausência de condução entre estados e descontinuidade como não transformação entre eventos diferentes.

A continuidade por condução de um estado sonoro a outro pode ser observada pelo som das duas flautas em *crescendo dal niente* ao *f* [41–46] entre um período de rarefação e um agitado. Tanto o *crescendo* quanto os trinados implicam mais pressão de ar no instrumento, produzindo aumento de energia sonora. Com este recurso, enfatiza-se a condução de um estado a outro, destacando a continuidade direcional como causa e efeito. Trata-se de a flauta transformar-se do som de *whistle*, remanescente da rarefação, à figuração rítmica agitada.



Transformação de um estado a outro.

Figura 22: *HotBoxI*, flautas [40–45]: Transformação de um estado a outro.

O trecho entre [84–95] exemplifica a continuidade como transformação contínua entre dois eventos diferentes, caracterizada pelo acréscimo gradual de instrumentos sobre a mesma camada sonora. Estes compassos não estavam no planejamento inicial nem nos primeiros esboços da elaboração da peça. A motivação para inserir este trecho foi a necessidade de criar um movimento direcional à seção seguinte, de conduzir a estática de B à agitação rítmica de C. O recurso composicional para esta intenção foi o aumento gradativo de atividade rítmica e ampliação da tessitura instrumental.

As descontinuidades se caracterizam pela sucessão entre comportamentos díspares sem o recurso de transição ou transformação. O [33] exemplifica como o silêncio se torna um material musical de descontinuidade. Após a seção de rarefação se direcionar ao [33]

silencioso, o [34] inicia como uma ruptura – não há transição nem transformação do silêncio ao som. O compasso [33] demonstra a sucessão do período de rarefação seguido por pausa e então o período agitado.

Na seção C, a descontinuidade é evidenciada pelas mudanças de registro e instrumentação sem aparente transição. É possível observar três comportamentos sonoros diferentes. Sua sucessão de modo fragmentado sugere uma escuta descontínua [100–105]. Esta característica é resultado da atitude intencional de aludir à rítmica da seção A. A diversidade rítmica e a textura descontínua foram planejadas como recursos à construção de uma seção de alta densidade, sugerindo que toda expectativa de escuta e todo movimento direcional da peça (iniciado na seção A) tenham atingido um ponto final.

Parênteses

Há dois momentos executados pelo piano que não se enquadram em nenhuma característica de sucessão, a não ser pela ruptura. Este tipo de comportamento descontínuo é interpretado como um parêntese na forma. Como se observa na Figura 23a, o piano, entre os [6–7], tem um destaque evidenciado pela mudança no registro (direcional ao grave), no timbre (primeira entrada do instrumento), na região da tessitura e mesmo no vocabulário intervalar. Diferentemente das demais figurações rítmicas e melódicas que se repetem ao longo da peça, a frase do piano destaca-se justamente por sua não repetição. Ela soa como uma intromissão que tem a função expressiva de pontuar o começo de *HotBoxl*.

Figura 23a: *HotBoxl*: Parênteses 1. Piano anunciado o começo da peça.

Ocorrência semelhante se observa entre [108–113] também ao piano, que transforma o registro do grave ao agudo e destaca uma pequena melodia nas notas mais agudas, diferentemente de qualquer outro tipo de figuração melódica anterior. Como se observa na Figura 23b, esse tipo de parênteses difere do primeiro pelo fato de não ser uma mudança abrupta, mas um tipo de desvio do último arpejo do violão [108], o qual resulta na flauta 2 em [113]. Ainda assim, o destaque deste evento, sua posição na forma geral da peça e a mudança de um comportamento a outro justificam sua função como um parêntese.

The image shows a musical score for the piece 'HotBoxI'. It features four staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Piano (Pao.), and Guitar (Gtr.). The piano part is the central focus, with a large black oval highlighting a section from measure 108 to 113. This section shows a transition from a low register to a high register. The guitar part starts with a *pp* dynamic, and the piano part ends with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 23b: *HotBoxI*: Piano conclui a peça direcionando a mudança no registro ao agudo.

A peça *HotBoxI* é concebida como resposta à experiência de escuta e análise de uma peça determinada, o que representa parte de meu entendimento da abordagem composicional desta tese. A peça como um todo traça uma releitura dos aspectos aos quais tende a responder, sem, no entanto, apropriar-se de figurações de sons e silêncios da peça com a qual dialoga. Nesse sentido, a composição respondeu e deu continuidade ao processo de escuta e análise de *Lesson I*, de Romitelli. A intenção expressiva era tomar como referência o caráter ritualístico, baseado em repetições que incentivavam uma escuta direcional, e o caráter de transe, o qual foi compreendido como as seções não repetitivas nem direcionais, suscitando a escuta de um caráter estático. Tais conceitos, inicialmente metafóricos, levaram diretamente aos elementos do processo composicional.

A reflexão sobre o percurso composicional de *Meu Amigo Tiago* revelou uma tendência a focar as intenções expressivas na concepção da forma e estrutura da peça. As principais intenções se dirigiam à forma para o planejamento do conteúdo expressivo, o que, por consequência, era delineado também pelas decisões sobre a estrutura da peça. O material foi basicamente desenvolvido a partir de elementos de *Friends*, como vocabulários intervalares específicos ou mesmo a letra da canção. A peça *HotBoxI* apresentou semelhante

tendência. A elaboração de uma estrutura baseada em subdivisões, que se repetem com movimentos direcionais ou na ausência de subdivisões e sentidos de direcionalidade, perfilou todo caráter expressivo da peça. Por tais fatores, pode-se conceber que ambas as peças configuram uma perspectiva *top-down* da composição. De acordo com Reynolds, pode-se considerar os aspectos de material, método e forma em uma leitura *top-down* – da forma ao material – ou em uma leitura *bottom-up* – do material à forma (2002, 5). Pelo conceito de *top-down* compreendo minhas intenções composicionais primeiro na concepção e na elaboração da forma e do conteúdo expressivo.

Ao longo do capítulo, apresentei noções referentes a conteúdo expressivo, forma e estrutura musical, bem como exemplifiquei, com base no processo criativo de *Meu Amigo Tiago* e *HotBoxI*, as motivações às intenções expressivas e composicionais. Comentários de autores como Agawu, Cone, Cage, Reynolds e Pousseur foram importantes nas definições. A análise de dois aspectos expressivos de *Lesson I*, de Romitelli, contribuiu tanto para a elucidação do conteúdo sonoro e expressivo. Este capítulo apresentou a composição como resposta à experiência de escuta musical, demonstrando que o processo responsivo, a partir desta experiência, engloba também o estudo e a interpretação dos elementos que motivam a composição. Assim, o processo responsivo é uma dinâmica que inicia na experiência musical, mas perpassa a interpretação analítica e a construção reflexiva das intenções composicionais.

3. Imaginário Sonoro

O capítulo 3 apresenta um desdobramento da perspectiva do compor como resposta a estímulos e motivações. No capítulo anterior, a composição respondia à escuta de uma peça determinada. Neste, a dinâmica responsiva integra a experiência musical de um modo mais amplo, englobando práticas interpretativas, convenções estilísticas e toda vivência que incita a imaginação e o ímpeto criativo. Por exemplo, em *Peças para Violão*, as intenções composicionais foram motivadas pela experiência como instrumentista. Não se trata do modo como a execução de uma música específica estimulou a composição, mas do vocabulário idiomático⁸⁰ adquirido pela experiência com as práticas interpretativas, tornando-se elemento composicional. De certo modo, a motivação é a memória musical construída no campo específico da prática interpretativa. *Bagatelas para Quarteto de Sax* trata dos elementos musicais que, em determinado contexto, podem ser categorizados como convenções de um conteúdo expressivo. As intenções composicionais partem de um vocabulário intervalar, organizações melódicas, bem como de texturas, timbres e figuras musicais, as quais compartilham uma carga de significado expressivo em determinado domínio musical, seja um gênero, um estilo ou um grupo específico de peças.

Estes aspectos descritos poderiam ser observados pela perspectiva *bottom-up*⁸¹ da composição musical, ou seja, quando as intenções composicionais tendem a ser motivadas e a se manifestarem por meio de decisões sobre materiais musicais. Nesse sentido, material musical define-se como os elementos com os quais o compositor trabalha, que podem ser tanto determinado vocabulário intervalar – como as convenções de *Bagatelas* – ou uma fonte sonora específica – por exemplo, a escolha do instrumento em *Peças para Violão*⁸² –, quanto proporções de durações, séries numéricas e outros elementos que integram o processo composicional. O compositor John Cage define de modo pontual: “o material de música é som e silêncio”⁸³ (Cage 1973, 62). Avançando na abrangência de conceituação, Reynolds

⁸⁰ De acordo com Stanley Yates, entende-se idioma como o “o caráter natural de um meio expressivo.” (Yates 1998, 151).

⁸¹ Em comparação ao capítulo anterior, que evidenciou o compor como resposta pela perspectiva *top-down*.

⁸² Falar sobre fonte sonora pode remeter à escolha de timbre. Considero que, para *Peças para Violão*, entre outras determinantes, a escolha do instrumento se deve ao timbre, mas igualmente à escolha do meio expressivo como ímpeto.

⁸³ “*The material of music is sound and silence.*”

afirma que material musical é “tudo o que desperta um impulso musical, desperta a necessidade de agir musicalmente.”⁸⁴ (Reynolds, Soderberg 2000, 12). Em outras palavras, compreendo material musical como um repertório de possibilidades composicionais.

Os traços descritos sobre *Peças para Violão e Bagatelas* também colocam em pauta questões relativas a vivências e a experiências musicais como motivação das intenções composicionais. Por um lado, estas questões são englobadas no âmbito das definições abrangentes de material musical, como a supracitada de Reynolds, mas, por outro, elas expandem esta perspectiva ao abarcar, por exemplo, a experiência interpretativa do compositor como algo integrante do processo composicional. No intuito de abordar a complexidade dos elementos que motivam as intenções composicionais e expressivas das referidas peças, elabora-se o conceito de imaginário sonoro. Por definição, o imaginário sonoro é o entorno sonoro, cultural e afetivo que motiva o processo criativo. Esta noção remete também aos materiais e às ideias, em sentido amplo e metafórico, que levam o compositor a compor e que, no ato criativo, se tornam materiais e ideias musicais. Assim, a presença deste conceito desdobra a premissa principal deste trabalho e forma o tema do presente capítulo: a composição como resposta ao imaginário sonoro.

3.1. Imaginário Sonoro

A noção de imaginário sonoro pode ser observada como um desenvolvimento de pontos específicos do conceito de enunciado, os quais estão presentes também na base da definição do compor como resposta. Tal aproximação é fundada na proposição de Voloshinov sobre o conteúdo ideológico e vivencial que toda enunciação carrega, fator evidenciado nas considerações sobre a inferência do contexto e da posição volitiva dos interlocutores na dinâmica responsiva – na compreensão e na expressão da enunciação (Voloshinov 2014, 99). À medida que avança nas concepções sobre a interação verbal, Voloshinov acrescenta termos como atividade mental, mundo interior e psique do indivíduo

⁸⁴ “(Material for me is) anything that arouses a musical impulse; arouses a need to act musically”.

para se referir à carga da vivência de cada interlocutor na compreensão e expressão de um enunciado. Com efeito, o processo da enunciação responsiva ocupa-se de questões concretas da situação, mas permite englobar conteúdos que partem de diversos sentidos, como traços de enunciados anteriores, aspectos presumidos, bem como toda uma carga vivida e imaginativa dos interlocutores. Para Voloshinov, mesmo a imaginação individual ou a psique do sujeito é delineada pelas fronteiras de um horizonte social específico: “O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações” (ibidem, 117). Esta asserção enfoca um mosaico de relações que o mundo interior do interlocutor possui e que se manifesta na compreensão e na expressão dos enunciados.

Desse modo, o auditório social focaliza o campo da interioridade, da vivência e da ideologia do indivíduo como parte de sua expressão. De um lado, o auditório social pode remeter às características do ambiente – horizonte social – do sujeito que delineiam suas ações e atividades mentais⁸⁵. De outro, aspectos determinados do auditório social podem ser a motivação para determinada expressão. Como um paralelo à composição, o auditório social pode remeter às restrições que envolvem as intenções composicionais – as deduções que o constroem – ou mesmo pode se referir a algum aspecto estilístico de determinada época que motiva as intenções. É nesse sentido que Thayane Furtado comenta características de períodos diferentes do percurso composicional de Gyorgy Ligeti (1923–2006). Segundo a autora, o regime político vigente nos primeiros anos de atividade composicional de Ligeti restringiu, de diversos modos, as atividades musicais da época. Por consequência, as obras compostas por Ligeti, nos anos de 1940, deveriam tanto seguir padrões estéticos os quais focavam a circulação da música em grupos musicais amadores, como deveriam ser acessíveis ao público em geral. A produção composicional de Ligeti tinha, portanto, “um auditório social bastante específico” (Furtado 2012, 53). Outras vezes, no entanto, o auditório social é a motivação das intenções composicionais de peças como *Hungarian Rock* e *Passacaglia Ungherese* (1978), de acordo com a autora (ibidem). A restrição imposta por uma tendência política e o interesse em contexto cultural expressivo foram o auditório social de Ligeti, e é a este auditório que suas composições estão relacionadas.

No contexto do presente trabalho, é possível observar as considerações de Furtado pelo viés do imaginário sonoro. Pode-se considerar que questões sociais que condicionaram o

⁸⁵ Lembrando que, para Voloshinov, toda atividade mental, todo pensamento imaginativo e toda sorte de expressões, mesmo um monólogo, são um enunciado e possuem um auditório social.

processo criativo de Ligeti ou o interesse estético por determinada tendência musical que o estimula a compor são parte de seu imaginário sonoro. Ademais, especificamente sobre a produção musical de 1940, considerando o contexto soviético em que Ligeti se encontrava, é válido lembrar que a aproximação a uma noção de imaginário não é apenas hipotética, tendo em mente o trabalho teórico de Boris Asafiev⁸⁶. Em *Intonanza* (1947), Asafiev utiliza o conceito de imaginário musical como uma tentativa de estabelecer critérios sobre a expressão musical. A acessibilidade musical ao grande público e seu significado ideológico, seguindo as categorias de referencialidade – as entonações –, estavam preestabelecidos no trabalho de Asafiev. No entanto, apesar da semelhança terminológica, o termo de Asafiev não corresponde à perspectiva de imaginário sonoro que proponho neste capítulo.

O imaginário sonoro desvela outras propriedades, ao se dirigir à diversidade de elementos que tangem ao percurso criativo. Tendências estilísticas, materiais e técnicas composicionais, tradições e inovações musicais formam uma realidade complexa de estímulos musicais. Isto inclui também os aspectos vivenciais e a imaginação criativa do compositor, suas experiências sonoras e afetivas, que são a motivação e a referência às intenções composicionais.

No contexto da composição dos anos de 1960, o compositor Henri Pousseur critica a postura estética que “momentaneamente excluiu do vocabulário musical” certas possibilidades criativas⁸⁷. Como contraposição a estas restrições estilísticas, o compositor belga vislumbra uma música na qual “todos os tipos de expressão musical conhecidos se tornarão utilizáveis [...] remetendo com frequência a outros domínios da nossa experiência auditiva” e a consciência do “equilíbrio relativo” entre os diversos elementos é a exigência do “novo *métier* musical” (Pousseur 2007, 109). Isto já é uma protodefinição de seu conceito de periodicidade generalizada, pelo qual propõe que coabitem na mesma peça elementos de diversas tendências estéticas, culturais e artísticas.

A perspectiva citada de Pousseur vai ao encontro do desdobramento da perspectiva do imaginário sonoro que proponho nesta tese, pois considera a diversidade de elementos estéticos como estímulos à composição musical. O que o compositor chama de disposição

⁸⁶ Asafiev “considered intonation the basic musical sign and, evidently inspired by its equivalents in linguistics and literature, described it as the smallest component of musical language—today, it may have been called an “intoneme” (Malcuzyński 1999, 98). Em Voloshinov, a entonação estabelece um elo entre o discurso verbal e o contexto extraverbal, cf.: (Voloshinov 1976, 93–117).

⁸⁷ O compositor traça uma crítica semelhante àquelas comentadas sobre *Hymnen*, de Stockhausen, no capítulo 1. Segundo Pousseur, ritmos regulares e sobreposições harmônicas definidas foram evitados na década de 1950 e 1960. No referido texto, o compositor defende a necessidade de resgate destes elementos em música.

sincrônica de elementos até então inconciliáveis enfoca a capacidade de articulação composicional de materiais de contextos diversos, a partir de medidas que são, simultaneamente, individuais e coletivas.

Em outro momento, Pousseur desenvolve estas questões e assume que diversos elementos são englobados na percepção sonora, como a escuta atenta às propriedades do som como fenômeno físico, mas expande a compreensão dos eventos sonoros: “percebemos eventos sonoros condicionados por todo contexto natural e cultural, físico e psíquico” (ibidem 159). Desse modo, a atenção, a disposição afetiva e cultural podem ampliar a rede de significados de determinado evento sonoro⁸⁸. Com efeito, para o Pousseur, “o campo de ação do compositor é um mundo de imagens que se sobrepõe a outras imagens, reagem às outras em arquiteturas maiores” (ibidem, 165). Tais pensamentos reconhecem a função do imaginário como um modo de compreender uma rede de relações que se constroem como reflexo da consciência individual de um sujeito que se defronta com seu mundo.

Estas asserções são condizentes com o período criativo de Pousseur, o qual pode ser elucidado com a composição de *Votre Faust* (1961–1968). Segundo as definições do próprio compositor, esta peça é construída basicamente por citações⁸⁹, as quais são variadas, desenvolvidas, sobrepostas, radicalmente transformadas ou não, como fruto de um desejo de integrar, na mesma composição, aspectos que correspondem a períodos, culturas e tendências musicais estéticas diversas. Segundo o compositor, essa necessidade de dispor elementos até então incompatíveis havia sido considerada por outros compositores, como Luciano Berio (1925–2003) na *Sinfonia* (1968). O autor corrobora também a conclusão dada no subcapítulo 1.3.1., citando *Hymnen* e *Mantra*, de Stockhausen, como um exemplo da perspectiva de englobar, no mesmo tecido musical, elementos de culturas e vivências diversas.

Há outras perspectivas sobre o imaginário sonoro que devem ser consideradas neste trabalho. Ao refletir sobre seu percurso como compositor, Fernando Cerqueira considera uma pré-condição ao trabalho artístico, a consciência da diversidade de elementos que são

⁸⁸ Esta definição de Pousseur do som como uma unidade que depende do contexto cultural e social do sujeito que o percebe se aproxima da perspectiva enunciativa de Bakhtin. Diferencia-se um fenômeno físico de vibrações ondulatórias, de um evento sonoro que pertence ao contexto no qual ele é executado; isto é, de certo modo, similar à diferença da fala, por suas propriedades léxicas gramaticais, de um enunciado.

⁸⁹ Atualmente, o uso de termo citação, ao se referir a determinada técnica composicional, vem sendo revisitado e repensado de outra maneira, em relação aos anos 1970, no qual a peça foi composta. Entretanto, mantenho aqui o conceito por ser uma asserção do próprio compositor sobre a *Votre Faust*. Uma descrição da peça, em que Pousseur afirma a citação como técnica predominante neste processo composicional, como encontra-se no artigo *Por uma periodicidade generalizada* (Pousseur, 2007, 111–170).

recursos para suas intenções expressivas: “todos os materiais e mesmo as técnicas, tradicionais ou novos, inclusive o da cultura popular, se fundirão no *métier* do músico consciente, ‘como simples meios para expressão de conteúdos que, regidos pela experiência vital do artista, são os únicos definidores de suas formas’.” (Cerqueira 2007, 78)⁹⁰. Com este postulado, o autor analisa tendências composicionais que conduzem as opções no nível das ideias e dos procedimentos, referindo-se à tendência evolutiva, que preserva as sintaxes musicais convencionais, e à tendência experimental, que visa substituir o convencional por novas relações de tempo, silêncio e texturas⁹¹. Segundo Cerqueira, os recursos de ambas as trilhas são válidos e cabe ao crivo criador do artista orientar seu processo para uma fusão prática dessas tendências. Corroborando essa afirmação, Cerqueira define, em um tom autocrítico, a estrutura dominante de suas obras como “uma *densidade de contrários*”, evidenciando, assim, a profundidade em seu pensamento criativo. Neste caso, o termo contrário não está a serviço de maniqueísmos⁹², pois, para Cerqueira, os contrários são sempre produtivos e sempre há estímulo criativo nos dois lados. O autor afirma que os ‘contrários’ são orientados por uma “*identidade* que continuamente se transforma” (ibidem, 79), isto é, enfatiza o sentido da contrariedade que constrói seu universo composicional e considera suas escolhas estéticas como as de um compositor em metamorfose, cujas características se definem pelo trânsito em diferentes locais e personalidades. Explicando este postulado sobre a fusão prática das tendências composicionais como um caminho criativo, Cerqueira apresenta vinte e sete enunciados – “proposições dispersas e paradoxais” –, sendo o primeiro “o compromisso com o imaginário” (ibidem, 79–80).

O imaginário torna-se a síntese da complexidade estética e composicional de Fernando Cerqueira, enfocando a prática criativa como uma fusão das tendências técnicas, composicionais e ideológicas, delineadas pela vivência do compositor. O imaginário também engloba, literalmente, a imaginação criativa, a individualidade do crivo criador do artista. Observa-se que, pelo modo como este conceito se relaciona com a vivência e com o contexto

⁹⁰ A data 2007 refere-se à publicação de uma coleção de textos de períodos diversos da produção de Fernando Cerqueira. O texto a que me refiro é *Velhas e Novas Trilhas e a Questão das Raízes II: Minha Produção Musical no Contexto Latino-Americano*, escrito por ocasião do Festival de Campos do Jordão, em julho de 1989.

⁹¹ Este trecho refere-se ao texto “*Velhas e Novas Trilhas e a Questão das Raízes I*” (1985), no qual o autor aborda sua perspectiva sobre composição musical partir de tendências composicionais como opções no nível da ideia e de procedimentos criativos.

⁹² Como afirma Paulo Lima, os dualismos pressupostos pelas ‘velhas e novas trilhas’, em determinado momento, poderiam ter sido classificados como a corrente conservadora, até mesmo reacionária, e a progressista e revolucionária. “No entanto, Cerqueira não busca esse tipo de maniqueísmo, a descrição das duas poéticas permite identificar a criação em ambos os campos.” (Lima 2014, 63)

sociocultural, ele se torna estreitamente ligado aos fatores constituintes do conceito de enunciado.

O conceito de imaginário também está presente em *Técnicas Compositivas e Atualização* pelo termo composto imaginário artístico, quando Cerqueira aborda a composição à luz da noção de sistema: o sistema organiza elementos, subordina-os a princípios que os façam trabalhar como partes de um todo e interage com outros sistemas. Assim que uma obra é composta, cria-se também um novo sistema, o sistema-obra (Cerqueira 1991, 1). A obra estabelece relações com outras obras, à medida que incorpora e ressignifica outros sistemas-obra. Nota-se também que uma ideia de fusão é evidenciada pela questão de interação com outros sistemas, o que também reitera a função do crivo criador do artista.

Cerqueira inclui, no imaginário artístico, as intenções expressivas do compositor, fruto da diversidade de interesses, do autoconhecimento como indivíduo e ser social. Ademais, o autor fala de uma responsabilidade, ou da sua intencionalidade que é delineada por sua visão de mundo, o crivo crítico do compositor. No entanto, o imaginário resultante da interação de sistemas não se retém no âmbito conceitual das ideias extramusicais, pois o crivo criador o projeta na obra, na medida em que encontra o “equilíbrio e o desequilíbrio necessários para as estruturas entre ‘códigos sedimentados’ e ‘mensagens espontâneas’.” (ibidem, 4). Em outras palavras, o autor reafirma a direção à fusão das tendências como o compromisso com o imaginário⁹³. É competência do artista-compositor o ato de transformar a “(con)fusão” caracterizada pela miríade de correntes artísticas, dos materiais, técnicas e sistemas artísticos em um “<carnaval> conciliador ou numa fusão crítica.” (ibidem, 5). Novamente, a visão de síntese entre todos os elementos que cercam o compositor torna-se a voz com a qual Cerqueira defende o compromisso com o imaginário, neste contexto, sendo entendido como a fusão e a interação entre sistemas complexos.

No contexto apresentado por Cerqueira, a experiência vital, somada às tendências compositivas, aos materiais e às técnicas, aos elementos da tradição, da inovação e da cultura popular, passa pelo crivo criador e funde-se como o imaginário sonoro do compositor. Esta definição transparece no cerne operacional da teoria e da prática, pois os conceitos refratam em seus textos do mesmo modo que em suas obras. Segundo Cerqueira: “Este conceito, decorrente da compreensão de música como um universo de sistemas, sempre

⁹³ O equilíbrio das tendências compositivas, citado por Cerqueira, pode ser observado como um desdobramento do equilíbrio relativo pousseriano, comentado anteriormente.

acompanha e define as minhas pré-escolhas composicionais” (Cerqueira 2014, 18)⁹⁴. O próprio compositor cita suas peças para elucidar as perspectivas conceituais, por exemplo: *Paradigmas* para orquestra (1986), na qual os materiais escolhidos são parte da “estrutura do folclore indígena e rural” (Cerqueira 2007, 81), ou *Híbrido Concerto* para conjunto misto (1991), que evoca um processo composicional híbrido como a convivência de elementos composicionais diversos, cada um com o próprio processo.

Expandindo a visão a obras de outros compositores, o compositor Paulo Lima constata que, no contexto em que Cerqueira é protagonista – o Grupo de Compositores da Bahia – a prática composicional implica o trânsito pelo imaginário (Lima 2012, 149). Ao analisar a música de Ernst Widmer, Lima também delinea o imaginário nas escolhas de materiais e estratégias composicionais de culturas locais, como *Divertimento III - Côco* (1961), em que se observa a “negociação entre estratégias composicionais *widmerianas* e implicações estruturais do material brasileiro, entendido como derivado de [025]” (Lima 1999, 226). Constata-se o compromisso com o imaginário em diversos percursos criativos.

Mesmo as peças citadas por Pousseur corroboram este sentido. Segundo o compositor, suas peças *Couleurs croisées* (1967), *Votre Faust* e *Les Éphémérides d'Icare II* (1970) respondem às necessidades composicionais promulgadas (Pousseur, 2007, 110). Além destas, o compositor cita *Hymnen*, *Mantra* (1970) de Stockhausen e a *Sinfonia* de Berio. Segundo Pousseur, todas essas peças são constituídas pelos elementos que, em outro momento, foram considerados inconciliáveis. Ademais, o estudo sobre a ‘periodicidade generalizada’ desenvolve critérios composicionais específicos para o “reconhecimento da função original e essencial do imaginário” (ibidem, 165) e se tornou ponto-chave em sua produção artística e intelectual pelos anos seguintes.

Estes comentários refletem o conceito de imaginário sonoro com relação às experiências musicais e à diversidade de perspectivas estéticas e criativas. Entretanto, o aspecto essencial do imaginário sonoro está delineado pela experiência vital do artista, por sua vivência e por sua memória afetiva. A abordagem criativa de experiências de vida como parte do imaginário sonoro foi basilar na concepção conceitual e prática do presente estudo, sobretudo devido à contribuição artística do compositor Antônio Borges-Cunha (1952). A essência do imaginário sonoro é a experiência vital do compositor, que se retroalimenta com a experiência musical e, a partir de sua intenção expressiva, delinea a obra de arte. Borges-Cunha situa sua memória afetiva do ambiente campesino, das aventuras e descobertas no

⁹⁴ Este artigo se refere à palestra de Cerqueira, no dia 9/11/2014, por ocasião do I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise, que ocorreu na Escola de Música da UFBA, em Salvador.

campo, do convívio com a natureza, às vezes, lenta e passiva, outras, surpreendentemente rápida e violenta, como origem da sonoridade rústica de seu imaginário sonoro. Esta memória afetiva estimula a criação do ambiente dramático de incertezas e surpresas de sua expressão musical, como na peça *Contingências* (1981) para orquestra, na qual “a continuidade musical é predominantemente não linear, proporcionando ambientes de incerteza quando tudo pode – ou não – suceder” (Borges-Cunha 2015). A experiência vital e afetiva, o contato e o convívio com a natureza delineiam o imaginário sonoro, segundo a compreensão de Borges-Cunha.

No caminho desta tese, também é possível abordar a composição de *Meu Amigo Tiago* e de *HotBoxI* pelo viés do imaginário sonoro, considerando a diversidade de sistemas, materiais e técnicas que coabitam nas peças. O imaginário sonoro pode ser constatado nas motivações às intenções composicionais responsivas, que evidenciam um interesse artístico multifacetado. *Meu Amigo Tiago*, por exemplo: a sonoridade do *rock* motivando minhas intenções composicionais, mais que isso, o sentimento imaginativo de uma coabitação de culturas diferentes, formando o sentido enigmático da peça. Em *HotBoxI*, o imaginário sonoro define as intenções composicionais com as metáforas de comportamento ritualístico e com a peça à qual se responde, representadas pelas escolhas de procedimentos composicionais específicos. Por sinal, a peça que está em pauta na dinâmica responsiva, *Lesson I*, de Romitelli, explicita um amplo imaginário sonoro, desde o referido comportamento ritualístico, o imaginário lisérgico poético de Michaux, as estruturas dos quadros de Bacon, até a afirmação de Romitelli: “Artificial, distorção, filtragem – esta é a natureza do homem de hoje” (Romitelli *apud* Plouvier 2003)⁹⁵.

A partir de tais considerações, o imaginário sonoro traz ao campo das escolhas composicionais a carga vivencial e ideológica do compositor, delineada por sua visão crítica sobre tendências estéticas, técnicas e teóricas. No entanto, antes de encerrar a abordagem sobre o imaginário sonoro, considero importante adentrar em um campo específico da experiência musical. Neste intuito, direciono o texto a uma abordagem sobre as práticas interpretativas e sua relação com o imaginário sonoro.

⁹⁵ “Artificial, distorted, filtered – this is the nature of man today”.

3.2. Imaginário Cinestésico

O imaginário sonoro corresponde à diversidade de aspectos, remetendo a variadas fontes que motivam o compositor a compor. A carga vivencial e ideológica, as tendências composicionais, a diversidade musical, técnica e teórica constroem o imaginário sonoro. No entanto, entendo que parte do imaginário de um músico tem origem nos estímulos motores e cinestésicos, cuja principal fonte é a prática instrumental.

Por exemplo, ao compor para violão, parte de meu processo composicional compete à tarefa da digitação. Em *Peças para Violão*, por vezes, a digitação foi tratada como um material musical, referenciando a diversos aspectos além da idiomática, como timbre, força, motricidade, tensão do toque. Segundo o violonista e compositor Abel Carlevaro (1916–2001), “no violão não se concebe uma execução correta sem uma correta digitação.”⁹⁶ (Carlevaro 1966, 3). A digitação correta não busca apenas evitar posições desajeitadas da mão, pois, às vezes, uma solução adequada de digitação não é a mais conveniente em relação à idiomática. Um cruzamento de dedos, que a princípio é não idiomático, pode ser utilizado para destacar uma condução de vozes específica, por exemplo⁹⁷.

Este desdobramento do imaginário sonoro engloba os fatores sonoros, físicos e visuais que estimulam a imaginação criativa. Para John Sloboda, o modo como as pessoas representam a música para si determina o modo como se executam e se compreendem os estímulos sonoros (Sloboda 1996)⁹⁸. Para o autor, quanto maior a capacidade de representação mental das estruturas musicais, mais apto está o indivíduo a executar, compreender, compor músicas ou delas se lembrar. Um instrumentista experiente, o qual já possui um repertório de representações musicais adequado, não teria problemas ao se deparar com uma escala familiar no percurso de uma leitura à primeira vista, pois sua programação motora tem automatizada a solução para tal demanda técnica. Segundo Sloboda (idem), este

⁹⁶ “*En la guitarra no se concibe una ejecución correcta sin una correcta digitación.*”

⁹⁷ A abordagem didática de escalas de Scott Tennatt ilustra estas situações (1995, 74), ao solicitar uma série de cruzamentos de dedos no dedilhado, devido ao destaque de mudanças de vozes na melodia escrita.

⁹⁸ Sloboda está no campo da psicologia cognitiva da música. Para o autor, “*The way in which people represent music to themselves determines how well they can remember and perform it*” (Sloboda 1996, 3). É possível aferir a existência destas representações pelo modo como pessoas ouvem, memorizam, executam, criam a música e a ela reagem. O campo da imagética, das representações abstratas mentais é próximo ao imaginário sonoro, porém, com ênfase no estudo da cognição.

tipo de problemas é resolvido de acordo com o modo, já internalizado pela representação mental do intérprete, de execução da escala. Assim, o estímulo visual (a leitura) tem um repertório de soluções motoras para poder solucionar um problema com o intuito de reproduzir tal escala. O estudo de digitação, para Sloboda, é parte da compreensão musical por ser uma fonte de representações musicais abstratas, relacionadas à percepção motora. O autor afirma que o estudo de digitação e dedilhado é um exemplo desse tipo de fonte para criação e desenvolvimento do repertório de programação motora. No estudo de digitação, pode-se “observar como um conjunto de regras heurísticas pode provider soluções adequadas ao processo interpretativo”⁹⁹ (ibidem, 96). Percebe-se que Sloboda entende o processo de criação e performance como a solução de problemas, os quais recorrem ao modo como o sujeito – compositor ou intérprete – reage aos estímulos musicais e desenvolve suas representações mentais da música. A interpretação, portanto, depende da análise dos componentes essenciais da música que são organizados em relação a ações motoras de uma representação mental abstrata.

Entendo que o estudo musical não deve ser compreendido como uma solução de problemas por recursos de automação motora ou, ao menos, não apenas como solução de problemas. Um intérprete pode rapidamente responder às demandas avançadas de motricidade, sem que isso remeta a automatismos. Ou seja, entendo que as representações mentais vão além de soluções de problemas musicais, como Sloboda afirma, e que tais representações formam parte do conhecimento total do sujeito sobre a música. Segundo Nicholas Cook¹⁰⁰, parte do processo de estudo e aprendizado do piano está focalizado na digitação e esta etapa dos estudos não é apenas evidenciada como forma de desenvolver uma conveniência prática da execução instrumental, tampouco tem a função de solucionar problemas interpretativos de ordem técnica. A digitação é “parte integral do seu conhecimento da peça”¹⁰¹ (Cook 1990, 77–78). A digitação é o resultado de escolhas musicais que interagem com um conhecimento amplo de estilo, técnica, sonoridade, articulação, ou seja, com elementos que formam o imaginário sonoro do instrumentista.

Um exemplo relativo ao imaginário sonoro do violão pode ser aferido observando a multiplicidade de fatores da motricidade que um intérprete deve executar, conscientemente,

⁹⁹ “... it is not difficult to see how a relatively simple set of heuristic rules could provide adequate solutions to a large number of problems”.

¹⁰⁰ Cook avança em diversos pontos desenvolvidos por Sloboda, entre eles, destaca-se a superação da ideia de digitação como resolução de problemas (Cook 1991).

¹⁰¹ “An integral part of their musical knowledge of a piece.”

em determinadas situações. Por exemplo, sobre a digitação de uma escala, Carlevaro comenta a necessidade da relação consciente entre punho, braço e mão como o controle completo da execução. Ele cita o fato de relaxar cada dedo, logo após a articulação, tanto em execuções lentas quanto rápidas, lembrando as posições do polegar e do dedo 1¹⁰², somadas a um auxílio visual nos translados, como exemplos destes atributos. Um exímio instrumentista domina conscientemente todos esses passos durante a execução: “Para alcançar um resultado satisfatório, é necessário total relaxamento dos músculos da mão e do braço e a constante atenção mental, a fim de não executar um só movimento sem haver pensado nele antes” (Carlevaro 1966, 4, grifos meus). Todos estes atributos são características da mecânica do instrumento em relação à física do intérprete.

Os atributos citados da relação entre o instrumento e o intérprete são a fonte do imaginário do músico, desenvolvida pela própria prática instrumental, por respostas a estímulos físicos. Para Nicholas Cook, o modo como o intérprete responde às demandas motoras da prática instrumental constrói o que ele chama de imaginário cinestésico (Cook 1991, 95–97). Cook argumenta, por exemplo, as propriedades idiomáticas de diversos instrumentos – a voz, os instrumentos de sopro, o violão¹⁰³ – e dá atenção especial ao imaginário do pianista. Segundo o autor, a independência das mãos, as diversas possibilidades de articulação com a mesma posição da mão, a organização tonal do teclado e a disposição visual de toda tessitura do instrumento à frente do intérprete formam um repertório cinestésico de possibilidades composicionais. A conclusão de Cook é que o compositor que tem internalizada a estrutura do instrumento, não apenas suas qualidades mecânicas, mas toda relação que a mecânica inferiu no repertório composicional, tem acesso a um “repertório cinestésico e visual de representações musicais”¹⁰⁴ (ibidem, 103). Não seria precipitado considerar uma releitura da afirmação de Cook para o contexto do violão. As relações do imaginário cinestésico do instrumento como estímulo às intenções criativas podem identicamente engendrar um repertório de possibilidades composicionais. Assim, a abordagem composicional do imaginário sonoro relativo às práticas instrumentais não se

¹⁰² Dedos 1, 2, 3 e 4, referentes à mão esquerda (o número 0 representa a corda solta). Dedos polegar, indicador, médio e anular, ou *p, i, m, a*, referentes à mão direita.

¹⁰³ Cook tece alguns argumentos sobre o imaginário cinestésico da guitarra elétrica nos elementos composicionais da música *pop*. O autor alude também ao estudo do violão refletindo sobre a estética de Hector Berlioz (1803–1869), de acordo com o trabalho de Julian Rushton. Cf.: Rushton: *The Musical Language of Berlioz*: Cambridge: University Press, pg: 56–60.

¹⁰⁴ “*Even while working at his desk, then, the composer who has internalized the structure of the keyboard has access to a whole repertoire of kinaesthetic and visual representation for music.*”

refere a compor correspondendo à exequibilidade instrumental, mas ao fato de as escolhas composicionais serem acompanhadas e definidas pelo imaginário cinestésico.

Alguns breves comentários elucidam o que compreendo como a abordagem composicional do imaginário cinestésico. A primeira seção do *Prelúdio 1* (1940), de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), é um exemplo. A execução de toda a melodia [1–51] nas (4) e (5)¹⁰⁵ na região mais aguda (entre a VII e XII casa) demanda boa fluência na compreensão do translado, como o salto da casa II à VII no primeiro intervalo melódico [1 e 5–6], na leitura correta da digitação e da condução das vozes. Entendo que a composição dessa seção resulta de decisões composicionais definidas pelo imaginário cinestésico de Villa-Lobos¹⁰⁶.

Figura 24: *Prelude 1 Pour Guitare* (1940) Villa-Lobos: translados, a melodia em (Lá) e (Ré) e a digitação da mão esquerda.

Em outra peça de Villa-Lobos, é possível interpretar que as demandas motoras são parte de suas intenções composicionais. A análise de Abel Carlevaro sobre o *Étude Douze* (1928), de Villa-Lobos, vai ao encontro dessa perspectiva: “Só posso dizer que Villa-Lobos compôs o *Estudo n.12* pensando em termos das possibilidades técnicas do instrumento e que a música foi consequência desta atitude.”¹⁰⁷ (Carlevaro 1988, 50). Essa afirmação dirige-se aos dois temas de *Étude* que exploram o paralelismo na mão esquerda, o primeiro [1–12] e o segundo [22–29]. A seção inicial é escrita por uma sequência de acordes nas (4), (3) e (2) – que após [13] sobem uma corda – a qual mantém o mesmo desenho de mão esquerda em um padrão de transposições sempre paralelas¹⁰⁸. A segunda seção também apresenta um

¹⁰⁵ A partir daqui, todos os números entre parênteses indicam cordas: (4), leia-se, quarta corda.

¹⁰⁶ Sem esquecer a interação com o imaginário cinestésico do Villa-Lobos violoncelista se projetando nessa peça para violão.

¹⁰⁷ No original: “I can only say that Villa-Lobos composed *Study No.12* thinking in terms of the technical possibilities of the instrument, and that the music was a consequence of this attitude”.

¹⁰⁸ Nos compassos iniciais, a mão esquerda apresenta uma tríade menor na segunda inversão e, em [30], retoma como A' com uma tríade maior.

paralelismo de mão esquerda, mas como atividade melódica. A digitação se repete em padrões paralelos de 4 1 0, nas casas IX, VI e IV, mudando para 3 1 0 na casa II, pouco antes do penúltimo compasso.



Figura 25: *Étude Douze pour Guitare*, Villa-Lobos [22–29] paralelismo.

Mesmo que o intuito de um estudo seja criar uma demanda técnica evidente, Villa-Lobos tinha consciência da resultante técnica e do modo como o imaginário cinestésico estava em pauta na composição desta peça. Embora a afirmação de Carlevaro de que a música é consequência das digitações seja bastante forte e, talvez, difícil de comprovar, entendo que a demanda da percepção motora sobressai à sonora, na execução de *Étude*, exemplificando-se uma abordagem composicional do imaginário cinestésico.

Outra maneira de abordar o imaginário cinestésico em composição pode ser exemplificada na elaboração de um dos movimentos de *Kurze Schatten II* (1990), de Brian Ferneyhough (1943)¹⁰⁹. Segundo o compositor, o ímpeto do quarto movimento foi um quadro de possibilidades de digitação, no qual todas as combinações possíveis entre os quatro dedos da mão esquerda sobre as seis cordas em todas as 18 casas foram consideradas. Na elaboração do movimento, estes acordes foram permutados em uma sequência específica, tangendo um limite entre a percepção motora e a percepção sonora, pois a combinação e permutação dos acordes não foram elaboradas de acordo com suas constituições intervalares ou tímbricas, mas visando à alternância inusitada de posições. As digitações restringem os intérpretes “a realizar o material escrito em maneiras as quais frequentemente vão contra o

¹⁰⁹ Esta peça é rica na abordagem composicional do imaginário cinestésico por um compositor que não domina o instrumento. Sugiro a leitura do artigo de Ferneyhough sobre a peça (1995, 139–152).

sentido instintivo para o que seria natural.”¹¹⁰ (Ferneyhough 1995, 146–147). No caso de *Kurze Schatten II, mov-IV*, a abordagem da composição põe em cheque o imaginário cinestésico.

Os exemplos de interação entre o imaginário cinestésico e as intenções composicionais podem tomar outros rumos, mesmo divergentes. Ferneyhough considera a escolha do instrumento como parte preponderante das escolhas composicionais, e “pensar em composição significa, primeiramente, pensar na especificidade da natureza dos instrumentos a serem empregados.”¹¹¹ (Ferneyhough 1995, 375). De modo diferente desta perspectiva¹¹², alguns compositores levam a idiomática às últimas consequências, o conteúdo expressivo é vinculado à técnica do instrumento e à movimentação do músico, de modo que a percepção motora seja o principal objetivo e a percepção sonora seja um elemento consequente. O compositor dinamarquês Steen-Andersen (1979) define como hiperidiomatismo o movimento composicional que tem a movimentação do intérprete como material musical. Nessa perspectiva, todos os materiais são ditados pela fisicidade do instrumento e do músico, e a composição se torna uma “coreografia para instrumento e músico – com o som como consequência”. (Steen-Andersen, 2005)¹¹³. O movimento do intérprete não é um meio para realização dos sons, mas o objetivo da composição.

O ciclo *Next Beside Besides*, de Steen-Andersen, pode ser considerado como uma extrapolação radical do conceito de hiperidiomatismo. Este ciclo é composto por versões da mesma peça elaboradas como “traduções dos movimentos mais do que uma instrumentação dos sons resultantes”¹¹⁴ (ibidem). Por meio da técnica de tradução coreográfica, Steen-Andersen traduz a peça *Beside Besides* (2005, originalmente para violoncelo amplificado *ad libitum*) para meios como contrabaixo, caixa (percussão), violão e outros tão diversos como uma câmera de gravação de imagem. A Figura 26 apresenta um trecho de *Next Beside*

¹¹⁰ “... while constraining players to realize the notated material in ways which frequently go counter to their instinctive feel for what would be natural.”

¹¹¹ “Thinking about composition means, first of all, thinking about the specific nature of instruments to be employed.”

¹¹² Podemos observar como as perspectivas de Steen-Andersen e de Ferneyhough sobre o instrumento e a idiomática são bastante diversas. Segundo Steen-Andersen, “the movement from instrumentation dependant to hyper-idiomatic composition is parallel to the movement from “abstract” to “concrete” music” (Steen-Andersen 2005).

¹¹³ “At the extreme point of this movement [of hyper-idiomatic] exists a music which uses material 100% dictated by the physics of the instrument and the musician and where the composition becomes a choreography for instrument and musician – with sound as a consequence... Here the relationship between action and resulting sound gets turned upside down: the movement is no longer a mean to realize a sound idea and therefore a “product” of a sound composition, in contrary the sound is the product of a movement composition and the movement is no longer mean but objective in itself.

¹¹⁴ “Translations of the movements or actions, rather than an instrumentation of the resulting sounds.”

Besides traduzido no contrabaixo e outro, no violão. Em [39] da tradução para contrabaixo, há um *crescendo* a enfatizar a mão direita com o arco. Considerando as particularidades do violão (como o fato de não utilizar o arco), o movimento foi traduzido com um de *bend* com a mão esquerda sobre as cordas. No [40], o movimento de *glissando* ascendente do contrabaixo, foi escrito como ‘*glissando* de cordas’, no violão, enquanto o *glissando* descendente (com o ataque das cordas pela mão esquerda na primeira fusa do grupo) entre [40–41] foi traduzido ao violão com indicação das cordas. Em ambos os casos, a fisicidade prevalece em todas as determinantes composicionais.

Figura 26: *Besides-besides* [39–42] de Steen-Andersen para contrabaixo e para violão, respectivamente, com destaque no conteúdo das traduções coreográficas.

Diante desses fatos, cabe a constatação de que o compromisso com o imaginário circula níveis diversos da atuação composicional. O imaginário sonoro foi abordado como o auditório social; o imaginário artístico regido pela vivência; a experiência musical com práticas instrumentais e o imaginário cinestésico; a experiência de escuta e análise de uma música. Neste capítulo, exemplificaram-se abordagens composicionais do imaginário sonoro em diversas peças de períodos, compositores e estéticas diversas. Este fato demonstra que o imaginário, em uma de suas acepções, tange o percurso composicional por si. Assim, o conceito de imaginário sonoro, na presente tese, tem a função de tornar algo que é tácito do percurso composicional em um mote condutor, teórico, conceitual e prático. Por conseguinte, esta discussão se justifica por avançar na proposição de critérios e parâmetros para o imaginário sonoro em composição musical: a vivência musical, social e afetiva como princípio norteador do ato criativo.

3.3. *Peças para Violão*

Em março de 2013, iniciei o processo composicional de uma peça para violão solo motivado pela encomenda do violonista Adriano Flesch, a quem é dedicada. Isso delineou alguns determinantes composicionais: composição com dedicatória; proximidade com o intérprete; interação entre a figura do compositor-criador e do compositor-intérprete. Compor para um instrumento com o qual se está familiarizado pode implicar o uso exacerbado de recursos técnicos característicos à própria prática instrumental. O fato de ter um intérprete específico gera a necessidade de dialogar com o que é familiar a ele. Por compor para o instrumento de minha prática e ter em mente quem interpretará a peça, a intencionalidade se direcionou à idiomática, ora para desafiar a lógica idiomática do intérprete, ora para utilizar a idiomática como critério para elaboração de materiais musicais. Este foi o contexto do imaginário cinestésico de *Peça para Violão I*.

Peça para Violão II dá continuidade às intenções de *Peça I*, mas por outros vieses: utilizar a idiomática como critério para a elaboração dos materiais e planejar a forma geral da peça de acordo com uma série de proporções numéricas, desde pequenas figuras rítmicas até a duração total da peça, passando pelas seções e suas divisões internas. Em termos mais diretos, a intenção era elaborar os materiais a partir de posições idiomáticas da mão e depois inserir estes materiais na continuidade da estrutura planejada.

3.3.1. *Peça I*

Peça para Violão I foi planejada em duas seções principais. A primeira, com suas subdivisões, tem como ímpeto um grupo de acordes planejados a partir de um processo especulativo de combinações diferentes de digitação da mão esquerda. Estes acordes motivaram a criação de dois outros critérios para esta seção. O primeiro é a restrição da tessitura pela distribuição dos acordes em determinadas regiões do instrumento, o que leva ao

segundo critério: a criação de uma sensação de direcionalidade ao grave, a qual expande a tessitura predominantemente restringida na região aguda.

A segunda seção de *Peça I* se desvincula do caráter preestabelecido dos acordes e é planejada com a intenção de criar uma textura através de fragmentos de figurações musicais que são justapostos, de modo a evidenciar uma sonoridade descontínua. A elaboração dos materiais teve um caráter improvisatório. Compunha explorando intuitivamente algumas figuras musicais, tendo como critério a experiência prática com interpretação ou, em outras palavras, dando voz ao imaginário cinestésico.

O grupo de posições de mão esquerda

Um grupo de posições de mão esquerda foi estabelecido como forma de motivar a composição desde o critério de movimentação motora¹¹⁵. O princípio era estipular uma forma de transformação contínua e gradual da posição da mão. Partindo de uma posição fixa determinada, cada posição movimentaria um ou dois dedos. Com isso é possível estipular graus de demanda de movimentação para trocar de uma a outra posição. Ao todo foram preestabelecidas 42 posições baseadas em grupos de três a seis sons, executados com dois, três ou quatro dedos de mão esquerda.

A Figura 27 apresenta as doze primeiras posições, cuja elaboração pode ser descrita como segue. O acorde inicial tem digitações nas (4), (2) e (1), nas casas XI, XII e X, e dedos respectivamente 2, 3, 1. O segundo acorde surge da mudança nas casas, todas as cordas são tocadas na casa XI, na digitação 2, 3, 4. O terceiro acorde insere um quarto som com uma meia pestana na casa X, onde estava fixado o D do primeiro acorde, digitando então como 2, 1, 3, 1. Nota-se que a inserção do som da meia pestana aumentou a densidade sonora no acorde, mas não mudou o tipo de variação de digitação: se relacionar com a primeira posição. Os primeiros três acordes mantêm o dedo 2 fixo na (4) (o C[#]), os demais mantendo o dedo 1 na posição fixa (escrito no mesmo C[#]). Com efeito, da posição 1 para a posição 2, alteram-se dois dedos, uma condução de vozes econômica. Da posição 1 para a posição 3, altera-se a quantidade de sons de três para quatro notas. Entre a posição 1 e 7, há a diferença de

¹¹⁵ Em parte esta proposta se assemelha ao 4º movimento de *Kurze Schatten II*, como comentado. No entanto, fora esta semelhança, não há relações propositais desta peça em meu processo composicional.

quantidade de sons e uma significativa alteração na constituição intervalar, sendo um exemplo de condução de vozes mais dispendiosas, com maior demanda de movimentação.

The figure shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with notes and fingerings (1-4). The bottom staff is a tablature with strings T, A, B and fret numbers (10-15). The positions are numbered 1 through 12, with 10, 11, and 12 having prime symbols (10', 11', 12').

Figura 27: Posições de mão esquerda¹¹⁶.

Peça para violão I: Do esboço à realização – tessitura, direcionalidade e conteúdo intervalar em [1–97]

A elaboração do grupo de posições de mão esquerda motivou a definição da tessitura e o conteúdo intervalar da primeira seção da peça, entre [1–97].

A intenção sobre a tessitura foi motivada pela utilização das posições de até quatro sons sobre as quatro primeiras cordas do instrumento, omitindo, assim, as sonoridades mais graves, tão características ao instrumento. Em toda esta seção, a única apresentação das (5) e (6) – A2 e E2 – estão em uma transição que ocorre entre [66–77], executados pelos golpes de *tamboras*, que resultam em efeitos percussivos. A intenção sobre o controle da tessitura foi elaborar uma tendência direcional geral da peça, conforme mostra a Figura 28.

The figure shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with notes and fingerings. The bottom staff is a tablature with strings T, A, B and fret numbers (10-15). The positions are numbered [1-57], [58-76], and [97].

Figura 28: Direcionalidade Harmônica da *Peça para Violão I*.

¹¹⁶ A tablatura foi adicionada para auxiliar visualmente a transformação das digitações.

Com a intenção de elaborar a tendência direcional em níveis diferentes da composição, o planejamento da primeira seção [1–57] desenvolveu oito subdivisões, as quais repetem o mesmo material melódico em uma linha descendente-ascendente da tessitura. A Figura 29 corresponde à primeira subdivisão, [1–10] em destaque, à linha descendente-ascendente da textura como projeção da direcionalidade da seção. Na mesma figura também se observa o conteúdo intervalar de cada acorde, entre parênteses, demonstrando o conjunto de classes de notas de cada um: [1, 5, 6]: (0 1 3); [2–3]: (0 1 2 3); [7]: (0 1 5) e [9]: (0 2 5), como derivação dos intervalos do primeiro acorde.

Figura 29: *Peça para Violão – I* [1–10]. Com destaque aos conjuntos de classes de notas e à linha descendente.

As subdivisões desta primeira parte da peça repetem o mesmo material rítmico e melódico, mantendo o mesmo padrão de digitações, com a intenção de aumentar gradativamente a carga de densidade, evidenciando o caráter direcional. Por exemplo, nos primeiros oito compassos (Figura 29) os acordes possuem até três sons simultâneos; a partir de [16–17] inserem-se acordes de quatro sons. No [24], a textura predominante é a dos acordes de quatro sons, aumentando a densidade intervalar e a atividade rítmica.

Há dois momentos de maior densidade na movimentação da mão esquerda. A Figura 30 apresenta o trecho entre [25 e 26], no qual se observa um exemplo de variação de posições de mão esquerda em dois níveis distintos. No primeiro quadro, utiliza-se a posição 6 e 2 (conforme o quadro da Figura 27), ilustrando um grau baixo de variação de posição. Neste caso, a necessidade é de movimentação do dedo 1, nota F na (3), para a nota D da (4). No quadro seguinte, correspondente a [26 e 27], as posições 1 e 9 são utilizadas enfatizando maior necessidade de movimentação na troca das posições: o dedo 1, que estava no D agudo passa ao G# grave; o dedo 2 do C# na (4) move-se ao mesmo C#, mas na (3); o B da (2), dedo 3, vai para o G da (2); e ainda se acrescenta o quarto som como uma meia pestana; a posição transfere-se da casa X para a VI.

Figura 30: *Peça para Violão I* [25–28]. Mudança de posição em dois graus diferentes de dificuldade.

A movimentação nas mudanças de posições atinge o ponto culminante entre [47–55], trecho no qual a textura caracteriza-se como uma sequência de blocos de sons. Este é um dos ápices da demanda de movimentação nas trocas de posições desta peça.

Figura 31: *Peça para Violão I* [47–55]: melodia de acordes.

A subseção seguinte foi planejada como uma respiração para toda a atividade da mão esquerda. Para isso, os [57–97] caracterizam-se pelo andamento lento, pela permanência na mesma região, por poucas mudanças de posições e intensidade predominantemente *pp*. O ímpeto para esta seção foi algo semelhante ao silêncio perturbado descrito em *Meu Amigo Tiago*. A Figura 32 é uma representação de uma linha descendente com pequenas perturbações, a qual, sobretudo entre [77–97], enfoca a direcionalidade ao grave.

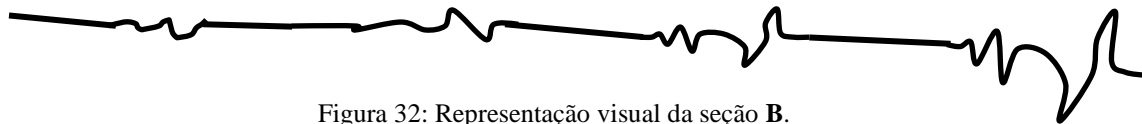


Figura 32: Representação visual da seção B.

O movimento descendente culmina no [97], no qual o E grave é finalmente atingido, como mostra a Figura 33.

Figura 33: *Peça Para Violão –I* [90–97]: a conclusão da direcionalidade.

Peça para violão I: Do esboço à realização 2 – Descontinuidade em [98–149]

A segunda parte de *Peça I* [98–149] foi planejada a partir da justaposição descontínua de cinco tipos diferentes de figurações musicais. Abaixo se categoriza os tipos de fragmentos em categorias. Na coluna à esquerda, as figuras foram enumeradas de 1 a 5, conforme a ordem de execução e a quantidade de repetições. A coluna do centro representa o compasso em que ocorre. A coluna à direita refere-se à distância entre cada reiteração da figura.

Figura	Compasso	Distância
1	98, 100, 106, 110–111, 114, 121, 129, 148.	1, 6, 4, 3, 7, 8, 19
2	99, 101–105,	2
3	107–109, 112–113, 130–146	3, 17
4	115–116, 121, 147	5, 26
5	117, 119–121, 123–125, 127–128	2, 2, 2

Cada um dos eventos pode ser caracterizado da seguinte maneira:

- 1: excerto do último gesto enérgico direcional ao E grave;
- 2: acordes derivados do quadro de posições;
- 3: acordes arpejados. Estes materiais não provêm do quadro de posições, embora sejam criados a partir do mesmo princípio. É uma inserção livre de materiais harmônicos;
- 4: referência à linha descendente que inicia a peça;
- 5: uma lembrança de minhas primeiras investidas composicionais nessa peça. Há semelhança na escrita rítmica da primeira seção principalmente pela subdivisão ternária. Este trecho foi abandonado no começo da realização da partitura, porém retornou ao conteúdo da peça, motivado pela ideia de inserir fragmentos descontínuos.

Ainda há uma última seção [130–149], planejada como uma fusão entre a liberdade das explorações instintivas da idiomática e o planejamento rígido da elaboração dos materiais. O processo de elaboração destes acordes foi semelhante ao da elaboração do quadro de posições. No entanto, enquanto a seção A visa estimular o máximo de movimentação de mão esquerda, permutando os acordes com a intenção de ter variados graus

de dificuldade nas movimentações, na **coda** privilegia-se o menor esforço possível de troca entre as posições.

Na abordagem de *Peça I*, exemplifiquei o imaginário cinestésico como fonte das motivações das intenções composicionais. Em um momento, tratei do vocabulário idiomático do instrumento, o qual motivou o engendramento de determinados materiais que constituem o conteúdo da peça. O imaginário cinestésico foi extrapolado por um planejamento que visava instigar a lógica do idiomatismo com um excesso de movimentações de mão esquerda. Em outro momento, a intuição composicional, cuja fonte de coerência musical remete à vivência com as práticas interpretativas foi determinante na construção da peça. Deste modo, destaco que o imaginário cinestésico é a motivação das intenções composicionais e acompanha todo o processo criativo.

3.3.2. *Peça para Violão II*

As intenções expressivas de *Peça II* têm duas direções. Em relação aos materiais composicionais, a intenção é defini-los correspondendo à idiomática. Metaforicamente, é compor a música pelas mãos. A outra direção tem a intenção de elaborar uma organização geral da peça, desde figurações rítmicas até a duração total, passando pelas seções e suas subdivisões, de acordo com uma série de proporções numéricas baseadas na Série Fibonacci e na Proporção Áurea. Esta intenção dupla é fruto de um desejo de fundir duas tendências composicionais: utilizar uma estruturação baseada em cálculos de proporções, cuja integridade é uma premissa para a composição, e confiar na coerência das convenções do repertório instrumental, resultado de uma vivência musical.

Compor com a mão no violão e o imaginário sonoro

Minha visão particular como intérprete é que, em comparação à *Peça I*, a *Peça II* pode ser considerada mais exequível, com uma lógica de materiais mais bem associada à

idiomática, isto é, nesta peça não há predefinições de formatos de mão que ignoram as convenções idiomáticas. Ao contrário, em *Peça II* preserva-se o convencional.

Tais características resultam das atitudes composicionais. As intenções expressivas de *Peça II* encontraram diversas respostas para elaboração de materiais composicionais em recursos técnicos do instrumento. Todo planejamento foi acompanhado e definido pela pergunta: “qual a técnica violonística que melhor se adapta às intenções expressivas?”. Um exemplo é a seção A [1–9], caracterizada pela economia intervalar e rítmica, definida por uma sequência de três sons em intervalos de segunda maior e quarta justa, formando o (0 2 7), como se observa na Figura 34.

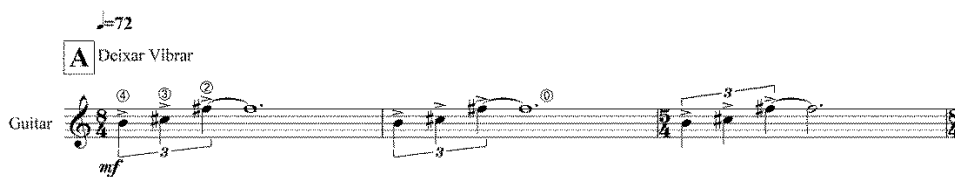


Figura 34: *Peça para Violão II* [1–3]: economia intervalar e rítmica.

O caráter planejado para a seção B [9–18] foi definido pela movimentação rítmica em determinado conteúdo intervalar mais amplo, visando diferenciar a sonoridade da introdução da peça. A pergunta sobre a técnica instrumental mais adequada para este caráter foi feita neste planejamento. A definição do perfil textural da peça foi concomitante à definição da técnica com que se iria executá-la: a *campanella*. No meu imaginário cinestésico, a *campanella* é a representação motora de um caráter sonoro específico, derivado dos usos de dedilhados com arpejos de mão direita, vinculados a posições fixas de mão esquerda. Esta combinação de funções entre as mãos permite privilegiar o controle da articulação rítmica da mão direita sobre uma composição intervalar fixa pela mão esquerda. Outra característica é a peculiaridade na distribuição dos sons na tessitura do instrumento, considerando a possibilidade cruzar o registro das cordas e, assim, permutar a característica timbrística de cada som. Isso ocorre quando, em um intervalo entre duas cordas, a corda inferior tem um som mais grave que a superior. Exemplo: executar o E6 da (1) simultaneamente ao F6 na (2). Originalmente, a *campanella* exerce este cruzamento de cordas para permitir uma sonoridade mais *legato* em determinadas passagens escalares, possibilitando que ambos os sons soem simultaneamente, como sinos, justificando o nome dado à técnica¹¹⁷.

¹¹⁷ As primeiras teorizações do uso da *campanella* podem remeter a *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, de 1674, de Gaspar Sanz (1640–1710). Atualmente, é um recurso utilizado em grande medida em arranjos para violão de peças escritas para outros instrumentos, como o alaúde e teclados.

Entre as diversas possibilidades de usos e funções da *campanella* no violão moderno, compreendo-a como representação de exploração intervalar, rítmica e timbrística. Um exemplo de exploração intervalar e timbrística pode ser observado em *La Espiral Eterna* (1971), de Leo Brouwer (1939). O caráter de toda a seção é definido pelos *clusters* de três e quatro sons, a partir da primeira corda solta, e pelo dedilhado de arpejo alternando *p m i*, o que facilita a execução rápida e proporciona bom controle de intensidade entre *ppp* e *mp*. Neste caso, o cruzamento das cordas é fundamental para permitir tal vocabulário intervalar.

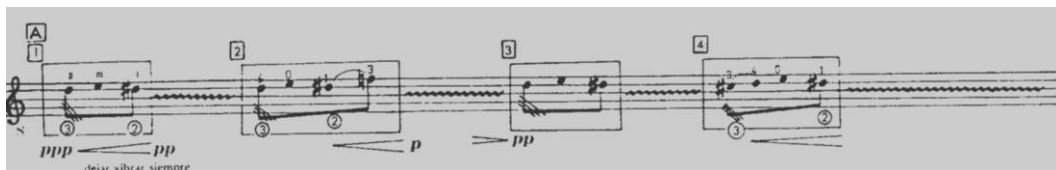


Figura 35: *La Espiral Eterna*, Leo Brouwer. *Campanellas* em clusters.

Pode-se observar a *campanella* associada também a outras técnicas instrumentais, como os paralelismos de mão esquerda. Em *Paisaje Cubano Con Campana* (1986), também de Brouwer, além de um sentido quase programático, a *campanella* é definidora de todo conteúdo sonoro da peça. A Figura 36a abaixo mostra o sistema 2 da partitura (que não conta com numeração de compassos), nota-se a *campanella* associada ao paralelismo de mão esquerda como forma de elaboração textural, derivado da combinação de cordas soltas sobre cordas presas, resultando em um efeito de movimento oblíquo na transposição devido ao cruzamento no registro das cordas, como se observa na Figura 36b.



Figura 36a: *Paisaje Cubano con Campana* de Brouwer – Sistema 2. *Campanellas* e paralelismo.



Figura 36b: Redução das transposições paralelas (notas brancas) e das notas fixas (notas pretas).

O imaginário cinestésico e os materiais musicais

A *campanella* em *Peça para Violão II* é desenvolvida como uma reconstrução da minha representação de determinado conteúdo intervalar, rítmico e textural. O caráter intervalar associado à *campanella* do [9–18] resulta da sobreposição de dois intervalos de 5j distanciados em semitons. Na Figura 37a, o intervalo de 5j, remanescente da introdução como resultado de do conjunto (0 2 7), é executado nas cordas Lá (5), Si (2) e Mi (1) soltas, sobrepondo-se a 5j de G# e D# das (5) e (4) presas. Conseqüentemente, se pode observar na Figura 37b a sobreposição de duas transposições do conteúdo intervalar da introdução. No [9–10], os intervalos de (0 2 7) do material de A estão transpostos um tom abaixo nas cordas soltas e um tom acima nas cordas presas (considerando a inversão), formando o conteúdo intervalar (0 1 5 6 8).

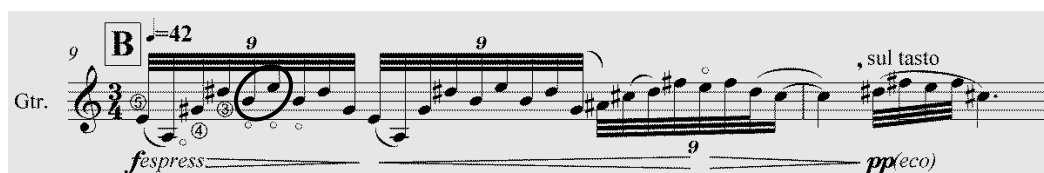


Figura 37a: *Peça para violão II*, [9–10] – A *campanella*.

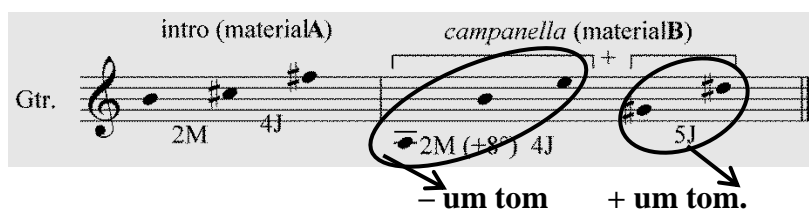


Figura 37b: Material harmônico da *campanella*.

A rítmica dessa seção se destaca pelo dedilhado em formato de arpejo ascendente/descendente regular *p p i m a m i p*, propício para desenvolver velocidade e controle de articulação. Porém, de acordo com o cruzamento do registro das cordas, a direção ascendente é alterada com o B solto (2), soando mais grave que o D# (3). O timbre das duas primeiras cordas soltas também contribui para a unidade sonora diferenciada. O E acentuado (5) soa como uma anacruse para o A como parte do movimento ascendente de D# a E. Na conclusão da célula rítmica, ele é incorporado ao movimento descendente, como se observa na Figura 38 abaixo.

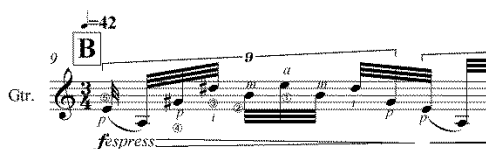


Figura 38: *Peça para Violão II* [9] – Rítmica da *Campanella*.

É possível observar uma característica geral desta seção B ressoando na elaboração de outros materiais de *Peça II*, considerando que toda movimentação rítmica e textural demanda maior ação na mão direita. Todo desenvolvimento de atividade rítmica de *Peça II* é associada à atividade de mão direita e tem o dedilhado definido pela posição de arpejo. Estes elementos, os quais remetem à *campanella* de B, retornam em momentos distintos, como [44–47], [65–69] e têm uma abordagem específica em [70–113], a seção mais longa da peça. Em face de tais características, é possível concluir que o idiomatismo de *Peça II* é associado ao desempenho da mão direita, motivado pelas potencialidades criativas da *campanella*.

Série Fibonacci e Proporção Áurea

A partir dos materiais elaborados que corresponderam às seções **A** e **B** exemplificadas anteriormente, as intenções composicionais se direcionaram à organização da estrutura da peça. A sequência Fibonacci e a proporção áurea foram utilizadas com a finalidade de gerar um método de estruturação para a peça desde organizações rítmicas até duração de toda a composição. Diversos compositores têm feito uso destas sequências e proporções como motivação para planejamento e elaboração de algum material composicional. A música de Béla Bartók é bem documentada a respeito¹¹⁸. Em minha dissertação de mestrado, pude observar alguns usos de proporções baseadas na sequência Fibonacci em peças de Stockhausen, como *Klavierstücke IX* e *XI* (1954 e 1956)¹¹⁹. Mais recentemente, a leitura do artigo de Borges-Cunha sobre sua composição *Pedra Mística* (1994–1995) também motivou a especulação da Fibonacci e da proporção áurea como recurso criativo (Borges-Cunha 2012). Percebo que há um imaginário sonoro sobre a Fibonacci.

¹¹⁸ Não só Bartók, mas diversos outros compositores e teóricos musicais têm investido em pesquisas sobre as propriedades e as relações entre a sequência Fibonacci e a proporção áurea. Cf. (Kramer 1988).

¹¹⁹ Mendes 2009.

Há propriedades particulares desta sequência numérica que estimulam o descobrimento de suas potencialidades criativas em música: a característica aditiva da série, implicando um crescimento contínuo e irregular; as diversas proporções geradas pelos números da sequência, entre elas a proporção áurea; a possibilidade de abordar uma leitura *top-down*, dado que, a partir de determinado valor inteiro, diversas subdivisões podem ser geradas.

A proporção áurea (ou seção áurea) ocorre quando um segmento é dividido em duas partes desiguais, nas quais a proporção da maior parte com o todo é a mesma que a da menor parte com a maior, em uma razão de 1,618 ou 0,618 (Kramer 1988)¹²⁰. A sequência Fibonacci é relacionada à seção áurea pelas proporções que os valores consecutivos possuem. Conforme a progressão de valores aumenta, a razão de dois valores consecutivos da série Fibonacci se torna mais próxima ao valor 0.618 ou 1.618 (razão entre o menor e o maior, e entre o maior e o menor, respectivamente). Na Figura 39, há outras proporções entre valores não consecutivos da Fibonacci. A Figura 40 faz uma analogia geométrica da proporção áurea em uma linha reta. Imagina-se o valor inteiro do traço como AB= 144, e as partes divididas, A = 89 e B = 55, respectivamente, onde $A/AB = 1,618$ e $B/A = 1,618$.

	1	2	3	5	8	13	21	34	55	89	144
1	1.00	2.00	3.00	5.00	8.00	13.00	21.00	34.00	55.00	89.00	144.00
2	.50	1.00	1.50	2.50	4.00	6.50	10.50	17.00	27.50	44.50	72.00
3	.330	.667	1.00	1.667	2.667	4.33	7.00	11.33	18.33	29.67	48.00
5	.20	.40	.60	1.00	1.60	2.60	4.20	6.80	11.00	17.80	28.80
8	.125	.25	.375	.625	1.00	1.625	2.625	4.25	6.875	11.125	18.00
13	.077	.154	.231	.385	.615	1.00	1.615	2.615	4.23	6.848	11.077
21	.0476	.0952	.1429	.238	.381	.619	1.00	1.619	2.619	4.238	6.857
34	.0294	.0588	.0882	.147	.235	.3824	.6176	1.00	1.618	2.618	4.236
55	.01818	.03636	.0545	.0909	.1455	.236	.3818	.618	1.00	1.618	2.618
89	.011236	.02247	.0337	.05618	.08989	.146	.236	.382	.618	1.00	1.618
144	.006944	.013889	.0208	.0347	.05558	.0903	.1458	.236	.382	.618	1.00

Figura 39: Proporções entre valores da sequência Fibonacci.



Figura 40: proporção áurea.

Todas as seções de *Peça II* (exceto as seções entre [43–47] e [114–124]) foram coordenadas por proporções derivadas da sequência Fibonacci. De um modo ou de outro, todas as unidades formais de *Peça II* têm sua duração definida por um dos doze primeiros

¹²⁰ Kramer cita o valor da seção áurea como 1,62 (Kramer 1988, 304).

valores da série, ou pela relação entre eles: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144. No planejamento de *Peça II*, os valores da série Fibonacci foram atribuídos à ordenação das seções e a suas durações, as quais foram medidas em unidade de tempo de semínima, independente dos valores de andamento. Por essa razão, nota-se que a proporção calculada nas partes serve mais como estímulo à imaginação criativa do que como tentativa de que todas as proporções sejam percebidas na escuta¹²¹. Por exemplo, a primeira seção A possui um valor de 55 (em unidades de semínimas); a segunda B é 34 (também em unidades de semínimas), a terceira seção C dura 13 semínimas, porém as três seções possuem andamento diferentes entre si. Nota-se também que os valores não são utilizados na ordenação linear, o que gera proporções diversas entre a duração das partes da peça. Por exemplo, a razão entre A e B é de 1.617, e de B para C é de 2.615.

Exemplifico os usos e as funções de ordenação formal por meio da Fibonacci em duas seções de *Peça para violão II*. A seção A [1–8] exemplifica o uso da Fibonacci no controle da duração da seção, na articulação das subseções e no controle de densidade de cada segmento. A Figura 41 demonstra os oito primeiros compassos de *Peça II*, compreendendo um valor total de 55 semínimas. Embora tenha considerado o valor pela duração total em semínimas, sem considerar a métrica, as fórmulas de compasso foram escritas de acordo com os valores Fibonacci 5 e 8.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is labeled 'Guitar' and has a tempo marking of 72. It features a section labeled 'A' with the instruction 'Deixar Vibrar'. A box labeled 'Motivo' highlights a specific rhythmic pattern. The middle staff is labeled 'Gtr.' and has a dynamic marking of 'p'. The bottom staff is also labeled 'Gtr.' and has a dynamic marking of 'mp'. The score is divided into two parts: 'Subdivisão A' and 'Subdivisão B'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (e.g., ④, ③, ②, ①, 3, VII, XII).

Figura 41: *Peça para Violão II* [1–8], controle de seções e subseções por meio da série Fibonacci.

Além da duração das seções e subseções, proporções internas foram articuladas com base nas proporções que surgem da sequência Fibonacci, como a seção A, dividida em duas partes. Na primeira parte [1–3], destaca-se a apresentação da figura três vezes, somando a

¹²¹ A relação entre os cálculos de durações exatas e sua percepção sonora é uma questão muito discutida por Kramer, em especial no subcapítulo *Are Proportions Perceived?* (1988, 324ss).

duração de 21 tempos. A segunda parte [4–8] possui 34 tempos com subdivisão em duas partes de 13 e 21 tempos. A primeira subdivisão executa o motivo três vezes transposto a um semitom descendente. A segunda subdivisão adiciona a segunda voz na textura em [7–8] e executa o motivo cinco vezes. Na seção A, portanto, a duração total (55), a subdivisão em duas seções (21 e 34), com uma nova subdivisão em dois segmentos (13 e 21), e o número de execução da mesma figura em cada segmento (3 e 5) caracterizam um tipo de estruturação baseada em valores da sequência Fibonacci.

A seção B [9–18] faz uso dos elementos da sequência Fibonacci para o controle da duração total, somando 34 unidades, subdividas em 21 e 13, como recurso na escrita tímica [15–16]. A Figura 42 demonstra estes elementos: os destaques 1 e 2 correspondem à figura do motivo B (*campanella*) e a seu desenvolvimento. A sequência de valores rítmicos no destaque 3 corresponde aos valores 1, 1, 2, 3, 5, 8, 3, 2, 1, 1, 0, (1=♩ e 0=♩).

The image shows a musical score for guitar in 3/8 time, measures 13 to 16. Measure 13 is marked 'ori.' and 'f'. It contains 'Motivo B Campanella' with a duration of 9 units. Measure 14 is marked 'ff' and contains 'Motivo B Desenvolvimento' with a duration of 9 units. Measure 15 is marked 'Fibonacci e ritmo' and contains a sequence of notes with durations 1, 1, 2, 3, 5, 8, 3, 2, 1, 1, 0. Measure 16 is marked 'sul tasto' and 'PPP'. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

Figura 42: *Peça para Violão II* [13–16] Seção B, motivo, desenvolvimento e Série Fibonacci aplicada ao ritmo.

Na continuação desta seção, o uso da Fibonacci é aplicado à rítmica de duas camadas diferentes entre [18–21]. Os primeiros elementos da Fibonacci estão escritos em três ciclos. o primeiro correspondente à camada mais aguda: primeiro apresenta-se 2 (1+1), 3, 5, 8, 5 (divididos em 2+3) em tercinas de colcheia; no segundo ciclo, 1,1, 3, 5 (2+3) em colcheias regulares; no terceiro ciclo, 1, 1, 5, 8 (3+5), alternando entre a colcheia tercinada e a quátiltera do último tempo, com a intenção de direcionar à próxima seção. Na Figura 43 abaixo observa-se que na parte grave desse trecho, o valor 1 corresponde à colcheia tercinada. Como a camada aguda avança até o fator 8, com o intuito de evitar durações muito longas e preservar a atividade rítmica, a região mais grave completa os ciclos da aguda, correspondendo aos valores 5, 8 e 13.

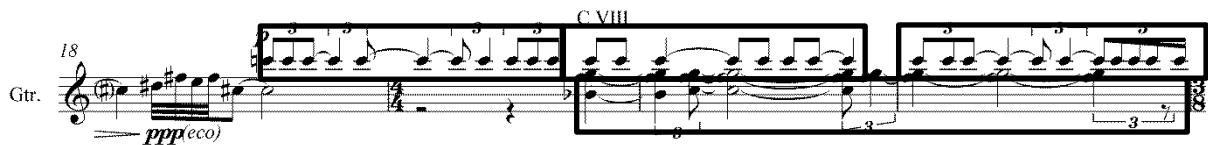


Figura 43: *Peça para Violão II* [22–29]. Desenvolvimento de **B** e apresentação das figuras rítmicas.

Há um evento sonoro que foi composto como resposta aos estímulos da potencialidade criativa associada à proporção áurea. O planejamento inicial de *Peça II* tinha a duração total de 474 unidades de semínima, um valor que não corresponde à sequência Fibonacci. Para forjar uma relação proporcional à duração total da peça, destaquei um compasso como ponto culminante da peça na unidade de tempo 293 no [64], correspondendo à proporção áurea da duração total da peça, considerando $474/1.618=292.954$. No entanto, no momento da escrita da peça, decidi inserir uma coda em [114–123], alterando a duração total, e, conseqüentemente, desfazendo a proporção geral. Apesar disso, mantive o referido compasso como um ponto de referência na forma, uma vez que o mais importante no uso de tais proporções como elemento composicional não é ser fiel às predefinições, mas estimular a imaginação criativa e encontrar respostas, as quais, muitas vezes, sem o auxílio destas ferramentas metódicas, não seriam descobertas.

Além de demarcar a seção áurea de *Peça II*, a intenção do ponto culminante é criar um ponto de referência estrutural da peça, delimitando as duas seções mais longas. A seção entre [69–114], a qual segue o ponto culminante, é organizada a partir de uma série de doze valores derivados do conjunto de notas da seção C, transposto e invertido, como se observa na Figura 44. A intenção sobre esta sequência se deve ao engendramento de uma sequência numérica irregular que pudesse ser atribuída a parâmetros distintos do som.

O4	4	3	2	12	11	8	7	6	9	1	5	10
RI7	7	2	10	6	3	4	5	7	9	11	12	1
O7	7	6	5	3	2	11	10	9	12	4	8	1

Figura 44: Três sequências de valores utilizadas para o engendramento de material entre [69–144].

As três ordens numéricas foram aplicadas a sequências rítmicas. Para elaborar as sequências, organizei o valor $1 = \text{♪}$ em uma sequência de doze colcheias de 1 a 12. Cada valor corresponderia a uma acentuação na sequência de doze colcheias. Por exemplo, a ordem 4, 3, 2, 12, 11, 8, 7, 6, 9, 1, 5, 10 é respectiva ao primeiro trecho. Para aplicar a ordem ao ritmo, destaquei a quarta colcheia, e, uma vez que o fator 4 não é seguido de nenhum valor maior

compreendido na sequência de 12 semicolcheias, o fator 3 só é demarcado na próxima sequência, após 11 colcheias. Na terceira sequência, estão demarcadas a segunda e a última colcheia. Para manter a rítmica ativa, evitando intervalos longos sem ataque, decidi também acentuar as inversões de cada valor, por exemplo, a acentuação na colcheia 9 do primeiro ciclo como inversão do número 4.

Na Figura 44, demonstro, em três etapas, o processo de criação de ritmo na seção I. Em A) Estabeleci os ataques ao longo das sequências de colcheias e as intensidades correspondentes às numerações da série numérica (entre parênteses são as inversões dos valores). Em B), para facilitar a leitura e deixar a partitura visualmente mais atraente, determinei que cada acento fosse marcado no primeiro tempo de compasso, estabelecendo uma métrica irregular entre cada compasso. Em C), demonstro o resultante rítmico que gerou os [69–73], respectivo primeiro ciclo.

The figure consists of three parts labeled A, B, and C, illustrating the rhythmic construction of a section.

- Part A:** Shows two horizontal lines representing rhythmic sequences. The top line is divided into groups of notes with arrows indicating accents. Above the groups are numerical factors: 4, (9), 3, (10), (1)2, (11)12, (3), and (10). The bottom line shows a similar sequence with a 'V' marking above it.
- Part B:** A musical staff in 3/8 time. It shows four measures with notes and dynamic markings. Above the notes are factors: 4, tb., (9), 3, 10, tb., (1). Dynamic markings include *f*, *mf*, *f*, *f*, and *f*.
- Part C:** A musical staff in 3/8 time showing rhythmic subdivision. It features groups of notes with dynamic markings: *f* *pp*, *f* *p*, *f* *p*, and *f* *p*. Above the notes are factors: 4, (9), 3, and (10). A final note is marked with (1).

Figura 44: Processo de composição da seção I. A) Distribuição dos fatores da série dodecafônica em grupos de doze colcheias; B) Atribuição das intensidades e divisão dos compassos; C) Subdivisão rítmica em semicolcheia.

Considerando todos estes elementos referentes ao planejamento da estrutura e à elaboração de dois materiais composicionais, o desenho geral das seções pode ser observado na Figura 45. Os números correspondem à duração de cada seção em valores de semínima e aos compassos correspondentes. As linhas tracejadas correspondem ao Material A e seus ecos, ao longo da peça. As linhas preenchidas indicam as transformações do Material B.

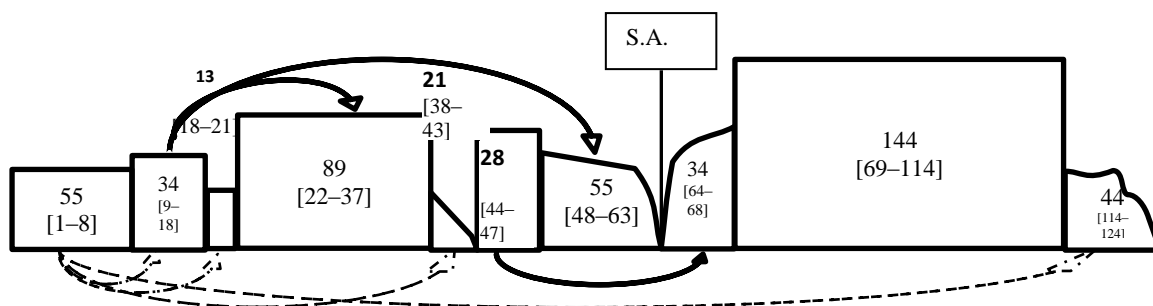


Figura 45: Desenho das seções, suas dimensões e a projeção dos materiais composicionais.

Com a abordagem do processo composicional de *Peça II* exemplifiquei a fusão entre a liberdade intuitiva, dada aos recursos idiomáticos do imaginário cinestésico para o engendramento de materiais e texturas, e o planejamento estrutural, baseado em sequências numéricas para a escolha de durações e proporções de eventos sonoros, de seções longas a figuras rítmicas. Entendo que ambos correspondem ao imaginário sonoro do compositor: o imaginário que remete à experiência, como músico intérprete, das memórias motoras e das associações entre técnicas e caráter expressivo; o imaginário construído pelos interesses compartilhados por diversos compositores sobre determinados procedimentos composicionais. O diálogo entre os dois lados do imaginário, um vivencial e outro de tendências composicionais, pode estimular potencialidades criativas que talvez não fossem descobertas de outra maneira.

3.4. *Bagatelas para Quarteto de Sax*

O imaginário sonoro, como um terreno composicional, trilha um caminho de bifurcações, trifurcações ou quantos forem os desdobramentos da vivência afetiva, cultural e sonora como estímulos à prática criativa. Neste ambiente plural, o imaginário sonoro, compreendido como uma fusão entre tendências estéticas, abre uma janela para interpretar *Bagatelas para Quarteto de Sax*. Mais especificamente, trata-se da motivação que elementos composicionais compartilhados em determinado grupo de músicas ou estilos musicais

suscitam para compor. O estímulo para compor *Bagatelas* foi a premissa da existência destes elementos em um auditório social específico.

O processo composicional de *Bagatelas para Quarteto de Sax* iniciou em 2012¹²². Segundo a intenção de estabelecer diálogos estéticos, com tendências composicionais, a partir de elementos característicos, o primeiro planejamento da forma foi de criar pequenas peças de caráter – por isso, *Bagatelas*. Tratava-se de quatro peças curtas: a primeira e a segunda foram planejadas para serem complementares, desenvolvendo uma dinâmica rítmica através das variações de texturas – homorrítmico, polirrítmico, monofônico e polifônico. A intenção da terceira peça era criar uma sequência de ações, similares ao ataque-ressonância já comentado em *Meu Amigo Tiago* e *HotBoxI*¹²³. A quarta peça seria baseada em *ostinatos*.

No processo de elaboração, no entanto, desisti de criar um grupo de pequenas peças. O resultado foram duas peças de maior dimensão, as quais são os dois movimentos de *Bagatelas*. O primeiro divide-se em seções caracterizadas pelo perfil textural. O segundo permaneceu caracterizado pelo *ostinato*, e foi por onde a intenção de fusão entre tendências estéticas se projetou.

Primeiras Decisões: vocabulário intervalar e a textura

Para iniciar o processo composicional das peças, busquei elaborar um material composicional que estimulasse o engendramento das texturas planejadas. Para constituir o conteúdo de alturas de *Bagatelas*, criei um caminho de transformações contínuas de determinado material intervalar, baseado na ideia de crescimento gradual: a partir de um *cluster* de quatro sons (com base no número de vozes do quarteto), cada passo de transformação altera uma parte das notas em saltos de um até cinco semitons, enquanto outra parte das notas mantém o passo de um semitom. No primeiro passo, por exemplo, as vozes agudas alteram dois semitons e as duas mais graves, um semitom. No segundo, duas vozes alteram-se em três semitons e as demais permanecem em movimento de semitom. No

¹²² A instrumentação foi determinada pela possibilidade de execução desta peça pelo quarteto Barlavento, <<http://barlaventosax.com.br>>, porém a possibilidade não se concretizou. No entanto, a peça também foi enviada à chamada para submissão de peças ao XXVI Panorama da Música Brasileira Atual, sendo aceita para integrar a programação de concertos. A estreia foi realizada pelo Grupo de Sax da UFRJ, por ocasião dos concertos do Panorama, 25 de maio de 2013, na Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro.

¹²³ Aos [1–31] de *Meu Amigo Tiago* e a sequência de ações de [10–58] de *HotBoxI*.

terceiro, a voz média e a grave alteram quatro semitons e as demais em um semitom. No quinto passo, todos os intervalos se alteram em um semitom por direções contrárias. Como o intuito era a geração especulativa de alturas, sem o controle ou a previsão do resultado sonoro, fiz o mesmo procedimento duas vezes, alterando a direção das vozes e o grau de transformação em uma voz no primeiro passo, o que resultou em um conjunto de sons diferentes.

The image shows two systems of musical notation for saxophone quartet. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Above each staff, there are boxes containing numbers representing fingerings. The first system shows fingerings: Soprano (2, 3, 1, 5, 1), Alto (2, 1, 4, 1, 1), Tenor (1, 3, 1, 5, 1), and Bass (1, 1, 3, 1, 1). The second system shows fingerings: Soprano (2, 1, 4, 1, 1), Alto (2, 3, 1, (5), 1), Tenor (2, 1, 4, 1, 1), and Bass (1, 3, 1, 5, 1). The notes are indicated by stems and flags on the staves.

Figura 46: Conteúdo intervalar de *Bagatelas para Quarteto de Sax*.

Mesmo sendo um procedimento especulativo, revelou-se uma coerência de conteúdo intervalar. Para observar o conteúdo intervalar destes acordes por outra lente, categorizei-os em relação ao conjunto de classes de notas em suas formas primas: (0 1 2 3); (0 1 3 6); (0 1 3 6); (0 1 2 6); (0 1 2 4) e (0 1 4 6), na segunda linha: (0 1 2 3); (0 2 4 7); (0 2 4 8); (0 2 3 7); (0 2 3 7) e (0 3 5 8). Os conjuntos de classes de notas resultantes revelam duas características: o conteúdo intervalar é bastante semelhante entre os acordes, mesmo que as classes de notas se transformem continuamente; há a repetição de dois grupos de intervalos nas duas linhas. Um aspecto relevante que resultou dessa especulação foi o quinto passo, na segunda linha, em que me deparei com uma combinação familiar. Descobrir o (0 3 5 8) como uma téttrade tonal, o Dm^7/F , em meio a um procedimento especulativo foi algo inusitado. Tal descoberta estimulou a criação de dinâmica de texturas, a partir de movimentos direcionais entre as entidades harmônicas elaboradas no quadro, formando um caminho de transformações de um *cluster* a um Dm^7/F .

Dada sua característica de desenvolvimento progressivo e das variações de alturas e direções, este conteúdo intervalar foi uma importante ferramenta criativa para o

engendramento das texturas. Neste sentido, a elaboração do quadro de acordes foi uma ferramenta criativa que motivou a elaboração do conteúdo e da forma das subseções do primeiro movimento.

Bagatela I – subseções, texturas e processos de transformação

A intenção sobre a textura inicial de *Bagatela I* [1–24] foi a condução de vozes entre acordes gerados para criar um tipo de textura polifônica homorrítmica. Na Figura 47, pode-se observar que a primeira seção é baseada sobre três acordes do segundo sistema do quadro de transformações: 6, 1, 2. (com exceção do F[#]). Na Figura 48, destaco os acordes na posição original do quadro (notas entre parênteses) e, ao lado, no registro disposto na partitura.

Figura 47: *Bagatelas para quarteto de Sax* [1–7]: os acordes 6, 1 e 2 do quadro de transformação (todos os exemplos desta peça estão em C).

Figura 48: Os acordes 6, 1, 2, do quadro de transformação.

A segunda parte do primeiro movimento é subdividida em três estágios do mesmo processo de transformação contínua do comportamento de uma frase. Entre [25–57], a frase é constituída de dois segmentos diferentes repetidos e transformados progressivamente¹²⁴. O primeiro segmento é caracterizado pela movimentação rítmica e melódica, cujo material se torna mais

¹²⁴ Processo composicional similar ao que gerou os [10–58] de *HotBoxI*.

denso a cada repetição. O segmento seguinte é constituído por um único intervalo, e não há variação na densidade e no perfil de atividade rítmica atrelada às repetições da frase.

As repetições associadas às transformações contínuas do material têm a intenção de sugerir um sentido de direção até a próxima subseção [58–77], a qual extrapola o comportamento da frase: o segmento agitado torna-se irregular, o mais rápido possível, e o invariado torna-se um silêncio. Nesta subseção, o processo de transformação contínua é engendrado no sentido contrário, cujo objetivo é diminuir progressivamente a densidade e, conseqüentemente, as diferenças da atividade sonora de cada segmento da frase. Como resultado, na última subseção, entre [77–85], os segmentos de frase restringem-se a um semitom ascendente no sax tenor, concluindo o primeiro movimento direcional de *Bagatelas I*.

A forma de *Bagatelas I* correspondeu ao planejamento de movimentos caracterizados pelo conteúdo textural. Na Figura 49 abaixo se observa um exemplo de cada seção: seção A [1–24]: textura de média densidade, homorritmia; subseção B [25–57]: textura de complexidade alta, alternância entre movimento e estática, repetição e transformação de uma frase; subseção C [58–77]: potencialização da complexidade anterior – aumento da densidade do movimento e diminuição da atividade na estática; subseção **D** [77–85]: um decrescimento da textura a homofonia.

The image displays four sections of a musical score for a saxophone quartet, labeled A, B, C, and D. Section A (measures 1-24) is titled "Homorritmia [1-24]" and features a complex, irregular rhythmic pattern across all four parts (Soprano, Alto, Tenor, and Baritone Saxophone). Dynamics range from *fff* to *sf(sub)*. Section B (measures 25-57) is divided into "segmento movido" and "segmento estático" and includes dynamics like *ff decidido* and *p<*. Section C (measures 57-85) is titled "Saturação do segmento movido e estático [57-85]" and includes performance instructions such as "Ritmo Irregular Mais rápido possível" and "8 Ritmo Irregular Mais rápido possível". Section D (measures 78-85) is titled "Até a homofonia [78-85]" and shows a reduction in texture, with dynamics like *mp* and *fff*.

Figura 49: Bagatelas para quarteto de Sax: As seções e as características texturais.

O engendramento das texturas do *Bagatelas para Quarteto de Sax, Movimento I* foi essencialmente vinculado ao quadro de materiais intervalares estipulado no princípio da composição. Tais materiais motivaram a escrita das texturas e foram utilizados tanto como material para os acordes, em sua leitura vertical nos [1-24], quanto melodicamente para a escrita das seções seguintes. Trata-se de um exemplo de recurso criativo que é definidor tanto da forma quanto do conteúdo. Para *Bagatelas*, a elaboração do quadro de materiais foi parte do processo composicional como modo de expressão e, ao mesmo tempo, manipulação do material.

Bagatelas II – imaginário sonoro

O segundo movimento de *Bagatelas* foi planejado a partir da composição de um *ostinato*, diferenciando-se do caráter textural do primeiro. Enquanto a primeira *Bagatela* se baseia em uma dinâmica de transformações contínuas, a segunda utiliza a repetição da mesma célula motívica. No processo de elaboração de *Bagatela II*, à medida que definia o *ostinato*, constatava uma semelhança a um *riff*, o que delineou todo planejamento do caráter expressivo deste movimento.

O *riff* é um pequeno *ostinato* repetido, com ou sem alterações, o qual é utilizado como elemento harmônico e rítmico para determinada música. Seu uso evidenciou-se na música negra norte-americana a partir da tradição do *blues* rural e teve forte importância nas caracterizações expressivas de *jazz*, *blues* e *rock*. A composição musical baseada no *riff* “tornou-se, naturalmente, um marco e incentivou o desenvolvimento do solista virtuoso, especialmente os guitarristas” (Deffaci 2015, 44), associando-se à idiomática da guitarra elétrica nos grupos de *rock*¹²⁵.

O *riff* possui funções de definidor de estilo e de conteúdo expressivo em determinadas músicas. No *rock*, o modo de composição do *riff* é decisivo na definição de estilos e subestilos, como afirma Hugo Ribeiro: “um dos elementos definidores principais se uma música é ou não Metal é o timbre dos instrumentos utilizados e o processo composicional baseado em *riffs* de guitarra” (Ribeiro 2010, 30). Com efeito, é possível encontrar um auditório social delineado pelo processo de composição do *riff*. Há uma série de significados expressivos que os interlocutores deste auditório social compartilham e reconhecem por meio da música, dando ao *riff* um sentido de pertencimento: o *riff* define o que é ou não é *heavy metal*. Destaca-se também o modo como o conteúdo expressivo de uma canção é relacionado ao *riff*. Segundo Ribeiro, o “Heavy Metal está intimamente relacionado com aspectos de *power*” (ibidem, 36), termo em inglês que, neste contexto, se traduz por poder, força, energia e peso. Do mesmo modo que é possível definir pelo *riff* o que é ou não metal, pode-se distinguir o conteúdo expressivo da música entre música pesada, agressiva ou enérgica.

Uma série de elementos pode ser elencada como característica expressiva de um *riff* pesado na guitarra. Frases com métricas irregulares intercaladas por baixos pedais em notas

¹²⁵ Um exemplo notável é o *riff* de *I'm your Hoochie Coochie Man* (1953) de Muddy Waters <https://www.youtube.com/watch?v=U5QKpsVzndc>. Um *riff* antológico de Rock em um único *power chord* é *Paranoid* (1970) de Tony Iommi, gravado pelo grupo Black Sabbath (UK) <https://www.youtube.com/watch?v=hkXHsK4AQP>.

graves, geralmente a (6) ou (7)¹²⁶ cordas soltas; formação de frases irregulares, rápidas, em grau conjunto ou contornando intervalos associados a tríades diminutas e a intervalos melódicos de sétima e nona, referências a modos maior/menor intercalados livremente como recursos expressivos, muitas vezes utilizando referências a modos lídio e mixolídio, como escalas maiores, e a menor harmônica, como modo menor. Na expressão de peso, a velocidade se torna protagonista do *riff*, mas os *riffs* pesados também podem ser lentos, caracterizados pela acentuação rítmica monolítica, com um tipo de orquestração em *tutti*, geralmente na região mais grave da guitarra, acompanhado das marcações de bombo e caixa da bateria¹²⁷.

Há características idiossincráticas ao estilo além dos elementos harmônicos e intervalares. A relação entre *riff*-guitarra constrói um complexo imaginário cinestésico. Palhetadas na mesma direção em uma nota pedal, intercalada por trêmulos rapidíssimos em frases contrastantes, *glissandi* como gesto físico exagerado; uso constante de escalas diminutas¹²⁸. Estes elementos são exemplos de relações idiomáticas com a guitarra elétrica que caracterizam um subgênero do *rock*¹²⁹.

Com a intenção de desenvolver uma abordagem conceitual sobre o *riff*, constataram-se alguns aspectos. O primeiro diz respeito ao fato de o *riff* ser uma definição compreendida entre diversos interlocutores. Seja de forma consciente, seja intuitiva, os ouvintes e os músicos de *rock* sabem o que é e reconhecem imediatamente um *riff* e, possivelmente, sua contextualização de estilo. A composição de um *riff*, embora vise ser original e espontânea, é sempre atrelada a um conjunto de fatores que o define como tal e que é utilizado similarmente por outros músicos e compositores, sugerindo o compartilhamento de seus elementos sonoros, associados a determinadas características expressivas. Um *riff* torna-se parte de um imaginário sonoro que converge em um sentido estético amplo, e que é reconhecido deste modo. Como consequência, o segundo aspecto é que a definição e o reconhecimento do *riff* tem a função de compartilhar um significado estético. Podem-se

¹²⁶ Atualmente, algumas bandas proeminentes do metal pesado utilizam guitarras de até oito cordas, como *Meshuggah* (SE), *Emperor* (NO), bem como bandas com apelo virtuosístico, como *Animals As Leaders* (EUA). Com isso a tessitura da guitarra elétrica pode ir do E2 ou A1 até o E6.

¹²⁷ Um exemplo pode ser ouvido em *Desperate Cry* (1991), do grupo Sepultura, no qual se evidencia a orquestração enfocando o *tutti* entre guitarra, baixo e bateria. <https://www.youtube.com/watch?v=vu7LCFCYm8Y>. Esta canção exemplifica tanto o *riff* pesado lento, na introdução [48'' ss], como um *riff* rápido e com menos ênfase na pontuação rítmica [2'08''ss].

¹²⁸ Pela sobreposição das terças menores que resultam dos trinados entre dedos 1 e 4, como uma característica idiomática de fraseado do *riff*.

¹²⁹ A relação idiomática *riff*-guitarra, abordada neste parágrafo, poderia ser a descrição do *riff* inicial de *Hammer Smashed Face* (1992), de Cannibal Corpse. <https://www.youtube.com/watch?v=vlgiWBCbCJk>.

definir gêneros musicais pelo *riff*, bem como se pode distinguir um ou outro conteúdo expressivo mais específico, como a agressividade, o peso, a velocidade, a potência, os quais têm uma função de categorização em estilos como *heavy metal*. Há um cenário concreto de um auditório social estabelecido.

A composição do *Riff*

O diálogo com o imaginário sonoro e cinestésico caracterizado pelo uso *riff* foi a motivação composicional para *Bagatelas II*. Mais especificamente, a intenção expressiva de *Bagatela II* é a composição de um *riff* pesado. Esta intenção incentivou determinantes composicionais importantes, por exemplo, o fato de observar o imaginário cinestésico da relação *riff*-guitarra como um meio de elaboração do material composicional. Para isso, a composição do *riff* iniciou primeiro na guitarra elétrica, antes de determinar seus usos na formação do quarteto de saxofones. A Figura 50 demonstra o primeiro contorno da figura melódica, na qual é possível encontrar os preceitos para um *riff* de pesado, conforme descrito. Percebe-se a predominância de uma nota pedal (E) e de intervalos conjuntos (2 maior predominante) e de saltos (3 maior – F#-B¹³⁰ – e de quarta justa e aumentada – E - A; E-B^b; C - F#) de forma a destacar um movimento ascendente/descendente. As idiosincrasias do imaginário cinestésico se estreitam na definição dos modos de ataque e de articulação em pontos específicos do *riff*: indicações P.M. (*palm mute*)¹³¹ em contraste com os legatos, as indicações de palhetada descendente (sinais de indicação de arcada) e as ligaduras de articulação são alguns dos exemplos.

Figura 50: O *riff* utilizado como material da *Bagatelas II*.

¹³⁰ Considerando como enarmonias.

¹³¹ O termo corresponde à técnica de abafar as cordas utilizando a mão direita, o que, somado aos efeitos de distorção próprios do estilo, representa uma sonoridade específica. No violão, chama-se de *pizzicato*.

A necessidade de recriar do *riff* em um instrumento menos familiar ao imaginário cinestésico constrói um contexto novo, oportunizando diferentes leituras. Exemplo disso é o fato de o processo composicional do *riff* em *Bagatelas* ter se adequado às articulações e aos modos de ataques referentes à guitarra no transpor ao saxofone¹³², descaracterizando uma função importante do timbre como elemento definidor do *riff* no metal. Na Figura 51, observam-se os primeiros compassos do segundo movimento de *Bagatelas*, nos quais a escrita de modos de articulação e de ataque representa a tentativa de transpor ao sax o imaginário cinestésico da guitarra.

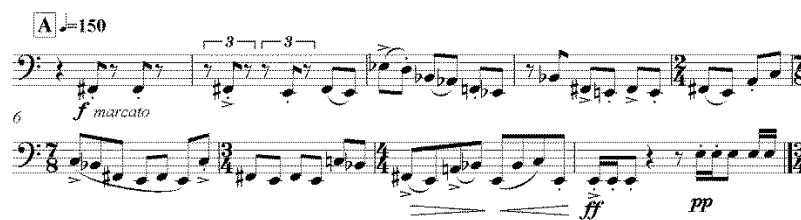


Figura 51: *Bagatelas para quarteto de sax* [1–9]: modelo de *riff* apresentado no sax barítono.

Após o planejamento e a elaboração do *riff* e de sua transcrição ao saxofone, a escrita da peça utilizou o fragmento originado pela composição deste material de modo livre, sem o vínculo com as repetições do *ostinato*. Mesmo no início de *Bagatelas II* (Figura 51), o *riff* mais semelhante ao elaborado na guitarra só é executado no [7–9].

Outra leitura do material proveniente do *riff* é demonstrada nas partes de *Bagatela II* que formam a seção B [32–44] e [66–73]. Estas seções são caracterizadas especificamente pela ênfase no ritmo e formam uma textura diferente da seção A. A intenção sobre esta seção é utilizar a figura rítmica para evidenciar o sentido pesado do *riff*, conforme as descrições anteriores.

Constato que os aspectos descritos sobre o imaginário sonoro associado ao *riff* motivam diversas interpretações. O *riff* pode ser compreendido como um repertório de figuras características, dadas como convenções de sentido e significado relacionados a sentimentos e afetos que atingem uma esfera musical, artística e cultural, interpretados como

¹³² Embora o sax seja um instrumento de referência em *jazz*, *blues* e *rock n' roll*, no *rock* e no *heavy metal* é instrumento menos frequente.

peso, poder e potência. Os músicos reconhecem, compartilham e dominam o significado de cada aspecto do *riff*, que se relaciona a uma miríade de elementos além da sonoridade da música. Esta perspectiva relaciona o *riff* a um amplo imaginário sonoro, formando um concreto auditório social. O estímulo composicional de *Bagatelas II* é responder a este imaginário e tê-lo como a fonte expressiva para a composição.

3.5. *HotBoxII*

I commenti più proficui a una sinfonia o ad un'opera sono sempre stati un'altra sinfonia o un'altra opera

(Luciano Berio)

A motivação para compor *HotBoxII* foi a reflexão sobre as peças do portfólio e os conceitos levantados sobre suas argumentações. A visão retrospectiva sobre as peças compostas e sobre parte do texto escrito incentivou a repensar acerca das insatisfações pessoais a respeito delas. Esta peça trata de uma revisão crítica sobre o percurso composicional de determinado período e, de modo criativo e propositivo, de um encontro com os inacabamentos das peças anteriores. O resultado é uma resposta em duas direções: *HotBoxII* possui referências às demais peças do portfólio, as quais motivam as intenções composicionais; *HotBoxII* também indica caminhos para a interpretação das mesmas peças, pois serve como síntese do pensamento composicional e conceitual revelado na reflexão sobre elas. Este ímpeto é aludido na paráfrase anterior. Luciano Berio refere-se ao ciclo *Chemins*, que é uma citação, tradução, expansão de suas *Sequenzas*¹³³. O compositor afirma que a melhor maneira de analisar e comentar uma peça é explorá-la criativamente, estender as possibilidades de seus materiais. De certo modo, esta é a intenção de *HotBoxII*: analisar, comentar e expandir as possibilidades composicionais das peças que compõem esta tese.

¹³³ Esta frase pertence às notas de programa das peças do ciclo *Chemins*. Observei especificamente esta citação em *Chemins V* (1992) para violão solista e orquestra de câmara, sobre a *Sequenza XI* (1988), para violão solo. É oportuno observar que *Chemins V* traça um diálogo entre o que o compositor chama de harmonias idiomáticas e outras não idiomática, relativo às técnicas estendidas. A nota de programa pode ser acessada em <http://www.lucianoberio.org/node/1351?1152256636=1> (2/8/2015).

A reflexão sobre o portfólio evidenciou dois aspectos principais. Primeiro uma característica das peças em relação ao comportamento de alguns materiais, constatado pelo modo de articulação no desenvolvimento formal. Por exemplo, em *Peça para Violão I*, que como um todo se caracteriza como um desenvolvimento contínuo, que inicia no primeiro compasso e acaba apenas no último, mesmo observando as repetições nos primeiros compassos, a permanência do comportamento no trecho central e as descontinuidades da seção final. Ao revisar a peça, percebi que as expectativas de retorno ou de direcionamento desenvolvidas em determinado trecho eram frustradas, inacabadas. A mesma característica constatei em *HotBoxI*. O material dos dois parênteses¹³⁴, por exemplo, ou mesmo a seção transitória entre [84–95] soam inacabadas pela expectativa frustrada de retorno e reiteração.

Em decorrência deste fato, constato a predominância nas formas processuais de composição nas peças do portfólio. De acordo com Reynolds (2002, 7–9), a forma processual é a forma da continuidade, “uma forma de proceder” [*way of going*], uma categoria formal de relação mais próxima ao tempo fluente, das sucessões contínuas de materiais. Semelhantemente, para Pousseur (2007, 117), os aspectos descritos se referem à forma como um processo de transformação desenvolvido em uma só direção, o qual não percorre o caminho de volta¹³⁵. Esta espécie de forma musical se caracteriza por uma direcionalidade ininterrupta e perfeitamente contínua.

Em relação às referidas peças presentes no portfólio desta tese, em um sentido prático, estes fatores descritos (da forma processual ou da direcionalidade ininterrupta) podem incitar uma escuta enfadonha, de excesso de materiais e pouco aprofundamento em suas capacidades expressivas¹³⁶.

¹³⁴ Conforme descrito no capítulo 2.2.

¹³⁵ Coincidentemente, tanto Pousseur quanto Reynolds exemplificam esta espécie de comportamento musical com o *Bolero* (1928) de Ravel (1875–1937). Segundo Pousseur, o *Bolero* apresenta uma inchação progressiva, referindo-se à orquestração que se condensa gradualmente. Outro exemplo dado por Pousseur é a equalização gradual da textura em *Kontrapunkte* (1952–1953), de Stockhausen.

Segundo Reynolds, a peça de Ravel exemplifica a forma processual. Outras peças que poderiam definir este tipo de comportamento formal são as primeiras peças de Steve Reich (dentre as quais Reynolds curiosamente cita *Oh Dem Watermelons*) e as peças tardias de Morton Feldman, as quais combinam as escolhas de material com o processo composicional que admite impressões de identidades de seções, que se move à frente sem recorrer a retornos, mas também sem demonstrar tendências direcionais ou os processos de acréscimo gradual (Reynolds 2002).

¹³⁶ É importante salientar que esta é uma percepção do resultado de minhas peças, as quais associei ao modelo formal processual. A forma processual, ou a direcionalidade ininterrupta, não é associada a maniqueísmos. As mesmas peças a que Reynolds e Pousseur aludem demonstram a criatividade que este tipo de forma pode proporcionar.

Há também determinadas peças as quais revelam maior preocupação com o que seria a fonte de “desenho formal estrutural”, de acordo com Reynolds (2007, 8). Entende-se este termo associado à forma musical como uma estrutura seccionada¹³⁷, na qual se encontra a identidade das partes claramente delimitada por suas posições e inter-relações. Este tipo de forma tem a metáfora de um contêiner, uma forma tipo-objeto [*object-like*] que se aproxima da forma física-espacial (idem). Por exemplo, *Peça II* revelou uma característica diferente de *Peça I*, porque apresenta uma potencialidade de rearticulação dos materiais motivada pela premissa de um retorno entre os conteúdos das seções. Entendo que estes fatos demonstram uma característica de modelo formal estrutural. Esta estratégia incentivou o desdobramento de características expressivas do mesmo material em dimensões diversas da peça e evidenciou uma consciência mais aguçada no controle das expectativas. Consequentemente, demonstra maior reflexão sobre o papel do planejamento como recurso da elaboração das intenções composicionais. A articulação dos materiais referentes ao imaginário cinestésico por meio de uma organização estrutural motivada pela sequência Fibonacci foi fundamental neste intuito. Por estas características, entendo que *Peça II* já é uma protodefinição do que delinea a composição de *HotBoxII*, no sentido de ser uma reflexão sobre as insatisfações de *Peça I*.

A dicotomia entre as formas processuais e estruturais tornou-se um princípio norteador das intenções composicionais de *HotBoxII*. Esta dinâmica de responder às inquietações sobre o próprio percurso composicional levou ao planejamento de uma peça em que tais inacabamentos fossem revisitados e recontextualizados. O tópico das intenções composicionais e o recurso de materiais referentes a um imaginário sonoro específico, fundado na vivência pessoal e no domínio composicional motivado pelo *riff*, tangem à discussão desta peça.

Ímpeto

Dois segmentos musicais formam o material base da peça, a partir do qual foi elaborado o vocabulário intervalar, rítmico e expressivo. Aproveitando-me do contexto composicional do *riff*, discutido no subcapítulo anterior, elaborei um material como modelo básico para, a partir de critérios específicos, gerar uma série de variações. Esta mesma figura

¹³⁷ Ao contrário do fluxo contínuo do modelo processual.

foi fonte para o engendramento de outro material utilizado como ímpeto da peça, o qual consiste em uma fórmula de compasso com determinada marcação das subdivisões. O elemento rítmico foi ora utilizado independentemente do *riff*, ora associado a ele. Com efeito, havia dois materiais distintos derivados do mesmo fragmento musical. As Figuras 52a e 52b demonstram o material composicional, ao qual me refiro como material A¹³⁸.



Figura 52a: Material composicional de *HotBoxII*

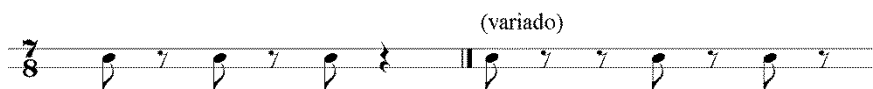


Figura 52b: Variação rítmica do material composicional de *HotBoxII*.

Este material foi utilizado na intenção de caracterizar a forma como um modelo estrutural, possibilitando demarcar as seções delimitadas e com características próprias, segundo as considerações iniciais. No processo de planejamento formal, cada seção ou subseção se desdobrava de variações do mesmo material, dando sentido de unidade, apesar da constante transformação. No processo de planejamento, foram estipulados também os posicionamentos e suas relações na forma da peça. Com efeito, este material foi estabelecido como o que Reynolds chama de “núcleo de elementos temáticos” [*core thematic elements*] (2002, 16–20). Estes elementos são reservatório de possibilidades composicionais para a peça como um todo, a partir da caracterização das seções.

O segundo material foi composto, posteriormente à elaboração do plano da peça, com a função de introdução. A introdução trata de um desenho formal diferente daquele de que se constitui o *riff* do primeiro material composicional. Enquanto as seções centrais apresentam um *ostinato* com ênfase na figuração rítmica do material, a introdução é composta por pequenos fragmentos derivados da figura inicial e articulados por silêncios. Por um processo de orquestração, a seção inteira apresenta o mesmo material em gradações de densidade e rarefação da atividade musical e da instrumentação. Embora seja apresentado na introdução, chamo este material de B.

¹³⁸ Dado o volume da escrita desta peça — em extensão e em instrumentação —, neste capítulo decidi ser econômico nas figuras que fazem referências longas a trechos da partitura de *HotBoxII*. Sugiro que a leitura deste capítulo seja acompanhada da partitura da referida peça.



Figura 53: Material composicional de *HotBoxII* [1–2]

As seções derivadas da introdução foram o ímpeto para a forma processual, de desenvolvimento contínuo. A introdução desenvolve uma característica de condensações e rarefações sonoras sem ligação com tensão/resolução, pois há acúmulo de materiais sem relação com o clímax. Todas estas seções são como metamorfoses não temáticas do mesmo material (aproveitando-se dos conceitos de Cerqueira 2007, 41). Consequentemente, difere da seção anterior que foi planejada como uma forma estrutural.

O engendramento destes dois materiais formou o ímpeto para a caracterização das seções processuais e estruturais de *HotBoxII*. Os [1–54] correspondem à introdução da peça, a qual utiliza o material acima (Figura 53) em um modelo processual de composição. Os [55–97] são construídos pelo seccionamento de subseções, as quais se caracterizam por variações do mesmo elemento temático central. Entre [98–168] há uma alternância entre os dois materiais, o que, de certo modo, descaracteriza as identidades formais construídas até então. As características definidas pelo dualismo entre os modelos formais retornam em [143–192], quando a introdução é rerepresentada como uma forma processual, e, em [215–235], com a forma estrutural na última variação do material do *riff*.

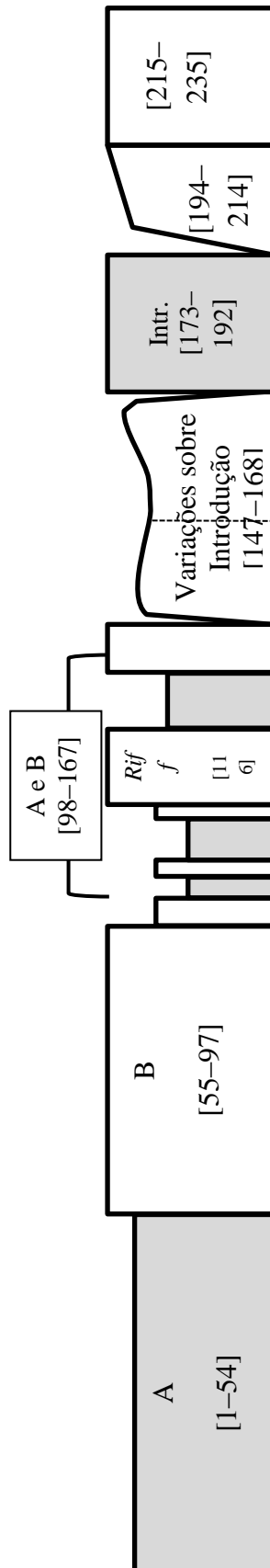


Figura 54: Estrutura de *HotBoxII*

Variações do núcleo de elementos temáticos

A primeira parte da variação tratou do planejamento de diferentes leituras do conteúdo do *riff*. O segmento seguinte à figura de três compassos (Figura 55) é um exemplo do modo de variação do elemento temático central que, ao somar com o *riff* inicial, compõe um padrão de pergunta e resposta.



Figura 55: Composição de variações sobre o *riff*.

O processo de variações iniciou a partir da exploração da qualidade intervalar de cada um dos materiais característicos, considerando os nove compassos do *riff* (ambos os segmentos, conforme a Figura 55). No planejamento inicial, estipulei cinco modos diferentes de variação do conteúdo intervalar. A primeira etapa para explorar as qualidades intervalares do fragmento do *riff* (ambos os segmentos) consistiu na extração do conjunto de classes de notas de cada figura – correspondente aos segmentos de duração de um compasso – e, depois, o planejamento e a elaboração de um campo de possibilidades de alturas e materiais melódicos. Deste modo, derivei do mesmo material seis conjuntos intervalares, os quais demonstram unidade em relação aos intervalos predominantes: (0 1 2 4 5); (0 1 3 4 8); (0 1 3 4 5 7); (0 1 3 4 6 8); (0 1 3 4 5 7); (0 2 3 6 7 9); (0 1 2 5). Posteriormente, elaborei coleções de alturas derivadas destes conjuntos, bem como seu conjunto complementar. A Figura 56 apresenta os tipos de variações sobre quatro dos conjuntos mencionados. Na primeira parte, observa-se a organização vertical de diferentes alturas do mesmo grupo de notas. No segundo quadro, foi gerado um material vertical e outro escalar, a partir da elaboração de um conjunto de complemento ao conjunto básico. Estas variações constituem o material das seções derivadas do *riff*, como entre [55–114].

Figura 56: Elaboração do material de alturas das seções derivadas do riff.

Há uma característica resultante desta especulação intervalar que constituiu um estímulo para a elaboração dos materiais de altura da peça, a unidade (0 1 3), da qual foram extraídas combinações de complementariedade em grupos de seis a oito sons ou foi manipulada livremente conforme a intenção. Assim mais um quadro de possibilidades de alturas foi elaborado a partir da soma de um intervalo sobre o conjunto base (0 1 3). É possível identificar na Figura 57 que, apesar de ser uma ilustração do modo de engendramento das alturas, há uma tendência direcional descendente. De modo semelhante, observa-se a tendência direcional (ascendente) no Figura 56 acima. Ambos os exemplos demonstram que o próprio processo de especulação de uma única propriedade dos sons (os intervalos) fomenta o encontro de outras propriedades, como as tendências direcionais.

Este conjunto intervalar ocorre em momentos específicos da peça. O primeiro deles está ainda na introdução e demarca o movimento descendente no piano entre [34–54], em uma camada sobreposta ao violoncelo. Na reiteração da introdução, entre [173–193], o piano retoma estes materiais, delineando uma direcionalidade ascendente, com a função de conclusão da seção. Neste trecho, o contrabaixo executa a mesma coleção de alturas em movimento ascendente, como alusão à introdução.

Figura 57: Materiais derivados de (0 1 3).

Durante a peça, estes materiais foram utilizados de acordo com a intenção sobre a variação. Por exemplo, o grupo de sons que se constituiu no riff (os dois segmentos diferentes) foi apresentado apenas na letra **G** de forma integral [114–127], em que se pode observar a constituição dos conjuntos de classes de notas descrita anteriormente. Como núcleos de elementos temáticos, estes compassos têm a função, literalmente, de centro das

seções de variações, como uma posição privilegiada na estrutura geral desta seção, inter-relacionando-se como ponto de chegada das variações anteriores ou ponto de partida para as próximas variações.

Além dessa execução, há cinco modos diferentes de apresentação do mesmo material, que constituem a totalidade das variações do *riff* planejadas para a peça. Por exemplo, as primeiras alusões ao material A acontecem ainda na introdução, porém apenas com menção ao conteúdo rítmico. Entre [11–32] há inserções de materiais referenciais à figura rítmica (Figura 50b), os quais são interligados com o material B de modos distintos. No trecho dos [11–12], a intenção da inserção do evento rítmico é evidenciar a característica tímbrica dos instrumentos de cordas: *col legno* (*cello*), *pizzicatos* (*viola*), *pizzicatos* com mão esquerda (*violino 2*) e sons com altura indefinida [15] (*contrabaixo*).

A seção central [55–97] apresenta a maior parte das variações do elemento temático. Entre os [55–68], ocorre a apresentação de uma figura variada do primeiro fragmento do *riff*, a qual enfatiza o conjunto (0 1 3), distribuído entre os instrumentos melódicos, iniciando no clarinete em [55], fagote [57], flauta [58] e oboé [59], com os respectivos dobramentos e orquestrações. A partir de [68], iniciam-se as justaposições de variações diferentes, cuja identificação mais evidente ocorre pelo modo de orquestração. Por exemplo, a figura que caracteriza a seção está orquestrada por dobramentos na flauta e no clarinete, com piano e cordas enfocando a figura rítmica derivada do *riff* em [68–69 e 71–74]. No trecho correspondente ao [70], que se repete em [75–77; 80; 83–84], este evento é orquestrado por dobramentos entre oboé e fagote com inserções das cordas nas variações. Os trechos entre [88–89] executam a terceira variação do *riff*, com orquestração diferente.

A quarta variação é uma improvisação sobre o *riff*, executada pelo fagote acompanhado homorritmicamente pela percussão. A intenção é criar um momento de solo melódico, porém com ênfase na articulação rítmica e tímbrica. A maior evidência de alteração tímbrica se deve à rarefação do grupo instrumental anterior para um duo homorrítmico, entre [98–114].

A última variação do *riff* está na conclusão da peça. Sobre o *ostinato* rítmico formado pelas figuras em métrica 7/8, há um movimento ascendente de condensação da orquestração, a qual gradualmente incorpora os instrumentos em um tipo de solo frenético coletivo. Todo caminho de *HotBoxII* atinge o ponto culminante nesta seção conclusiva entre [215–236].

De acordo com a intenção de criar uma forma baseada no modelo estrutural (segundo Reynolds) como ímpeto para organização formal, o resultado final foi atingido. As constantes fragmentações das variações foram enfatizadas pelas características instrumentais, intervalares e timbrísticas, caracterizando toda a seção pelas subseções bem delimitadas, por suas posições na forma geral e por inter-relações.

O material utilizado na introdução da peça apresenta característica semelhante de conteúdo intervalar, embora sua sonoridade resultante seja diferente. Nota-se que os dois segmentos que constroem a seção introdução formam dos dois conjuntos de classes de notas muito semelhantes: em [1] – (0 1 3 5 8) e em [2] – (0 1 3 6 7). A intenção composicional dos compassos iniciais foi estimular a criação de expectativas de escuta. Para isso, os fragmentos compostos foram articulados predominantemente com silêncios, gradualmente se adicionando notas longas entre suas ocorrências. Por exemplo, entre [1–4] no violoncelo há sete fragmentos diferentes (mas derivados do mesmo material), separados por pausas. Em seguida, o violino executa uma ordem de fragmentos em tendência ascendente/descendente, porém articulados por notas longas [5–9]. O mesmo ocorre na articulação entre os fragmentos executados no violoncelo em [10], interligado por um som contínuo até [17]. O processo se repete entre o elemento do [18] e o do [27], no qual o silêncio e as notas longas passam a agregar outros tipos de figurações musicais na articulação entre os fragmentos, caracterizando a condensação da forma por meio da técnica de orquestração.

Este tipo de variação contínua e não seccional cria um tipo de blindagem entre forma e conteúdo¹³⁹. Os modos como cada instrumento constrói sua própria continuidade e, gradualmente, incorpora o comportamento dos demais instrumentos em uma unidade quase indistinta, em [1–55] constrói o elo entre forma e conteúdo. Há um sentido de que nada se desenvolve, mas, ao mesmo tempo, está sempre se transformando. Uma sensação de que não há retornos literais, mas que os materiais são todos semelhantes caracteriza tanto o fluxo formal quanto o engendramento do conteúdo da introdução. Pode-se considerar que um único aspecto configura a seção em relação ao conteúdo e à forma, que é uma única massa sonora que se move em torno de si mesma.

Há variações dos conjuntos intervalares derivados do primeiro evento da peça [1], as quais são engendradas a partir de leituras distintas do conjunto (0 1 3), como já comentado. Outra constatação, a qual poderia dar margens à análise de subseções delineadas, ocorre

¹³⁹ Conforme comentado no Capítulo 2.2., de acordo com (Reynolds 2002, 32).

quando o fragmento inicial é executado em [5], [18], ou mesmo nas execuções de um segmento menor derivado do [2], o qual está em [29], [32], [38] e que é repetido como uma conclusão da introdução em [45–54].

Apesar de ser possível criar subdivisões da seção inteira, a partir do delineamento destes trechos, eles não se configuram como tal por não possuírem relações interdependentes, nem identidades que lhes qualifiquem como subseções. Na seção central, a qual foi denominada pela forma estrutural, as derivações do material temático central caracterizam as subseções pelas articulações descontínuas de orquestração e da coleção de alturas. Na introdução, não há variações em torno de um material temático, nem a mesma espécie de articulação e delimitação de identidades sonoras. Tais características delineiam uma relação estreita entre a forma processual e o conteúdo de transformação contínua, conforme as intenções composicionais.

Articulação entre os modelos formais

Embora tenho apresentado *HotBoxII* em seções aparentemente distintas (introdução em [1–54] e [156–193] como forma processual, e o *riff* entre [55–98] e [215–235] como forma estrutural), há uma seção intermediária que se caracteriza pelo dualismo entre elementos próprios de cada material, criando uma textura fragmentada.

Refiro-me às intersecções de fagote e percussão com as improvisações sobre o *riff* com as reminiscências da introdução, entre [98–113] e depois entre [128–155]. Neste trecho, não há uma característica formal predefinida que possa se enquadrar nos preceitos dualistas sobre forma processual e forma estrutural, bem como não deve ser abrangido no contexto da blindagem entre forma e conteúdo.

As intenções composicionais, no processo de elaboração da peça, engendram novos elementos, alguns que se desdobram do planejamento e outros que não foram contemplados nas reflexões iniciais sobre a peça, porém resultam de soluções tomadas com o estímulo de surpresas do percurso criativo. As características dualísticas que serviram de ímpeto à composição tornaram-se por vezes limitadas. A necessidade de articular livremente o material, cuja coerência não se refere aos preceitos planejados, bifurca o processo criativo.

Assim, se, por um lado, as intenções eram específicas na construção de uma forma demarcada e delineada pelo tipo de desenho formal, por outro, no próprio ato de escrita da peça, os ímpetus motivam outras formas de organização.

Além do trecho do fagote com percussão entremeado pelas reminiscências da introdução da peça, há um solo executado no contrabaixo em [169–171] que exemplifica as inserções que ocorrem no processo composicional. O contrabaixo, ao mesmo tempo em que interrompe as variações das madeiras que o antecedem entre [164–177], aproveita-se do mesmo material, de um modo quase grosseiro. Por essa razão há um sentimento de agressividade relacionado ao solo, como se evitasse criar as relações de identidade com o material que lhe precede. Nota-se que este pequeno fragmento é também uma alusão ao [2] da introdução. É a partir desta inserção do baixo que a música se encaminha à reiteração da introdução em [143–192] e direciona ao fim da peça.

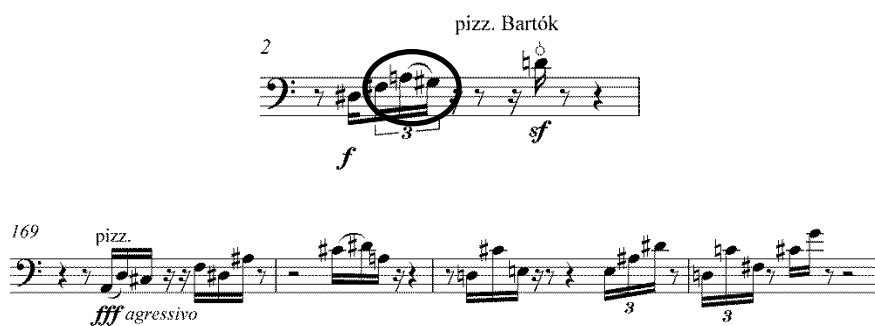


Figura 58: Contrabaixo e a condução ao fim da peça.

A abordagem de *HotBoxII* demonstrou uma intenção composicional de responder às inquietações criativas e conceituais que construíram o presente estudo, enfatizando a preocupação com a coerência formal pelo planejamento de duas características expressivas, baseadas em modelos formais chamados de processuais e estruturais. No processo de reflexão e elaboração do planejamento de *HotBoxII*, pude constatar que as intenções são constantemente retroalimentadas e, por vezes, elementos que não correspondem ao planejado e tampouco foram vislumbrados tornam-se ferramentas expressivas de importância para a composição, como é o caso da seção de fagote e percussão, bem como do excerto do solo de contrabaixo. A composição desta peça estimulou um avanço na reflexão e na elaboração do planejamento intencional da organização da peça e demonstrou que é possível articular elementos não planejados sem perder o caráter desejado para a composição. Em tom de

retrospecto, acredito que o processo composicional de *HotBoxII* respondeu coerentemente às inquietações que motivaram a composição.

3.5.1. Inacabamentos: resposta, imaginário e intenções composicionais

O modo como a descrição do processo composicional de *HotBoxII* foi delineada permite um encaminhamento às conclusões desta tese. A intenção expressiva de *HotBoxII* foi comentar, refletir, responder às inquietações expressivas que delinearão o processo de composição das peças do portfólio, bem como ao estudo conceitual da presente tese. Foi o olhar retrospectivo sobre as peças e sobre os conceitos aplicados a elas que motivou a composição. Neste sentido, a peça foi uma reavaliação do planejamento, das reflexões sobre o planejamento e sua elaboração. Os termos imaginário sonoro e conteúdo expressivo, por consequência, também acompanharam esta composição.

A reavaliação dos critérios da intenção ocorreu pelas possibilidades de articulação de material através de dois conceitos mais ou menos prestabelecidos sobre forma (a forma estrutural e a forma processual). No entanto, esta atitude também foi reavaliada no processo composicional, e elementos os quais não haviam sido considerados se tornaram de importância para a composição. Este fato não impede de considerar que *HotBoxII* expresse as intenções composicionais. Como afirma Reynolds, todo o processo composicional deve equilibrar os critérios da integridade do intelecto junto à coerência e à profundidade da emoção, expressão e narrativa, no processo criativo, “não é suficiente ter intelecto sem a qualidade emotiva; não é suficiente ter emoção ou intuição sem o intelecto”¹⁴⁰ (Reynolds, Soderberg 2000, 10). Englobando o lado intelectual, planejado, consciente, e o lado da intuição, da espontaneidade, o caráter da forma deve sempre refletir as intenções do compositor (Reynolds 2002). Assim as intenções pertencem tanto aos critérios que a mente pode compreender, quanto àqueles que são sentidos e intuídos, mas o pensamento consciente não pode especificamente captar.

Neste sentido, se podem englobar as intervenções não planejadas em um comentário sobre a revisão das atitudes composicionais, intencionais e ainda assim considerar que a peça

¹⁴⁰ “(A compositional investment is a total engagement and that it) is not enough to have the intellect there without the emotive quality; it is not enough to have emotion or intuition there without the intellect”.

representa suas intenções. Por este viés, o imaginário sonoro também se desdobra como um componente criativo. Entendo que o modo como o imaginário sonoro motiva e pertence às intenções demonstra, em igualdade, os critérios da integridade e da coerência na composição. Como Cerqueira (2014) afirma, o imaginário acompanha e delinea as escolhas do processo composicional. O compor reflete igualmente esta relação como parte da manifestação das intenções expressivas do compositor.

Esta série de fatores inconscientes, ou fora do domínio das atitudes intencionais do compositor (como ação planejada), levanta a questão justamente sobre qual é a função da intenção expressiva no processo composicional e se, de fato, há algo a ser expresso pela música composta. Segundo Cook (1991, 214), uma peça não manifesta de modo algum as intenções do compositor e a composição não é resultado de uma atitude intencional. Segundo o mesmo autor, uma composição é forjada no confronto entre as intenções do compositor e os imperativos de notação, instrumentação, intérprete e mesmo da compreensão do ouvinte em entender as intenções. Sejam quais forem as intenções do compositor, uma peça “desenvolve sua própria existência como algo independente do compositor”¹⁴¹ e é imbuída de um significado que talvez o próprio compositor não perceba (idem). O autor cita outros compositores e teóricos da música como base de seu argumento, entre eles, Pousseur¹⁴². Todos os argumentos levantados por Cook servem para fundamentar que há discrepância entre níveis das intenções, da composição e da escuta da música, delineando a perspectiva musical ou a musicológica. A escuta musical é “ouvir a música com propósito de gratificação estética” enquanto a escuta musicológica é aquela que “ouve música no propósito de estabelecer fatos ou formular teorias”¹⁴³ (ibidem, 152). Segundo Cook, todos estes pontos

¹⁴¹ “Whatever intentions or aspirations the composer may have begun with, the work achieves its own existence as something independent of the composer and imbued with a significance that the composer may not himself have been aware of in writing it.”

¹⁴² Cook cita um trecho de “A questão de ‘ordem’ na música nova” (título da tradução brasileira), o qual pode ser lido em Pousseur (2007, 92). Considero importante aqui citar o parágrafo inteiro: “os escritos de Boulez datados da mesma época [de composição das *Structures*] confirmam a impressão assim descrita e reforçam nossa suspeita: não se pode atribuir somente à falta de cultura, ou simplesmente de hábitos adequados, o fato de que não se percebiam inteiramente os ordenamentos seriais utilizados. Uma divergência entre estes e o resultado perceptivo buscado existe de fato. Boulez afirma, com efeito, sua intenção de manifestar a irreversibilidade essencial do tempo, e isso significa, com toda evidência, uma negação de toda periodicidade, de toda repetição, não importa quão variada ela seja”. (o trecho sublinhado corresponde à citação feita por Cook). É importante observar que Cook não comenta que a citação de Pousseur tem como argumento sua percepção da música nova, a partir de uma crítica ao serialismo, a qual surge em seu comentário sobre as *Structures* de Boulez. Para Pousseur, devido à constatação das discrepâncias entre a escrita e a escuta – “a divergência entre fim e meio”, busca-se examinar, de maneira crítica, como se constrói a concepção tradicional de ordem para saber do que se trata a desordem da música da época.

¹⁴³ “Listening to [music] for purposes of direct aesthetic gratification”; “listening to music for the purpose of establishing facts or formulating theories.”

fazem com que as intenções composicionais sejam relevadas a um plano apenas inicial, de esboço e de ideia germinal, a qual se desfaz no que é o ato composicional em si.

É importante, porém, ainda observar outros lados. Por exemplo, nas páginas anteriores, Cook traça um comentário sobre o imaginário produtivo, para distinguir o imaginário sonoro do músico, que se manifesta na produção musical, e o imaginário da memória, o qual não se revela como uma potencial fonte criativa. Neste ponto, Cook fala sobre o imaginário cinestésico e o imaginário visual¹⁴⁴ e afirma a fonte motora de recursos composicionais do imaginário cinestésico, como comentado anteriormente (ibidem). É importante observar que este desdobramento do imaginário não acompanha as definições de Cook em uma abordagem composicional. Ao diferenciar abordagens diferentes da composição, como forma de desenvolver o argumento da composição musical e musicológica, o autor alude a duas peças de Alexander Scriabin (1872–1915). Segundo Cook, as peças *Sonata para Piano n. 5 op.35* e a *Trois morceaux op. 52, mov. I – Poème* (1907) evidenciam um pequeno grupo de acordes como recurso melódico e harmônico, os quais são associados ao registro (alturas fixas) e, muitas vezes, envolvem as mesmas elaborações. Estes aspectos demonstram que há uma relação especial entre as características de notas, ritmo e textura e a percepção motora e visual, pois “o modo como [os acordes] reaparecem exatamente nas mesmas notas sugere que Scriabin os compreendia em termos de posições de mão específicas no teclado, ou ainda de uma específica aparência das notas na página”¹⁴⁵ (Cook 1991, 202). Isso subentende que, além das posições da mão, como referência aos modos de digitação e dedilhado, o grupo de acordes possuía uma combinação com relação ao registro e à escrita.

Em outro momento, Cook (ibidem, 210–211) contrapõe a abordagem compor com a mão sobre o instrumento de Scriabin, com outros compositores os quais demonstram uma tendência de “escrita automática”¹⁴⁶. Uma definição importante surge quando Cook afirma que esta pretensa escrita automática não significa que o compositor não está atento ao modo como soará sua música em processo de criação, mas que a compreensão do som ocorre em

¹⁴⁴ Imaginário cinestésico foi a base para o capítulo 3.2 desta tese.

¹⁴⁵ “The way in which they [the chords] reappear on exactly the same notes strongly suggests that Scriabin knew them...in terms of specific hand-positions at the keyboard, or even of the specific look of the notes on the page”.

¹⁴⁶ Cook cita a descrição de Alexander Goehr.

termos visuais e conceituais, quando o compositor está “ouvindo com os olhos tanto quanto com os ouvidos”¹⁴⁷ (ibidem, 212).

Minha dúvida quanto às limitações da expressão das intenções sobre as quais o autor pondera está neste ponto, pois Cook não retorna no campo do imaginário para afirmar as possibilidades da composição com a mão ou da escrita automática, com suas relações ao imaginário cinestésico e imaginário visual. Entendo os comentários sobre Skriabin como uma evidente alusão ao imaginário cinestésico. Se este imaginário é de fato produtivo, como o próprio Cook afirma, então, ainda que inconsciente, ele está compreendido pelo compositor no processo composicional. Consequentemente, as intenções do compositor englobam o repertório cinestésico de representações musicais, ou mesmo o das representações visuais, e o compositor pode ouvir a música que compõe por suas mãos, por seus olhos, pelos conceitos com os quais estrutura sua composição, tanto quanto pelos ouvidos. A intenção composicional, conforme o entendimento de Reynolds, revela-se nos aspectos compreendidos mentalmente, bem como naqueles em que o pensamento consciente não pode se aventurar seguramente (Reynolds 2002) . Em outras palavras, a composição manifesta as intenções composicionais, aquelas conscientes, bem como as inconscientes, o que pode ser considerado como a intuição do compositor. Ademais, é importante lembrar a razão que motivou o estudo da composição com abordagens sobre as intenções composicionais, fato que remete às ideias de Bakhtin. Na perspectiva bakhtiniana, a intenção delinea todas as escolhas do enunciado, e, ao reconhecer as intenções do locutor, o ouvinte reconhece o acamamento, o objeto temático e o gênero discursivo do enunciado. Nem por isso a intencionalidade visa determinar o modo como o ouvinte deve interpretar um enunciado. Como afirma Maingueneau, todo ato de enunciação é assimétrico, pois a pessoa que interpreta um enunciado reconstrói seu sentido, a partir de suas próprias posições volitivas e da percepção do contexto que possibilita a existência deste enunciado, “mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciador” (Maingueneau, 2004, 20). Este aspecto corrobora a criação como expressão de uma intenção.

Nesta tese, compreendo que a música manifesta as intenções composicionais. Ao compor, reconheço minha peça nas músicas às quais respondo, também a ouço nas músicas que interpreto, ouço pelas mãos, pelos argumentos conceituais, ouço a música pelo imaginário construído na experiência musical e na experiência de vida, nas proporções

¹⁴⁷ “*Hearing with his eyes as much as with his ears*”.

temporais, nas fórmulas técnicas de composição, na escrita da partitura. Este é o imaginário sonoro que motiva minhas intenções composicionais, ao qual respondo compondo. O imaginário também se retroalimenta no processo composicional, estimula a imaginação criativa e se projeta nas intenções composicionais. Isso não significa que a composição seja uma representação mimética do imaginário ou uma tradução sonora de intenções conceituais. A composição é inacabada, neste sentido. Outras pessoas compreenderão de modo diferente, cada qual também com sua intenção, seu próprio imaginário e sua posição volitiva. Desse modo, aceitando a diversidade de maneiras de compor, imaginar, e pensar música, a composição manifesta as intenções expressivas e responde aos estímulos do imaginário sonoro.

Partituras

Daniel S. Mendes

Sadness is a Gun

2011

Sadness is a Gun

2011

Flauta

Clarinete Bb

Violino

Violoncello

Piano

Notas Gerais:

Partitura em C.

Apojaturas: sempre *antes* do tempo.

m.v. = molto vibrato

s.m. = senza vibrato

v.n. = vibrato natural. Subentende-se vibrato natural sempre que não houver indicações.

s.p. = *sul ponticello*

s.t. = *sul tasto*

s.p.p. = *sul ponticello* exagerado, beirando o som ruidoso.

Seta para direita: indica mudança gradual de um estado ao outro (exemplo: m.v. → s.v.).

♭ = *Slap tong* para clarineta e flauta e *Pizzicato Bartók*, para violino e violoncelo.



(sinal de trêmulo) = *Frulato* para clarineta e flauta, e trêmulo regular para violino, violoncelo e piano. Executar sempre o mais rápido possível.

*Sinal de dinâmica escrito entre parênteses leia-se: o mais *piano* ou mais *forte* possível na região.

Duração Total: ca. 9'

13

Cl. *mf* *mf* *fp*

Vln. *ppp* *pp* *ppp* *ppp*
col punta d'arco sul II ord.

Vc. arco *mf* pizz. *pp*

18

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

Cl. *mp* *f* *mf* *f* *pp* *f* *pp* *pp*

Vln. *pppp* *mp* *pppp* *f* *pp* *f* *pizz.* *p*
sul tasto

Vc. *mf* *f* *f* *f* *p* *f* *pp* *f*
m.v. sul pont. arco

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

26

Pno.

29

Fl.

Cl. sub-tone *p* ord. *mf*

Vln. *pp*

Vc. pizz. *p* arco *mf* *pp*

Pno. *pp*

34

Fl. *f*

Cl. *f* *p*

Vln.

Vc. arco *mf*

Pno. *pp* *mp*

37

Fl.

Cl. *fp* *ff* *p(eco)*

Vln. *f* pizz. *f*

Vc. *f* *fp* *f*

Pno. *f* *mf* *mf*

Musical score for measures 41-46. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 41-46. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *fp*, *f*. Includes triplets and slurs.
- Cl.:** Measures 41-46. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *fp*, *f*. Includes triplets and slurs.
- Vln.:** Measures 41-46. Dynamics: *ff*, *f*, *f*. Includes triplets and slurs.
- Vc.:** Measures 41-46. Dynamics: *f*, *f*, *f*. Includes triplets and slurs.
- Pno.:** Measures 41-46. Dynamics: *f*, *f*, *fp*, *f*, *mf*. Includes triplets and slurs.

Musical score for measures 47-52. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 47-52. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*. Includes a dynamic marking **D** above measure 47.
- Cl.:** Measures 47-52. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*.
- Vln.:** Measures 47-52. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*.
- Vc.:** Measures 47-52. Dynamics: *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *mf*.
- Pno.:** Measures 47-52. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*. Includes a dynamic marking **D** above measure 47.

53

Fl. *ff* *mf* *ff* *f* *ff*

Cl. *ff* *mf* *ff* *mf*

Vln. *ff* *ff* *mf*

Vc. *ff* *ff* *mf*

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

57

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

Cl. *f* *mf* *mf* *mf*

Vln. *mf* *mp* con sord.

Vc. *f* *mf* con sord. IV pizz. *mf*

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

molto rall. E

♩=60

♩=52

63

Fl. *f* *espress.* *mf*

Vc. (IV)

Musical score for measures 69-77. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts with *f*, then *mp*, *ppp*, *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *mp*, and *f*. Includes *S.V.* markings.
- Cl.:** Starts with *mf*, then *pp*, *mf*, *ppp*, *pp*, *mp*, and *f*. Includes *S.V.* markings.
- Vln.:** Starts with *mf*, then *p*, *ppp*, *mf*, *pp*, *mp*, and *pp*. Includes *pizz. IV*, *S.V. arco*, *pizz.*, and *arco* markings.
- Vc.:** Starts with *f*, then *p*, *ppp*, *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. Includes *arco IV*, *pizz.*, and *arco IV* markings.
- Pno.:** Starts with *mf*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, and *mf*.

Musical score for measures 78-80. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts with *p*, then *mf*, and *ff*.
- Cl.:** Remains silent.
- Vln.:** Starts with *ff*, then *arco*.
- Vc.:** Starts with *ff*.
- Pno.:** Starts with *f*, *ff*, *ff*, and *ff*. Includes *Red* markings.

81 sub-tone **F** slap tongue

Cl. *mp*

Vln. *pizz.*

Vc. *mf* *ff* *mf*

Pno. *ff* *f* *f*

89 **G**

Fl. *f* *ff*

Cl. *p* *pizz.* *arco* *mp* *f*

Vln. *p* *mp* *ppp* *p*

Vc. *arco* *p* *mp* *ppp* *p* *f*

Pno. *mp* *f* *mp*

92 **H**

Fl. *f*

Cl. *f* *mf*

Vln. *sul pont* *f* *mf*

Vc. *sul tasto* *pp* *ff* *sul pont* *p*

Pno. *pp* *ff* *mf*

104

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

f

mf

ff(sub)

ff

108

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

f

ff

fp

f

ff

III II

112

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

fp

f

ff

116

Fl. *f* *f* *ff*

Cl. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vln. *f* *ff*

Vc.

Pno. *ff*

120

Fl. *f* *f* *f* *ff*

Cl. *fp* *ff* *fp* *fp* *fp*

Vln. *fp* *ff* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vc.

Pno. *ff*

125

Fl. *f* *ff* *f*

Cl. *ff* *ff* *f* *f*

Vln. *ff*

Vc.

Pno. *ff* *f*

Daniel S. Mendes

Meu Amigo Tiago

2012

Meu Amigo Tiago

Para: Violão e Flauta

Duração: ca. 8'-9'

Daniel S. Mendes (1984)
dsdanielmendes@gmail.com

Porto Alegre, 2012

Meu Amigo Tiago

Daniel S. Mendes

$\text{♩} = 50$

Flute: Ar non flt. → flt → non flt.
 Voice: [m o m]
 som de ar no tubo, sem altura definida

Guitar: l.v. ao niente
jeiè
 polegar Percussão com um objeto metálico, como uma baqueta, contra as cordas
 fff

Flute: flt Ar
 n < ppp
 tr lip-gliss
 3 mp pp >

Voice: sh o sh
 shh sh

Guitar: raspar a mão direita sobre as cordas
 fppp 3 ff
 l.v. ao niente
jeiè
 polegar fff
 l.v. C IV
 tambora l.v.
 mf mp

Voice: sh

Flute: molto vibrato
 pp p mf mp

Voice: bocca chiusa
 m o n < p ppp

14 Tongue-Ram

Fl. *senza vibrato* *vibrato natural*
n *p* *pp* *mf* >

Gtr. *jetè* *f* *mp* *ffpp* *(molto)*

l.v. CIV

17 T.R.

Fl. *molto vibrato*
mp *mf* *3* *tr*

Gtr. *jetè* *ff* *fp* *3* *ff*

Voice *bocca chiusa* *n*

20 *jet whistle*

Fl. *ord* *3* *tr*
ff *sf* *p* *mf* *fp* *fp* *f* > *ff* *(molto)* < *sf*

Gtr. *l.v.* *tb* *tb* *l.v.* *ff* *p* *tb.* *l.v.* *sf*

Voice *p tsch* *mf*

24 *j.w.* *m.v.* *ord.* *m.v.* *l.g.*

Fl. *fit.* *sf* < *mp* *pp* *mp* *3* *pp* *mp* *3* *ff*

Voice *expira* *f*

Gtr. *l.v.* *3* *3* *3* *3* *mp* *l.v. CIV* *l.v. CVII* *l.v. tb.* *l.v. tb.* *mf* *mf*

29 *j.w. flt.* *sf* <

Fl.

Voice

ppp *pp* *n*

n *inspira* *n* *espira* *n*

Gtr.

sf *l.v.* *ppp* *C VII* *l.v. sul tasto* *mp* *l.v.* *ppp* *f* *l.v.* *pp*

33 **B**

Fl.

Voice

pppp *fp*

75 *pppp* */a luz quando muito/* */cega/* *fpppp* *n*

Gtr.

pppp *sul tasto*

36

Fl.

Voice

sussurrando *pppp* */a luz/* */a luz cega/* *bocca chiusa* *fppp*

Gtr.

pp *sul pont.* *pppp* *sul tasto*

39 *115*

Fl.

pppp

Gtr.

75 *sul tasto*

4

44

Fl. *pp* *pppp* *lg*

Gtr.

48

Fl. *pp* *pppp* *fp < fp < fp <*

Gtr. *pp*

52

Fl. *pppp*

Gtr. *pppp* *pp* *sul tasto* *sul pont.*

Voice *sh* *fppp*

56

Fl. *non flt.* *flt.* *molto*

Gtr. *molto*

C

58 Fl. *sf* *ffpp* *espress.* *m.v.* *sf* *ff* *sf* *ff* *tr* *3* *5*

Gtr. *acellerando aié rasg.* *f* *sf* *l.v.* *tb.* *l.v.* *f* *3* *3* *3*

63 Fl. *ffp* *ffp* *ff* *f* *3* *m.v.*

Gtr. *ff* *rasg. gradual* *l.v.* *tb.* *ffpp*

67 Fl. *mf* *3* *fp* *ff* *lip gliss.* *3*

Gtr. *rasg.* *fp* *fp* *fp* *ord.* *ff segue*

72 Fl. *ff* *ffp* *f* *3* *3* *fff*

Gtr. *f* *fff* *l.v.*

6

75 **D**

Fl. *p* *ff* *pp* *f* *p*

Gtr. *mf* *ff* *ff(sub)*

l.v.

78 *ppp* *ff(sub)*

Fl. *ppp* *ff(sub)*

Gtr. *l.v.*

Tempo Livre

som de chave com ar no tubo

84 *fff* *mf*

Fl. *fff* *mf*

Gtr. *ff* *ff(sub)*

A Tempo

Tempo Livre

ord. mult.

88 *pp* *fp*

Fl. *pp* *fp*

Gtr. *ff*

A Tempo

ord.

92 *fp* *f* *ff* *p* *sf* *violento*

Fl. *fp* *f* *ff* *p* *sf* *violento*

Gtr. *p* *sf* *violento*

altered sound

50
j.w.
fl.

Fl. *sf* <

whistle

altered sound
v.n.

7

pppp *mf* *fpp*

Gtr. *sf* *fpp* *(molto)* *n* *p* *f* *mp* *f*

99 m.v.

Fl. *p*

Voice *p*

inspira

expira

Gtr. *jetè* *f*

Voice /a luz muito forte cega/ *n*

102 Tongue-Ram

Fl. *f*

whistle

ppp

Gtr. *mf* *p* *f* *mp* *f* *tb. l.v.*

Voice *inspira* *a luz cla - ra* *expira*

106

Voice *inspira* *expira* *pppp* *a luz cla - ra po - de ce gar*

Voice *expira* *inspira* *pppp* *quando escuro eu pos so ver ver ver*

Daniel S. Mendes

Bagatelas
para Quarteto de Sax
2012

Bagatelas

para Quarteto de Sax

(2012)

Sax Soprano B_♭

Sax Alto E_♭

Sax Tenor B_♭

Sax Barítono E_♭

(Partitura em Dó)

I – Mov. I (4''-5'')

II – Mov. II (ca. 2')

Daniel S. Mendes (1984)

dsdanielmendes@gmail.com

Porto Alegre, março de 2012

Bagatelas Para Quarteto de Sax

I

Daniel S. Mendes
(1984)

ca. 64

Soprano Saxophone
Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone

6

Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.

Bagatelas para Quarteto de Sax

I

2

12 A

Sop. Sax. *ff* *accelerando irregular* *ppp* *mf* *f*

Alto Sax. *p* *fff* *mf* *f*

Ten. Sax. *ff* *accelerando irregular* *ppp* *mf* *f*

Bari. Sax. *ff* *accelerando irregular* *ppp* *mf* *mf*

17

Sop. Sax. *f(sub)* *mp* *<mf* *fp* *f* *ff*

Alto Sax. *f(sub)* *mp* *<mf* *fp* *f* *ff*

Ten. Sax. *f(sub)* *mp* *<mf* *f* *ff*

Bari. Sax. *f(sub)* *mp* *<mf* *f* *ff*

22 *accel.*

Sop. Sax. *mp* *pp* Sop. Tacet

Alto Sax. *mp* *pp* Alto Tacet

Ten. Sax. *mp* *pp*

Bari. Sax. *mp* *pp*

Bagateñas para Quarteto de Sax
I

25 **B** 3

Ten. Sax. *ff* decidido *sf*

Bari. Sax. *ff* decidido *sf*

29 **C**

Ten. Sax. *mf* *f* *p* < *ff* decidido

Bari. Sax. *mf* *f* *p* < *ff* decidido

35

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *ff*

41 **D**

Ten. Sax. *ff* subito *sf* *mf*

Bari. Sax. *ff* subito *sf* *mf*

45 **E**

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *ff*

Bagatelas para Quarteto de Sax

4

49 **F**

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

ff

mf

ff(sempre)

ff(sempre)

54

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

pp (in eco)

58 **G**

♩ = 60

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

ffstaccato

Ritmo Irregular
Mais rápido possível

pp *pouco* *p*

ffstaccato

Bagateelas para Quarteto de Sax
I

62 $\text{♩} = 60$ *rall.* 5

Sop. Sax. *ff* *staccato* *mf* *pp*

Alto Sax. *ff* *staccato* *mf* *pp*

Ten. Sax.

Bari. Sax. *ff*

Ritmo Irregular
Mais rápido possível

66 $\text{♩} = 100$ *A tempo* $\text{♩} = 100$ *rall.*

Sop. Sax. *f* *mp* *f* *pp*

Alto Sax.

Ten. Sax. *f* *mp* *f* *pp*

Bari. Sax.

70 *A tempo* $\text{♩} = 90$ *rall.* $\text{♩} = 90$

Sop. Sax. *pp*

Alto Sax. *ff* *mp*

Ten. Sax. *fp* *ff* *mp*

Bari. Sax. *mp*

(molto)

Bagatelas para Quarteto de Sax
I

6

75 - $\text{♩} = 75$
A tempo

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

80

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Bagateñas para Quarteto de Sax
I

II

A ♩ = 150

Soprano Saxophone
Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone

f marcato

8

Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.

ff(sub) *pp* *f*

11

Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.

p *mf* *mp*
mf
fp *fp*

Bagatelas para Quarteto de Sax
II

2

15

Sop. Sax. *p* *f*

Alto Sax. *mf* *p* *f*

Ten. Sax. *p* *f*

Bari. Sax. *f*

18

Sop. Sax. *gliss.* *f* 3

Alto Sax. *gliss.* *f* 3

Ten. Sax. *gliss.* *mf* 3 *f* 3

Bari. Sax. *gliss.* *mf* 3 *f*

20 **B**

Sop. Sax. *mf* *espress.*

Alto Sax. *mf* *mp*

Ten. Sax. *f* *più marcato* *mf* *mp*

Bari. Sax. *mf* *mf*

Bagatelas para Quarteto de Sax
II

24 3

Sop. Sax. *f* *fp* *fp*

Alto Sax. *fp*

Ten. Sax. *f* *ff(sub)* *mf* *fff*

Bari. Sax. *fp*

28

Sop. Sax. *f* *p* *ff*

Alto Sax. *f(sub)* *p* *ff*

Ten. Sax. *3* *3* *3* *leggiero* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Bari. Sax. *f* *p* *ff*

32 C

Sop. Sax. *ff sempre più staccato* *mf*

Alto Sax. *ff sempre più staccato* *mf*

Ten. Sax. *sf sempre più staccato* *mf*

Bari. Sax. *ff sempre più staccato* *mf*

Bagatelas para Quarteto de Sax
II

4

36 $\text{♩} = 100$ molto accel.

Sop. Sax. *pp(sub) espress. legato*

Alto Sax.

Ten. Sax. *ffpp espress. legato ff*

Bari. Sax. *pp(sub) espress. legato mf*

39 $\text{♩} = 150$

Sop. Sax. *ff sempre più staccato sf*

Alto Sax. *mf sempre più staccato sf*

Ten. Sax. *mf sempre più staccato sf*

Bari. Sax. *ff(sub) sempre più staccato sf*

45 **D**

Sop. Sax.

Alto Sax. *f segue*

Ten. Sax. *f marcato*

Bari. Sax. *f segue*

Bagatelas para Quarteto de Sax
II

49 5

Sop. Sax. *mf* *f* *fp*

Alto Sax. *mf* *f*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mf*

52

Sop. Sax. *ff* *ff* *m.v.*

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *f* *mp*

55

Sop. Sax. *f*

Alto Sax. *mf* *f*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *f* *mf* *f*

Bagatelas para Quarteto de Sax
II

6

58 *tr*

Sop. Sax. *mf*

Alto Sax.

Ten. Sax. *mf* *f*

Bari. Sax.

61 *tr*

Sop. Sax. *mp*

Alto Sax. *mp*

Ten. Sax. *mp*

Bari. Sax. *ff* *f* *p*

66

Sop. Sax. *sf* *meno f* *ff* *sempre più staccato*

Alto Sax. *meno f* *ff* *sempre più staccato*

Ten. Sax. *meno f* *ff* *sempre più staccato*

Bari. Sax. *sf(sub)* *ff* *ffp* *ff*

sempre più staccato

Bagatelas para Quarteto de Sax II

69 7

Sop. Sax. *ff*

Alto Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *mf* *ff* *ff(sub)*

71

Sop. Sax. *fp* *fff*

Alto Sax. *fp* *fff*

Ten. Sax. *fp* *fff*

Bari. Sax. *fp* *fff*

Daniel S. Mendes

HotBoxI

(2013)

Aos Derivasons

Daniel S. Mendes

HotBoxl

Aos Derivasons

2 Flautas

Piano

Violão

Contrabaixo Elétrico (também ukelele)

Contrabaixo Elétrico

Duração: aproximadamente 8'-9'.

Porto Alegre, agosto de 2013.

Notas de Execução.

Geral:

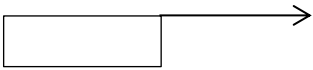
M.V.: Molto Vibrato

V.N.: Vibrato Natural (som ordinário)

S.V.: Senza Vibrato

ord.: anula quaisquer indicações anteriores;

Apojaturas devem ser tocadas antes do tempo;


 a música escrita dentro de um quadrado indica repetição contínua, com valores rítmicos rápidos e irregulares, com duração indicação pela seta;

harmônicos: os harmônicos de oitava são indicados com uma \circ sobre a nota. Os demais estão escritos com a cabeça de nota em forma de losango indicando a posição do harmônico. Não há indicações do som resultante.

→ = seta para direita indica a mudança gradual de uma indicação a outra (exemplo: sul tasto → sul pont.);

↔ = alternar rápida e irregularmente entre duas indicações;

△▲ = Nota mais aguda possível na posição indicada;

 = executar a nota com som pouco reconhecível, priorizando a articulação do ruído;

↘ = leve portamento na direção indicada (ascendente ou descendente)

φ = pizzicato Bartók (cordas), ou *Slap Tongue* (flautas)

n = bocal totalmente aberto, a fim de produzir som de ar no tubo, sem alturas definida //

u = posição regular no bocal (flautas);

⊗ = som de ar no tubo com altura perceptível;

Demais indicações estão na partitura. Quaisquer problemas, chame o compositor:
dsdanielmendes@gmail.com

HotBoxI

aos derivasons

Daniel S. Mendes

♩ = 42

Flute
pp → *mf* → *pp* → *mf* → *fpp*

Piano

Guitar
 pouca pressão sobre as cordas no braço (quase-harmônico)
 glissando descendente
pp

Ukulele
 articulação somente com mão esquerda
 pizz. → ord. (pizz. aberto) → pizz.
 com palheta
 pizz. → ord. (pizz. aberto) → sem som
f (possível) → *pp* → *pp*

4-string Bass Guitar
 com pressão de harmônico
 gliss.
 gliss.
 gliss. irregular com pressão de harmônico ao longo da II
p → *pp* → *p*
 crescendo de potenciômetro
 potenciômetro

HotBoxI

10 **A** $\text{♩} = 110$
ritmico

Fl.

Fl.

Pno.

Gtr.

Bass

Bass

HotBox!

4

15

Fl.

f

p

pp

pp

Fl.

mp

p

Pno.

f

mp

ppp

Gtr.

ff

molto rall.

$\text{♩} = 72$

Bass

Bass

HetBoxi

♩=110

B

22 5

Fl. *f* *f* *fp* *ff*³ *fp* *ff*

Fl. *fp* *f* *fp* *ff*³ *fp* *ff*

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

Gtr. *mf* *f* *f* *ff*

Bass *f*³ *ff* pizz. (como no violão)

Bass *mf* *p* *p* *f*³ *fff* *p*

potenciômetro aberto

gliss.

HotBox

6 28 *molto rall.* ♩=72

Fl. *p* *pp*

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

Pno. *p* *ppp* *p* *ppp* *pp* *pppp*

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

Gtr. *molto rall.* ♩=72

Bass *mf* *pp*

Bass

HotBox (natural)

♩=100 *pouco menos*

34 **C** 7

Fl. *mf* *mp* *f* *ff* *fl.*

Fl. *fp* *ff*

Pno. *mf* *ff*

Gtr. *f* *mp* *mf* *f*

Bass *f* *mf* *f* *f*

Bass *f* *f* *gliss.*

HotBox1

rall. ♩ = 72

8 38

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

Fl. *p* *mp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

Pno. *p(sub)* *ppp* *pppp* *pppp* *pppp* *pppp*

Gtr. ♩ = 72

Bass

Bass

HotBox!

D (tr) ♯=100

Fl. *f* ord. *f* 3 3 *fp* *f* *rall.*

Fl. *f* ord. *f* 3 3 *fp* *ff* 3

Pno. *mf* 3 *mp* 3 *ff* *f* *mf*

Gtr. *ff* *mf* 3 *mf* *ff* *f* *pp(sub)* *rall.*

Bass *f* 3 *ff* *mp*

Bass II IV III *gliss.* *f* *ff* *mp*

HotBoxi

10 48 $\text{♩} = 72$ **E** $\text{♩} = 95$ pouco menos

Fl. *p* 3

Fl. *p* 3

Pno. *mp* *p* *pp* *ppp* *Red.* * *mf* *f*

Gtr. $\text{♩} = 72$ **E** $\text{♩} = 95$ pouco menos *mf* *ff* 3

Bass *f* 3

Bass

HotBox

12 60

Fl. *mf* *ff* ³ *fff* ³

Fl. *mf* *ff* ³ *fff* ³

Pno. *fff*

Gtr. *fff*

Bass *fff*

Bass *fff* ³

HotBox *fff* ³

F $\text{♩} = 60$ G.P. 13

Fl. G.P.

Fl. G.P.

Pno. G.P.

percussão no tampo G.P.

Gtr. **F** G.P.

pizz. quase sem som
 p 2 1 0 2 1 0
ppp rápido

ca. 15''

Bass G.P.

To Uke. Ukulele

pizz. quase sem som
 p rápido

ca. 15''

Bass

pressão de harmônico
quase sem som
10^o gliss. irregular sobre a corda IV
pp *p* *ff* *f*

gliss. pressão de harmônico

1/2 potenciômetro (até letra I)

HotBox!

14 70 **G**

Fl. *non crescendo* M.V. *key clicks rápido e irregular* → ord. M.V.

Fl. *f ppp < mf < ff mp < f ff pp(eco) < ff* *sf ppp < mf pp* *pp*

Pno. *p*

Gtr.  repetir o padrão de dedilhado na região super aguda das cordas indicadas executando *glissandi* com pressão de harmônico

Uke. *ppp* rápido 4-string Bass Guitar

Bass *trémulo com a polpa do dedo (simile nos próximos compassos)* *gliss. com pressão de harmônico* III *sul tasto* *trém. simile* III *gliss.* *pp < p < ppp* *pp < ppp*

HotBox1 *variação de dinâmica de potenciômetro*

77

V.N.

Fl. *ppp* *p* *ppp*

Fl. *pp* *mf >>* *ppp* *p*

Pno. *ppp* *p* *ppp* *pp*
 tb. cordas abafadas
 percussão de mão direita sobre as cordas presas (abafadas)

Gtr. *ppp* *p* *ff*

Bass *p* *cresc. e decresc. de potenciômetro* *1/2* *ff*

Bass *trêm. simile* *pressão de harmônico* *I* *gliss.* *gliss. irregular sobre a corda* *ppp* *ff*
 percussão de mão direita sobre as cordas presas (abafadas)

16 84 **H**

Fl. *f ppp < mf > ff(sub)* *f pp*

Fl. *pp* *mp*

Pno. *pppp* *pp* *p* *ppp*

Gtr. *pp* *tr* *tr* *tr*

Bass *pp*

Bass

HotBoxl

crescendo de potenciômetro
1/2 > ppp p pp

91

Fl. *fff*

Fl.

Pno. *ppp* *pp*

Gtr. *pp* *pp* *mf* *pp*

Bass *pp* *p* *pp* *mf* *cresc. trémulo* *HotBox!*

Bass *pp* *p* *pp* *mf* *cresc. trémulo* *HotBox!*

② To Uke.

18 **I** $\text{♩} = 75$ preciso

96

Fl. *mf* *ff* *ff* *mp*

Fl. *mf* *ff* *ff* *mp*

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

Gtr. $\text{♩} = 75$ preciso *mf* *f* *ff* *p* s.p.p. som de unha muito próximo ao cavalete

Uke. Ukulele 3 IV ① ②

Bass *mf* *f* *f* *ff*

HotBox1

J

100

Fl. *ff* *mf* 19

Fl. *ff* *mf*

Pno. *mf* *mf*

Gtr. *f* *mf* som ordinário

Uke.

Bass *mf*

HotBox1

20

103

The musical score consists of six staves. The Flute (Fl.) part has two staves, both starting with a triplet of eighth notes. The Piano (Pno.) part has two staves, with dynamics *ff*, *mf*, and *pp*. The Guitar (Gtr.) part has one staff with dynamics *ff*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions: "sul pont.", "ord.", and "sul tasto". The Ukulele (Uke.) part has one staff with dynamics *ff* and *p*. The Bass part has one staff with the instruction "cresc. de potenciòmetro" and dynamics *ff*. The HotBox part has one staff with dynamics *ff* and a triplet of eighth notes.

Musical score for five instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Ukulele (Uke.), and Bass. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Flute part has a melodic line starting in the fifth measure. The Piano part features a complex accompaniment with chords and arpeggios. The Guitar, Ukulele, and Bass parts are mostly silent, with some initial chords in the first measure.

HotBox1

22 114

Fl. *mf* *ff* *ff* *f*

Fl. *ff* *fp* *fp* *mf* *ff* *fp*

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

Gtr. *mf* *ff* *f* *ff* *mf*

Uke. *f*

Bass *ff* *ff* *mf*

HotBox1

cluster na região aguda

sul pont.

gliss

III

3

120 (tr) *ff* *f* *ff* *ffp* *ff* *ff* 23

Fl. *ff* *f* *ff* *ffp* *ff* *ff*

Fl. *ff* *f* *ff* *f* *ffp* *ff*

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

Gtr. *ff* *f*

Uke. *ff*

Bass *ff* *mf* *f*

HotBox!

Detailed description: This is a page of a musical score for a five-piece band. The score is written for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Ukulele (Uke.), and Bass. The music is in 4/4 time and consists of three measures. The first measure is marked with a first ending bracket and a trill (tr) above the first flute staff. The second measure is marked with a second ending bracket. The third measure is marked with a 23. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *ffp* (fortissimopiano), and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as trills, slurs, and accents. The guitar part has circled numbers 2, 4, and 4 above the first measure. The ukulele part has a circled number 4 above the first measure. The bass part has a circled number 2 above the first measure. The piano part has a circled number 8 above the first measure. The score is published by HotBox!

Daniel S. Mendes

Peças para Violão

2013-2015

Peças para Violão

Ao violonista Adriano Flesch

Peça I (2013-2014) - **duração 7-8'**

Peça II (2015) - **duração ca. 9'**

Daniel S. Mendes (1984)
dsdanielmendes@gmail.com

Porto Alegre, 2013-2015

Peça para Violão I

(2013-2014)

Daniel S. Mendes

$\text{♩} = 150$

Guitar

mf

7

Gtr.

mp *pp* *f(sub)*

sul pont.

ord.

11

Gtr.

mf *ff*

p a i m p

17

Gtr.

ff *ppp*

sul pont. sul tasto

ord.

21

Gtr.

mf *ff* *mf* *ff* *pizz.* *p*

p a i m

25

Gtr.

mf *pp*

ord.

29

Gtr.

ppp *f* *ppp* *f* *ppp* *ff*

34

Gtr.

mf

2
Gtr. 39 *ppp* *sul tasto*

Gtr. 43 *ff(sub)* *pp* *sul tasto*

Gtr. 47 *ff(sub)* *ff* *ppp* *ord.*

Gtr. 52 *rall.* *A Tempo* *ff*

$\text{♩} = 38$
rubato e espressivo

Gtr. 57 *pp* *metálico* *mp* *pp* *ord.* *3 XII*

Gtr. 62 *mp* *ppp*

Gtr. 66 *rall.* *p* *pp* *ff* *Tempo* *rasg.*

$\text{♩} = 38$

Gtr. 71 *pp* *mf* *p* *pp* *mp* *Tb*

77 $\text{♩} = 38$
 Gtr. *lento e silencioso, mas preciso* *agitado* *sul tasto* *lento*
 8 *pp(sub)* *ff* *pp(sub)*

80 *tempo flexível e expressivo* *ord.* *m.v.* *ord.* *sul tasto* *agitado* *lento*
 Gtr. 8 *ff* *pp* *ff* *ppp(sub)* *ff(sub)* *ppp*

84 *sul pont.* *rápido súbito* *rall... (na última repetição)* *A tempo*
 Gtr. 8 *f* *pp* *pppp*
i *m.v.* *s.v.*

87 8 *ff*

88 *sul tasto* *v.n.*
 Gtr. 8 *ppp(sub)* *pp* *ppp(sub)*

90 *Pausa Longa* *Pausa Longa*
 Gtr. 8 *p* *pp* *ppp*
eco

95 *1º repetição, lento* *2º rápido* *3º rápido* *fatais* *próximos* *compasso*
 Gtr. 8 *ff* *ff* *fff*
(molto)

Gtr. $\text{♩} = 90$
ff *fp* *f*
m i p m

Gtr. *ff*

Gtr. *mf* *ff* *pp(sub)*
sul tasto

Gtr. *ff* *ff*
sul pont.

Gtr. *ppp* *ff* *ff*
i m a m i p i m a *a m i p a m i p*
sul pont.

Gtr. *pp*
recorte 1
 $\text{♩} = 100$

Gtr. $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 100$ *mf*
sul pont. *como tempo 1*

Gtr. $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 100$
recorte 3

Gtr. tempo I

pppp(eco) *pppp(eco)*

Gtr. *pppp(eco) sem crescendo* (molto) *f*

Gtr. o mais rápido possível.
irregular entre *pppp* - *p*

4X 4X 3X 2X

Gtr. 2X 4X 3X 5X 6X
ppp

Gtr. *ffsub* *fff*

♩=120
2 22 **C**

Gtr. *ff* *ppp*

rall. (ord.) → sul tasto

A tempo (♩=120)

Gtr. *ff*

rall. (ord.) → sul tasto

A tempo (♩=120)

ord.

Gtr. *ff* *ppp*

rall. (ord.) → sul tasto

A tempo (♩=120)

Gtr. *ff*

rall. (ord.) → sul tasto

Pouco menos (♩=100)

Gtr. *ff* *pp*

rall. (ord.) → sul tasto

(♩=82) CVIII

Gtr. *ppp*

sul tasto ④ 5 ord.

D ♩=55

Gtr. *ff* *mp*

Gtr. *p* *pp*

44 **E** $\text{♩} = 144$

Gtr. *fff* *p*

46

Gtr.

48 **F** $\text{♩} = 42$

Gtr. *ff* *mp*

51

Gtr. *pp* *pppp*

$\text{♩} = 42$
sul tasto *sf*

53

Gtr. *pp* *pp(eco)* sul pont

55

Gtr.

61 $\text{♩} = 38$

Gtr. *p* sul pont

64 **G** $\text{♩} = 144$ (4X na quarta repetição) $\text{♩} = 178$ (longa)

Gtr. *sf* *pp* (sem crescendo) *p* (sem crescendo)

67

Gtr. *f* *1º vez mf* depois crescendo *4x*

4 69 **H** ♩=178

Gtr. *f*(possivel) *p*(possivel) *f*segue *p*

73 rasg. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

76 tb. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

78 tb. *f* *p* rasg. *f* *p*

80 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

84

85 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

88 rasg. *f* *p* tb. *f* *p* tb. rasg. *f* *f* *f* *p*

90 tb. *f* *f* rasg. *p*

ord.(segue)

tb. ④ ①

tb. ③ ①

rasg. ①

rasg. ① ③

CVIII

Gtr. 91 *tb.* *f p f p f p f p f p f p f p p f p*

Gtr. 96 *f*

Gtr. 97 *tb.* *f p f p f p f p* *rasg.*

Gtr. 100 *tb.* *rasg.* *f p f p f p f p f p ff*

Gtr. 105 *f*

Gtr. 106 *ff*

Gtr. 109 *f pp*

Gtr. 115 *♩=55* *al niente.* *fff mf p fff mp mf*

Gtr. 122 *sul. tasto* *pp ppp*

Daniel S. Mendes

HotBoxII

(2014-2015)

Daniel S. Mendes

HotBoxII

Flauta
Oboé
Clarinete
Fagote

Percussão

Piano

Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

Porto Alegre, 2014-2015.

HotBoxII

Notas de execução

m.v. - molto vibrato.
 s.p. - sul ponticello.
 s.p.p. - sul ponticello com pressão exagerada de arco.
 s.t. - sul tasto.
 ord. - anula indicações anteriores/posição regular.
 → - seta indica mudança gradual de um estado a outro (ex.: de s.p.→ ord.)

apogiatura sempre no tempo, o mais rápido possível

"f" ou **"p"**(entre aspas): o mais *forte* ou *piano* possível.

Percussão

Geral

Trêmulo ou Frulato: o mais rápido possível independente do valor da nota.

Apogiaturas: todas as notas rápidas e no tempo.

Nota mais aguda possível na região/corda indicada

Executar:

Cordas

Pressionar a corda com pouca pressão. Som ruidoso e quase indefinido.

Portamento na direção indicada (ascendente ou descendente)

Jeté (ou ricochet)

Executar *glissandi* rápido em movimento ascendente/descendente irregular nas regiões indicadas.

Executar trêmulos em *glissandi* com pressão de harmônico

Executar:

Madeirasas

Som de ar no tubo

HotBoxII

(2014-2015)

Daniel S. Mendes

♩=52
A

Flute

Oboe

Clarinet in B

Bassoon

Percussion

Piano

♩=52
A

Violin

Violin

Viola

Violoncello

Contrabass

Sul G
f marcato

f *sf*

pizz. Bartók

arco
mf *f*

pizz. B.
sf

arco
mp

ppp *p*

2

5

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

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

p

m.v.

3 3

10 $\text{♩} = 200$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. $\text{♩} = 200$
v.n. *pp*

Vln. (pizz. m.e.)
arco *ppp*

Vla. pizz. *p*

Vc. *p*

Cb. pizz. *pp*

4

16 $\text{♩} = 52$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

pizz.

pizz.

arco

f

arco

Sul G

f

p

p

p

ff

ff

Sul G

f

s.t.

ppp

19 $\text{♩} = 200$

Fl. p mf $pp < f$ $pp < f$ pp $m.v.$ 5

Ob. $m.v.$ p mf pp Subtone $m.v.$

Cl. p mp pp

Bsn. p mp 3 $m.v.$

Perc. pp

Pno.

Vln. $\text{♩} = 200$ arco tr pp p pp arco

Vln. s.t. arco pp mf pp

Vla. p

Vc. pp p

Cb. pizz. p pizz. p

accel.

6

25 $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 72$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

pp

mf

p

mf

mf

f

pp

f

fp

fff

fff

pp

mf

mp

37 7

Fl. *mf* 3

Ob. *mf*

Cl. (sub tone) *mf* 3

Bsn. *mf* 3 3

Perc. baqueta macia *mf* (similar) *mf*

Pno. *mf* 3 8^{va}

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

34

Fl.

Ob.

Cl. *p* *mp*

Bsn. *mf*

Perc. *p* *pp* *mp* *pp*

Pno. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf* *fp* *mf*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 34 through 37. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time. The Clarinet part features a melodic line starting in measure 34 with a piano (*p*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) by measure 35, and ending with a trill in measure 36. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment with triplets and a dynamic of mezzo-forte (*mf*). The Percussion part includes a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from piano (*p*) to pianissimo (*pp*) and mezzo-piano (*mp*). The Piano part has a melodic line in the right hand and a triplet in the left hand, with a dynamic of mezzo-piano (*mp*). The Violin I part has a melodic line with a triplet and a dynamic of mezzo-forte (*mf*). The Violoncello part has a melodic line with triplets and dynamics of mezzo-forte (*mf*), fortissimo-piano (*fp*), and mezzo-forte (*mf*). The Viola part has a melodic line with a triplet and a dynamic of mezzo-forte (*mf*). The Flute, Oboe, Violin II, and Contrabass parts are mostly silent in this section.

38

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

pp *mp* *p* *mf* *mf*

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

ppp *f*

*mp*³

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

mp

tr

m.v.

8va

m.v.

3 3

3 3

3 3

3 3

43

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc. *pp* *pp* *pp*

Pno. *p* *in loco* *mp* 3

Vln.

Vln.

Vla.

Vc. *sul tasto* *pp* *p* *ppp*

Cb.

49

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mp

ppp

mp

ppp

pp

tr

Ped.

Ped.

12 **B** $\text{♩} = 130$

55

Fl. *f* *ff* *f* *fp*

Ob. *f* *f* *ff*

Cl. *fp* *f* *ff* *mp* *f* *fp*

Bsn. *f* *mf* *ff* *mf* *ff*

Perc. baqueta de madeira *f* *f*

Pno. *f*

Vln. arco *f* *fp* *f*

Vln. arco *fp* *f*

Vla. arco *f* *f*

Vc. *f* *mf* *f* *mf* *ff*

Cb. pizz. *f* arco *f*

60 *m.v.*

Fl. *ff* *f*

Ob. *f* *fp* *mf* *f*

Cl. *ff* *ff* *ord.* *f*

Bsn. *f* *fp* *ff* *f*

Perc. *f*

Pno. *in loco* *ff*

Vln. *mf* *f* *f*

Vln. *mf* *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vc. *f* *fp* *f* *f* *f*

Cb. *f* *arco* *Sul IV* *gliss.* *gliss.* *(Sul IV)* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The Flute staff starts at measure 60 with a *m.v.* (more vivace) marking and dynamic markings of *ff* and *f*. The Oboe staff has dynamics *f*, *fp*, *mf*, and *f*. The Clarinet staff has *ff*, *ff*, and *ord.* (ordine) markings, with a dynamic of *f*. The Bassoon staff has *f*, *fp*, *ff*, and *f*. The Percussion staff has a dynamic of *f*. The Piano staff has *in loco* and *ff* markings. The Violin and Viola staves have *mf* and *f* dynamics. The Violoncello staff has *f*, *fp*, *f*, and *f*. The Contrabass staff has *f*, *arco*, *Sul IV*, *gliss.*, *gliss.*, *(Sul IV)*, and *p* markings.

65

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

f

f

f

fp

pizz.

f

gliss.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 65, 66, and 67. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and Percussion play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 65, marked *p*. The Piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with dynamics *mp* and *f*. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) enters in measure 66 with a melodic line marked *f*. The Viola and Violoncello parts have dynamics *p* and *fp* respectively. The Contrabass part includes a glissando in measure 66 and a pizzicato section in measure 67 marked *f*.

68 **C**

Fl. *f* 3

Ob. *f*

Cl. *f* 3

Bsn. *mf*

Perc. *f* 3 0

Pno. *f* *in loco* 3

C
acordes da letra E

Vln. *f* *trm*

Vln. *f* *trm*

Vla. *f* *trm*

Vc. *f* *trm*

Cb. *f*

16

71

Fl. *f* *fp* *f*

Ob.

Cl. *f* *fp* *f*

Bsn.

Perc. *f*

Pno. *f* *ff*

Vln. *f* *fp* *ff*

Vln. *fp* *ff* *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 71, 72, and 73. The music is in 4/4 time and features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are prominent, both starting with a triplet of eighth notes in measure 71. The Flute part has dynamics of *f*, *fp*, and *f*. The Clarinet part also has dynamics of *f*, *fp*, and *f*. The Percussion (Perc.) part features a triplet of eighth notes in measure 71, followed by a steady eighth-note pattern. The Piano (Pno.) part has a dynamic of *f* in measure 71 and *ff* in measure 72. The Violin (Vln.) parts have dynamics of *f*, *fp*, and *ff*. The Viola (Vla.) part has dynamics of *p* and *f*. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have a dynamic of *ff*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

74 17

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Perc. *f*

Pno. *f* *mf*

Vln. *f*

Vln. *ff* *f*

Vla. *f* *ff*

Vc. *ff* *f*

Cb. *ff* s.p.p.

18

78

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *ff*

Perc.

Pno. *f*

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *f* s.p.p.

Vc. *ff* *f* s.p.p.

Cb. *f* *f*

D

Fl. *ff*

Ob. *f*

Cl. *f* *ff*

Bsn. *f*

Perc.

Pno. *f*

Vln. I *ff* *ff* *f* *ff*

Vln. II *f* *ff* *f* *ff*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

20

88

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

ppp

ppp

pp

(deixar vibrar)

gliss.

ff

pp

gliss.

f

pp

ff

pp

ff

ppp

gliss.

ppp

Detailed description of the musical score: The score is for page 20, starting at measure 88. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), Percussion, Piano, and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds and strings play sustained notes with various dynamics. The Piano part includes complex chords and triplets. Performance instructions include glissando for the strings and 'deixar vibrar' for the Percussion. Dynamics range from ppp to ff.

97 **E**

Fl. - - - - -

Ob. - - - - - *ffpp*

Cl. - - - - - *ffpp*

Bsn. *f* *f*

Perc. *f*

Pno. - - - - -

Detailed description: This system contains five staves. The Flute (Fl.) staff is mostly silent. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) staves have a single note with a fermata and a *ffpp* dynamic marking. The Bassoon (Bsn.) staff features a melodic line with triplets and a *f* dynamic. The Percussion (Perc.) staff has a rhythmic pattern with triplets and a *f* dynamic. The Piano (Pno.) staff is silent.

E

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This system contains five staves for string instruments. Each staff (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) begins with a single note, a fermata, and a *f* dynamic marking. The rest of the staves are silent.

22

103 ♩=172

♩=130

Fl.

Ob. *mf* *p* *fpp* m.v.

Cl. *mf* *p* *fpp* m.v.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. ♩=172 ♩=130

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The Oboe and Clarinet parts include dynamic markings of *mf*, *p*, and *fpp*, and a 'm.v.' (more vivace) instruction. The Percussion (Perc.) staff shows a complex rhythmic pattern with various notes and rests. The Piano (Pno.) staff is mostly silent. The bottom six staves are for strings: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Violin I and II staves have tempo markings of ♩=172 and ♩=130. The string parts are mostly silent.

110 $\text{♩} = 65$

Fl.

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. $\text{♩} = 65$

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

118

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn.

Perc.

Pno. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. arco

Vc. arco

Cb. *f*

123

G

Fl. *ffpp* *ff* *ffpp* *f* *f*

Ob. *ff* *f*

Cl. *ff* *f*

Bsn. *ff* *f* *f*

Perc. 5 5 5 5

Pno. *f* *f*

Vln. **G** *f* *f*

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

Vla. *f*

Vc. *s.p.* *f*

Cb. *s.p.p.* *f*

127 **H** $\text{♩} = 60$

Fl. *p(sub)*

Ob.

Cl. *p(sub)*

Bsn. *ff*

Perc. *pp*

Pno. *f*

Vln. *ppp*

Vln. *p*

Vla. *ppp*

Vc. arco *ff* *ppp*

Cb. pizz *pp*

con sord. s.t.

V

134

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

(sul I e II)

gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

♩=130

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

ppp

ppp

m.v.(lento)

trém. irregular livre

I
140

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

The image shows a page of a musical score for measures 140 through 144. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The second system includes staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time. The Bsn. part starts with a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes in measure 144. The Perc. part has a triplet of eighth notes in measure 141 and a triplet of eighth notes in measure 142. The Pno. part is mostly silent, with some chords in measures 141 and 142. The string parts (Vln., Vla., Vc., Cb.) are mostly silent, with some initial notes in measure 140. A rehearsal mark **I** is placed above measure 140. The page number 29 is in the top right corner.

30 147 $\text{♩} = 60$

Fl. pp

Ob.

Cl. pp

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. ppp s.t. pp *sul I gliss.*

Vln. pp s.t. V

Vla. ppp s.t. V sul IV gliss. pp

Vc. s.t. v.n. m.v. (lento)

Cb.

This musical score page contains measures 154 through 157. The instruments are arranged as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 154-157 are mostly rests. In measure 157, there is a melodic phrase starting with a *p* dynamic and moving to *mf*.
- Oboe (Ob.):** Measures 154-157 feature a melodic line with triplets. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *p*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 154-157 are rests.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 154-157 feature a melodic line with triplets and a "subtone" marking. Dynamics include *p*, *p*, and *mf*.
- Percussion (Perc.):** Measures 154-157 are rests.
- Piano (Pno.):** Measures 154-157 are rests.
- Violin I (Vln. I):** Measures 154-157 feature a melodic line with glissandos and *ppp* dynamics.
- Violin II (Vln. II):** Measures 154-157 are rests.
- Viola (Vla.):** Measures 154-157 feature a melodic line with glissandos and *ppp* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Measures 154-157 feature a melodic line with glissandos.
- Contrabass (Cb.):** Measures 154-157 are rests.

159

Fl. *f ppp* *mp* *fp* *f*

Ob. *f* *p* *fp* *f*

Cl. *p* *fp* *f*

Bsn. *fp* *f*

Perc.

Pno.

Vln. *f* pizz. E

Vln. piz.

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.

164

Fl. *p³* *pp* Whistle Tone **J**

Ob. *p³*

Cl. *f³* *p* *fp* *f*

Bsn. *f³*

Perc.

Pno.

Vln. **J**

Vln. *f*

Vla.

Vc. pizz. Bartók

Cb. *f* pizz. *fff* *agressivo*

170

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

K

ord.

p 3 3

pp Ped.

K

f

arco

p 3 3 3

ord.

ppp *pp*

f

p

174

Fl. *pp* *pppp* *pp*

Ob. *p*

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno. *pp*

Vln. *pp*

Vln. *pp(sub)* *ppp* *ppp* *ppp*

Vla. *ppp* *ppp* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 174 to 179. The Flute part begins with a triplet of eighth notes in measure 174, followed by a long note with a hairpin crescendo to *pp*. In measure 175, the Flute has a rest, while the Oboe plays a short phrase starting with a *p* dynamic. In measure 176, the Flute plays a very soft *pppp* note, followed by a *pp* note in measure 177. The Viola part features a *pp(sub)* dynamic in measure 175, which increases to *ppp* in measure 176. In measure 177, the Viola plays a *ppp* note with a glissando effect, which continues through measures 178 and 179. The Violin II part has a *pp* dynamic in measure 175. The Contrabass part has a melodic line throughout. The Piano part has a triplet in measure 174. Percussion is silent.

36

180

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

$\text{♩} = 140$

slap tongue

pp

baqueta macia

p

gliss.

gliss.

gliss.

$\text{♩} = 140$

Detailed description: This page of a musical score covers measures 36, 37, and 38. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.), a Percussion (Perc.) part with a mallet (baqueta macia), Piano (Pno.), and a string section with Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 7/8 time. Measures 36 and 37 are marked with a tempo of 180. Measure 38 is marked with a tempo of 140. The woodwinds and strings are mostly silent in measures 36 and 37, with some activity in measure 38. The Clarinet part in measure 38 is marked with 'slap tongue' and 'pp'. The Percussion part has a triplet in measure 36 and a mallet stroke in measure 38. The Viola part has glissando markings in measures 36 and 37, and a specific fingering in measure 38. The Piano part is silent throughout.

184 $\text{♩} = 48$ (pouco menos) m.v. whistle 37

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *p* *subtone*

Bsn.

Perc. *p* *pp*

Pno. *p* *arco* *sul pont*

Vln. $\text{♩} = 48$ (pouco menos) *pp* *gliss.*

Vln.

Vla. *p*

Vc.

Cb.

194 **L** som de ar 39

Fl. *mf* *f*

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc. *pp* vassoura

Pno. *f*

L

Vln. *f* *pp* s.p.p. m.v.

Vln. *f* pizz.

Vla. *f* pizz.

Vc. *fff* s.p.p. au talon (over pressure) *f*

Cb. *mp* pizz.

40

199 som de ar

Fl.

Ob.

Cl. (slap tongue)

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. *f* *ppp* *p* *ord.* *trill*

Vln. *arco* *ppp*

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *f*

Ob.

Cl. slap tongue

Bsn. slap tongue

Perc.

Pno.

Vln. *tr*

Vln. Sul IV *gliss.* *pp* *gliss.*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 204 to 207. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and a dynamic marking of *f*. The Percussion (Perc.) part has a complex rhythmic pattern. The Piano (Pno.) part is silent. The Violin (Vln.) parts have a melodic line with trills (*tr*) and glissandos (*gliss.*). The Violin I part has a dynamic marking of *pp*. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts are silent.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc. *baqueta de madeira*
f

Pno. *f*

Vln. *ord.*
ff
ffpp

Vln. *ord.*
ff
ffpp
III II I

Vla. *arco*
ff
ffpp

Vc. *ff*
ppp *sul IV* *gliss.* *gliss.* *ffpp*

Cb. *f*
f

213

M $\text{♩} = 96$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

ff

pp

arco

fpp

218

$\text{♩} = 100$

Fl. *sf* *sf* *sfpp*

Ob. *sf* *pp*

Cl. *sf*

Bsn. *sf*

Perc. *f*

Pno. ord. *ff* 3 ord.

$\text{♩} = 100$

Vln. *ff* ord. 3

Vln. *ff* marcato (segue)

Vla. *ff* marcato (segue)

Vc. *f* marcato (segue)

Cb. arco s.p.p. exagero de pressão *f* *f* marcato (segue)

Musical score for measures 223-226. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 223 starts with a dynamic marking of *ff* for the Oboe. The Flute part begins with a dynamic marking of *ff* in measure 225. The Percussion part has a dynamic marking of *f pp* in measure 225, which changes to *ff* in measure 226. The Piano part features complex chordal textures throughout. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a rhythmic pattern of eighth notes.

46

227

Fl. *sf*

Ob. *sf* *ff*

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 227, 228, and 229. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part starts with a dynamic marking of *sf* and has rests in measures 227 and 229. The Oboe part also starts with *sf* and features a *ff* dynamic in measure 228. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts play a melodic line with eighth notes and accents. The Contrabass part plays a simple rhythmic pattern.

230 47

Fl. *ff pp* *f*

Ob. *ff pp* *f*

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 48, measures 234-246. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 234 is marked with a rehearsal mark **234**. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) for the strings. The Percussion part includes asterisks (*) indicating specific rhythmic patterns. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Bsn.) and strings (Vln., Vla., Vc., Cb.) play complex rhythmic and melodic lines, while the Piano part provides harmonic support.

237

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

cluster tecla
preta (m.d.) e tecla
branca (m. e.) da mesma oitava.

8^{vb}

8^{vb}

gliss.

s.p.p.

ff

pHSS

gliss.

240

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Perc.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

(último ataque na repetição apenas)

(cluster na região indicada)

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

Ficha técnica das gravações em áudio das peças do portfólio.

1- *Meu Amigo Tiago.*

Faixa 1 - Duração: 8'05''.

Gravação da estreia. Concerto do Música de PoA, dia 3 de julho de 2012. Sala Luís Cosme - Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS.

Gabriel Penido, Flauta; Daniel Mendes, Violão.

Disponível em: <https://soundcloud.com/daniel-mendes-1/meu-amigo-tiago>

2- *Bagatelas do Encontro.*

Faixa 2 - Duração: 6'15''

Música eletroacústica. Versão estéreo.

Música composta no CME, UFRGS, Porto Alegre/RS, 2012.

Disponível em: <https://soundcloud.com/daniel-mendes-1/bagatelas-do-encontro>

3 - *HotBoxI*

Faixa 3 - Duração: 9'53''

Gravação da estreia em Porto Alegre: Concerto do Festival Babel, dia 16 de agosto de 2013. Sala Luis Cosme - Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS.

Faixa 4 - Duração: 10'34''.

Gravação da segunda execução: Concerto do Festival Babel, dia 17 de agosto de 2013. Auditorium Tasso Corrêa, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre/RS.

Derivasons: Natália Frago e Thais Montanari, Flautas; Patrícia Bizzotto (convidada), Piano; Renan Fontes, Violão; Luís Friche, Contrabaixo elétrico e Ukelele; Marcos Braccini, Contrabaixo elétrico.

Captação de áudio: Rodrigo Meine.

Disco

Ficha técnica das gravações em vídeo das peças do portfólio.

Bagatelas do Encontro - Videodança

Duração: 6'24''

Coreografia apresentada na II Mostra Nacional de Videodança, em Campina Grande, dia 24 de Julho de 2013.

Bailarinas: Aline Lucena, Bel Souza e Lia Sfoggia.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HH07xOFnV60>

Bagatelas para Quarteto de Sax.

Duração: 7'21''.

Gravação de estreia. Concerto do XXVI Panorama da Música Brasileira Atual, dia 26 de maio de 2013. Salão Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro/RJ.

Grupo de Sax da UFRJ. Gilberto Pereira, Sax Soprano; Michel Nirenberg, Sax Alto; Raphael Morais, Sax Tenor; Pedro Bittencourt, Sax Barítono.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yxB79-C6pYo>

HotBoxI.

Gravação em vídeo das performances de *HotBoxI*, nos dias 16 e 17 de agosto de 2013. São gravações de áudio e vídeo correspondentes ao material que integra o CD.

Derivasons: Natália Fragoso e Thais Montanari, Flautas; Patrícia Bizzotto (convidada), Piano; Renan Fontes, Violão; Luís Friche, Contrabaixo elétrico e Ukelele; Marcos Braccini, Contrabaixo elétrico.

Captação de áudio e vídeo: Rodrigo Meine.

Disponível em: <https://youtu.be/bTdqybxIQac>

Peças para violão I

Duração: 6'36''.

Gravação em estúdio: Adriano Flesch, Violão. Gravado no Estúdio da Faculdades Est, dia 26 de maio de 2015.

Captação de áudio: Daniel Mendes.

Disponível em: <https://youtu.be/20wac3Znq8o>

DVD

Reflexões finais

Esta tese consistiu em um estudo sobre a composição musical como resposta a estímulos e motivações, o qual teve como ponto de partida reflexões sobre o portfólio de composições escritas durante o doutoramento. O processo criativo das peças que compõem o portfólio exemplificou a premissa da tese com base nos conceitos de intenção composicional e expressiva e de imaginário sonoro, os quais foram apresentados no primeiro capítulo e discutidos nos segundo e terceiro capítulos. Para fins de conclusões e direcionamentos de futuros desenvolvimentos da pesquisa, inicio uma retrospectiva dos capítulos expostos.

No primeiro capítulo, apresentei o tema do compor como resposta a motivações em uma breve explanação sobre naturezas de estímulos composicionais e o modo como a constatação desses estímulos poderia levar ao estudo do processo criativo das peças do portfólio. O subcapítulo seguinte foi destinado à averiguação sobre o conceito de enunciado, com a premissa de que o conjunto de termos relacionados a ele seria consistente com a abordagem da tese. Os fatores constitutivos do enunciado relativos à intenção do autor (Bakhtin 1997) e ao auditório social que delinea as expressões do indivíduo (Voloshinov 2014) alicerçaram a elaboração de dois conceitos que foram condutores das reflexões sobre as peças do portfólio: intenção expressiva e imaginário sonoro. Isto é, considero fatores do conceito de enunciado adequados para os propósitos de estudar o compor como resposta, porém, ao levar diretamente às questões composicionais, eles devem ser reinterpretados, o que ocorreu a partir dos dois referidos conceitos.

O segundo capítulo foi dedicado a explanar os conceitos que tangem à intenção composicional e expressiva, visando à abordagem das peças do portfólio. Para tanto, foi importante a definição do que compreendo por forma, conteúdo e da própria noção de intenção expressiva no contexto deste estudo. Abordei o modo como a experiência de escuta de uma música é uma das motivações às intenções composicionais e expressivas das peças do portfólio, tendo como exemplificação o processo criativo de *Meu Amigo Tiago* e *HotBoxI*. Evidenciei que as intenções composicionais, de caráter responsivo, se manifestam inicialmente na concepção da forma e da estrutura da peça e, por consequência, enfocam a elaboração do conteúdo e o caráter sonoro, caracterizando uma perspectiva *top-down* de composição musical.

No terceiro capítulo, tratei dos conceitos de imaginário sonoro e imaginário cinestésico, apresentando considerações preliminares sobre a perspectiva *bottom-up* e noções sobre material musical. A abordagem composicional iniciou com as *Peças para Violão I e II*, sobre as quais enfatizei o imaginário cinestésico como principal motivação às intenções composicionais, enfocando a fisicalidade do intérprete e estímulos motores, bem como o repertório de possibilidades composicionais associadas ao vocabulário instrumental do violão. Em seguida, abordei o *riff* como motivação às intenções expressivas de *Bagatelas para Quarteto*, o qual representa um amplo imaginário, englobando o lado cinestésico, de ferramentas idiossincráticas entre *riff*-guitarra e associações a significados expressivos em uma esfera musical específica.

Entendo que parte das considerações finais que poderia fazer sobre o processo criativo do portfólio já foram traçadas na apresentação e na conclusão de *HotBoxII*. No texto respectivo, afirmei o modo como a revisão crítica dos anseios criativos e conceituais foi a motivação para as intenções composicionais. Diversos pontos foram retratados: destaquei a importância da atenção sobre o processo de concepção das intenções expressivas e da elaboração do conteúdo planejado; apontei a superação do que foi considerado inicialmente como a divisão entre a perspectiva *top-down* e *bottom-up*; enfoquei a compreensão dos recursos criativos relacionados aos modelos formais chamados de estruturais e processuais (de acordo com as definições de Reynolds e Pousseur); e fiz uso de recursos expressivos associados ao *riff*. Entendo que a reflexão sobre o processo composicional de *HotBoxII* encaminha à conclusão das questões criativas constatadas na presente tese, propondo que as peças manifestam as intenções composicionais e expressivas do compositor e que o compositor se desvela como uma complexa resposta às vivências sonoras e afetivas. Isto é, a composição musical responde ao imaginário sonoro como uma atitude intencional.

Algumas considerações devem ser feitas sobre o conceito de enunciado e seu uso na tese. Após a leitura da síntese do pensamento de Bakhtin e Voloshinov sobre o conceito de enunciado, considerei dois fatores condizentes com o estudo do processo composicional do portfólio. O primeiro fator é a atitude intencional, ou seja, o intuito do locutor, seu desejo de expor sua posição volitiva sobre os outros enunciados. Entendo que, adequadas às questões composicionais, há intenções expressivas que representam este mesmo desejo, que concebem a vontade incipiente de fazer música e que, por assim dizer, são o princípio de toda reflexão e planejamento sobre a composição. O outro fator é respectivo ao horizonte social de um interlocutor que delinea suas expressões. Entendo que há um horizonte social que delinea

expressões musicais, que há uma carga vivencial, afetiva e propriamente musical a qual estimula e motiva a expressão composicional. Com isso, foi imprescindível desdobrar os fatores constitutivos do enunciado em termos que condissessem com a premissa responsiva no âmbito das peças deste portfólio, os quais são a intenção expressiva e o imaginário sonoro.

Ressalto que tais conceitos, da intenção expressiva e do imaginário sonoro, surgem da reflexão das peças à luz do conceito de enunciado. Estas categorias não são unívocas nem separadas, mas são uma fusão de interesses revelados no estudo do ato criativo do portfólio que integra a tese. Pelo estudo do imaginário sonoro como motivação às intenções composicionais nas peças do portfólio, bem como em peças de outros compositores, foi possível a realização de parte dos objetivos da tese.

Desse modo, o conceito de intencionalidade foi desenvolvido, durante a tese, como parte constituinte do processo composicional. O aspecto intencional, que valoriza o planejamento do conteúdo sonoro de uma composição, não visa limitar ou determinar o caminho para apreciação e compreensão da peça, tampouco pressupõe que o compositor tenha controle consciente de todas as escolhas feitas no percurso. Como foi considerado na conclusão sobre *HotBoxII*, a intencionalidade engloba a reflexão consciente, mas reconhece as intuições por onde a mente não se aventura (Reynolds 2002). Seria uma contradição, sobretudo após discutir o conceito de enunciação, pressupor que o conteúdo planejado é um modelo a ser desvendado pelo hipotético ouvinte. A intenção está também no convite às inúmeras possibilidades de apreciação e entendimento da peça, por meio da qual o sujeito pode trilhar seus próprios caminhos interpretativos e dar sua resposta. Ademais, como afirma Sloboda (1996, 104), o estudo do processo criativo revela a presença constante de planos que guiam e determinam as descobertas composicionais, ao mesmo tempo em que evidencia que estes planos são provisórios. Assim, mesmo a atitude composicional intencional, baseada em planejamentos sobre o ato criativo, reserva importância primordial às descobertas intuitivas do percurso criativo. Por isso, acredito que as peças refletem as intenções do compositor. Isto é, as intenções refletem os anseios expressivos do compositor, conscientes e intuitivos, ao mesmo tempo em que oferecem a música a outras interpretações, guiadas por outras intenções e outros imaginários.

Neste momento, posso concluir também que todo ato criativo que compreende o portfólio composicional surge de um trânsito pelo imaginário sonoro, ou ainda, por imaginários sonoros, cinestésicos e vivenciais. As peças abordadas no primeiro e no segundo

capítulos e mesmo aquelas apresentadas no terceiro capítulo, todas elas têm como motivação o imaginário sonoro do autor. O termo imaginário sonoro foi discutido com base em textos de diversos autores e compositores, sendo sua definição tão variada quanto seus usos e funções na prática criativa. Acredito que os desenvolvimentos futuros sobre o imaginário sonoro como mote de estudo da composição estão no estabelecimento de critérios criativos, que possam avançar no estudo da composição musical como um compromisso com as vivências do compositor, pelas três maneiras apresentadas no texto: a escuta (análise e reflexão) de uma peça determinada; a criação de categorias conceituais e expressivas; o repertório de possibilidades composicionais associados à idiomática instrumental.

Há outras abordagens que tangem à minha concepção sobre imaginário sonoro que deverão ser reavaliadas e, possivelmente, resultarão em novos estudos. Por exemplo, meu intuito inicial para a abordagem sobre *Bagatelas para Sax* estava voltado às questões de outro campo conceitual, resultado de um flerte com a intertextualidade e a teoria das tópicas¹⁴⁸. A ideia central era utilizar o conceito de tópicas musicais como base teórica para a análise do *riff* em minhas músicas¹⁴⁹. Entretanto, com as dificuldades e exigências do compromisso com a pesquisa conceitual, estes conceitos não condisseram com os interesses expressivos das peças. Após refletir criticamente sobre estes termos, percebi que eu poderia abordar o *riff* como uma categoria expressiva (e não categoria conceitual), sem me comprometer com teorias e conceitos determinados. Constatei que a intertextualidade e as tópicas apareceriam com uma abordagem desmerecidamente rasteira caso não tivessem o aprofundamento necessário, o que escaparia da finalidade da tese, ainda que fossem de interesse para o estudo do imaginário sonoro e do compor como resposta.

Em face às questões levantadas neste retrospecto, penso que os objetivos da tese foram cumpridos. Compreendi e exemplifiquei o modo como experiências e vivências, como parte do imaginário sonoro do compositor, motivam suas intenções composicionais e expressivas e delineiam o conteúdo e o caráter sonoro da composição. Penso que as discussões criativas e teóricas não se encerraram no contexto do portfólio que acompanha

¹⁴⁸ Apresentei esta abordagem do *riff* como tópica musical, na comunicação oral proferida no I Congresso do TEMA, em Salvador em 09/11/14. Na ocasião, o Professor Dr. Paulo de Salles, presente na sessão, comentou que o *riff* é reconhecido como tal no começo de *Bagatelas II*, mas em seu uso ao longo da seção B, ele é percebido como um motivo convencional. No entanto, Salles corroborou a relação entre o *riff* e a possível tópica de peso. Salles afirmou também que é possível relacionar esta tópica de peso como um *tropos* [fusão de duas tópicas] com características do que ele chama como a tópica primitiva (P. Salles 2012).

¹⁴⁹ Diversos termos utilizados no texto da peça fazem alusão, por exemplo, ao estudo de Klein (2005) sobre as tópicas, em relação às categorias conceituais e expressivas. Ver principalmente a seção entre as páginas 62–76.

esta tese, pois, pelos diversos desdobramentos deste estudo, pelos diálogos e pelas referências a outros compositores, músicos e teóricos, a abrangência das questões postas aqui pode se estender aos interesses de outros compositores e colaborar para o entendimento sobre música e composição musical.

Alguns fatos contribuem para a confirmação da premissa da tese sobre a composição musical como resposta. Em diversas ocasiões, pude veicular os conceitos que tangem a este estudo e apresentar minhas músicas e as ideias sobre elas. Destaco a organização de séries de concertos e festivais musicais, como o IX Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUn), ocorrido em Porto Alegre, entre 10–15 de outubro de 2011, e o 1º Encontro Internacional de Criação Colaborativa do PPGMus/Ufrgs, que teve lugar em Porto Alegre/UFRGS entre 7–12 de abril de 2014. Elenco também a participação em eventos como o XXVI Panorama de Música Brasileira Atual, ocorrido no Rio de Janeiro, entre 24 de maio a 1º de junho de 2012; o Festival Babel realizado em Porto Alegre, entre 8–17 de agosto de 2013; e ocasiões como o III Encontro de Teoria e Análise Musical, que aconteceu em São Paulo/USP entre 17–19 de abril de 2013; o II Congresso Internacional da Faculdades EST, sediado em São Leopoldo/EST entre 8–12 de setembro de 2014; o I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, realizado em Salvador/UFBA entre 9–12 de novembro de 2014. Os concertos oportunizaram a estreia das peças que integram o portfólio da tese e incentivaram o contato com músicos e com públicos diversos. Os eventos e congressos possibilitaram a exposição das reflexões apresentadas na tese, promovendo trocas de ideias, *feedbacks* e conversas sempre muito produtivas e motivadoras com colegas compositores, professores e pesquisadores com interesses sobre música e, em especial, composição musical. Em diversos momentos da tese, fiz referências a conceitos que resultaram de pesquisas apresentadas nestes congressos.

No percurso de escrita, também vislumbrei uma proposta didática da premissa do compor como resposta a estímulos ligados à prática como instrumentista. Isso foi importante para constatar que essa premissa pode se desenvolver com usos e funções além da prática composicional referente ao portfólio. Realizei uma proposta didática a um grupo de estudantes de um curso de Licenciatura em Música¹⁵⁰, no componente curricular Práticas Interpretativas – violão, durante o primeiro semestre de 2015. Propus que os estudantes

¹⁵⁰ Estudantes de semestres diversos do Curso de Licenciatura em Música da Faculdades EST, em São Leopoldo, instituição na qual leciono disciplinas relacionadas às práticas interpretativas – violão e teoria musical.

refletissem sobre as demandas técnicas e expressivas do repertório trabalhado no semestre e que, a partir dos elementos técnicos e do conteúdo expressivo que fossem revelados, criassem respostas composicionais. Assim, estimei que os estudantes fizessem um estudo aguçado sobre as peças interpretadas e ainda motivei a construção de respostas composicionais sobre os estudos das peças. De modo experimental, esta proposta suscitou bons resultados no contexto em que foi aplicada e desdobrou possíveis desenvolvimentos práticos da premissa da tese.

Durante o período de doutorado, também tive a oportunidade de trabalhar com diversos compositores, músicos e estudantes de música, o que resultou em diversas criações e performances musicais. Devido à necessidade de delimitar a abrangência do tema desta pesquisa, nem todas as produções artísticas foram incorporadas como parte do portfólio, embora envolvam, de algum modo, as premissas do estudo. Dentre estas, há uma produção musical que considero representativa. Trata-se da peça *Manufaturados e Impressões Gerais*, em três movimentos, composta, executada – em formações instrumentais distintas – e gravada por mim e pelo guitarrista Rafael Salib Deffaci, em um período de imersão criativa em um estúdio entre os dias 5 e 12 de janeiro de 2014. Acredito que esta peça transita por um imaginário sonoro diversificado e apresenta uma multifacetada intenção composicional e expressiva. Por essa razão, ainda que não pertença às reflexões incluídas na tese, gostaria de compartilhar esta experiência com o leitor e anexar a gravação desta peça.

Penso que a veiculação de peças em concertos, apresentações de ideias ainda em elaboração em congressos, bem como as experiências didáticas que ocorreram concomitantes ao estudo, em certo modo, embasam a comprovação da premissa responsiva da composição musical desenvolvida neste estudo.

Pelos exemplos musicais do portfólio que integra a tese, e por peças de outros compositores, foi possível evidenciar a composição como uma atitude intencional em resposta a estímulos, cuja fonte remete a experiências musicais e a vivências afetivas. Este período de estudos estimulou diversas outras questões que ainda serão respondidas, visando à construção contínua de entendimentos sobre o que é a ação dinâmica e multifacetada de compor música.

Referências Bibliográficas

- Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse: semiotic adventures in romantic music*. Oxford Studies in Music Theory, New York: Oxford University Press.
- Beasley-Murray, Tim. 2007. *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*. New York: Palgrave McMillian.
- Bajtín, Mijaíl. 2004. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE.
- Bakhtin, Mikhail. 1996. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec.
- _____. 1997. *Estética da criação verbal e os gêneros de discurso*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikahil (Voloshinov, N. M). 2014. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 16º edição. São Paulo-Brasília: Hucitec.
- Bell, Catherine. 1997. *Ritual, perspectives and dimensions*. New York: Oxford University Press.
- Bennett, Joel. 2012. “Constraint, Collaboration and Creative Process in Popular Songwriter Team”. Em: Collins, Dave (org.). *The Act of Musical Composition*. Farnhan: Ashgate Publishing Company.
- Benveniste, Emile. 1989. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes. Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 1995. *Problemas de linguística geral I*. 4º edição. Campinas: Pontes. Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- Bertissolo, Guilherme. 2013. “Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento”. Salvador. Tese de Doutorado em Composição Musica, UFBA.
- Bezerra, Paulo. 2013. “Polifonia”. Em: Brait, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos Chaves*. 5º edição, São Paulo: Contexto. Páginas 91-100.
- Borges-Cunha, Antônio Carlos. 1999. “Ensino da composição musical na era do ecletismo”. Em: *Anais do XII Congresso Da Anppom*: Salvador, UFBA.
- _____. 2012. “Pedra Mística — for symphonic orchestra, 4 vocal soloists and choir — Interaction of structure, materials and expressive content through the Golden Proportion”. Em: Art Music Review. Art 025, Set/2013. Disponível em: <<http://www.revista-art.com/pedra-mistica-for-symphonic-orchestra-4-vocal-soloists-and-choir-interaction-of-structure-materials-and-expressive-content-through-the-golden-proportion>>. Acesso em 07/01/2015.

- _____. 2015. *Contingências*, para orquestra. Nota de Programa. Concerto com a Orquestra Sinfônica de Campinas, dias 15 e 16 de abril de 2015.
- Bradford, Robinson. 2001. "Riff". Em: Sadie, Stanley: Grove dictionary of music. Oxford: Oxford Press.
- Brait, Beth; de Melo, Rosineide. 2013. "Enunciado/enunciado concreto/enunciação". Em: Brait, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos Chaves*. 5ª edição, São Paulo: Contexto. Páginas 61-78.
- Bronckart, Jean-Paul; Bota, Cristian. 2012. *Bakhtin Desmascarado: História de Um Mentiroso, De uma Fraude, de Um Delírio Coletivo*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Brown, Malcolm H. 1974. "The Soviet Russian Concepts of "Intonzia" and "Musical Imagery". Em: *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 4, páginas, 557-567.
- Caesar, Rodolfo. 2008. "O loop como promessa de eternidade". Em: *Anais do XVIII Congresso da Anppom*: Salvador, UFBA.
- Cage, John. 1973. *Silence*. Hanover. Wesleyan University Press; University Press of New England.
- Castro, Ângelo Tavares. 2007. *O pensamento Composicional de Fernando Cerqueira*. Série Fundação Gregório de Mattos. Salvador: EDUFBA.
- Carlevaro, Abel. 1966. *Serie Didactica: para Guitarra*. Cuaderno 1: Escalas Diatônicas. Cuaderno 2: técnica de la mano derecha; Cuaderno 3 e 4: Técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry.
- _____. 1988. *Guitar Masterclass Volume 3: technique, analysis and interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos*. Heidelberg: Chantarele Verlag.
- Cerqueira, Fernando. 1991. "Técnicas composicionais e atualização". Em: *I Simpósio Brasileiro de Música*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- _____. 2007. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através do texto*. Série Fundação Gregório de Mattos. Salvador: Quarteto.
- _____. 2014. "Sistema-Obra Versus Inocência do Compositor". Em: *Anais do I Congresso da TEMA*. Organizado por Marcos da Silva Sampaio: Salvador. BA.
- _____. 2015. "A obra musical enquanto sistema-obra". Em: Nogueira, Ilza (org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*, Ilza Nogueira e Fausto Borém (editores). Salvador: UFBA. páginas. 125-137.
- Cogan, Robert; Escot, Pozzi. 2013. *Som e música: a natureza das estruturas sonoras*. Tradução de Cristina Gerling Capparelli. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Cone, Edward. 1987. "Music and Form". Em: Alperson, Philip (edit.) *What is Music?*. Barbara: Pensilvania University Press. P. 131-147.
- Cook, Nicholas. 1991. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Coulson, Sheila et al. 2011. "Ritualized Behavior in the Middle Stone Age". Em: *PaleoAntropology*. Páginas, 18-61.

- Deffaci, Rafael Salib. 2015. “Blues do Delta do Jacuí - Um Estudo Etnográfico Sobre a Cena Musical Blues na Cidade de Porto Alegre”. Florianópolis. Dissertação de Mestrado, UDESC.
- Denut, Eric. 2013. “Fausto Romitelli, A Short Index”. Biografia disponível em <www.ictus.be>, acesso em 17/08/2014.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 1995: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 2: 2 edição. São Paulo: Ed. 34.
- Ferneyhough, Brian. 1995. “Kurze Schatten II”. Em: _____: *Collected Writings*. Boros, James; Toop, Richard; Harvey, Jonathan (org.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- _____. 1995. “interview with Richard Toop”. Em: _____: *Collected Writings*. Boros, James; Toop, Richard; Harvey, Jonathan (org.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ferretti, Ulises. 2011: “Entorno Sonoros: sonoridades e ordenamentos”. Porto Alegre, Tese de Doutorado em Composição, UFRGS.
- Forrester, Michael. 2000. *Psychology of Image*. London: Routledge.
- Fiorin, José Luis. 2006. “Interdiscursividade e intertextualidade”. In Braith, Beth (Org.) *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto.
- Filho, Paulo Rios. 2010: “A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea”. Revista do Conservatório de Música da UFPel, no. 3.
- Furtado, Thayane, 2012. “Dialogismo, no percurso composicional de György Ligeti”. Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado em Música, UFMG.
- Grisey, Gerard 2000. “Did you said spectral?” In Contemporary music review, vol 19/iii. p. 1-2.
- Gras, Germán. 2014. “Aspectos dialógicos da composição musical: pontos de partida”. Porto Alegre, Tese de Doutorado em Composição Musical, UFRGS.
- Harvey, Jonathan. 1999. *Music and Inspiration*. London: Faber & Faber.
- Heile, Björn. 2005. “Transcending quotation’: Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel’s *Die Stücke Der Windrose Für Salonorchester*”. Em: Musical Analysis, vol 23/i: Blackwell Publishing, 2004.
- Junqueira, Daniel. 2012. “A teoria da entonação de B. Asafiev e a execução musical: concepções analíticas para a interpretação das *Cirandas* de Villa-Lobos”. Porto Alegre, Tese de Doutorado em Práticas Interpretativas, UFRGS.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 2015. “Por quê teoria da música?”. Traduzido por Ilza Nogueira. Em: Nogueira, Ilza; Borém, Fausto (editores). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA. Páginas: 219-223.

- Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York: Schirmer Books.
- Korsyn, Kevin. 2003. *Decentering Music: A critique to contemporary music research*. New York: Oxford University Press.
- _____. 2004. "The Death of Musical Analysis: The concept of unity revisited". Em *Music Analysis*, 23/ii-iii. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lanna, Oiliam. 2005. "Dialogismo e Polifonia no Espaço Discursivo da Ópera". Belo Horizonte, Tese de Doutorado, UFMG.
- Langer, Susann. 1980. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva.
- Lima, Paulo Costa. 1999. *Ernest Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Copene-Fazcultura.
- _____. 2005. *Invenções e Memórias: Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: EDUFBA.
- _____. 2012. *Teoria e Prática do Compor I*. Salvador: EDUFBA.
- _____. 2014. *Teoria e Prática do Compor II*. Salvador: EDUFBA.
- Loureiro Chaves, Celso. 2010. "Por uma pedagogia da composição musical". Em: Freire, Vanda B.: *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: Ed. 7. páginas 82-95.
- Maingueneau, Dominique. 2001. *O contexto da obra literária, enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 2º Edição, São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2004. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza. 3º Edição, São Paulo: Cortez.
- Maluczynski, M.-Pierrette. 1999. "Musical Theory and Mikahil Bakhtin: Towards a Dialectics of Listining". Em: *Dialogue. Carnival. Chronotope*. No. 1. Disponível em: <http://www.nevmenandr.net/dkx/?y=1999&n=1&abs=MAL> Acesso em 29/08/2015.
- Mendes, Daniel de Souza. 2009. "O cálculo e a invenção na poética musical de Stockhausen". São Paulo. Dissertação de Mestrado, UNESP.
- _____. 2013. "Mnemosine em transe: técnicas composicionais e o tempo em *Professor Bad Trip* de Fausto Romitelli". Trabalho apresentado como Comunicação Oral no III Encontro Nacional de Teoria e Análise. 17-19 de Abril de 2013. São Paulo, Brasil. ECA/USP. Apresentação dia 18/04/2013.
- _____. 2014. "Ressonâncias Intertextuais: imaginário, motivação e discurso musical no compor". Em: *Anais do I Congresso da TeMA*. Organizado por Marcos da Silva Sampaio. Salvador. BA. Páginas 83-91.
- _____. 2014. "Intertextual resonances: imagery, motivation and musical discourse in composition". Extended Abstract. Em: *Art Music Review*. Salvador - Bahia - Brasil. UFBA. Disponível em: <http://www.revista-art.com/> acesso em 29/08/2015.
- _____. 2014. "Imaginário Sonoro, Motivação Composicional e Discurso: Comunicação e Forma em Música". Em: *Anais do II Congresso Internacional da*

- Faculdades EST. São Leopoldo. Disponível em: <http://anais.est.edu.br/index.php/congresso> acesso em 29/08/2015.
- Menezes, Flo. 2000. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editora.
- _____. 2007. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp.
- Messiaen, Olivier. 1955. *Techniques of my musical language*. Paris: Alphonse Leduc.
- Michel, Pierre. 2007: “Professor Bad Trip (lesson I, II, III)” Traducción: Vicent Blanes. Revista Cuadristral de Música Contemporánea. Setiembre, 2007. Disponível em: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/index.htm> Acesso em: 22.03.2013.
- Monelle, Raymond. 2005. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Morley, Iain. 2009. “Ritual and Music: Parallels and Practice, and the Palaeolithic”. Em: C. Renfrew and I. Morley. *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, Cambridge: Cambridge University Press. Páginas. 159-175.
- _____. 2013. *The Prehistory of Music: The evolutionary origins and archaeology of human musical behaviours*. Oxford: Oxford Press.
- Pousseur, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Tradução de Flo Menezes e Maurício O. Santos. São Paulo: Editora Unesp.
- Plouvier, Jean-Luc. 2003: “Professor Bad Trip and his lesson of the Thing”. (English translation by George van Dam and Mike Lynch) Cyprès Records. (encarte de CD – Gravação: Ictus ensemble).
- Reynolds, Roger. 1965. “Indeterminacy: Some Considerations”. Em: *Perspectives of New Music*. Vol. 4. No1. (Autumn - Winter). Páginas 136-140.
- _____. 2002. *Form and method: composing music*. (edited by Stephen McAdams) The Rothschild Essays. New York and London: Ed. Routledge.
- Reynolds, Roger; Soderberg, Stephen. 2000. “An interview with Roger Reynolds”. Library of Congress - Performing Arts Encyclopedia. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihis/html/rreynolds/interview-part1.html>. Acesso em 17/01/2015
- Ribaldini, Paolo. 2012. “Black Sabbath and the Creation of Musical Meaning in the Devil’s Topos”. Em: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in memory of Raymond Monelle*. Edited by: Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos and Peter Nelson. University of Edinburg, 26-28 October 2012, UK. Páginas: 474-486.
- Romitelli, Fausto: Biography. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/fausto-romitelli>. Acesso em 17/08/2011.
- _____. 2013. *In Vivo Théâtre*. Nota de Programa. Concerto dia 21/06/2013. Théâtre des Bouffes du Nord. Disponível em:

<http://medias.ircam.fr/media/old_archives/programnote/LO45736-01-wm.pdf> Acesso em: 29/08/2015.

- Salles, Cecília. 1998. *O Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume.
- Salles, Paulo de Tarso. 2012. “Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on *Amazonas* 338”. Em: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in memory of Raymond Monelle*. Edited by: Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos and Peter Nelson. University of Edinburg, 26-28 October 2012, UK. Páginas: 338-345.
- Sciarrino, Salvatore. 2008. *Efebo con radio*. (Encarte de CD). Munich: Winter and Winter.
- Sloboda, John A. 1996. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford Psychology Series no. 5. Oxford: Clarendon Press.
- Steen-Andersen, Simon. 2005. “Next to beside Besides” - a re-cycle. Texto disponível no sítio do autor: <http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art-nexttobesidebesides.htm>. Acesso em 10/03/2015
- Stockhausen, Karlheinz. 1995. *Hymnen*. (Encarte de CD). Kürten: Stockhausen-Verlag.
- Straus, Joseph. 2005. *Introduction to Post-tonal Theory*. 3^o Edition. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Swain, Tânia Navarro. 1994. “Você disse imaginário?” Em: Lacerda, Sônia (org.) *História no plural*. Brasília: Ed. UNB.
- Tennant, Scott. 1995. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Edited By Nathaniel Gunod. Van Nuys, Alfred Publishing Co., Inc.
- Voloshinov, V. N. 1976. “Speech in Life and Speech in arts.” Em: _____. *Freudianism*. Translated by I. R. Titunik, editado com Neal H. Burs. New York: Academic Press, Inc.
- Wenner, Jann. 1971. *Lennon Remembers*. London: Verso.
- Yates, Stanley. 1998. *J. S. Bach: The Six Unaccompanied Cello Suites (arranged for guitar)*. Macific, MO: MelBay Publications.

Partituras

- Brouwer, Leo. 1971. *La Espiral Eterna*. Partitura. Mainz: Schott Music.
- _____. 1983. *El Decameron Negro* (1981). Partitura. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- _____. 1988. *Paisaje Cubana con Campana* (1986). Partitura. Roma: BMG Ricordi.
- _____. 1990. *Sonata*. Partitura. Madrid: Opera Tres.

Romitelli, Fausto. 2000: *Professor Bad Trip, Lesson I, II, III* (1998-2000). Partitura. Milan: Ricordi.

Schnittke, Alfred. 1979. *Concerto Grosso I for two Violins, Harpsichord, Piano and String Orchestra* (1977). Partitura. Viena: Universal Editions.

Sciarrino, Salvatore 1981: *Efebo con radio per voce i orchestra*. Partitura. Milan: Ricordi.

_____. 2005. *La archeologia del telefono*. Partitura. Roma, Milano: Rai Trade.

Steen-Andersen, Simon. 2005. *Next Beside Besides*. Partitura disponível no sítio pessoal do compositor: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_scores.htm Acesso em: 29/08/2015.

Villa-Lobos, Heitor. 1953. *Etude Douze pour Guitarre* (1929). Partitura. Paris: Max Eschig.

Discos

Eschenbach, C.; Schnittke, A.; Kremer, G. 2000. *Complete Violin Concertos*. Disco. Hamburgo: Teldec.

Ictus Ensemble. 2003. *Professor Bad Trip*. Disco. Bruxelas: Cyprès Records.

Led Zeppelin. 1970. *III*. Produced by Jimmy Page. Disco. New York: Atlantic Recording Corp.

Anexo

Manufaturados e Impressões Gerais.

Manufaturados e Impressões Gerais foi produzida entre 5-12 de janeiro de 2014, em um período de imersão criativa, no Estúdio do Salib, no Vale dos Sinos /RS. Atuando como compositores/intérpretes, intérpretes/compositores, o duo elaborou a estrutura da peça a partir da escuta de materiais compostos/executados em formações instrumentais específicas, resultando em três movimentos. Primeiro movimento: violão e guitarra elétrica; segundo movimento: dois contrabaixos elétricos; terceiro movimento: três guitarras, contrabaixo e bateria. *Manufaturados e Impressões Gerais* foi o título criado coletivamente durante reflexões sobre o processo composicional ainda em andamento. *Manufaturados* no sentido de manufatura, aquilo que é construído com as mãos. *Impressões Gerais* porque a peça imprime, prensa, grava, torna sonoro, visível e tátil parte da cosmologia do nosso imaginário sonoro.

Daniel Mendes, Rafael Salib.

São Leopoldo

2015

Faixa 1 - Movimento I - Daniel Mendes, violão; Rafael Salib, guitarra elétrica.

Faixa 2 - Movimento II - Daniel Mendes, contrabaixos.

Faixa 3 - Movimento III - Daniel Mendes, guitarras; Rafael Salib, contrabaixo e bateria.

Duração: 19'.

4 - Faixa extra: Movimento I

Gravação ao vivo no Auditorium Tasso Correa, no Instituto de Artes da UFRGS, dia 9 de abril de 2014.

Captação de áudio ao vivo: Rodrigo Meine.

Duração: 7'36''.

Disco estará disponível gratuitamente na rede a partir de Novembro de 2015, via:

<https://soundcloud.com/manufaturados>