

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE MÚSICA E ARTES VISUAIS
MESTRADO EM MÚSICA

JOÃO FRANCISCO DE SOUZA CORRÊA

**MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO: *DESCAMINHOS*, PROCEDIMENTOS
COMPOSICIONAIS**

CURITIBA

2013

JOÃO FRANCISCO DE SOUZA CORRÊA

**MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO: *DESCAMINHOS*, PROCEDIMENTOS
COMPOSICIONAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música.

Linha de pesquisa: Teoria e Criação.

Professor: Dr. Maurício Dottori

CURITIBA

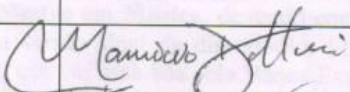
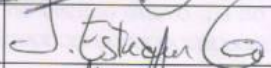
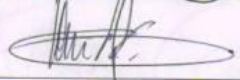
2013

PARECER

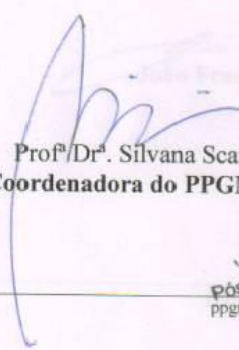
Defesa de dissertação de mestrado de **João Francisco de Souza Corrêa** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Maurício Dottori**, **José Estevam Gava** e **Orlando Fraga**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **Memorial de Composição: Descaminhos, Procedimentos Compositivos**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Maurício Dottori (UFPR)		APROVADO
José Estevam Gava (UFPR)		Aprovado
Orlando Fraga (EMBAP)		APROVADO

Curitiba, 18 de fevereiro de 2013.


Profª/Drª. Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
- Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
ppgmusica@ufpr.br

A meu filho Joaquim.

AGRADECIMENTOS

A Deus por tudo.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a concretização deste trabalho.

À Ana Paula Chiaretto por ter cruzado meu caminho, pelo apoio, paciência, carinho e amor dedicado a mim.

Aos meus pais Camerino e Clarice por terem me prestado todo o aporte necessário para tornar-me músico e uma pessoa de bem, sem eles eu nada seria.

Aos meus irmãos Luis Inácio e Ana Maria por todo carinho e auxílio antes e durante esta etapa.

À grande amiga Grace “Lee” da Ré Aurich, aluna e professora, por todos os socorros, correções e ensinamentos. Pelo enorme apoio durante toda esta jornada e pelo incentivo que nunca faltou, desde meu ingresso até a conclusão deste trabalho.

Ao meu orientador Maurício Dottori pelos ensinamentos e valiosas considerações. E por toda a paciência e atenção dedicada a este trabalho.

Aos meus professores de violão Edeimar Teixeira, Clayton Vetromilla e Ivanov Basso.

Aos amigos de jornada musical André Chiesa, Daniel Finkler e Vicente Botti.

A todos os colegas do curso de mestrado, em especial a Marcello Villena, Sergio Jerez, Daniel Angelo e Iara Luzia.

Aos professores do curso de Pós-graduação em música da UFPR Roseane Yampolshi, Danilo Ramos, Zélia Chueke e Silvana Scarinci.

Aos componentes da banca Orlando Fraga e José Estevam Gava pelas correções, sugestões e considerações fundamentais acerca do trabalho.

Aos demais amigos, companheiros musicais, alunos e ex-professores que de alguma forma contribuíram indiretamente para este trabalho: Guilherme Nonticure, Matheus Stoll, Marcelo Mumu, João “Uds nego” Vitor, Dudu, Teco “Rocker”, Protásio Junior, Alex “loco” Simon, Thiago Davila, Thiago Marques, Virgínia “Vica”, Maurício Nunes, José Daniel, Pedro Guidoux, Alexander Morales, Guilherme Tavares, Rogério Constante, entre tantos outros.

*Ora, excluídas as duas metas, a do solista
e a do regente, que sobrava? Bem
sobrava, em todo caso, a música como
tal, o pacto e o enlace com ela, o
laboratório hermético, a oficina
alquímica, a composição. (...)*

*Que ocupação magnífica! Não conheço
outra mais fascinante, mais secreta, mais
elevada, mais profunda, mais valiosa,
nenhuma que necessite de menos
eloquência persuasiva para conquistar-
me.*

Thomas Mann, Doutor Fausto (185-186).

RESUMO

Este trabalho aborda o processo compositivo das obras *Descaminhos e Dança com Lobos*. Estas composições consistem em obras do gênero música eletroacústica mista em que o violão opera como instrumento principal. O pressuposto compositivo da linha instrumental parte do uso de elementos gestuais retirados da literatura do violão. Estes elementos são condicionados a processos de transformação com o intuito de obter novos materiais. Nos memoriais composicionais são apresentadas as correlações intertextuais entre as composições deste trabalho e as obras da literatura violonística, mostrando as fontes utilizadas como material pré-composicional e como elas foram transformadas. Ainda nos memoriais são descritos todos os processos de síntese e manipulação empregados na concepção dos sons eletroacústicos.

Palavras-chave: Composição; Violão; Música Eletroacústica.

ABSTRACT

This dissertation discusses the compositional process of works *Descaminhos* and *Dança com lobos*. These compositions are mixed electroacoustic music that have the guitar as the main instrument. The compositional presupposition of the instrumental part is the use of gestural elements taken from guitar literature. These elements are submitted to processes of conversion in order to obtain new materials. In the compositional memorials the intertextual correlations between the pieces and works of guitar literature are presented, showing the sources used as pre-compositional material and how they were transformed. Also in the memorials all the processes of synthesis and manipulation employed in the design of electroacoustic sounds are described.

Keywords: Composition; Acoustic Guitar; Electroacoustic Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Koyunbaba</i> [75]	28
Figura 2 – <i>Koyunbaba</i> [165]	28
Figura 3 – <i>Descaminhos</i> [116]	28
Figura 4 – <i>Sunburst</i> [43]	30
Figura 5 – <i>Descaminhos</i> [94]	30
Figura 6 – <i>Descaminhos</i> [106]	30
Figura 7 – <i>Estudo XX</i> [16]	32
Figura 8 – <i>Descaminhos</i> [55]	32
Figura 9 – <i>Descaminhos</i> [76]	32
Figura 10 – <i>Balada de la Donzella Enamorada</i> [40]	33
Figura 11 – <i>Descaminhos</i> [95]	33
Figura 12 – <i>Balada</i> [23] e <i>Descaminhos</i> [96]	34
Figura 13 – <i>Fuoco</i> [13]	36
Figura 14 – <i>Descaminhos</i> [176]	36
Figura 15 – Configuração rítmica das batidas na caixa harmônica do violão	38
Figura 16 – Configuração rítmica das batidas na lateral do violão	38
Figura 17 – Batidas no violão extraídas do software de edição	39
Figura 18 – Atuação conjunta entre os rasgueados e as batidas agudas no violão extraídas do software de edição	40
Figura 19 – Harmonicos e batidas	41
Figura 20 – Efeito reverse	42
Figura 21 – Linha violão solo sob efeito de síntese granular	43
Figura 22 – Fusão por virtualização entre as escrituras, [77]	47
Figura 23 – Estágios transicionais, transferência reflexiva, [25]	49
Figura 24 – Contraste entre as escrituras, [25]	50
Figura 25 – Movimento espacial do gesto eletroacústico	54
Figura 26 – Espacialidade	55
Figura 27 – <i>Descaminhos</i> [55] Motivo – <i>parte A</i>	57
Figura 28 – <i>Descaminhos</i> [1] Motivo – <i>parte C</i>	57
Figura 29 – Motivo [63] e [68-69]	57
Figura 30 – Motivo [96] e [120]	58
Figura 31 – Estrutura da parte C	60

Figura 32 – Macroestrutura de <i>Dança com Lobos</i> , parte do violão	85
Figura 33 – Macroestrutura de <i>Dança com Lobos</i> , parte eletroacústica	86
Figura 34 – Pentacorde	87
Figura 35 – Ocorrências do pentacorde [1-2] e [22] respectivamente	87
Figura 36 – Plano macro-harmônico	88
Figura 37 – Ritmo da linha do baixo [8], [23] e [72]	89
Figura 38 – Ritmo da melodia do discurso [1], [87], [104] e [116]	89
Figura 39 – Gráfico e imagem da pista de tempo	90
Figura 40 – Afinação: <i>Koyunbaba</i> e <i>Dança com lobos</i>	90
Figura 41 – <i>Danza Del Altiplano</i>	91
Figura 42 – <i>Dança com Lobos</i> [1-4]	93
Figura 43 – <i>Sunburst</i> [35-42]	94
Figura 44 – <i>Dança com lobos</i> [30] e [40]	94
Figura 45– <i>Dança com Lobos</i> [99]	95
Figura 46 – Mecanismo técnico envolvendo ligados, cordas soltas e campanelas	95
Figura 47 – <i>Descaminhos</i> [67-68]	96
Figura 48 – <i>Descaminhos</i> [76] e [82]	96
Figura 49– Comparação do mecanismo do <i>Estudo n°1</i> com <i>Dança com Lobos</i>	98
Figura 50 – Comparação harmônica entre <i>Estudo n°1</i> [1-11] e <i>Dança com lobos</i> [51-70]	99
Figura 51 – Comparação harmônica entre <i>Estudo n°1</i> [12-22] e <i>Dança com lobos</i> [71-80]	100
Figura 52 – Comparação entre da escala descendente entre o <i>Estudo n°1</i> [23] e <i>Dança com lobos</i> [81]	101
Figura 53 – <i>Balada de la donzela enamorada</i> [79] e [98]	102
Figura 54 – <i>Dança com lobos</i> [10] e [92]	102
Figura 55 – <i>Dança com lobos</i> [86]	103
Figura 56 – <i>El decameron Negro, III-Balada de la donzela enamorada</i> [100] e <i>Dança com lobos</i> [120]	103
Figura 57 – <i>Elogio de la Danza, II- Obstinato</i> [61] e <i>Dança com Lobos</i> [95]	104
Figura 58 – <i>Malström, Etheral</i>	106
Figura 59 – Quadro quantitativo do efeito <i>Etheral</i>	106
Figura 60 – <i>Thor, Underwater World</i>	107
Figura 61 – Quadro quantitativo do efeito <i>Underwater World</i>	107
Figura 62 – <i>Malström, Biounit 02b</i>	108

Figura 63 – Plano quantitativo do <i>Biounit 02b</i> , <i>Malström</i>	108
Figura 64 – <i>Orguntax</i> , <i>Thor</i>	109
Figura 65 – Configuração melódica do efeito	109
Figura 66 – <i>Rhodes Suspend 4</i> , <i>NN – XT</i>	119
Figura 67 – Plano quantitativo da seção A e A' do efeito <i>Rhodes suspend 4</i>	110
Figura 68 – Notas entoadas pela soprano.....	110
Figura 69 – Vozes da soprano	111
Figura 70 – Prato, material original e sob efeito reverse	112
Figura 71 – Nota do violoncelo manipulada no <i>Spear</i>	113
Figura 72 – Violoncelo, software de gravação	113
Figura 73 – Procedimento de colagem concreta	114
Figura 74 – Áudio original, excerto aproveitado e áudio transfigurado	115
Figura 75 – Faixa 12, <i>Spear</i>	115
Figura 76 – <i>Field</i> , áudio original, excerto aproveitado e áudio manipulado	116
Figura 77 – Faixa 5, <i>Spear</i>	117
Figura 78 – Faixa 3: áudio original e áudio aproveitado, material original e material manipulado	118
Figura 79 – Faixa 15: áudio original e áudio aproveitado, material original e material manipulado	119
Figura 78 – Faixa 15, <i>Spear</i>	119
Figura 81 – Quadro expositivo da disposição estereofônica	120
Figura 82 – Movimentação no panorama, exemplos 1 e 2	122
Figura 83 – Movimentação no panorama estereofônico, exemplo 3	122
Figura 84 – Movimentação no panorama estereofônico, exemplo 4	123
Figura 85 – Disposição panorâmica do evento, exemplo 5	124
Figura 86 – Disposição panorâmica dos materiais pré-gravados	124

INTRODUÇÃO	1
1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	6
1.1 MÚSICA ELETROACÚSTICA	6
1.1.1 MÚSICA CONCRETA	6
1.1.2 MÚSICA ELETRÔNICA	9
1.1.3 MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA	12
1.1.3.1 Sons pré-gravados em suporte fixo	13
1.1.3.1 Live Electronics	14
1.2 REFERENCIAIS COMPOSICIONAIS	15
1.2.1 LEO BROUWER	16
1.2.2 ROLAND DYENS	18
1.2.3 CARLO DOMENICONI	20
1.2.4 ANDREW YORK	21
1.2.5 HEITOR VILLA-LOBOS	22
2 DESCAMINHOS	24
2.1 CAMINHOS COMPOSICIONAIS: VIOLÃO	26
2.2 CAMINHOS COMPOSITIVOS: ELETROACÚSTICA	36
2.2.1 Materiais Eletroacústicos	37
2.2.2 Mixagem dos Materiais	43
2.3 INTERAÇÃO ENTRE AS ESCRITURAS	46
2.4 SINCRONIA ENTRE INSTRUMENTO E SUPORTE FÍSICO.....	51
2.5 ESPACIALIDADE	52

2.6 ESTRUTURA	56
2.7 PARTITURA	62
3 DANÇA COM LOBOS	83
3.1 MACRO CONSTITUIÇÃO	84
3.2 PROCESSOS COMPOSICIONAIS: VIOLÃO	90
3.3 PROCESSOS COMPOSITIVOS : ELETROACÚSTICA	104
3.3.1 Reasons	105
3.3.2 Materiais gravados	110
3.3.3 Samples	114
3.4 INTERAÇÃO ENTRE AS ESCRITURAS	120
3.5 DISPOSIÇÃO ESTEREOFÔNICA	120
3.6 PARTITURA	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	145
OBRAS CONSULTADAS	147
APÊNDICE – CD com obras musicais	154

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata do processo compositivo de duas obras que abrangem em sua concepção a associação do violão com a música eletroacústica. Tal associação, que envolve um instrumento de caráter acústico com sons pré-elaborados eletroacusticamente resulta em obras concernentes ao gênero denominado música eletroacústica mista.

Na primeira parte deste trabalho é realizada uma breve exposição sobre as origens da música eletroacústica, expondo seus conceitos e fundamentos, e também, uma reflexão sobre a trajetória de cada compositor-violonista que serviu de referência compositiva para este trabalho.

Na segunda parte, a parte composicional, concernente ao segundo e terceiro capítulo, são apresentadas as possibilidades sonoras decorrentes da inter-relação entre o violão e a música eletroacústica, descrevendo quais foram os procedimentos do ato compositivo, as práticas de criação e manipulação dos materiais e os recursos composicionais de ambas as espécies. Neste momento é apresentada uma exposição dos procedimentos realizados através desta inter-relação. A investigação destes aspectos é sucedida pela descrição, mediante uma análise do funcionamento dos principais processos e técnicas empregados por mim na concepção e criação das composições.

No que se refere à música eletroacústica, no primeiro capítulo é realizada uma breve contextualização histórica desta modalidade composicional, pontuando suas origens, tecnologias, pensamentos técnicos e conceituais sobre o modo de trabalhar com o fenômeno sonoro. Nesta parte do trabalho, a discussão detém-se sobre o ponto de eclosão da música eletroacústica, que parte de duas escolas: a concreta e a eletrônica, e logo a seguir, a narrativa passa a transcorrer sobre as vertentes da música eletroacústica mista e questões referentes à conjugação entre as escrituras instrumental e eletroacústica.

Segundo Fritsch, “música eletroacústica é a modalidade de composição realizada em estúdio, ou com o auxílio de tecnologia, e que se alinha dentro da linguagem da música contemporânea” (FRITSCH, 2008, p. 43). Esta

modalidade de composição é realizada através de procedimentos que sintetizam ou manipulam o som através de equipamentos e instrumentos eletrônicos, como: sintetizadores, gravadores analógicos e digitais, computadores, além dos softwares de edição e composição.

Conforme Menezes (2006), o compositor de música eletroacústica depara-se de modo direto com o fenômeno sonoro, ao contrário da música instrumental, na qual se tem a escrita musical como representação figural. Segundo o autor, tal condição acarreta mudanças na abordagem criativa do compositor, que se vê na condição de substituir a demarcação sígnica da linguagem musical imposta pela escrita e seu simbolismo gráfico pelo trabalho direto com o material musical, que na música eletroacústica adquire dupla função por seu caráter relacional¹ e constitutivo². Na música eletroacústica o material musical “(...) em parte antecede à própria composição enquanto constituição espectral e em parte decorre do próprio trabalho relacional de composição em estúdio (...)”, ao contrário da escritura instrumental, em que o material decorre do trabalho da escrita (MENEZES, 2006, p. 361).

Nesse sentido, Maderna aponta para a mudança no manuseio do material musical que ocorre na música eletroacústica em relação à composição instrumental tradicional, argumentando que

Enquanto a composição instrumental é, na maior parte dos casos, precedida por um desenvolvimento de pensamento de tipo linear – justamente porque se trata do desenvolvimento de um pensamento que não se encontra em contato direto com a matéria sonora –, o fato de no estúdio eletrônico se poder provar diversas possibilidades de concretização de estruturas sonoras, de se poder renovar e transformar ao infinito, através de manipulação contínua, as imagens sonoras assim obtidas, e, por fim, o fato de ser possível selecionar uma grande quantidade de materiais parciais, tudo isso coloca o musicista defronte de uma situação completamente nova (Maderna in MENEZES, 1996, Pag. 117 – 118).

No universo da música eletroacústica subsistem várias modalidades de atuação, no entanto, para a investigação proposta neste trabalho, destaca-se a música eletroacústica mista cuja noção contempla a relação entre um

¹ Segundo Menezes (2006, p. 361) o material musical “preserva e evolui seu caráter relacional, na medida em que continua a elaborar o discurso temporal da forma musical enquanto correlação dos elementos com os quais ordena o tempo.”

² De acordo com Menezes (2006, p. 361) o material musical adquire seu caráter constitutivo na medida em que constitui seus próprios sons, inserindo-se “na própria constituição dos espectros.”

instrumento acústico com sons gravados e manipulados através de equipamentos eletrônicos.

A música eletroacústica mista pode ser subdividida em dois gêneros: instrumento e gravação em suporte fixo e instrumento e *live electronics*. Estas modalidades se diferenciam pela maneira de como é efetuada a interação do suporte eletrônico com o instrumento acústico. Na primeira os sons eletroacústicos são pré-gravados em um estúdio e fixados em um suporte físico e na segunda, sons eletroacústicos são manipulados em tempo real, na própria performance ao vivo.

A opção pela inclusão da música eletroacústica mista neste trabalho partiu do meu interesse em adquirir conhecimento sobre o pensamento eletroacústico e suas possibilidades sonoras e, também, pela vontade em aprofundar-me nos elementos que fazem parte deste universo, onde um compositor pode explorar técnicas de manipulação e síntese dos materiais possibilitados pela inserção do uso da tecnologia como ferramenta composicional.

No segundo momento do primeiro capítulo a narrativa se concentra na trajetória dos violonistas que serviram de referência composicional para este trabalho. Segundo Zanatta (2002), entende-se por referências composicionais os aspectos técnicos e/ou estéticos de uma determinada obra ou compositor que se apresentam como influência direta ou indireta (consciente ou inconsciente), ou como caminho para uma investigação estética sobre algum determinado estilo musical.

Nesta parte, são apresentados alguns aspectos sobre estes compositores, bem como sua importância para o contexto violonístico.

Durante o processo compositivo das obras desta dissertação, uma das principais atitudes pré-compositivas consiste em extrair elementos mecânicos e gestuais de obras destes compositores como material compositivo para a manufatura da linha estrutural da escritura instrumental³. Tal mecanismo pré-composicional parte da observação e coleta de elementos gestuais da literatura

³ Termo utilizado para denominar o instrumento acústico.

para violão, e a partir deles são engendradas transformações, com o intuito de obter novos materiais sonoros para as composições presentes neste trabalho.

O critério destas transformações é livre. As transfigurações partem de idéias objetivas que acabam sendo trabalhadas de forma subjetiva. Estas transformações podem ocorrer em menor ou maior escala, e abrangem questões do âmbito técnico, mecânico e estrutural.

Nos memoriais, são apresentadas as correlações intertextuais entre as composições deste trabalho e as obras da literatura violonística, mostrando as fontes utilizadas como material pré-composicional e como elas foram transformadas no decorrer das obras.

No segundo capítulo são discutidos os procedimentos compositivos da obra *Descaminhos* (2011). Trata-se de uma composição eletroacústica mista, na qual o violão atua como instrumento principal e os sons eletroacústicos – previamente gravados em estúdio e fixados em um suporte físico – são difundidos em um sistema espacial quadrifônico.

Os procedimentos composicionais de *Descaminhos* partem de duas ideias fundamentais que desencadearam todo material sonoro da obra. A primeira diz respeito à utilização do violão na concepção dos materiais eletroacústicos, de modo que todos os materiais fossem derivados do violão, no qual gestos gravados no instrumento são posteriormente manipulados via computador e transformados em sons eletroacústicos. A segunda idéia parte da seleção de elementos gestuais extraídos da literatura violonística que são utilizados como material compositivo na manufatura da linha estrutural do violão.

Na composição da escritura instrumental de *Descaminhos* são utilizados elementos gestuais específicos de obras de compositores como Carlo Domeniconi, Roland Dyens, Leo Brouwer e Andrew York.

No que tange à composição eletroacústica, no memorial de *Descaminhos* ainda são revelados: o modo como os materiais eletroacústicos são manipulados, sintetizados e mixados; a forma como ocorre a interação entre as escrituras e a difusão dos sons no espaço, segundo o modelo analítico estipulado por Florivaldo Menezes (2006) sobre a morfologia da interação e a

espacialidade dos sons; a maneira como se estabelece a sincronia entre o intérprete e o suporte fixo; e uma discussão sobre a estrutura da obra, desvelando questões estruturais que demonstram o caminho compositivo percorrido.

No terceiro e último capítulo, a discussão se debruça sobre o processo compositivo de *Dança com lobos* para violão e suporte fixo.

Na concepção da linha estrutural do violão de *Dança com lobos*, a extração dos elementos gestuais também parte de obras dos compositores: Leo Brower, Andrew York e Carlo Domeniconi. Ocorre ainda, a inclusão de uma citação literal extraída da obra *Estudo n.º1* para violão de Villa-Lobos. Os elementos das obras destes compositores são engendrados em processos de transformação com o intuito de obter novos materiais.

Ainda no memorial de *Dança com lobos*, são apresentados os procedimentos que deram luz aos sons e eventos eletroacústicos da obra. Os procedimentos empregados partem de três sistemas: softwares, materiais gravados e extratos sonoros pré-gravados. Além disso, é realizada uma discussão sobre a interação entre o intérprete e o suporte físico, bem como, a maneira como acontece a distribuição dos sons no espaço, que desta vez ocorre mediante um sistema estereofônico.

Ao final deste trabalho passo a dirigir o pensamento para uma revisão sucinta sobre o processo compositivo que considerou a simbiose entre os universos tecnológico da música eletroacústica e estético do violão, avaliando suas contribuições e realizando uma análise crítica a respeito do procedimento que concebeu *Descaminhos* e *Dança com lobos*.

1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A seguir são descritos alguns pontos importantes sobre as origens, conceitos e fundamentos da música eletroacústica, bem como, os referenciais compositivos que figuram como influência direta na concepção da linha instrumental das composições deste trabalho.

1.1 MÚSICA ELETROACÚSTICA

A música eletroacústica é o gênero musical em que se utilizam meios eletrônicos para criar determinadas sonoridades e também manipular e modificar os sons naturais. Os materiais sonoros são trabalhados através de sintetizadores, gravadores, mixers, computadores, softwares, entre outros equipamentos eletrônicos. De acordo com Fritsch

A música eletroacústica é realizada através de procedimentos que sintetizam ou transformam o som através do computador. O compositor torna-se o próprio intérprete das suas obras, produzindo material musical e transformando-o através de técnicas que não podem ser registradas pela escrita tradicional em partitura como a adotada na música instrumental (FRITSCH, 2008, p. 43).

A música eletroacústica surge a partir de duas vertentes: a música concreta de origem francesa e a música eletrônica de origem alemã. Embora essas correntes apresentem diferenças quanto ao modo de concepção das obras – no qual os concretistas se utilizavam da manipulação do som, enquanto os compositores de música eletrônica preferiam processos de síntese do material sonoro, – tais escolas são os alicerces da música eletroacústica, em que a maneira de trabalhar com o som, elaborada e executada diretamente através de suportes eletrônicos, visava novas possibilidades no contexto da criação musical.

1.1.1 MÚSICA CONCRETA

A música concreta surge em 1948, a partir dos experimentos do compositor, engenheiro e escritor francês Pierre Schaeffer (1910-1995) junto ao estúdio de Rádio e Televisão Francesa de Paris (*Radiodiffusion Télévision Française*), onde realizou grande parte de suas composições e pesquisas, que contou ainda, com a colaboração do compositor de formação erudita Pierre Henry (1927). A partir daí é fundado o *Club d'Essai* – atualmente conhecido

como GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) –, grupo experimental, do qual faziam parte além de Schaeffer e Henry, Michel Philippot (1925-1996), Iannis Xenakis (1922-2001), Olivier Messiaen (1908-1992), entre outros.

Sobre o modo de construção e estruturação dos parâmetros musicais da vertente francesa, Schaeffer (1952) explicava que a música concreta partia de elementos preexistentes, extraídos de qualquer tipo de material sonoro, fosse ele um ruído ou um som musical e, após captados, se compunha experimentalmente através de uma construção direta, na qual a realização de uma vontade composicional era atingida sem o apoio de uma notação musical ordinária. Schaeffer também instituía que os compositores da escola concretista deveriam tomar partido dos materiais oriundos de um dado sonoro experimental, considerando-os como “objetos sonoros⁴ definidos e íntegros, mesmo quando eles escapam das definições elementares da teoria musical tradicional” (SCHAEFFER, 1952, p. 22).

Ao estabelecer o objeto sonoro enquanto um fragmento sonoro constituído de caráter, definição e integridade própria como sons do cotidiano, de máquinas, locomotivas na estação de trem, de sinos, músicos amadores, tampas de panela, fiação, vozes humanas, ruídos de animais e outros sons de origem natural, Schaeffer inseriu um novo contexto ao âmbito compositivo, agregando a utilização de qualquer elemento sonoro na criação de uma obra musical. O autor também julgava que era possível a utilização de estruturas musicais tradicionais em conjunto com objetos sonoros diferenciados.

Essas sonoridades foram estreadas ao vivo em 1948 no Concerto dos Ruídos através do *Etudes de bruits* de Schaeffer. Holmes (2002) chama a atenção para quatro princípios fundamentais desta obra responsáveis por sua significância no contexto histórico da música eletroacústica: o primeiro pelo fato de compor música por meios tecnológicos, na qual a maneira em que os sons

⁴ O conceito de objeto sonoro, introduzido por Schaeffer em seu texto *À la recherche d'une musique concrète* em 1952 e posteriormente desenvolvido em *Traité des objets musicaux* em 1966, instituía que em um nível conceitual e para um ouvinte treinado, todos os sons da natureza ou produzidos pelo homem e suas máquinas, incluindo os sons de geração eletrônica, podiam ser escutados como objetos sonoros. Schaeffer também alinhava esse conceito as noções da Fenomenologia de Husserl e ao comportamento de escuta denominado “entender”. Posteriormente o seu discípulo Michel Chion adaptou o conceito preconizado por Schaeffer interpretando da seguinte maneira: “O nome objeto sonoro se refere a todo fenômeno e evento sonoro percebido como um todo, como uma entidade coerente [...], que aponta para si mesmo, independente da sua origem ou do seu significado” (CHION, M. 1983, p. 31-32, tradução deste autor).

são estruturados era tão importante quanto o resultado do próprio som; o segundo é que muitos materiais são de origem natural e não musical; o terceiro é que o trabalho poderia ser repetido de forma idêntica, e por fim, que a apresentação do trabalho não requer performance humana.

Os procedimentos técnicos de experimentação do material sonoro na música concreta eram realizados através da gravação, regravação e alteração das características constituintes do som. Esses procedimentos só se tornaram possíveis através da gravação dos sons em um suporte físico. Na época a gravação dos materiais sonoros era efetuada através de um gravador de fita⁵, que posteriormente foi substituído por computadores na captação e manipulação dos sons. Por meio da fita magnética se podiam combinar materiais por justaposição, realizar recortes, deslocamentos, que através das múltiplas combinações possíveis criavam vários tipos de relações entre os materiais.

Os concretistas parisienses, ao trazerem a utilização das mais variadas proveniências do som para o universo da composição musical, obtendo resultados sonoros distintos através da captação e posterior manipulação dos materiais, também julgavam pertinentes novas maneiras de proceder com relação à escuta, já que a utilização de sons gravados e difundidos por alto-falantes conferia ao ouvinte a não perceber a origem física do som. Conforme a hipótese *concretista*, sem o auxílio da visão sobre a fonte original do som e do gesto musical, o ouvinte estaria mais atento a perceber a própria estrutura constitutiva dos sons (tipologia) e o comportamento do som no tempo (morfologia dos espectros sonoros). Com a supressão da visão da causa sonora, que apóia a detecção da proveniência do som de toda a experiência de audição gravada, deu-se origem ao repertório denominado como música *acusmática*⁶. Schaeffer utilizou o termo acusmático baseado em Pitágoras, que se escondia

⁵ O gravador de Fita, ou Magnetofone ampliou as possibilidades de manusear o som na medida em que se era possível, além da gravação: reutilização da fita magnética, que facilitava a edição; e também a gravação de duas ou mais pistas simultaneamente em uma mesma fita. Trazendo para o contexto musical uma maior flexibilidade na gravação e estocagem dos sons.

⁶ Conforme Windsor (1995) música acusmática é a música gravada e difundida sem combinação com *live electronics* ou *live performers*; ela existe somente na fita magnética, tanto analógica quanto digital, ou como um conjunto de instruções para um computador. “A música acusmática não exclui o uso de síntese ou processamento sonoro; mas estes processos são empregados na construção de um artefato que é então difundido, em vez de ser empregado durante a performance.” (WINDSOR, 1995, p. 11)

atrás de uma cortina para proferir ensinamentos aos seus discípulos, de modo que a percepção de suas palavras não fosse influenciada pela sua imagem, e com isso, seus discípulos não dispersassem a concentração.

Schaeffer buscava a essência da escuta e das texturas do som isolando o fenômeno sonoro de sua origem causal, ou seja, eliminando a referencialidade do objeto sonoro. Esse procedimento de escuta reduzida, que se interessa pela constituição tipológica e morfológica dos sons, se foca totalmente no objeto sonoro e se liberta de influências externas ao som, alinhando a postura acusmática a um estado de escuta essencialmente fenomenológico. Schaeffer (1957) reconhecia que o som na música concreta e eletrônica não seria mais caracterizado por seu fenômeno causal, mas antes por seu “efeito puro”, e que deveria ser classificado não de acordo com o instrumento que o produz, mas segundo sua própria morfologia.

Dentre as obras mais relevantes da corrente parisiense destaca-se a *Symphonie pour um Homme Seul* (1949 – 50), composta por Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Essa obra relaciona sons de instrumentos como piano preparado e percussão com sons produzidos pelo homem, como passos, respirações, etc.

1.1.2 MÚSICA ELETRÔNICA

Por meio de experimentos realizados na Alemanha em 1949 iniciados pelo compositor e musicólogo Herbert Eimert (1897-1974) e o foneticista e teórico da comunicação Werner Meyer-Eppler (1913-1960), deu-se início à música eletrônica (*elektronische Musik*). Em 1951, na cidade de Colônia, é fundado o Estúdio de Música Eletrônica na rádio NWDR. Liderados por Eimert, a chamada Escola Senoidal ou Escola de Colônia (*Kölner Schule*) possibilitou o primeiro contato com os meios eletrônicos, que tornava capaz a síntese dos parâmetros físicos do som. O estúdio ainda contou com a presença de compositores como Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Henri Pousseur (1929-2009), Karel Goeyvaerts (1923-1993), Gottfried Michael Koenig (1926), Ernst Krenek (1900-1991), entre outros.

Através do uso de geradores de som ou ruídos (sons formados por frequências não harmônicas), filtros, sintetizadores, moduladores e aparelhos

que permitiam examinar o sinal físico do som, os compositores da escola eletrônica preferiam gerar e combinar seus próprios sons, em oposição aos concretistas que se interessavam pela montagem dos materiais sonoros provenientes de fenômenos acústicos pré-existentes. Os sons e os ruídos criados eletroacusticamente podiam ser elaborados e manipulados de acordo com a vontade do compositor, o que era possibilitado pelo controle da estruturação dos parâmetros constituintes do som, conforme destaca Menezes,

Em princípio, a música eletrônica não se interessaria pelos dados sonoros *concretos* provenientes do mundo exterior, mas visaria, ao contrario, à elaboração mais elementar do som a partir de suas mais fundamentais propriedades físicas, trazendo ao seio das experiências eletroacústicas um alto grau, ao mesmo tempo, de *abstração e racionalidade*. (MENEZES, 1996, p. 31).

Frente às possibilidades compositivas pela síntese do timbre, os compositores da escola eletrônica se encontravam municiados dos equipamentos necessários para a *composição*⁷ e *decomposição*⁸ do som. Tal possibilidade propiciou que se libertassem das limitações da escritura instrumental na manufatura das obras que agora não mais dependiam de dificuldades técnicas instrumentais. Esse fato também resultou em uma mudança de abordagem frente ao modo de escrita da partitura, já que agora os sons eram criados e organizados em fita magnética e reproduzidos por alto falantes.

Stockhausen levou o conceito weberiano de música *serial* para dentro do estúdio de Colônia, onde realizou a primeira obra eletroacústica que fez uso exclusivo do átomo de todos os sons existentes, possíveis de serem gerados apenas em estúdio, chamado de som senoidal⁹.

⁷ Conforme Menezes (1996, p. 72) entende-se por *composição de som ou de timbre* (*Klangkomposition* ou *Klangforbenkomposition*) como sendo a organização e determinação do próprio timbre dos sons, constituído a partir da soma de sons senoidais gerados eletronicamente, procedimento denominado síntese aditiva.

⁸ Experiência de manipulação sonora no qual se elimina os harmônicos constituintes de um material sonoro, deixando apenas sua senoide fundamental, procedimento chamado síntese subtrativa.

⁹ “O som senoidal é o material básico de toda música, mais ainda, de todo fenômeno acústico, constituindo por assim dizer, o átomo daquilo que é perceptível sonoramente. Tudo aquilo que ouvimos é composto de sons senoidais que, combinados em inumeráveis modulações de alturas e intensidades, se assomam às milhares de constelações do cosmo audível”. (KRENEK, 1984, p. 200)

A primeira obra de Stockhausen no estúdio de Colônia foi *Elektronische Studie I*, composta em 1953. Logo em 1954 foi composta *Elektronisch Studie II*, nessa obra, complementar ao *Studie I*, em que Stockhausen utiliza uma gama de frequências não temperadas,

grupos de cinco notas são combinadas para formar mistura de sons com cinco densidades diferentes. Essas misturas foram todas sintetizadas com base nos métodos já utilizados em *Studie I*. A distribuição dinâmica e a sobreposição de ondas seguem procedimentos seriais geralmente similares aos de *Studie I*, porém baseados em cinco ao invés de seis componentes. Nessa composição quanto mais o ouvinte está atento para o conteúdo harmônico das misturas sonoras; quanto mais rápida ocorre a mudança, mais ele tende a ficar atento ao aspecto rítmico. (FRITSCH, 2008, p. 32-33)

O emprego do conceito serial em estúdio eletrônico e da composição do som a partir de ondas senoidais acabou por demarcar uma linha de trabalho oposta em relação à postura concreta, que abordou uma conduta mais alinhada à utilização de sonoridades do mundo exterior em sua sistemática compositiva. Conseqüentemente, o radicalismo das escolas, tanto concreta quanto eletrônica, gerou um clima de rivalidade entre estes pilares. Tal oposição, alimentada por uma busca de autonomia estilística e conceitual, era naturalmente ampliada devido ao clima pós-guerra entre os países. Entretanto, não tardaria para que os fundamentos técnicos destes dois pilares compositivos se fundissem, dando origem à chamada música eletroacústica.

A partir de 1955, a música eletrônica começa a se atribuir de sons de origem concreta, provocando o fenômeno de concretização da música eletrônica ao agregar em suas obras sons sintéticos associados a sons concretos. Foi através de Stockhausen que surgem as primeiras composições que aceitaram procedimentos oriundos da escola concreta. Tal fusão, conseqüentemente, gerou um hibridismo estético de obras realizadas tanto na Alemanha quanto na França, que em 1958, Schaeffer denominou o termo *eletroacústico* como mais adequado para esta inter-relação.

Diante desta mudança de comportamento dos compositores da escola senoidal, surgiram obras como *Pfingsoratorium Intelligentiae Sanctus* (1955), de Ernst Krenek para soprano, tenor e sons eletrônicos, que integrava sons concretos ao contexto eletrônico. Nesse mesmo momento, Stockhausen compõe uma das realizações mais relevantes da escola de colônia: *Gesang der Jünglinge*

(1955-1956), a primeira realização quadrifônica e um dos *standards* da música eletroacústica. Holmes (2002) destaca a importância de *Gesang der Jünglinge* no cenário musical da época

Gesang der Jünglinge é talvez a obra mais significativa da música eletrônica dos anos 50 porque rompeu com o dogma estético que tinha preocupado aos líderes dos estúdios de Paris e Colônia. Foi um trabalho de *détente* artística, uma ruptura consciente da música puramente gerada eletronicamente na WDR, em que Stockhausen, atreveu-se a incluir sons acústicos, como os compositores de *musique concrète* na França. No entanto, a peça é totalmente diferente de tudo o que a precedeu. (...) *Gesang der Jünglinge* é historicamente importante por várias razões. Ela representava o começo do fim do primeiro período de composição de fita, em que o pensamento era dividido esteticamente entre as escolas de Paris e Colônia (HOLMES, 2002, p. 130-131, tradução deste autor).

A partir de então, a inserção de sons concretos no contexto musical eletrônico foi se tornando cada vez mais habitual, eliminando a resistência existente entre os dois pilares, e contribuindo para experimentos que culminaram com a concepção da música eletroacústica.

1.1.3 MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

Com a inserção cada vez maior de sons concretos no universo eletrônico, ocorreu a emergência da música eletroacústica mista. De acordo com Menezes (1999), *música eletroacústica mista* é o gênero eletroacústico no qual a escritura instrumental é executada em tempo real juntamente com uma gravação difundida por alto-falantes contendo sons eletroacústicos concebidos a partir da fusão/contraste entre as escrituras instrumental e eletroacústica.

A inter-relação entre o universo instrumental e eletroacústico foi preconizada por Bruno Maderna em 1952, quando compõe a obra *Musica su Due Dimensiononi*, para flauta, pratos e *tape*, no *Institut für Kommunikationsforschung und Informationstheorie* da Universidade de Bonn sob a supervisão técnica de Meyer-Eppler. Tal obra faz alusão a duas diferentes dimensões, a escritura instrumental e eletroacústica, como do próprio título se infere.

Nesse sentido é que Bruno Maderna explica seu entendimento da aceção do conceito de “Dimensões”

Que coisa significa pra mim o conceito de “Dimensões”? Por dimensão entendo formas de comunicação musical: primeiramente com os meios tradicionais, ou seja, com intérpretes que executam seus instrumentos ou cantam em presença de um público, e, em segundo lugar, com os meios da gravação e reprodução eletroacústicas, nas quais são empregados ora somente processos eletrônicos, ora sons instrumentais gravados em fita magnética (e eventualmente transformados), ou ainda materiais sonoros eletrônicos e instrumentais fixados sobre fita e que são então reproduzidos através de alto-falantes (Maderna apud Menezes, 1996, p. 118).

A partir de então, ocorreu de forma natural e gradual a interação entre as escrituras instrumental e eletroacústica. Os compositores começaram a implementar esta inter-relação em suas obras, dentre as quais pode-se destacar *Déserts* (1952) de Edgar Varèse (1883-1965), que propõe uma contigüidade de sequências eletroacústicas e orquestrais, *Rimes pour différentes sources sonores* (1958) para orquestra e *tape* de Henry Pousseur, *Kontakte* (1959/60) para sons eletrônicos, piano e percussão de Karlheinz Stockhausen, entre outras.

Dentro da prática de atuação da música eletroacústica mista, há duas formas de trabalhar com o fenômeno eletroacústico que se diferenciam pela maneira de interação que a fita magnética (em inglês, *tape*¹⁰) estabelece com a escritura instrumental. O primeiro ocorre quando os sons eletroacústicos são previamente gravados em estúdio e fixados em um suporte físico, e o segundo, quando os sons eletroacústicos são manipulados em tempo real, durante a performance ao vivo.

1.1.3.1 Sons pré-gravados fixos em suporte físico

Nas obras em que os sons pré-gravados são fixados em um suporte tecnológico todos os procedimentos de elaboração do material sonoro, desde sua programação, manipulação e síntese, são criados e finalizados previamente no estúdio pelo compositor, para posterior difusão em alto falantes e executados paralelamente com instrumentos tradicionais, de maneira que o instrumentista necessita se adaptar ao som difundido pelo suporte físico. Nessa ocasião a

¹⁰ Conforme Bosseur (1992), o termo *tape*, foi atribuído às experimentações realizadas sobre fita magnética por Luening e Ussachevsky nos Estados Unidos, em 1952. Atualmente esse termo tem se modificado devido à utilização de outros suportes eletrônicos, principalmente pelo computador, que se tornou o principal meio na manufatura da obra eletroacústica.

concepção dos sons eletroacústicos é realizada em tempo diferido¹¹, ou seja, em um momento distinto ao da performance.

Na execução das obras que envolvem técnicas em tempo diferido, as nuances e variações interpretativas e de exequibilidade dependem unicamente do intérprete, já que os sons eletroacústicos obedecem à estrutura engessada pela gravação, condicionando o intérprete a se adaptar ao fluxo temporal estabelecido pelo suporte tecnológico.

Das obras mais importantes da literatura da música eletroacústica mista, que envolve instrumentos sem manipulação em tempo real e difusão de sons eletroacústicos previamente concebidos, se destacam; além de *Musica su due dimensioni*, a *A Poem in Cycles and Bells* (1954) composta por *Vladimir Ussachevsky* (1911-1990) e *Otto Luening* (1900-1996) no Columbia Princeton Electronic Music Center em Nova York nos EUA, e também obras compostas por *Milton Babbitt* (1916-2011) como *Vision and Prayer* (1961), *Philomel* (1963) e *Phonemena* (1969 - 1970).

1.1.3.2 Live Electronics

Nas obras eletroacústicas em tempo real, os sons eletroacústicos são manipulados e processados no ato da execução da obra, ao vivo. Tal maneira de trabalhar com o som recebe a terminologia de *Live-electronics*. Essas transformações sonoras em tempo real são efetuadas através de softwares específicos ou pedais de efeito que manipulam o som da fonte instrumental durante a performance, permitindo variabilidade e improvisos nas interpretações.

Segundo Holmes (2002) processar e modificar o som de instrumentos acústicos ao vivo tem sido uma abordagem comum entre os compositores, que se viram instigados, em meados dos anos 50, pela novidade de poder manipular o som em tempo real. Desta maneira o autor destaca compositores como Edgar

¹¹ Técnicas em *tempo diferido* é o termo utilizado por Philippe Manoury (1998) para designar o procedimento da eletroacústica mista em que os sons são previamente elaborados pelo compositor em suporte fixo.

Varèse, Otto Luening e Vladimir Ussachevsky como empreendedores da composição eletroacústica em tempo real, que trouxeram o elemento humano para o seio deste tipo de performance eletroacústica.

Entretanto, Pousseur (1970) destaca que foi através de John Cage (1912-1992) que se desenvolveu uma maneira mais sólida e pioneira de lidar com o fenômeno eletroacústico processado em tempo real. O autor chama atenção para a maneira de execução das obras, que abrem espaço para improvisações, ao contrário das obras eletroacústicas elaboradas em estúdio sem processamento ao vivo, nos quais seus eventos sonoros se encontram engessados no suporte físico.

Dentre as obras mais relevantes de John Cage para *live-electronics*, podemos destacar a série de peças intituladas *Imaginary Landscapes* (1939-52), e *Cartridge Music* (1960). Também se destacam obras como *Mikrophonie I* (1964) de Karlheinz Stockhausen, na qual sons de um tam-tam são captados por dois microfones, amplificados e processados por meio de filtros eletrônicos, *Wave Train* (1966) de David Behrman que coloca captadores de guitarra nas cordas do piano para amplificação e manipulação do som em tempo real, *Superior Seven* (1992) de Robert Ashley que utiliza processamento em tempo real para ampliar e processar as notas tocadas pela flauta, a “concrète opera” *Voile d’Orphée* (1953) de Schaeffer e Henry, *Two Life Histories* (1977) para Clarinet, vozes masculinas e partitura fantasma (*Ghost Score*), *Liquid Strata* (1977) para Piano e *Electronic Ghost Score*, *The Wild Beasts* (1978) para Trombone, Piano e *Electronic Ghost Score*, de Morton Subotnick (1933).

1.2 REFERENCIAIS COMPOSICIONAIS:

Nesta seção são apresentados os referenciais composicionais deste trabalho. O mecanismo compositivo da linha estrutural do violão das composições desta dissertação parte principalmente de elementos gestuais extraídos de obras para violão que são engendrados em processos de transformação com o intuito de obter novos materiais composicionais. Entende-se por materiais composicionais como os “elementos objetivos com os quais o compositor vai trabalhar, como por exemplo, um conjunto de alturas, um conteúdo intervalar ou uma instrumentação” (ZANATTA, 2002, p. 9).

A seguir são apontados os compositores que serviram como influência direta na concepção da linha estrutural do violão das obras *Descaminhos* e *Dança com Lobos*.

1.2.1 LEO BROUWER

Considerado por muitos autores como a figura mais representativa do violão atual, o cubano Leo Brouwer (1939) pode ser apontado como o sucessor “de uma tradição que começa com Luis Milan no século XVI e passa por Sor, Giuliani e se amplia com Villa-Lobos (...)”. (ZANON, programa de rádio, http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-14.html).

Brouwer encontrou em seu entorno familiar o ambiente responsável pela sua iniciação musical. Sua mãe era musicista, seu pai um aficionado por violão e seu tio-avô foi o grande compositor Ernesto Lecuona¹² (1895-1963).

Seu primeiro contato com o violão acontece aos 12 anos, quando atraído pela música flamenca e influenciado por seu pai, Brouwer empreende as primeiras ações no instrumento tocando de ouvido obras de concerto, e logo depois, começa ter aulas com o grande nome do violão cubano Isaac Nicola (1916-1997). Através do contato com Nicola, Brouwer ampliou seu horizonte musical e adquiriu o domínio necessário do instrumento para dar luz às suas primeiras composições. Em 1959, Brouwer ganha uma bolsa de estudos e vai estudar na *Julliard School of Music* em Nova Iorque, onde tem aulas de composição com Vincent Persichetti (1915-1987) e Stefan Wolpe (1902-1972). Durante o período que esteve nos EUA, Brouwer compôs a primeira série dos *Estudios Sencillos*, que partia da necessidade – percebida através de seus próprios alunos – de suprir carências de âmbito técnico.

Brouwer atestava que suas obras eram compostas partindo da necessidade de preencher uma lacuna na literatura do instrumento. De acordo com Zanon, em programa de rádio, Brouwer diz que em Cuba, nos anos 50, tinha-se um acesso limitado à obras modernas, e, desconhecendo obras de vanguarda para o instrumento, quis compor o repertório que o violão não possuía, o equivalente a obras de Béla Bartók ou Ígor Stravinski.

¹² Brouwer admite que sua principal influência no seio familiar foi de sua mãe e seu pai. Com Lecuona, Brouwer teve pouco contato.

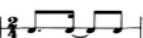
Atualizado com o repertório de vanguarda, Brouwer retorna a Cuba e logo torna-se um ícone do cenário musical do país. No programa de rádio intitulado *A arte do violão*, ZANON explica que Brouwer desenvolve um amplo trabalho em seu país

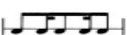
definindo os rumos do ensino musical, participando de comissões orquestrais, de produção cinematográfica e de órgãos governamentais de cultura e educação. Como violonista e compositor tornou-se artigo de exportação da nova Cuba e visitou festivais de música contemporânea como representante oficial. Suas credenciais de revolucionário permitiram estabelecer experimentação de vanguarda na agenda da produção musical cubana.

Prada (2008, p. 117) destaca as contribuições de Brouwer que ampliaram o âmbito técnico do instrumento, como: a inserção de efeitos técnicos, como *pizzicati alla Bartók*, batidas com as duas mãos nas cordas do instrumento; fatores extra-violonísticos, como bater no tampo do violão e agregar objetos a execução (arco, artefatos de metal e de cristal); e mudanças morfológicas, que são atribuições de procedimentos de outros estilos agregados ao violão clássico, como rasgueados do flamenco, glissando do blues e afinações não-tradicionais.

As composições de Brouwer são divididas em três fases. A primeira, denominada de nacionalista se estende de 1956 a 1964. Nesse período as suas obras são dotadas de forte influência do folclore cubano e latino americano. As obras mais relevantes são: *Pieza sin Título nº 1* (1956), *Fuga nº1* (1957), *Dos Aires populares cubanos – Guajira Criolla e Zapateo cubano* (1957), *Dos temas populares cubanos – Dos temas Populares e Ojos Brujos* (1957), *Danza Característica* (1958), *Tres Apuntes* (1959) e *Elogio de la Danza* (1964). Durante este período, Brouwer se utilizou fortemente de elementos de gêneros musicais cubanos, como a rumba e o son, bem como, claves rítmicas tradicionais da música cubana e afro-caribenha como os ritmos tresillo¹³ e cinquillo¹⁴.

A segunda fase, chamada de experimentalista, começa a se estabelecer em 1961, quando Brouwer visita o festival de Varsóvia e tem contato com obras de compositores como Gyorgy Ligeti (1923-2006), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Iannis Xenakis (1922-2001), Krzysztof Penderecki (1933) entre outros. Influenciado pela estética de vanguarda europeia, Brouwer compõe a

¹³ 

¹⁴ 

obra *Canticun* (1968), que representa um divisor de águas na estética composicional para violão. Nesse período, Brouwer também se envolve com nomes como Hans Werner Henze (1926-) e Luigi Nono (1924-1990), que visitaram Cuba em 1967 e 1969-70.

Dudeque (1994) destaca que as obras deste período apresentam características como: o uso de formas musicais não tradicionais, experimentação timbrísticas, aleatorismo, articulação e notação, e ainda, *clusters* e sons de altura indeterminada. Prada (2008) ainda acrescenta a utilização de cromatismos, polirritmia, politonalidade, variações de timbre e células melódicas (temas) curtas e similares entre si.

Deste período, as obras mais relevantes são: *La Espiral Eterna* (1970), *Memórias del Cimarrón* (1970), *Parábola* (1973), *Concerto* para violão e orquestra (1972) e *Tarantos* (1974).

No final dos anos 70, Brouwer abandona o uso estrito da linguagem experimentalista de vanguarda e retorna às suas raízes, passando a utilizar em suas composições elementos tanto da música erudita e de vanguarda, quanto de música popular e folclórica. A terceira e atual fase é denominada por hiperromantismo nacionalista ou *nueva simplicidad*. Nessa fase, Brouwer se atribui de elementos mais simples e acessíveis, como formas tradicionais, modalismos, escala pentatônica, elementos da música popular e minimalismo. As obras mais conhecidas dessa fase são: *El Decameron Negro* (1981), *Retrats Catalans* (1981), os *Prelúdios Epigramáticos* (1981), a trilogia *Paisaje Cubano con Lluvia* para orquestra de violões (1984), *Paisagem Cubano com Rumba* para quarteto de violões (1985) e *Paisaje Cubano com Campanas* (1986).

1.2.2 ROLAND DYENS

O tunisiano Roland Dyens (1955) começou seus estudos no violão aos nove anos de idade, e um pouco mais tarde, ingressou na *l'Ecole Normale de Musique* em Paris, onde teve aulas de violão clássico com o espanhol Alberto Ponce (1935), e composição, orquestração e regência com Désiré Dondeyne (1921). Atuando profissionalmente, Dyens desenvolve um sólido trabalho como compositor e intérprete, realizando concertos e *master-classes* por vários países como França, Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Suécia, Indonésia, Hungria, Brasil, Estados Unidos, entre outros.

Dyens lançou vários discos que incluem gravações em CD e DVD. Em seus álbuns, Dyens se atribui de um repertório variado, que inclui obras próprias e de outros compositores, como: Villa-Lobos, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Joaquin Rodrigo, Chopin, Weiss, Torroba, Erik Satie, Django Reinhardt, Thelonious Monk, Tom Jobim, Cole Porter, Dizzy Gillespie, Baden Powell, entre outros. Dyens ainda gravou e criou versões para várias canções populares francesas.

Grande admirador da música brasileira, em 2009, Dyens lançou um álbum inteiro com canções de Pixinguinha intitulado *Naquele Tempo*, contendo grandes clássicos do compositor brasileiro como *Rosa*, *Carinhoso*, *Lamentos*, *Um a Zero*, entre outras.

Dyens publicou diversas obras de sua autoria, que incluem solos, duos, e peças para violão e orquestra de cordas. Entre suas obras mais relevantes se destacam: *Libra Sonatine*, *Tango en skaï*, *Trois Saudades*, *Valse en skaï*, *Hommage à Frank Zappa*, *Ville d'Avril*, *Valse des loges*, *La javanaise*, *Éloge de Léo Brouwer*, está última de caráter atonal.

Sobre o estilo e as influências de Dyens, Beavers (2006) destaca:

Seu estilo é flexível e eclético. Suas influências mais importantes incluem música européia, canções populares francesas, jazz americano e gêneros populares sul americanos. Dyens explora muitas vezes formas da música popular e harmonias do jazz. Algumas de suas peças têm influência da Índia e Arábia Saudita, por exemplo, o *Concerto em Si* e *Hamsa*. O *concerto em Si*, um concerto para violão solo acompanhado por conjunto de violões, é influenciado pela música indiana para cítara. A obra para conjunto *Hamsa* é influenciada pela música Árabe, especialmente o último movimento (BEAVERS, 2006, p. 20, Tradução deste autor).¹⁵

A obra de Dyens se caracteriza por trafegar por diferentes idiomas providos das mais distintas esferas musicais. Paralelamente, podemos encontrar na obra do italiano Carlo Domeniconi (1947) aspectos desta mesma realidade.

¹⁵ His style is flexible and eclectic. His most important influences include European art music, French popular songs, American jazz, and South American jazz and popular styles. Dyens' forms are often drawn from popular music, his harmonies from jazz. A few of his pieces have influences from India and Saudia Arabia, for example, *Concerto en Si* and *Hamsa*. *Concerto en Si*, a concerto for solo guitar accompanied by guitar ensemble, is influenced by sitar music of India. The ensemble work *Hamsa* is influenced by Arabic music, especially the last movement. (BEAVERS, 2006, p. 20)

1.2.3 CARLO DOMENICONI

Domeniconi teve uma formação tradicional clássica. Iniciou seus estudos aos 13 anos no Conservatorio Rossini em Pesaro, e em 1964, muda-se para Berlim, onde cursa composição na *Hochschule für Musik*. Com apenas quatro anos de experiência ao violão, Domenicone já demonstrava grande capacidade ao acumular prêmios em competições internacionais de violão.

Assim como Dyens, Domenicone é um compositor eclético. Sua obra para violão é vasta, contendo mais de 100 peças que incluem solos, conjuntos de câmara e concertos. Suas obras são dotadas de um caráter improvisatório, e exibem o interesse por vários gêneros provindos de países como Turquia¹⁶, Iraque, Japão, Brasil, Espanha, México, entre outros, e ainda, recebem influências de gêneros como o jazz e o rock.

Entre suas obras destacam-se: *Minyo*, *Koyunbaba*, *Gli Spiriti*, *Hommage a Jimi Hendrix*, *Omaggio a Abel Carlevaro e Alba*, *Oyun*, *Semplice Guitar*, *Hommage à J. Rodrigo*, *Orient Express*, *Quaderno Brasileiro*, *Minha tia esotérica do Brasil*, *Water Music* (para dois violões), entre outras.

De acordo com Cumming (2005), composicionalmente, Domeniconi se aproxima do folclore de duas maneiras: no primeiro, ele se insere estritamente no espírito do folclore e cria composições originais segundo os padrões da cultura abordada; na segunda, Domenicone se atribui de materiais pré-existentes de canções folclóricas para compor suas obras, como é o caso de *Uzun Ince Bir Yoldayim* e as *Twenty Turkish Folksongs*, que são variações sobre canções folclóricas turcas, e *Minyo* e *Sunayama Henge* baseadas em canções folclóricas japonesas. Outros trabalhos que se baseiam em gêneros ou materiais musicais preexistentes podemos destacar *Bossa Triste* do *Quaderno Brasileiro* e *Hommage à Jimi Hendrix*.

Um exemplo desta aproximação com o folclore pode ser percebido na obra *Koyunbaba*. Esta obra é composta de quatro movimentos executados ininterruptamente que são distinguidos através dos andamentos: moderato, mosso, cantabile e presto. A estruturação melódica da obra apresenta grande

¹⁶ A principal influência de Domenicone provém da música turca. Domenicone viveu por diversos anos em Istambul, se casou com uma mulher turca e lecionou violão em 1977 no Conservatório de Istambul. Sua obra mais famosa, *Koyunbaba: Suite für Gitarre op.19* escrita em 1985, atribui-se de elementos da música turca.

influência de elementos da música turca, bem como, a estruturação rítmica, que exhibe elementos rítmicos tradicionais como o *aksak*, que se caracteriza pelo agrupamento irregular de células rítmicas, como o 2+2+3 ou 2+2+2+4. Outra influência concerne à afinação¹⁷ do violão, que busca assemelhar-se ao baglama¹⁸ instrumento tradicional da Turquia.

Conforme Cumming (2005)

Domeniconi descreve *Koyunbaba* como uma pastoral, inspirada na beleza e no poder da natureza, que se localiza especificamente em um pequeno riacho que ele visitou no sudoeste da Turquia. O título *Koyunbaba* é constituído de duas palavras, koyun que significa ovelha e baba que literalmente significa pai e também, ao título dado aos santos do sufismo, cujos túmulos são destino de peregrinação. *Koyunbaba* refere-se então a um santo específico cujo santuário fica na região do riacho que Domeniconi tomou como inspiração. O título é uma referência direta ao sufismo. Uma vez que a música turca tradicional está ligada ao sufismo, ele afirma que é impossível compreender a música sem uma compreensão desta espiritualidade. A música se refere a um ramo particular do sufismo conhecido como ordem Mevlevi ou Dervishes rodadores. Os dervishes realizam uma dança ritual, a “sema”, que é uma tentativa de libertar o ser do corpo, para entrar em êxtase divino. Ainda que Domeniconi não fale diretamente do sufismo, a linguagem tonal, a natureza melódica e o uso da repetição em *Koyunbaba* criam um caráter sereno. O quase hipnótico quarto movimento, o presto, com repetições extremadas e impulso rítmico crescente, evoca a dança rotativa dos dervishes. (CUMMING, 2005, p. 34, tradução deste autor)

1.2.4 ANDREW YORK

Assim como Domeniconi, o norte americano Andrew York (1958) também se atribui de elementos musicais advindos de tradições distintas. A influência da música popular na vida de York começou logo em casa através de seus pais, sua mãe era cantora e seu pai guitarrista de música *folk*. Ainda garoto, York estudou música erudita e popular, graduando-se mais tarde, na *James Madison University* em Virginia e na *University of Southern California*, instituição na qual adquiriu o diploma de mestre. Também se aperfeiçoou em violão clássico na Espanha e estudou jazz com os guitarristas Joe Diorio (1936) e

¹⁷ A afinação de *Koyunaba* será discutida nos capítulos referentes as obra *Descaminhos e Dança com lobos*.

¹⁸ Instrumento muito popular na Turquia, o baglama possui sete ou seis cordas agrupadas em duplas. Pode ser afinado de várias maneiras e possui nomes distintos de acordo com a região e tamanho, como baglama, sazi divan, bozuk, cöğür, kopuz irzva, cura, tambura, etc. O baglama assemelha-se fisicamente com o alaúde, e é de natureza acústica. Há também os baglamas elétricos que possuem captadores e podem ser ligados em um amplificador.

Lenny Breau (1941-1984). Em seus anos de estudo, York demonstrava interesse por diversos gêneros musicais, como o rock, o jazz, o folk e a música erudita. Em 1986, York conhece John Willians¹⁹, que impressionado com o trabalho do americano, começa a gravar suas obras, fato que contribuiu para ascensão de York como compositor. Outros grandes intérpretes do violão internacional também gravaram e incluíram em seu repertório obras de York, como Christopher Parkening (1947), Sharon Isbin (1956), Li Jie (1981), Kaori Muraji (1978), entre outros.

York lançou vários discos solo, com o *Los Angeles Guitar Quartet* (LAGQ)²⁰ e em parceria com outros músicos, e também compôs várias obras para violão, que incluem solos, duos, quartetos, conjuntos e violão com orquestra, das quais podemos destacar: *Sunburst*, *Lullaby*, *Marley's Ghost*, *Rock Skippin Creekside*, *Emergence*, *Sunshine Rag*, todas para violão solo, e *Djembe* da *African Suite* e *En Aranjuez con tu amor*, baseado no segundo movimento do *Concerto de Aranjuez* de Joaquim Rodrigo, para quarteto de violões, e ainda, o duo *Evening Dance*.

1.2.5 VILLA LOBOS

De grande importância para a literatura do violão, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) utilizou abundantemente em sua obra para violão elementos de estilos concernentes à música popular como a polca, o maxixe, a valsa, o choro e a música nordestina.

Villa Lobos foi um dos responsáveis por iniciar a produção do repertório brasileiro para violão e elevar o nível técnico e compositivo do instrumento. Sua obra para violão tomou proporções cosmopolitas e suas contribuições englobam desde novos caminhos sonoros, através de uma linguagem moderna, a inovações concernentes a mecanismos técnicos e idiomáticos do instrumento.

Sua imensa afinidade e percepção para com as possibilidades do instrumento devem-se ao fato de que Villa-Lobos, durante sua juventude, teve contato com os métodos clássicos para violão como os de Sor, Aguado, Tarrega, entre outros e também em função de sua experiência com a música popular,

¹⁹ Ambos se conheceram em um concerto de York na Espanha no ano de 1986. Após esse encontro, Willians gravou as obras *Sunburst* e *Lullaby*.

²⁰ Com o LAGQ, York foi ganhador de um Grammy na categoria *classic-crossover* pelo disco *Guitar Heroes* (2005).

especialmente durante o período em que freqüentou rodas de choro. De acordo com Fraga (2007), Villa-Lobos cresceu ouvindo os dois gêneros mais populares de sua época: a seresta e o choro, e, ao aprender violão, desenvolveu a prática do improvisado a um patamar equivalente ao de músicos populares profissionais.

Nas obras da *Suíte Popular Brasileira*, por exemplo, para compô-las, Villa-Lobos se atribuiu de várias referências estilísticas, misturando elementos das danças européias com aspectos da música popular brasileira. As obras *Mazurca-Choro*, *Scottish-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro*, escritas durante o período de 1908-1912 foram o ponto de partida para a criação do repertório de concerto para violão no Brasil.

Durante o período de 1924 a 1929, Villa Lobos escreveu os *12 Estudos* que são considerados como sua maior contribuição para o instrumento. Dedicados a Andrés Segovia (1893-1987), os *12 Estudos* se tornaram referências fundamentais no âmbito violonístico devido ao seu valor técnico e estético. De acordo com Fraga (2007) os *12 Estudos* representam uma síntese do pensamento estético de Villa-Lobos.

Os cinco Prelúdios compostos em 1940 estão entre as peças mais representativas do autor. Nestes prelúdios, Villa-Lobos faz uma síntese de sua produção, mesclando os avanços técnicos presente nos doze estudos com o contexto popular manifestado na suíte popular, um exemplo disso é o *Prelúdio n°2* que homenageia o malandro carioca.

A obra²¹ para violão de Villa-Lobos ainda é constituída pelo *Choros n°1* (1920), *Chorinho* (1923) e o *Concerto* para violão e orquestra (1951).

²¹ De acordo com Prada (2008) a obra de Villa-Lobos para violão solo – em partituras editadas – é constituída de 23 peças, entretanto, estima-se que haja mais de dez obras originais para violão solo cujas partituras não foram localizadas, uma delas é o Prelúdio n° 6, que se supõe que tenha se perdido durante a Guerra Civil Espanhola na casa de Segovia.

2 DESCAMINHOS

Este capítulo discorre sobre o processo compositivo da obra para violão e sons eletroacústicos que nomeei de *Descaminhos*²². Composta entre agosto a novembro de 2011, trata-se de uma composição eletroacústica mista, em que os sons eletroacústicos são previamente gravados em estúdio e fixados em um suporte físico. Nessa obra, o violão atua como instrumento principal e os sons eletroacústicos são difundidos em um sistema espacial quadrifônico.

Os procedimentos pré-compositivos partem de duas ideias fundamentais que desencadearam todo material sonoro de *Descaminhos*: a utilização do violão na concepção dos materiais eletroacústicos – de maneira que todos os materiais eletroacústicos fossem derivados do mesmo e, após serem captados, sofressem processos de manipulação e síntese – e o emprego de elementos gestuais extraídos da literatura do violão como material compositivo da linha estrutural da escritura instrumental. Tais materiais, engendrados em processos de transformação acabaram gerando novos materiais sonoros.

A ideia inicial desta composição também se inspirou no conceito de tradução intersemiótica²³ de Julio Plaza. Em sua obra, *Tradução Intersemiótica*, Plaza (2003) discute sobre a relação que afirma existir entre o passado e o presente, dialogando a dimensão histórica da própria arte, no qual o tradutor (artista) toma posse de elementos do passado e os transforma, inserindo-os em um novo contexto, o que esse autor denomina de processo de re-atualização de tais elementos para o momento presente.

Plaza (2003) entende que o ato criativo se torna uma tradução criativa, através da recriação de um elemento original, o qual, através desse processo, perde sua essência natural para ser uma tradução de algo já existente anteriormente. Portanto, o original se desconectaria de sua natureza oriunda quando torna a representar uma origem referencial ao invés de uma origem autêntica. A aplicação desse conceito em um trabalho compositivo ocorre em virtude da proximidade com o modo no qual se realiza o processo tradutor do

²² O título *Descaminhos* faz referência ao momento vivido por mim na época em que estava compondo a obra. A ideia foi remeter algum nome que associasse às mudanças infligidas pelo destino.

²³ Tal ideia partiu das leituras e discussões realizadas durante as aulas da disciplina de Seminário de Composição Avançado II do curso de Pós-Graduação em Música da UFPR, na qual se viu a oportunidade da exploração de tal conceito como mecanismo compositivo.

objeto de arte com a intenção do compositor de criar outras sonoridades partindo de determinadas referências da literatura musical, mais especificamente da literatura de obras para o violão.

Foi observado, nesse conceito, sua potencialidade para a criação de outras obras, isto é, a oportunidade de, a partir da agregação de alguns aspectos do processo de tradução icônica²⁴ que possibilitassem a criação de outros caminhos sonoros, desenvolver procedimentos de transfiguração do material original em um novo material. Portanto, tal conceito aplicado a um processo compositivo alinou-se perfeitamente às minhas intenções de trabalhar com o material sonoro de que dispunha.

Para a descrição do processo compositivo de *Descaminhos* trago questões referentes a como se dá a transformação dos materiais, ao caminho eletroacústico dos materiais e suas mixagens, à interação, à espacialidade, à sincronia entre as escrituras, e à estrutura de toda a composição.

Na primeira seção Caminhos compositivos: Violão, apresento todos os trechos da literatura do violão que foram utilizados como elementos pré-compositivos e demonstro como procedi com o trabalho de recriação destes materiais em *Descaminhos*.

Em Caminhos compositivos: Eletroacústica, descrevo os elementos extraídos do violão e como eles são inseridos no contexto da eletroacústica.

Já em Interação entre as escrituras, abordo os aspectos de fusão, de contraste e dos estágios transicionais de acordo com a ferramenta conceitual sobre a morfologia da interação estabelecida por Menezes (2006), presente na interação entre as escrituras instrumental e eletroacústica.

Na seção referente à Espacialidade, revelo o plano espacial da obra, no qual a discussão está concentrada sobre o caráter estrutural da espacialização. Há demonstrações dos modos pelos quais os eventos se movimentam no espaço conforme a sistematização proposta por Menezes (2006) referente às estratégias compositivas com relação à espacialidade dos sons.

²⁴ A *tradução icônica* baseia seu conceito na semelhança estrutural, na qual se pode configurar diferentes elementos em sistemas similares ou elementos similares em sistemas distintos, produzindo-se significados sob a forma de qualidades e de aparências. Logo, nesse mesmo sentido, visando distinguir informações sobre as estruturas dos materiais extraídos da literatura do violão, o empenho do trabalho realizado inclinou-se para um sistema compositivo semelhante à tradução como iconicidade.

No que tange ao sincronismo entre as escrituras, em Sincronia entre instrumento e suporte físico, apresento a solução encontrada para sanar o problema de exeqüibilidade da interação entre homem e máquina.

Concluindo a descrição dos caminhos compositivos de *Descaminhos*, debruço-me na explanação da estrutura da obra. É, então, em Estrutura que estão descritos os procedimentos e estratégias que culminaram na obra como um todo e os elementos mais relevantes que atuaram diretamente no modo de concatenação dos eventos presentes em *Descaminhos*.

Nas seções a seguir, apresento os caminhos tomados, as escolhas realizadas para cada passo dado em direção à obra *Descaminhos*.

2.1 CAMINHOS COMPOSICIONAIS: VIOLÃO

Os trechos de obras que serviram como materiais composicionais sujeitos a processos de transformação partem de cinco obras que fazem parte da literatura contemporânea para violão: *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi, *Sunburst* de Andrew York, *Fuoco* de Roland Dyens e *Estudo XX e El decameron negro* de Leo Brouwer.

Através desse processo de transformação – em que há uma revisão de elementos já presentes que posteriormente são sujeitos à manipulação – busquei promover uma re-exposição do material transfigurado tomando, como ponto de partida, os referidos trechos da literatura contemporânea para violão, escolhidos pela empatia e afinidade percebida em suas sonoridades, mecanismos técnicos e gestuais.

A escolha destes compositores e trechos específicos de suas obras ocorreu mediante a vontade em obter em *Descaminhos* uma sonoridade próxima a das obras escolhidas.

Nestas obras observou-se uma gama de possibilidades para exploração de mecanismos técnicos específicos como um meio ou um caminho direto no processo da concepção dos sons de *Descaminhos*.

Outro fator que impulsionou a escolha destas obras foi o fato de que as mesmas fazem parte do meu repertório como intérprete. Todas estas obras

foram bastante estudadas e, portanto, a exploração de seus mecanismos técnicos se encaminhou de uma forma mais segura.

A primeira obra a ser destacada é *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi. Nessa suíte para violão, dotada de quatro movimentos e composta em 1985, Domeniconi buscou inspiração para compor a obra em aspectos da tradição turca. Domeniconi aponta que foram alguns elementos da tradição do país como lendas e paisagens que o inspiraram na concepção da peça.

Um aspecto extraído desta obra que acaba figurando como ponto fundamental de todo o processo compositivo foi a utilização do mesmo modelo de afinação²⁵ em *Descaminhos*.

Em *Koyunbaba*, a maneira como se organiza a afinação das cordas do violão sofre significantes alterações, aumentando a extensão das notas no instrumento com o acréscimo de um tom e meio no registro grave. Essa afinação, que caracteriza o acorde de Dó sustenido menor proporciona uma ampla utilização das cordas soltas²⁶.

Outro ponto importante a ser destacado que ocorre em virtude da mudança de afinação é a perda da referência visual dos mecanismos no instrumento. Com a mudança de afinação, conseqüentemente mudam também as fôrmas dos acordes e das escalas, ou seja, as notas mudam de posição no braço do instrumento, desconfigurando a percepção visual dos mecanismos impostos pela afinação tradicional.

Em função disso, o estudo e execução da obra *Koyunbaba* serviu como referência fundamental na percepção da organização dos mecanismos de digitação da mão esquerda. Grande parte dos gestos utilizados em *Descaminhos* encontra influência direta no modo gestual e mecânico de *Koyunbaba*. Em função desta influência – fundamentada na busca por uma experiência que facilitasse o fator visual – conseqüentemente acabou gerando uma semelhança

²⁵ A afinação tradicional do violão é estabelecida pela configuração, da primeira à sexta corda, respectivamente, afinadas em Mi, Si, Sol, Ré, Lá e Mi, enquanto em *Koyunbaba*, a afinação, das mesmas cordas são, respectivamente, Mi, Dó#, Sol#, Dó#, Sol# e Dó#.

²⁶ A afinação que consta na partitura se estabelece meio tom acima da indicada no texto, em Ré menor. Entretanto, devido à alta tensão provocada pela afinação mais aguda das cordas primas, a maioria das interpretações de *Koyunbaba* – inclusive a do próprio Domeniconi – são executadas na afinação de Dó sustenido menor. Em *Descaminhos*, também devido ao maior aproveitamento do registro grave, preferiu-se optar pela afinação de Dó sustenido menor.

no aspecto sonoro com *Koyunbaba* em virtude do uso de escalas e intervalos semelhantes.

Outro elemento igualmente extraído de *Koyunbaba* é um gesto característico da peça que está presente no segundo e quarto movimento, figurando em trechos onde a intensidade dramática da obra se acentua. Os exemplos demonstram a constituição intervalar e mecânica do gesto.



Figura 1²⁷ – *Koyunbaba* [75].

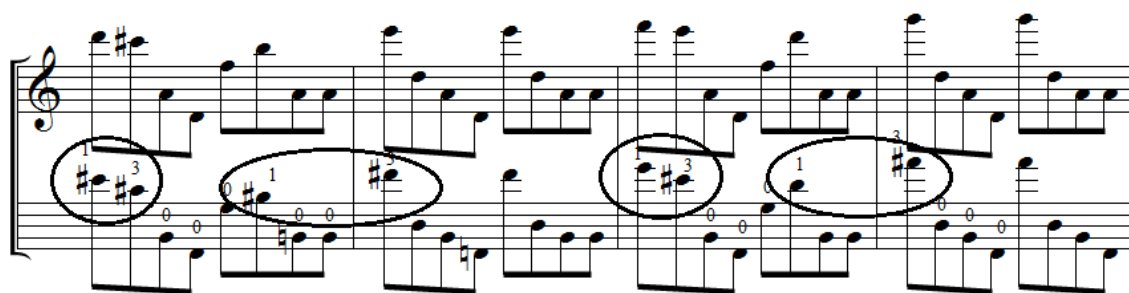


Figura 2 – *Koyunbaba* [165].

As notas circuladas representam o elemento absorvido deste trecho de *Koyunbaba* que foi utilizado como mecanismo pré-compositivo em *Descaminhos*. O exemplo a seguir demonstra o comportamento e a configuração do gesto em *Descaminhos*.

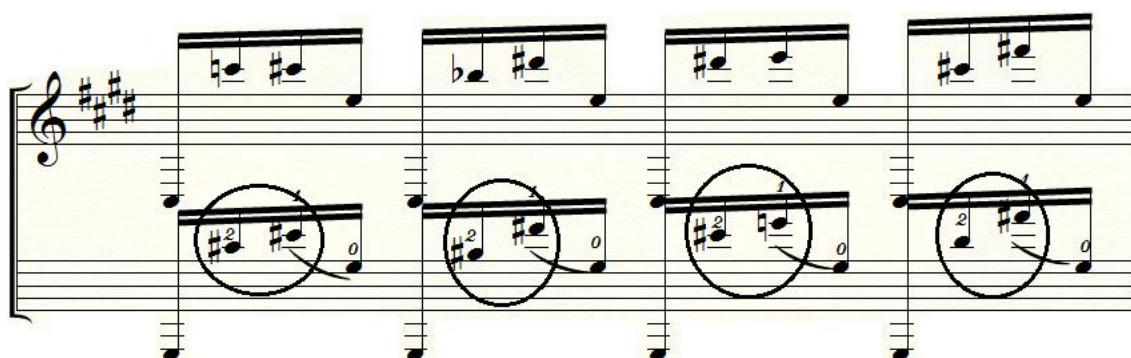


Figura 3 – *Descaminhos* [116].

²⁷ Em virtude da diferente afinação, nos exemplos referentes à *Koyunbaba* e as obras de minha autoria, os exemplos são dotados de dois pentagramas, sendo que o de cima representa a notação real enquanto o de baixo refere-se à scordatura.

As notas utilizadas neste trecho foram mantidas e a alteração ocorre no modo de execução da mão esquerda. Em *Koyunbaba* são realizados dedilhados descendentes repetidos de mão direita, enquanto que em *Descaminhos*, o movimento do gesto utiliza ligados articulados com as cordas soltas e o emprego apenas da primeira, segunda e sexta corda, dispensando o emprego da terceira e quarta, como ocorre em *Koyunbaba*.

Outra obra cuja presença pré-compositiva atuou de forma significativa na concepção de *Descaminhos* foi *Sunburst*²⁸ de Andrew York. O estilo compositivo de Andrew York recebe influência das áreas da música popular como: *jazz, folk, rock, new age*, entre outros. Consequentemente, *Sunburst* abarca em sua sonoridade essa amálgama de estilos que a partir dessa trama estabelece uma sonoridade inclinada ao *crossover*²⁹.

Um aspecto fundamental dessa obra é a forma característica da configuração dos ligados da mão esquerda. Especificamente os ligados presentes a partir do compasso [43]. Esse gesto envolve ligados articulados com cordas soltas, de maneira alternada, tangendo a sexta e a quinta corda do violão em um movimento repetido, gesto que aos poucos é sujeito a variações realizadas por ações que ferem as cordas agudas.

O fato de *Sunburst* também alterar a afinação³⁰ original do violão amplia as possibilidades de utilização das cordas soltas em conjunto com os ligados de mão esquerda. Por esse motivo, o mecanismo dos ligados na mão esquerda foi adaptado tão confortavelmente em *Descaminhos*, na qual a afinação aberta do violão também proporciona a formação de um acorde.

O gesto que extraí de *Sunburst* situa-se a partir do compasso [43] e sua mecânica consiste na execução de ligados ascendentes e descendentes de mão esquerda, articulados às cordas soltas do violão.

Em *Sunburst*, naturalmente a mecânica dos ligados da mão direita é realizada pelo polegar – justamente em função do alvo ser as cordas graves –

²⁸ Esta obra, composta em 1986, tornou-se um *standart* do violão contemporâneo, principalmente depois de ter sido gravada, em 1989, pelo violonista John Willians. A obra só foi publicada no ano de 1990.

²⁹ Gênero musical que transita entre a estética erudita e popular.

³⁰ A afinação do violão em *Sunburst* se configura com a primeira corda em Ré, a segunda afinada em Lá e a sexta corda em Ré, mais grave. As demais cordas são afinadas da maneira tradicional. Esta afinação aberta proporciona um acorde de G9/D, ou até um acorde entendido como A7(9/11)/D.

Outra influência relevante no processo conceutivo das frases e segmentos de *Descaminhos* é o *Estudo XX* de Leo Brouwer, mais especificamente a partir do compasso [16] onde iniciam os ligados.

O pensamento de Brouwer em relação à maneira de como se configura o gesto envolvendo ligados de mão esquerda e cordas soltas mostrou-se como um modelo possível e adequado para adquirir novos materiais. Contudo, no *Estudo XX*, não busquei um trecho ou material específico passível de transformações. Os aspectos extraídos abarcam o pensamento mecânico de uma maneira geral, ou seja, a maneira de como se constituem os ligados ascendentes e descendentes utilizando as cordas soltas do violão e os consequentes modelos mecânicos e de digitação tanto de mão esquerda quanto de mão direita.

No *Estudo XX*, Brouwer adota uma atitude minimalista no desenvolvimento e variações dos materiais. Conforme Prada (2008), essa ótica compositiva também está presente em outras de suas obras como *El Decameron Negro* e *Chanson de Geste*. Entretanto, Brouwer destaca que a aplicação de técnicas minimalistas, em algumas de suas obras, não é proveniente da escola minimalista de compositores como Steve Reich e Philip Glass, mas da influência direta de elementos de sua própria cultura:

Tomei o minimalismo como um elemento composicional muito importante porque ele é inerente às minhas raízes culturais de “terceiro mundo”. África, Ásia se manifestam de um modo minimalista. Estes maravilhosos criadores do minimalismo norte-americanos descobriram este fato, talvez tardiamente (BROUWER, 1999 *apud* PRADA, 2008, p.168).

A figura 7 mostra o trecho do *Estudo XX* que serviu como modelo mecânico e gestual, enquanto que as figuras 8 e 9 demonstram trechos específicos de *Descaminhos* que apresentam semelhança no comportamento técnico das mãos esquerda e direita em relação à obra de Brouwer. O pensamento cíclico das frases e a articulação entre os ligados e as cordas soltas são os principais fatores que apontam para esta semelhança

estadunidense Sharon Isbin – foi composta em 1981, na terceira fase do compositor chamada *Nueva Simplicidad*.

Na obra é notória a influência de ritmos afro-cubanos. Para Silva (2010), em *La Balada de La Donzela Enamorada*, Leo Brower faz uma alusão ao ritmo *son* através do emprego de elementos rítmicos desse gênero. O *son* é um gênero musical cubano, derivado do *tresillo*³¹. Segundo REY (2006 *apud* SILVA, 2010, p.76), o gênero “carrega consigo elementos de música popular, folclórica e cultura afro-hispânica que refletindo a estética rural e urbana que enfatiza a música vocal, instrumental e elementos poéticos cubanos (...)”

A forma da terceira parte, *Balada de la Donzella Enamorada*, se apresenta em um rondó *A – B – A – C – A*. Busquei influência de material compositivo no trecho situado na parte B, no primeiro *Piu mosso*³², situado no compasso [23]. Nesse trecho ocorre uma espécie de ponteio realizado pelo violão que se prolonga durante toda a *parte B*. A profusão das vozes da linha do baixo, combinada ao mecanismo cíclico de repetição e variação realizada nas cordas médias foi o elemento extraído como material pré - compositivo.

Silva, referindo-se a esse trecho, afirma que “o ligado entre o tempo *fraco* da primeira célula e o *forte* na segunda, produzindo o efeito de síncope” (2010, p. 79), são características rítmicas do *son*.

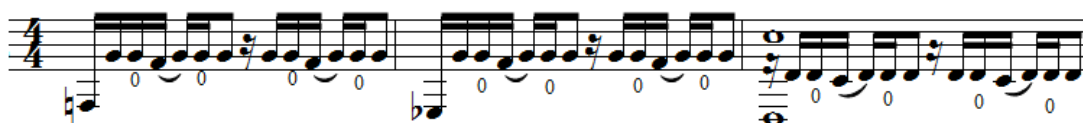


Figura 10 – *Balada de la Donzella Enamorada* [40].

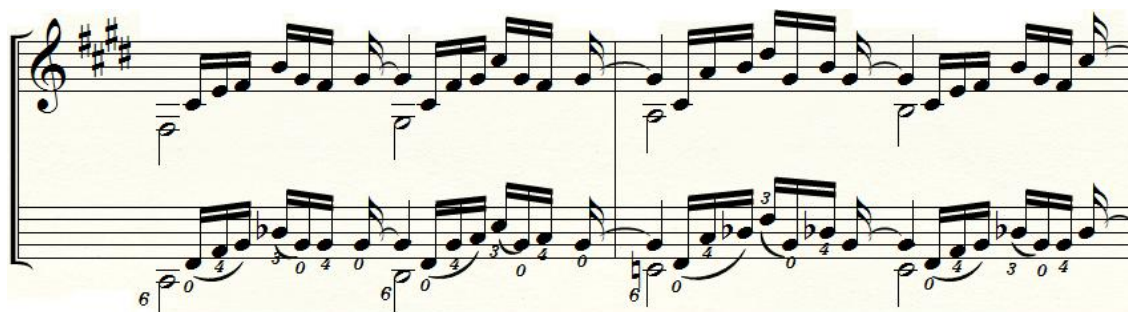


Figura 11 – *Descaminhos* [95].

De todos os trechos extraídos que foram sujeitos a transformações e, conseqüentemente, geraram novo material compositivo, o resultado sonoro do

³¹ Rítmico derivado da habanera. A clave rítmica: 

³² Ocorre também um segundo *Piu mosso*, situado na parte C da obra, especificamente no compasso [82].

processo de tradução que envolveu este exemplo foi o mais distante tanto em âmbitos sonoros, quanto em mecânicos e gestuais. As mudanças sofridas envolvendo melodia, contraponto e articulação das notas proporcionaram um significativo afastamento do material gerador, tornando mais difícil a associação. O aspecto que permaneceu fortemente foi o pensamento cíclico, promovido pelo uso do gesto repetido envolvendo ligados de mão esquerda.

A célula rítmica do gesto transfigurado em *Descaminhos* acaba sofrendo variações em relação à constituição do gesto original ao utilizar uma condução rítmica mais linear. A aplicação de duas semicolcheias no lugar do prolongamento da colcheia, seguido da pausa de semicolcheia, somado às mudanças de articulações mecânicas – determinantes no comportamento dos acentos rítmicos – distanciam as características intrínsecas do gesto original, proporcionando assim um amplo afastamento em âmbito auditivo.



Figura 12 – *Balada* [23] e *Descaminhos* [96], respectivamente.

O último gesto extraído como material compositivo é um trecho da obra *Fuoco*, de Roland Dyens. *Fuoco* é o terceiro movimento da obra *Libra Sonatine*, na qual ainda fazem parte os primeiro e segundo movimentos, *India* e *Largo*, respectivamente.

A gestualidade presente em *Fuoco* é proveniente de estilos musicais variados e Dyens, através de procedimentos da música erudita, consegue fomentar a convergência desse mecanismo gestual. A sonoridade de *Fuoco* mistura elementos da música popular, porém a sistematização desses gestos é calçada na escola erudita, permitindo caracterizar *Fuoco* como uma obra esteticamente híbrida.

Vicens (2009, p.21) confirma esse hibridismo na obra de Dyens afirmando que “a bi-musicalidade de Dyens (...) resulta no hibridismo de suas composições e arranjos, no qual deriva da fusão de elementos de tradição

clássica e popular” [tradução deste autor]. E acrescenta que os ritmos, harmonias e melodias da obra de Dyens partem da música popular – jazz e outros estilos –, enquanto que a maneira que ele elabora e estrutura esse material provém da tradição clássica.

Esta associação de elementos musicais díspares aumenta o caráter híbrido de *Fuoco* e Dyens atinge esta simbiose valendo-se de particularidades distintas do violão.

Não é somente a pluralidade estética que está presente em *Fuoco*, também ocorre uma pluralidade de elementos técnicos no violão. Dentre esses elementos mecânicos se destacam: *bends*³³, batidas percussivas³⁴, *slaps*³⁵, entre outros.

O trecho que me interessou como material compositivo situa-se a partir do compasso [40] e estende-se até o compasso [56]. Neste trecho foi utilizada somente a mecânica do gesto da mão direita, mais especificamente, apenas a maneira como se comporta o dedilhado, e não as notas, intervalos e gestos da mão esquerda.

No gesto, o dedilhado da mão direita é constante, exercendo um movimento repetitivo. As mudanças e variações ficam a cargo da mão esquerda, na qual a cada ciclo completado pelo dedilhado da mão direita realiza trocas na harmonia.

Como a harmonia do gesto existente em *Fuoco* é completamente alterada em *Descaminhos*, em âmbitos sonoros a relação entre ambas acaba se distanciando consideravelmente. Em *Descaminhos* são engendradas transformações harmônicas em relação ao gesto original, ocasionando alterações na direcionalidade dos acordes, conforme ilustram os exemplos a seguir:

³³ Técnica utilizada na guitarra elétrica que consiste em levantar o dedo da mão esquerda com a corda friccionada para chegar a uma nota mais aguda.

³⁴ Batidas percussivas realizadas na parte lateral do violão.

³⁵ Técnica utilizada no contrabaixo elétrico e se caracteriza por extrair do instrumento sons melódicos e percussivos simultaneamente. A execução do gesto consiste em apoiar a mão nas cordas de modo que o polegar fira as cordas com o ângulo lateral do dedo, enquanto que os demais dedos realizam ações percussivas puxando as cordas agudas.

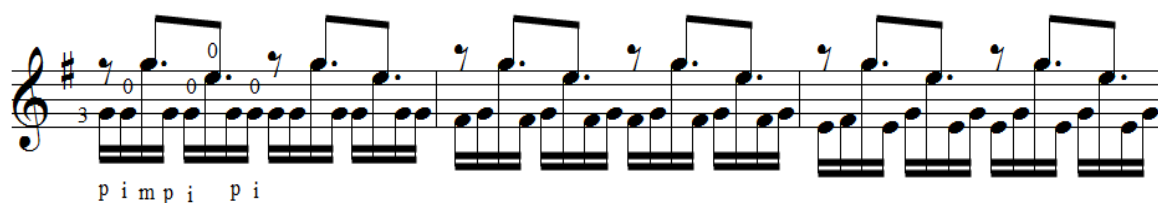


Figura 13 – *Fuoco* [40].

Figura 14 – *Descaminhos* [176].

Estes exemplos gestuais supracitados que serviram de material compositivo pra *Descaminhos* foram fundamentais por atuarem diretamente na manufatura do discurso do violão. Entretanto, mesmo utilizando modelos estruturais já existentes como mecanismo criativo, o resultado sonoro da criação não figurou semelhante aos modelos originais e também impediu que a obra em questão não fosse atribuída de autenticidade. Isso decorre do fato de que a distância estética entre a obra almejada e a obra modelo depende estritamente da maneira como o compositor conduz suas ideias durante o processo compositivo.

2. 2 CAMINHOS COMPOSITIVOS: ELETROACÚSTICA

A partir deste momento será discutida a maneira como foram coletados, organizados e manipulados os materiais eletroacústicos presentes em *Descaminhos*.

Uma das atitudes pré-compositivas estabelecidas em *Descaminhos* parte do pressuposto de que os materiais eletroacústicos são decorrentes de materiais coletados de gestos específicos executados no próprio violão. Entretanto, antes de falar sobre quais são e como atuam os elementos eletroacústicos, creio pertinente discutir brevemente a maneira como ocorreu a organização do pensamento composicional, pois ao elucidar o modo de concatenação das

tomadas de decisões é possível se observar com mais clareza os aspectos que influenciaram diretamente no processo de composição eletroacústica da obra.

Como primeiro passo realizei as respectivas transformações dos elementos gestuais extraídos das obras de compositores para violão. À medida que cada frase ou segmento era composto, eu o gravava e o armazenava para observar atentamente o material sonoro.

Após uma série de experimentações, coletei um número determinado de frases e segmentos resultantes desse processo tradutor. A partir do momento em que tinha presente todos os segmentos gravados de forma separada e já aptos à manipulação no software de edição³⁶, iniciei a montagem da estrutura da obra, na qual através da audição dos materiais gravados e a reflexão sobre as diversas resultantes – obtidas pelas mais variadas organizações estruturais experimentadas – se obteve a configuração de *Descaminhos* estipulada segundo as intenções expressivas que busquei durante o ato compositivo.

Desse modo, a estrutura da obra foi arquitetada pela linha discursiva do violão e, conseqüentemente, o processo compositivo eletroacústico estava condicionado a esse discurso, funcionando como uma espécie de esqueleto estrutural para a composição dos materiais eletroacústicos.

O fato de se compor condicionado a uma linha estrutural pré-estabelecida pelo violão desencadeou que o arranjo do material eletroacústico fosse submetido - em atitudes de fusão/contraste - aos eventos encadeados pelo discurso do violão. Por essa razão, o trabalho de composição dos materiais eletroacústicos foi submetido a uma procura pelos espaços e por uma atuação conjunta aos eventos estabelecidos pela linha estrutural do violão.

2.2.1 Materiais eletroacústicos

Como já citado anteriormente, o princípio formador dos materiais eletroacústicos que constituem *Descaminhos* é a utilização de gestos e de efeitos derivados de sons extraídos do próprio violão que abarcam algumas técnicas estendidas do instrumento, como os sons percussivos envolvendo batidas na caixa harmônica do violão e outros gestos de característica idiomática, como os harmônicos e os rasgueados.

³⁶ Software de gravação multi-pistas Sonar 8 da Cakewalk.

A utilização de técnicas estendidas em *Descaminhos* ocorre mediante as batidas desferidas no instrumento. Dessa maneira, o instrumento é desnaturalizado de seu modo de emprego tradicional, tornando-se uma caixa sonante. Essa desnaturalização acaba ampliando o repertório sonoro do instrumento possibilitando uma série de sons de morfologia e tipologia díspares em relação à forma tradicional de executá-lo.

Três foram as maneiras escolhidas de execução percussiva no violão. A primeira uma tambora que, conforme as palavras de Antunes (2005, p.113), consiste na “percussão das cordas em um ponto muito próximo ao cavalete, feita com um golpe seco, pelo polegar da mão direita estendido perpendicularmente às cordas”. Na gravação da tambora utilizada em *Descaminhos*, o golpe efetuado pelo polegar ataca somente o cavalete e não as cordas. Desse modo, as cordas soam apenas devido à ressonância provocada pelo golpe desferido contra o cavalete. Busquei, com esse gesto, uma sonoridade mais próxima do timbre de um instrumento percussivo grave.

A segunda ação é um gesto que executa batidas com os dedos na caixa harmônica do violão. Esse gesto é realizado através da percussão da ponta dos dedos no tampo, próximo à boca do instrumento. O detalhe desse gesto é que ao percutir o violão com a mão direita utilizo simultaneamente a polpa e as unhas dos dedos no intuito de extrair um timbre específico, procurando provocar sons com timbres relativamente secos e de média frequência.

O exemplo a seguir nos mostra a configuração rítmica do gesto:



Figura 15 – Configuração rítmica das batidas na caixa harmônica do violão.

A ação seguinte consiste em um gesto que percute a lateral do violão com as unhas da mão direita. Através desse gesto, no qual se ataca as tiras da madeira lateral, na parte convexa do violão, procurei obter sons agudos.

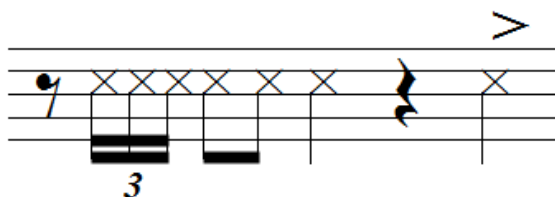


Figura 16 – Configuração rítmica das batidas na lateral do violão.

Essas três ações percussivas são estabelecidas em três planos distintos que atuam em constante correlação. A tambora é encarregada da linha grave, enquanto que a batida na caixa harmônica e a batida lateral estão a cargo da linha média e aguda, respectivamente. Esses planos são pensados separadamente para que possam atuar de maneira especializada, cada qual cumprindo um papel determinado no discurso eletroacústico da obra. A imagem a seguir demonstra um trecho das pistas de áudio das batidas no violão extraído do software de gravação.

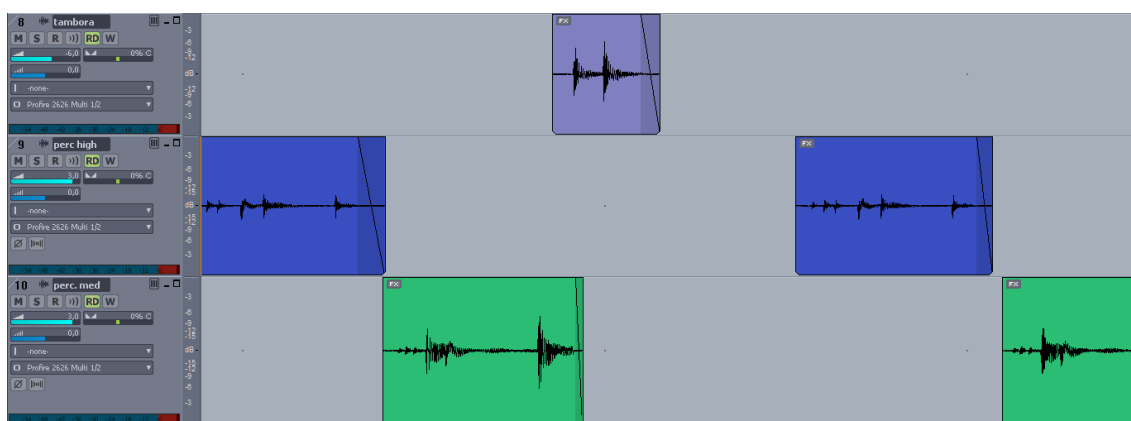


Figura 17 – Batidas no violão extraídas do software de edição. De cima para baixo: tambora, batida na lateral e batida na caixa harmônica.

Todos os demais eventos rítmicos são derivados destas três ações. A partir do material original é construída toda a cadeia rítmica eletroacústica de *Descaminhos*, decorrente das transformações rítmicas realizadas através da edição e manipulação do material sonoro. Através desta manipulação – de corte, colagem, deslocamento temporal, entre outras técnicas – obtive novos materiais de características rítmicas diversas. Essas técnicas de manipulação encontraram inspiração, principalmente, na maneira em que a Escola Concreta trabalha com o fenômeno sonoro.

Os rasgueados, característicos da música flamenca, foram outro elemento idiomático do violão que foi submetido ao papel de material eletroacústico. O modo de execução desse gesto consiste na ação em que a mão direita varre as cordas em sentido alternado, ferindo-as veloz e sucessivamente.

Em *Descaminhos*, são os rasgueados que atuam na interação com os outros materiais eletroacústicos, principalmente com os gestos percussivos extraídos da lateral do violão e os eventos eletroacústicos de ritmo acelerado.

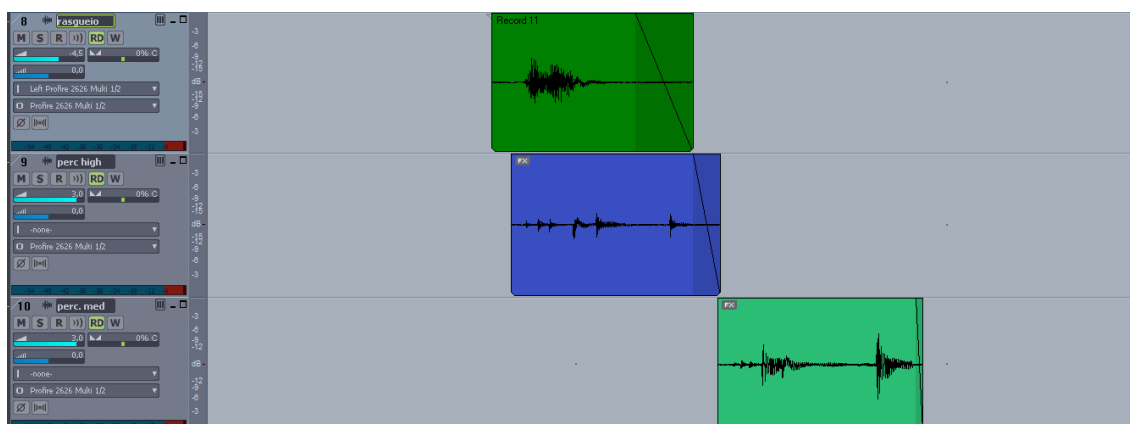


Figura 18 – Atuação conjunta entre os rasgueados e as batidas agudas no violão extraídas do software de edição.

Em busca de uma interação mais íntima com o material eletroacústico, os rasgueados foram gravados somente depois de ter sido estabelecido o arranjo das batidas no violão. Portanto, primeiro se observou o comportamento rítmico dos eventos criados eletroacusticamente, para em seguida adaptar a interação dos rasgueados com os aspectos de fusão e de contraste com o material eletroacústico.

Os harmônicos são, também, outro tipo de elemento extraído do violão para figurar como material compositivo eletroacústico. A execução desse gesto, segundo Antunes (2005, p.103), ocorre quando

um dos dedos da mão esquerda aflora a corda em um ponto que a divide em um número inteiro de partes iguais (metade, um terço, um quarto etc). Esses pontos correspondem respectivamente aos trastes XII, IX, VII, V, IV e III.

Em *Descaminhos* são utilizados os harmônicos correspondentes às casas XII, VII e V. Nos trechos em que ocorrem acordes de empréstimo modal e que os harmônicos naturais não davam conta das alterações harmônicas e melódicas, a solução adotada foi alterar a afinação do violão para alcançar os harmônicos pretendidos.

Os harmônicos em *Descaminhos* foram pensados de duas maneiras. No primeiro gesto harmônico, a nota fica ressoando por um tempo prolongado. Esse gesto, envolvendo o harmônico longo, normalmente trabalha associado com os gestos da tambora e com os ataques iniciais e finais da batida no tampo do violão. O segundo se trata de um harmônico seco em *staccato* e, normalmente, atua associado às batidas na lateral e no tampo do violão.

O objetivo dessa interação, em que os harmônicos reforçam os ataques percussivos, é estabelecer uma espécie de flutuação no andamento,

proporcionado pelo efeito gerado pelos espectros harmônicos provenientes da fusão envolvendo estes elementos. Essa flutuação ocorre principalmente quando a tambora e os harmônicos longos atuam inter-relacionados.

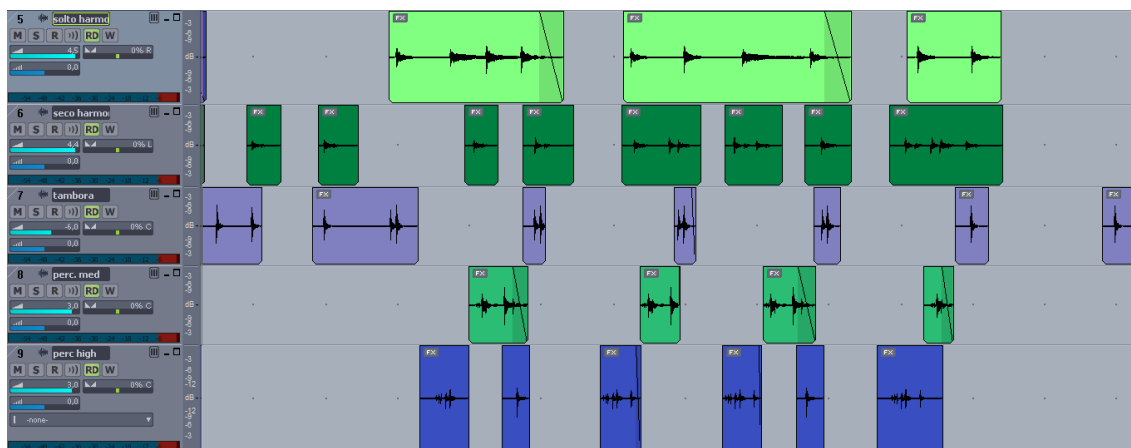


Figura 19 – Harmônicos e batidas.

A imagem anterior apresenta o comportamento da interação entre os harmônicos e as batidas em um determinado trecho de *Descaminhos*. Na pista superior encontra-se o harmônico longo que comumente está associado à tambora (pista do meio da tela). Já os harmônicos em *staccato* (segunda pista de cima para baixo) atua em conjunto com as batidas agudas, situadas na duas pistas inferiores da imagem.

Um elemento importante utilizado em *Descaminhos* é o efeito *delay*. Conforme Fritsch (2008, p.277), *delay* é “um efeito obtido pela soma do sinal de áudio original com uma cópia sua, atrasada (...)”. Em *Descaminhos*, o efeito é aplicado somente nos harmônicos. O *delay* se encarrega de finalizar a ação executada pela tambora e o harmônico, com a ideia de simular um eco ao evento eletroacústico.

Outro elemento atuante nessa trama eletroacústica é o efeito *reverse*, aplicado em acordes e intervalos gravados. Consiste na reprodução do som original de trás para frente. É com esse efeito que o material gravado muda a sua característica na medida em que o ataque da nota passa a ser a última ação sonora. O material altera sua percepção de dimensão temporal em virtude do som começar pela ressonância da nota que gradativamente ganha intensidade até culminar no ataque.

A imagem abaixo desvela o comportamento das pistas de áudio sob efeito *reverse* de um trecho de *Descaminhos*. A aplicação desse efeito se deu em uma

pista gravada pelo violão que desferia acordes configurados por intervalos harmônicos de quarta em vários registros da tonalidade de Dó sustenido menor.

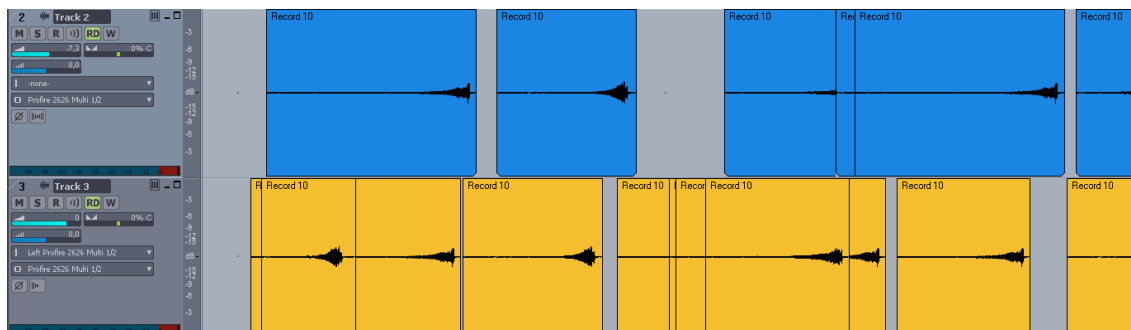


Figura 20 – Efeito *reverse*.

O efeito *reverse* atua, em *Descaminhos*, sempre antecedendo um ataque, normalmente realizado por uma tambora. Através de um procedimento de colagem concreta, criei um gesto em conjunto entre os materiais eletroacústicos que inicia com o efeito *reverse*, provocando uma espécie de *fade-in*, seguido da tambora atacando a cabeça do tempo, do harmônico longo que prolonga e do *delay* do harmônico finalizando o gesto. Esse evento, resultado da atuação em conjunta de ações diferentes dos materiais, pretende criar uma espécie de envelope sonoro³⁷. Esse procedimento é mais aprofundado no trecho que dialoga sobre a espacialidade de *Descaminhos*.

Em alguns momentos da obra ocorrem processos de síntese granular no áudio gravado da linha do violão executada pelo intérprete-compositor. Essa espécie de processo, de acordo com Fritsch (2005, p.189), consiste em “fragmentar o som em pequenas partículas (...) através de programas de computador que regulam os parâmetros do segmento sonoro usado como grão³⁸”, nos quais fazem parte: *Amplitude* (intensidade), *Frequência* (afinação), *Densidade* (quantidade de grãos por segundo), *Tamanho* (duração do grão), *Tempo de ataque e decaimento* (envoltória) e *Espectro harmônico* (timbre).

Para esse procedimento, coletei alguns trechos gravados da linha executada pelo violão solo e, a partir desses materiais, apliquei o processo de síntese granular no material original, em que são realizadas variações brandas na amplitude, na densidade, no timbre e no envelope. Após a manipulação

³⁷ Esse gesto faz uma analogia ao envelope do som que consiste na maneira de como o som se comporta em um transcurso de tempo. As quatro fases do envelope sonoro são denominadas pela abreviação ADSR, que corresponde ao attack, decay, sustain e release.

³⁸ Aqui entendido como as partículas constituintes dos eventos sonoros.

destes parâmetros do áudio original, em que são realizadas modificações na morfologia do material musical constitutivo, obtive um resultado sonoro de característica grave e densa que revelava saliências irregulares em seu relevo dinâmico.

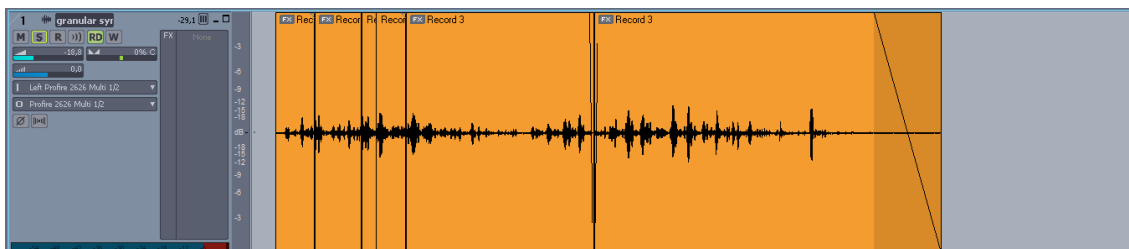


Figura 21 – Linha violão solo sob efeito de síntese granular.

A intenção desta fusão, estabelecida pela sobreposição do material original executado pela escritura instrumental com o material processado difundido por alto falantes, assemelha-se ao pensamento de flutuação estabelecido na fusão entre a tambora e os harmônicos. Através de critérios estabelecidos pela escuta durante o ato composicional, é possível observar que o resultado dessa simbiose consegue sugerir a sensação de flutuação no andamento. Esse efeito ocorre em função da amálgama espectral criada em virtude desta interação.

2.2.2 Mixagem dos materiais

Após ter arquitetado a configuração rítmica e estrutural dos eventos eletroacústicos, através dos procedimentos de manipulação, o passo seguinte consistiu no tratamento e mixagem dos materiais que são realizados através de automações e processamentos nos parâmetros do material sonoro. Esses processamentos no áudio figuram como uma tentativa de representar auditivamente com maior fidelidade cada fenômeno sonoro.

A partir desse momento procurei enfatizar os aspectos sonoros característicos de cada gesto, enfatizando suas características timbrísticas intrínsecas, com o intuito de evitar o mascaramento devido à sobreposição de elementos de características timbrísticas semelhantes.

Conforme Zwislocki (1978 *apud* Menezes, 2004, p. 158), “um som é mascarado ou ‘encoberto’ por outro som quando ele, plenamente audível quando da ausência do segundo, torna-se inaudível quando o segundo estiver

presente”. Portanto, quando sons sobrepostos que se situam em uma mesma região de frequência, ao soar simultaneamente, enfraquecem a percepção do fenômeno sonoro.

Conseqüentemente, o mascaramento foi um dos grandes vilões da audibilidade dos fenômenos sonoros presentes em *Descaminhos*. A utilização de materiais extraídos do mesmo instrumento em que, conseqüentemente, sua constituição espectral situa-se na mesma região de frequência, encontram na equalização, através dos filtros passa alta e passa baixa³⁹, um aliado na solução da inaudibilidade dos sons.

Antes de começar o processo de filtragem do timbre dos materiais sonoros, foi necessário tomar conhecimento sobre o comportamento da atuação da região de frequência do violão.

De acordo com as palavras de Henriques,

a frequência de ressonância típica do violão é da ordem de 90 a 100Hz. A combinação entre as ressonâncias naturais do corpo do violão gera uma ressonância total entre 180 e 200Hz, [...] e esta região, conseqüentemente, é captada em excesso durante uma gravação. (2007, p. 47).

A partir desse aspecto, alterei a constituição morfológica através de mudanças na frequência espectral do material eletroacústico, com o intuito de distanciar o som do modo de como o violão soa naturalmente. Essas mudanças acabam estabelecendo contrastes entre o material acústico e o eletroacústico que auxiliaram na percepção interativa entre as escrituras e potencializaram a singularidade na difusão dos eventos sonoros.

Os materiais que mais sofreram manipulações no timbre foram as batidas no violão. A maneira tradicional de tocar violão consiste no ferimento das cordas, não é de seu caráter soar figurando como instrumento percussivo. Para isso existem instrumentos de percussão que são especialmente arquitetados para que soem de modo percussivo eficiente.

Em função do violão não ser dotado de uma constituição que privilegie seus atributos como um instrumento percussivo, seu som, quando tocado para tal finalidade, acaba se tornando débil comparado a um instrumento de percussão genuíno. Como solução, procurei nos próprios instrumentos de

³⁹ Os filtros *passa-alta* atenuam o que se encontra abaixo de uma determinada frequência, enquanto que os filtros *passa-baixa*, atenuam o que se encontrar *acima*.

percussão um modelo sonoro referencial, observando a maneira como melhor se comportavam as regiões de frequência dessa espécie de instrumento.

A equalização das frequências do material sonoro foi estabelecida conforme preceitos de mixagem que apresentam maneiras de como melhor se dão os atributos timbrísticos dos instrumentos em uma gravação.

A equalização da tambora foi espelhada no comportamento do bumbo de uma bateria. De acordo com o pensamento Henriques (2007), para se obter um bom ataque do bumbo, o aumento deve ser feito entre o 2 a 4 KHz e para obter “ressonância boa” se deve procurar a região entre “50 a 100 Hz, bom para cortar entre 200 e 800 Hz (achar o ponto ótimo).” De acordo com esses preceitos, foram realizadas mudanças atenuando frequências altas e potencializando as baixas para dar vigor aos graves do material sonoro.

Nessa atitude de separação do material sonoro por regiões de frequência, outro elemento que derivou de um comportamento timbrístico oriundo de outra espécie foram as batidas na lateral do violão.

A caixa da bateria foi o instrumento percussivo que serviu de referência na atuação da região frequencial do material sonoro. Conforme Henriques (2007, p. 82), a caixa da bateria obtém “brilho entre 3 e 4KHz, corpo e peso de 200 a 300Hz” e definição entre 400 a 500Hz.

A partir das mudanças na constituição das frequências do material sonoro, no qual se buscou alinhar a equalização de acordo com a zona frequencial da caixa, o material sonoro obteve maior destaque timbrístico entre os planos eletroacústicos e, por conseguinte, aumentou sua condição perceptiva ao tornar-se timbristicamente mais singular em relação aos demais materiais inseridos na massa sonora da obra.

Nos demais materiais eletroacústicos não se buscaram outros instrumentos como modelo frequencial referencial. A ação que dirigiu à equalização dos materiais eletroacústicos visou separá-los por regiões de frequência de modo a torná-los díspares timbristicamente e, também, evitar o mascaramento.

Essa manipulação no caráter do material constitutivo ocorreu de maneira branda. A baixa discrepância entre as regiões de atuação frequencial dos materiais acabou gerando alto grau de fusão devido às similitudes espectrais, tornando a massa eletroacústica densa e orgânica.

2.3 INTERAÇÃO ENTRE AS ESCRITURAS

Como elemento constituinte da estruturação de *Descaminhos*, também se fez presente a exploração sistemática dos aspectos de fusão/contraste e de seus estágios transicionais entre a escritura instrumental e eletroacústica da obra.

Nesse ponto do trabalho o foco centrou-se na análise dos processos de interação entre o instrumento e sons eletroacústicos.

O sistema de avaliação da interação entre as escrituras em *Descaminhos* sustenta-se no trabalho conceitual denominado *Morfologia da Interação*, desenvolvido por Menezes (2006). Nele, Menezes considera a interação entre a escritura instrumental e os sons eletroacústicos no gênero misto, direcionando não só para momentos de fusão e contraste, mas também para os estágios intermediários que se situam entre as extremidades da interação representadas pela fusão total e pelo contraste absoluto e, a partir desse pensamento, destaco os estágios mais relevantes da interação presente em *Descaminhos*.

A fusão presente entre a escritura instrumental e eletroacústica na obra ocorre em virtude de duas formas simbióticas fundamentais que atuam diretamente na morfologia da interação da obra: a fusão por virtualização, em que há a simulação eletroacústica do instrumental, como no caso dos rasgueados, harmônicos e delays; e a fusão por similaridade textural, na qual ocorrem semelhanças nos componentes constituintes, como no caso dos sons sob o efeito reverse e nos materiais submetidos aos processos de síntese.

Portanto, a fusão entre a escritura instrumental e eletroacústica, em *Descaminhos*, ganha força em virtude da natureza de seus elementos constituintes, na qual o material constitutivo eletroacústico é derivado da própria escritura instrumental.

Nesse sentido, Menezes (2006, p.385-386) afirma que:

(...) tratando-se de sons eletroacústicos pré-elaborados em estúdio, a eleição do material constitutivo de partida adquire grande relevância: será mais plausível trabalhar, sobre suporte, com sons oriundos dos próprios instrumentos do que com proveniências díspares, sem qualquer relação de origem com a materialidade corpórea dos instrumentos utilizados. (...) o uso do material constitutivo similar faz com que haja preponderância em conservar algum aspecto energético que confira identidade às texturas sonoras resultantes.

Entretanto, quando estabelecida essa condição, Menezes (1998) chama a atenção sobre a condição de dúvida e confusão gerada ao ouvinte que se instaura através dessa fusão, quando afirma que

o ouvinte recai em constantes dúvidas acerca da natureza daquilo que se ouve: se advém do instrumento ou da emissão eletroacústica, se opera ao vivo uma dinamização espacial, harmônica, tímbrica e temporal da escritura instrumental ou se está defronte de estruturas pré-elaboradas em estúdio, constituídas a partir dos próprios instrumentos ou a estes timbricamente correlatas. (p.100).

Essa situação acontece principalmente quando há similaridade absoluta entre a escritura instrumental e os materiais difundidos eletroacusticamente. A fusão por virtualização ocorre fundamentalmente, em *Descaminhos*, quando se dá a interação entre a escritura instrumental e os harmônicos e rasgueados difundido pelos alto-falantes. Essa simbiose resulta na ocorrência de alta transferência espectral localizada em função da inter-relação entre as emissões sonoras possuidoras de identidades frequenciais semelhantes e, conseqüentemente, o resultado sonoro proporciona um estado de dúvida acerca do que se ouve.



Figura 22 – Fusão por virtualização entre as escrituras, [77].

A imagem anterior desvela uma ocorrência de fusão por virtualização em que a escritura eletroacústica simula um rasgueado extraído do próprio violão. A escritura instrumental inicia o gesto com um rasgueado e logo executa ligados articulados com cordas soltas, o rasgueado difundido pelo suporte fixo acaba ampliando e propagando a ressonância do gesto executado pelo violão, e por conseguinte, a proveniência do som se torna ambígua.

A fusão por similaridade textural é outro aspecto existente na obra que chama atenção. Esse tipo de fusão se fez presente quando elementos extraídos do próprio violão sofriam alterações em seu gene constituinte, afastando-se de sua essência original como os materiais que sofreram processos de síntese granular, efeito reverse e manipulações nos parâmetros de frequência.

Mesmo alterando as regiões de frequência dos materiais e os submetendo a procedimentos de síntese que agiam diretamente nos parâmetros do material sonoro, o material manipulado acabou sempre mantendo aspectos de sua natureza constituinte, potencializando, dessa forma, a fusão por similaridade textural presente em *Descaminhos*.

Em *Descaminhos* ocorrem também os estágios de transição entre a fusão e o contraste nos quais interferências, transferências e contaminações se estabelecem em níveis que potencializam e direcionam os aspectos de fusão e contraste entre a escritura instrumental e eletroacústica.

Conforme Menezes (2006, p.384):

(...) as condições extremas de fusão e contraste pressupõem (...) toda uma gama possível de situações intermediárias, *transicionais*, nas quais o que era fundido pouco a pouco se distinguiu, ao contrário, o que era contrastante paulatinamente se funde e se dissolve em uma terceira coisa, fruto da interseção embrionária do instrumento com o eletroacústico.

Um fato que assegura a fusão entre as escrituras eletroacústica e instrumental, de acordo com o pensamento de Menezes (2006, p.385), é quando ocorrem as “transferências localizadas de características espectrais de uma esfera de atuação à outra”, no qual “(...) aquilo que se funde com outra coisa, assim o faz pela similaridade absoluta, com esta outra coisa, de ao menos um aspecto de sua constituição.” Em *Descaminhos* ocorre o estágio denominado “transferência não-reflexiva” que consiste em uma transmutação de uma escritura para outra em que há uma dissolução do som instrumental pela eletroacústica, que projeta o que foi executado pelo violão.

Em alguns momentos os materiais eletroacústicos emergem no contexto instrumental em curso, como se surgissem da própria escritura instrumental. Esses materiais eletroacústicos são excitados por gestos instrumentais e adquirem autonomia no discurso interativo. É nesse momento que ocorre o fenômeno descrito e nomeado por Menezes (2006, p.388) de “transferência reflexiva” que acontece quando “tem-se uma *emersão* do universo eletroacústico a partir do instrumental, seguida de *excitação* do eletroacústico pelo instrumental e conseqüente *diluição* do instrumental no eletroacústico”.

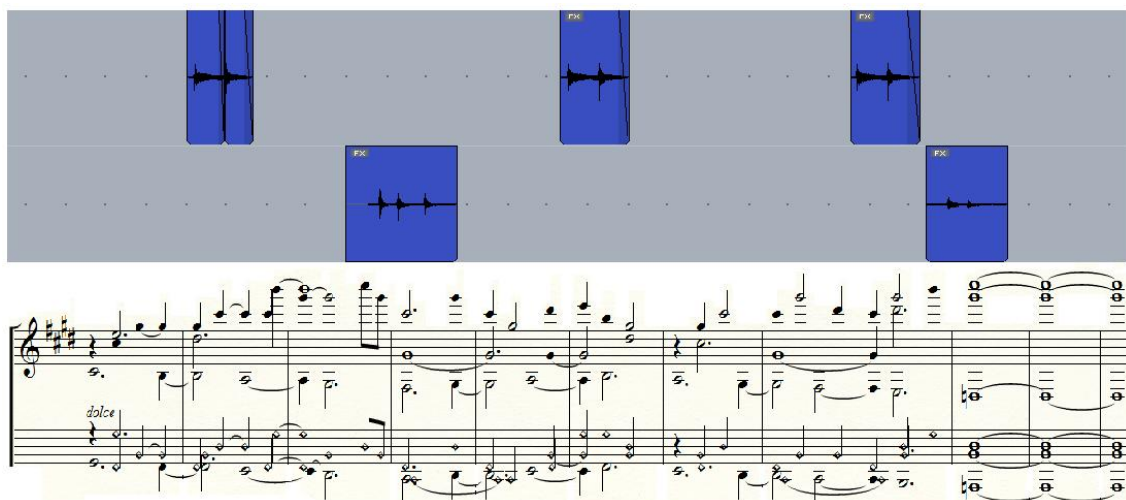


Figura 23 – Estágios transicionais, transferência reflexiva, [25].

A imagem 23 demonstra um trecho em que o violão solo e a escritura eletroacústica executam harmônicos ao mesmo tempo. Nesse caso os harmônicos executados pelos sons difundidos eletroacusticamente iniciam o gesto com um harmônico prolongado, e deste modo, os harmônicos executados pelo violão se dissolvem na escritura eletroacústica.

Os materiais eletroacústicos que não sofreram processos de síntese e, conseqüentemente, mantiveram seu timbre original, preservando sua natureza constituinte, como os harmônicos e os rasgueados, acabaram por atuar como materiais potencializadores do som do violão tocado ao vivo, ao causar interferência no seu contexto instrumental. Esse fenômeno no qual os sons eletroacústicos interferem e potencializam os sons de origem instrumental, trata-se, de acordo com Menezes (2006, p.388), de uma “interferência potencializadora”.

Em diversos momentos a reciprocidade das transferências espectrais acaba sublimando a distinção clara entre as escrituras instrumental e a eletroacústica. Esse fenômeno decorre em virtude das fusões por virtualização e similaridade de textura, nas quais texturas semelhantes se agregam e produzem ressonância espectral capaz de obscurecer a percepção do ouvinte sobre a real fonte sonora. Esse fenômeno encontra contraposição quando há intervalos de silêncio na escritura eletroacústica. A diferença estabelecida pelo silêncio da escritura eletroacústica dá-se justamente pela aproximação da textura eletroacústica com a textura da emissão instrumental.

Dos elementos que geraram contraste, em *Descaminhos*, destacam-se: os ritmos estabelecidos pelas batidas – em que alguns trechos o nível de oposição figura em um grau mais acentuado do que em outros –, e quando há silenciamento na escritura eletroacústica.

Através das batidas, o som eletroacústico estabelece certa autonomia em determinados trechos de *Descaminhos*, nos quais a estrutura rítmica acelerada é desenvolvida em constantes variações e acaba distanciando-se da escritura instrumental. O contraste entre as batidas eletroacústicas e a escritura instrumental ganha força na parte *B* da obra (vide a seguir na seção referente à estrutura), na qual as batidas atuam em um plano temporal distinto dos demais materiais eletroacústicos e da própria escritura instrumental.

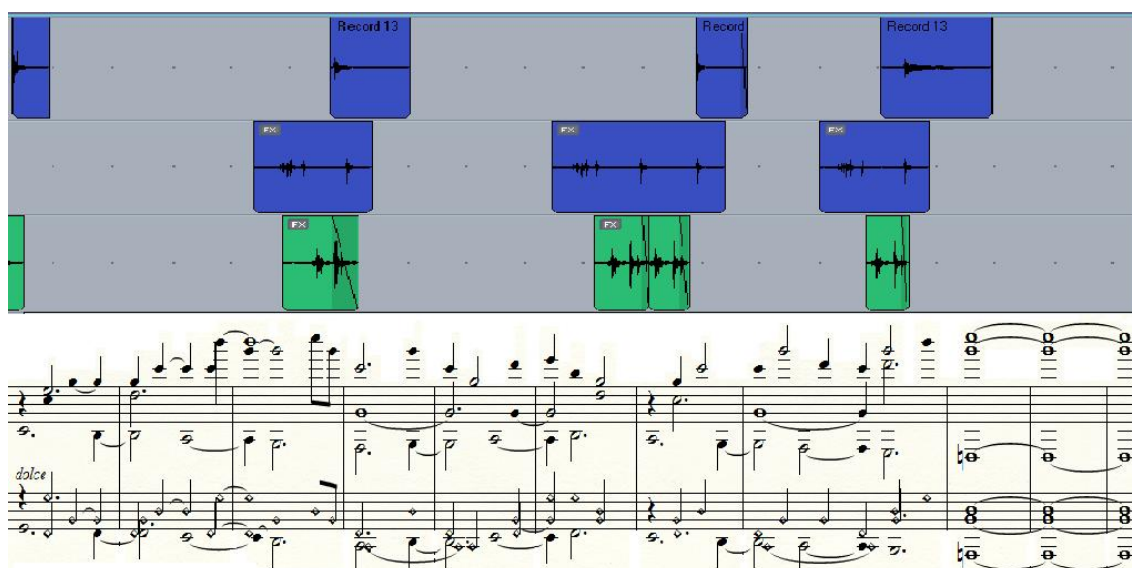


Figura 24 – Contraste entre as escrituras, [25].

Outro contraste produzido ocorre quando o material eletroacústico silencia e não interage com o violão. Em alguns trechos da obra, o material eletroacústico atua de uma forma mais tímida, deixando a cargo do violão a condução plena do discurso da obra. Nesses pequenos silêncios presentes na escritura eletroacústica, o plano instrumental atua em andamento acelerado e constante, e as aparições da escritura eletroacústica ocorrem de maneira esporádica, interagindo em oposição ao violão. Essas ações figuram ao longo de toda obra potencializando o contraste por silêncio estrutural.

O contraste por distinção textural acaba tornando-se inexistente devido aos materiais eletroacústicos serem derivados do violão. Portanto, não há sons de autonomia textural. Todos os materiais eletroacústicos de alguma maneira –

mesmo que manipulados ou oriundos da desnaturalização da maneira tradicional de executar, como é o caso das batidas – acabam conservando elementos morfológicos semelhantes que impossibilitam uma pluralidade timbrística que geraria tal contraste.

2.4 SINCRONIA ENTRE INSTRUMENTO E SUPORTE FÍSICO

A inserção do instrumento acústico no universo da música eletroacústica trouxe consigo para o seio do cenário musical novas maneiras de execução artística, que combinavam a interação do homem com a máquina. Entretanto, essa inter-relação apresenta problemas no âmbito da exequibilidade em função da dificuldade de entrosamento temporal⁴⁰ entre o instrumentista e a escritura eletroacústica.

O fato de o suporte eletrônico obedecer a um comportamento temporal imutável, não admitindo variações temporais causadas por erros de exequibilidade técnica, ou impulsos criativos durante a execução da obra – comportamento susceptível de ocorrer ao intérprete humano –, acaba condicionando o intérprete a ter que seguir estritamente o comportamento do *continuum* musical do suporte físico. Esse fato figura como o principal obstáculo de exequibilidade encontrado pelos intérpretes de música eletroacústica mista.

Em *Descaminhos* a solução para este problema foi a utilização do metrônomo de maneira integral. Apesar de a obra apresentar um tempo regular em *continuum perpetuo de 133 bpm*, a interação do instrumento com o suporte físico se torna extremamente complexa em função da vasta quantidade de ataques efetuados pelas batidas difundidas pela escritura eletroacústica que devem soar simultaneamente com o violão.

Como a princípio compus a obra visando incluí-la no meu repertório pessoal, durante o estudo interpretativo da mesma, pude sentir “na pele” esta dificuldade. Em função disso, de todas as alternativas testadas, o metrônomo em uma via separada, difundido em um fone de ouvido para o intérprete, se mostrou a melhor solução.

⁴⁰ Atualmente há diversas maneiras de se obter sincronia entre o instrumentista e a escritura eletroacústica. Além da partitura, compositores podem acrescentar, como auxílio na execução, o uso de metrônimos, cronômetros ou luzes.

Apenas na parte B, em que ocorre uma mudança no fluxo temporal para um tempo ternário, e a condução interpretativa do instrumentista requer uma atitude de maior liberdade temporal através de nuances de agógica, o metrônomo se mostrou ineficiente. Portanto, a solução encontrada foi a aplicação do metrônomo somente no primeiro tempo do compasso, servindo somente como um guia para o instrumentista, para não tornar enriquecida a interpretação.

2.5 ESPACIALIDADE

Tendo em vista a espacialidade como parâmetro fundamental da composição eletroacústica, o último passo do processo compositivo foi a sistematização da configuração dos materiais de acordo com sua localização no espaço.

Em *Descaminhos*, a projeção sonora se concretiza através de um sistema quadrifônico, no qual a interpretação da disposição espacial foi preconcebida durante a composição da obra, em estúdio, para posterior potencialização no espaço de escuta da sala de concerto.

A discussão sobre a espacialidade, neste trabalho, lança um olhar para a fixação dos eventos sonoros em estúdio, ou seja, o caráter estrutural da espacialização da obra, demonstrando o modo como os eventos são repartidos em canais, como se movimentam no espaço de escuta, suas localizações, suas distâncias e seus graus de presença e ausência.

Para tal descrição dos eventos espaciais, utiliza-se nesta seção do trabalho a sistematização proposta por Menezes (2006) sobre estratégias compositivas com relação à espacialidade dos sons. Em seu trabalho, Menezes (2006) pontua aspectos sobre o comportamento da projeção sonora, dando suporte para o entendimento da espacialidade como parâmetro compositivo.

Minha intenção, ao adentrar no âmbito espacial estrutural, elaborando diretamente a disposição da projeção dos materiais eletroacústicos, visava uma clarificação da escritura eletroacústica, que vai de encontro ao pensamento de

Pierre Boulez, quando este se reporta à espacialidade presente no contexto eletroacústico misto⁴¹.

Durante o ato compositivo eletroacústico, pelas palavras de Menezes (2006), a espacialização dos eventos sonoros busca uma diagramação no espaço de suas propriedades internas e referenciais aos quais batiza, respectivamente, de identidades intrínsecas e extrínsecas. Dessa maneira, este autor designa tal oposição por espaço intrínseco (morfológico) e espaço extrínseco (referencial ou tipológico).

Baseado na definição de Natasha Barrett, Menezes (2006) aponta o espaço intrínseco como a organização da estrutura relativa à evolução espectral, enquanto que o espaço extrínseco se traduz na possibilidade de associação “com alguma outra coisa que não o que se faz presente empiricamente no espectro” (BARRETT, 2002 *apud* MENEZES, 2006, p. 427).

Entretanto, Menezes (2006, p.428) complementa, afirmando que é no “espaço intrínseco dos objetos sonoros, de caráter eminentemente introversivo” que se pode vislumbrar uma exploração mais vantajosa dos materiais constitutivos, e é nele que os objetos sonoros manifestam seu comportamento espacial⁴².

A partir dos aspectos inseridos no âmbito do espaço intrínseco do comportamento espacial dos objetos sonoros sistematizei a espacialidade de *Descaminhos*, conforme descrevo a seguir.

O pensamento estrutural espacial de *Descaminhos* parte do pressuposto estabelecido por um gesto realizado através da ação conjunta entre os materiais eletroacústicos, oriundos de um processo de colagem concreta. Tal processo de colagem estabeleceu a combinação progressiva dos materiais eletroacústicos: reverse, tambora, harmônico longo e delay (figura 17).

Nesse processo, busquei criar – de forma análoga ao envelope sonoro – um gesto eletroacústico cujo comportamento determinasse um *fade-in*, seguido de ataque e ressonância culminando em um *echo*.

⁴¹ Ver mais em Pierre Boulez, “Musique/Espace – Um Entretien avec Jean-Jacques Nattiez”, in: *L’Espace du Son II*, Ohain (Bélgica), Éditions Musiques ET Recherches, 1991, p. 115.

⁴² Entende-se *comportamento espacial* como a maneira “como o objeto sonoro se apresenta e se articula no espaço em uma obra musical” (MENEZES, 2006, p.428).

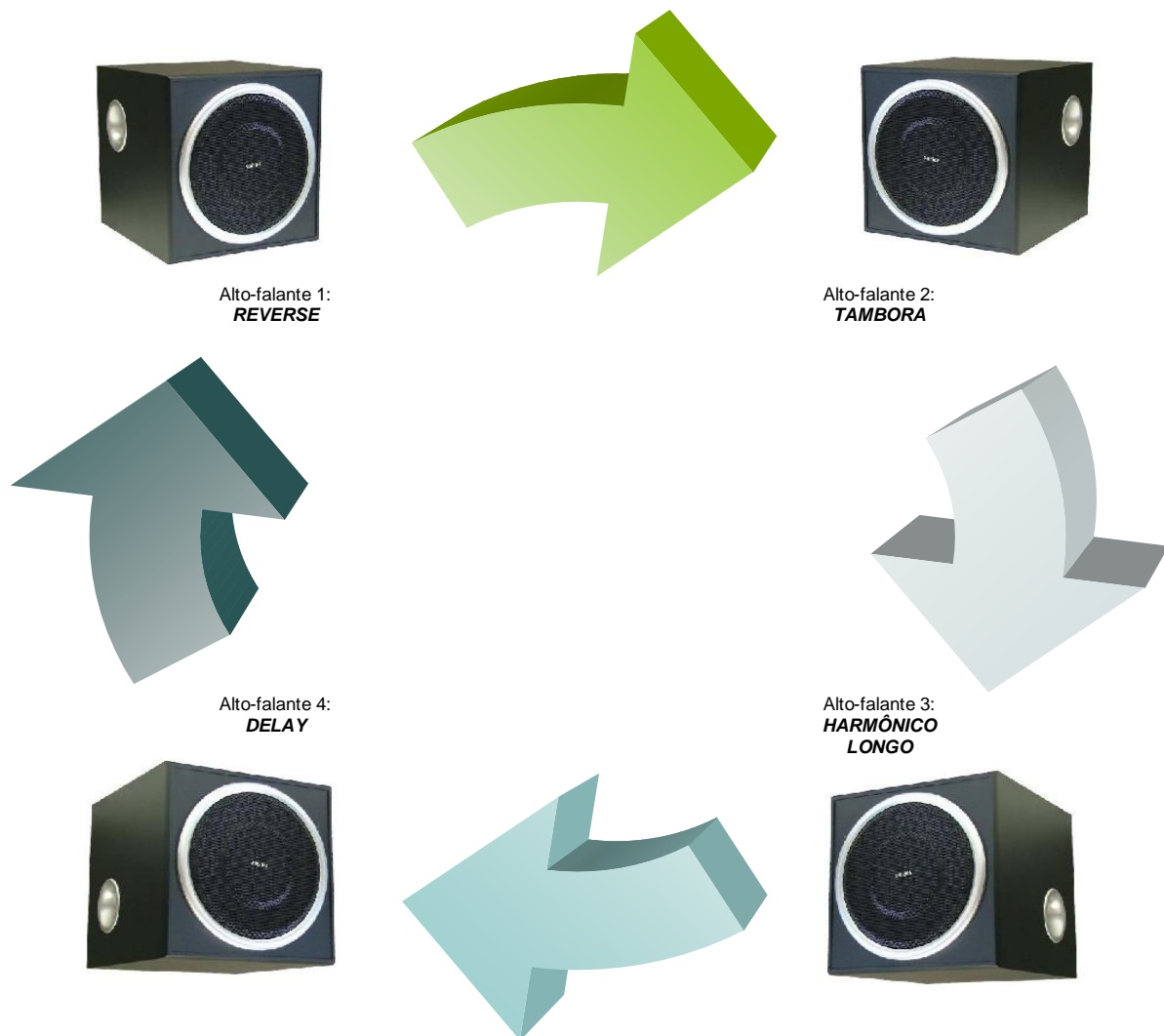


Figura 25 – Movimento espacial do gesto eletroacústico.

Esse gesto propõe uma mobilidade progressiva aos materiais em um movimento direcional e rotativo. Cada material soa em um alto falante, um após o outro, em um movimento circular de mobilidade espacial dinâmica e acelerada. Na maioria das vezes a resolução espacial do movimento ocorre de forma contínua e progressiva, em trajetória regular. Somente quando há aglomerações e sobreposições dos materiais ocorrem saltos no espaço devido à densidade de eventos eletroacústicos; todavia, o movimento original do gesto se mantém.

A descontinuidade de alguns materiais eletroacústicos obscurece em alguns momentos a ideia de fluxo circular estabelecida pelo gesto principal, contudo essa linha circular não se rompe e ganha força através da ocupação espacial que atua de maneira expandida para manter o gesto principal na superfície da intensidade eletroacústica.

Para apresentar o comportamento espacial dos materiais eletroacústicos presentes em *Descaminhos*, elaborei um quadro (figura 26), cujos resultados nele presentes aportam-se na sistemática espacial mapeada por Menezes (2006) que organiza as possibilidades comportamentais dos sons em âmbitos de atuação no espaço relativos a aspectos distintos.

Para um melhor entendimento desses resultados concernentes à espacialização de *Descaminhos* creio necessária uma breve descrição de acordo com o comportamento dos parâmetros espaciais estipulado por Menezes (2006).

Para Menezes (2006) a mobilidade sonora indica se o objeto se move ou permanece estático; a resolução espacial demonstra o comportamento do movimento, se ele ocorre de maneira contínua e progressiva, ou se efetua saltos no espaço; a ocupação espacial determina a presença do objeto, se é delimitada ou expandida; a reconhecibilidade do movimento indica a trajetória espacial do objeto, se é figural, ilustrativa, ou se ocorre por incursões inusitadas no espaço; a direção do movimento aponta o sentido do movimento do objeto; a difusão indicará se o objeto evoca amplidão do ambiente através da reverberação, ou seco, restringindo o espaço; o relevo revela as saliências nos planos espaciais; e a localização aponta o local em um dado ponto do espaço, podendo ocorrer de forma direcional e adirecional. Além destes aspectos, ainda, somou-se ao quadro o ícone alto-falante, que indica a posição no qual o som irá se situar no âmbito quadrifônico.

Parâmetros espaciais	Alto-Falantes	Mobilidade sonora	Velocidade	Resolução espacial	Ocupação espacial	Reconhecibilidade do movimento	Difusão	Relevo	Localização
Reverse	1-3	Dinâmico	Lento	Linear	Rarefeito	Geométrico	Seco	Poroso	Direcional
Tambora	2-4	Móvel	Acelerado	Contínuo	Pleno	Regular	Reverberante	Plano	Pontual
Percussão Média	4-2	Estático	Acelerado	Pontiagudo	Circunscrito	Regular	Seco	Poroso	Pontual
Percussão Aguda	1-3	Estático	Acelerado	Pontiagudo	Circunscrito	Regular	Seco	Poroso	Pontual

Harmônico Longo	3 -2	Móvel	Lento	Linear	Cheio	Regular	Reverberante	Protuberante	Pontual
Harmônico Seco	4-1	Móvel	Acelerado	Pontiagudo	Delimitado	Regular	Seco	Poroso	Pontual
Síntese Granular	2-3	Estático	Lento	Linear	Expandido	Regular	Reverberante	Pleno	Pontual
Delay	4 -1	Móvel	Lento	Linear	Circunscrito	Regular	Reverberante	Poroso	Pontual
Rasgueados	4-1	Móvel	Acelerado	Pontiagudo	Delimitado	Regular	Seco	Poroso	Difuso

Figura 26 – Espacialidade.

2.6 ESTRUTURA

A forma estrutural de *Descaminhos* está configurada em um A-B-C-A'-C'-D. O estabelecimento das partes deu-se em função da discrepância e alternância estrutural presente entre as mesmas, considerando o discurso imposto pela escritura instrumental ao longo da obra. Os eventos eletroacústicos, ao contrário, desempenham um papel mais uniforme. Essa característica do material eletroacústico contribui para o nível de organicidade, figurando como elemento unificador das partes constituintes de *Descaminhos*.

Curiosamente, o primeiro trecho a ser composto foi a parte C, da qual derivam-se todos os demais materiais constituintes de *Descaminhos*. Isso se justifica pelo fato de serem realizadas, na parte C, as traduções dos elementos gestuais extraídos de obras para violão.

A parte A e B são, então, derivações da parte C, consistindo em transformações do material transfigurado. A parte D também foi criada a partir da transformação de elementos da literatura do violão, porém, foi arquitetada posteriormente às outras partes.

O material extraído da parte C, responsável por condicionar o motivo presente na parte A, situa-se especificamente do compasso [55] ao [67]. A partir desse gesto rápido, executado pelo violão, a transformação deu-se através da atenuação da velocidade rítmica. A rítmica da parte C é representada por semicolcheias, enquanto que na parte A, se estabelece através de colcheias, conforme nos mostra o exemplo:

Figura 27 – Descaminhos [54] Motivo - parte C.

Figura 28 – Descaminhos [1] Motivo - parte A.

Este motivo é abundantemente explorado ao longo da parte C. Como podemos perceber nos exemplos a seguir, esta célula melódica que combina a ação de uma nota grave no início do gesto, seguida de uma corda solta articulada a um ligado ascendente e finalizada em um ligado descendente articulado com corda solta, se faz presente em vários segmentos da obra, e fundamentalmente, no início das frases.

Figura 29 – Motivo [63] e [68-69].

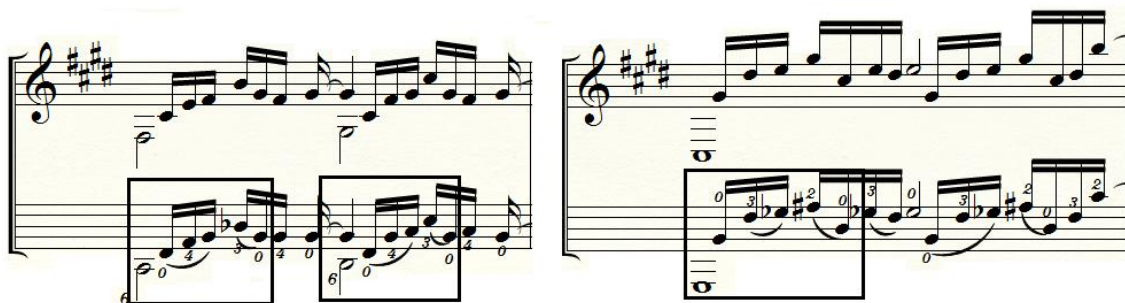


Figura 30 – Motivo [96] e [120].

A dinâmica da parte A é baixa e o andamento lento. Os elementos vão se inserindo aos poucos e os materiais vão se desenvolvendo gradativamente ao longo do trecho. Enquanto o violão realiza o discurso, derivado da parte C, a escritura eletroacústica exerce ações leves comandadas pelo efeito reverse que direciona as ações. Nesse momento, ainda, as batidas eletroacústicas atuam timidamente e são exercidas apenas pela ação da tambora sobreposta aos harmônicos longos. Também, na parte A, há um fragmento de áudio da escritura instrumental que sofreu processos de síntese granular. Esse efeito se enlaça à escritura instrumental, causando dúvida quanto à proveniência do som em virtude da fusão espectral gerada pela atuação conjunta entre as escrituras eletroacústica e instrumental.

Já a *parte B* figura como o trecho mais discrepante em relações às demais partes de *Descaminhos*. Essa discrepância se dá em diversos níveis que abarcam contextos discursivos, dinâmicos, temporais, harmônicos, rítmicos e melódicos.

A primeira oposição presente nesse trecho em relação às demais se encontra nas questões discursivas. Justamente por esse trecho não ter sido composto a partir de uma referência da literatura violonística, a intenção melódica e harmônica acaba tomando um curso oposto ao das demais partes na medida em que a concepção das frases e gestos foi estabelecida segundo a própria liberdade do compositor. É claro que, devido à influência sofrida pelas intenções expressivas pré-composição durante o ato compositivo e, também, pelo fato de esse trecho ter sido composto posteriormente às partes A e C, conseqüentemente, acabe gerando uma semelhança sonora em relação aos demais eventos presentes em *Descaminhos*. Entretanto, o discurso se distancia dos demais, e como resultado potencializa o nível de contraste presente na obra.

Na parte B a escritura instrumental atenua sua presença ao executar o discurso melódico em harmônicos e ao atuar em dinâmica baixa. Nesse ponto, o violão opera como uma espécie de colchão harmônico da obra. Ocorrem também nesta parte, harmônicos difundidos pelos alto-falantes que atuam simultaneamente com a escritura instrumental, e os materiais sob efeito *reverse* se encarregam de iniciar os gestos eletroacústicos reforçando a condução harmônica juntamente com o violão.

Nesse momento, também ocorre a inserção dos materiais eletroacústicos provindos das batidas na caixa e lateral do violão sobrepostas aos harmônicos⁴³. Esses materiais agem de forma contrastante em relação aos demais eventos eletroacústicos e à escritura instrumental em virtude de sua ação temporal. Enquanto que as batidas eletroacústicas atuam em um fluxo veloz e de tempo simples, a escritura instrumental e os demais materiais eletroacústicos presentes exercem uma ação lenta em tempo ternário. Essa ação das batidas acaba gerando elevado grau de contraste entre os planos eletroacústicos e instrumental, e também antecipa os eventos subsequentes do material eletroacústico presente na parte C, figurando assim como principal eixo unificador entre a parte B e as demais.

Outro aspecto relevante na parte B é a aglomeração espectral criada pela ampla fusão entre os materiais difundidos eletroacusticamente e a escritura instrumental. Esse adensamento proporcionado pelos materiais eletroacústicos como os harmônicos (divididos em dois planos), pistas sob efeito *reverse*, pista processada por síntese granular e *delays*, somados à escritura instrumental, provocam uma nuvem espectral devido ao acúmulo de frequências. Esse acúmulo acaba confundindo a origem dos sons e também proporciona uma espécie de flutuação no andamento em função dos espectros criados em virtude dessa amálgama frequencial.

A parte C foi a primeira seção a ser composta e representa o cerne da obra. Dela nasceram todos os trechos anteriores e subsequentes de *Descaminhos*, com exceção da parte D. Todo o seu material foi desenvolvido a partir da transformação de elementos gestuais extraídos de obras de compositores para violão.

⁴³ Nesse ponto, os harmônicos são divididos em dois planos: o que atua em sobreposição às batidas possui uma dinâmica mais baixa em relação aos harmônicos do primeiro plano que conduzem o discurso melódico.

A parte C figura como a mais extensa da obra e é possível subdividi-la em segmentos, pois de fato assim foi composta.

A estrutura desse trecho foi definida através de uma seleção das pistas gravadas em software – resultantes de processos de transformação – que foram estruturalmente concatenadas segundo as tomadas de decisão ocorridas durante o ato compositivo.

Para a compreensão do comportamento dos segmentos da parte C, torna-se necessário uma breve explanação – através de um quadro – sobre os parâmetros estabelecidos (Figura 31). O primeiro aspecto determina a extensão em compassos de cada segmento. As características se referem à maneira como se comporta a intenção sonora do segmento – se ele atua como uma frase longa ou uma frase curta de transição. O *registro* considera a extensão das alturas utilizadas em cada segmento pelo violão. O fluxo harmônico demonstra se harmonia é apresentada de forma estática, ou em movimento. As repetições indicam se há ou não repetições de frase dentro do segmento. A influência compositiva refere-se a partir de quais obras o segmento se origina.

Segmento	A	B	C	D	E	B	C	F	Cont.
Compassos	55-62	63-66	67	68-73	76-78	79-80	81	83-91	...
Característica	Longo	Trans.	Trans.	Longo	Trans.	Trans.	Trans.	Longo	...
Registro	M - G	Méd.	Grave	A - G	M - G	Méd.	Grave	M - G	...
Fluxo Harmônico	Est.	Est.	Est.	Mov.	Mov.	Est.	Est.	Mov.	...
Repetições dentro do segmento	Sim	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Não	...
Influência compositiva	Sunb. Est. XX	Koy. Sunb. Est. XX	Sunb.	Koy. Sunb. Est. XX	El dec. negro	Koy. Sunb. Est. XX	Sunb.	El dec. negro	...

Segmento	B'	C	G	B'	C'	H	C'	I	G	C'
Compassos	93-93	94-95	96-103	104-105	106-108	109-116	117-119	120-127	128-135	136-138
Característica	Trans	Trans	Longo	Trans	Trans	Longo	Trans	Longo	Longo	Trans
Registro	Méd.	Grave	M-G	Médio	G - A	G - A	G - A	G - A	G - M	G - A
Fluxo Harmônico	Est.	Est.	Mov.	Est.	Mov.	Mov.	Mov.	Mov.	Mov.	Mov.
Repetições dentro do segmento	Sim	Sim	Sim	Sim	Não	Não	Não	Sim	Sim	Não
Influência compositiva	Koy. Sunb. Est. XX	Sunb.	El dec. negro	Koy. Sunb. Est. XX	Sunb.	Koy.	Sunb.	Koy.	El dec. negro	Sunb.

Figura 31 – Estrutura da parte C.

De fato, a música só se desenvolve a partir da parte C. Os trechos anteriores figuram como introdutórios. Nesse trecho o violão assume o papel principal dos planos e todos os eventos eletroacústicos atuam em prol da escritura instrumental. A linha instrumental serve como a espinha dorsal para que a escritura eletroacústica atue em fusão/contraste em plano inferior ao violão. A maioria dos gestos no violão é executada através de ligados rápidos em semicolcheias, proporcionando pouca variação rítmica, entretanto, a variação rítmica ganha presença através da maneira como se articulam os ligados e a acentuação dos tempos fortes nas frases que variam de acordo com cada segmento.

Os segmentos que mais se repetem ao longo da parte C são aqueles de características de transição, ou seja, os segmentos curtos. O único segmento longo que torna a se repetir ao longo da seção é o segmento G.

O fluxo harmônico é responsável por determinar o nível de calma e tensão de cada segmento. Quando o fluxo harmônico encontra-se estático, ou seja, sem movimentação harmônica – em que as frases se desenvolvem e se movimentam agregadas a um baixo em pedal – o nível de tensão se encontra baixo. Já quando o fluxo harmônico se encontra em um grau de movimentação elevado, o nível de tensão se acentua fazendo com que estes segmentos figurem como pontos culminantes da obra.

A escritura eletroacústica da parte C atua como um elemento unificador de toda essa segmentação estrutural estipulada pelo discurso do violão. Mesmo figurando em segundo plano, a escritura eletroacústica, principalmente através dos materiais extraídos das batidas do violão, ganha liberdade para atuar apresentando ampla variedade rítmica.

Ocorrem, então, ações que envolvem a alternância entres movimentos rápidos e silêncio. Essas ações são submetidas a variações de acordo com cada segmento. Contudo, essas variações ganham uniformidade em função da pouca pluralidade de materiais eletroacústicos presentes e esse fator acaba contribuindo para a organicidade do trecho como um todo.

Após a parte C, ocorre o retorno da parte A. Nesse trecho o violão executa as mesmas ações realizadas na parte A inicial. Somente a escritura eletroacústica sofre variações, porém brandas, não havendo nenhum material

novo relevante em relação à primeira passagem da parte A. Nesse trecho busquei re-expor o discurso inicial com o intuito de atenuar o nível energético presente na seção anterior que possui uma ampla densidade nos eventos.

Após essa redução abrupta no nível energético proposto pela parte A', ocorre o súbito retorno da parte C, através de um segmento de transição que surge bruscamente, devolvendo à obra uma intensidade elevada aos eventos. Dessa vez a parte C' é muito mais curta em relação à parte C anterior. Na C', a estrutura da seção se configura com somente três segmentos: C, G e C'. A escritura instrumental realiza estes segmentos sem alterações em sua constituição, enquanto que a escritura eletroacústica fica encarregada das alterações no segmento através de variações em sua constituição rítmica.

Como citado anteriormente, a parte D foi a última seção a ser composta. Em virtude disso, observei a maneira como se comportava o resultado sonoro da obra até então e, a partir daí, estabeleci as sonoridades dessa seção de acordo com as necessidades sonoras que pude perceber. Essas necessidades apontavam para uma elevação no grau de intensidade e densidade dos eventos eletroacústicos e uma mudança no âmbito textural do violão que gerasse contraste para que assim a obra culminasse em seu ponto áureo.

Nesse momento, a escritura eletroacústica assume o primeiro plano e se intensifica consideravelmente. A rítmica dos eventos eletroacústicos derivados das batidas no violão agregadas aos harmônicos se torna mais densa e veloz, enquanto que a escritura instrumental assume o papel de coadjuvante e fica encarregada de conduzir o fluxo harmônico da seção. A ação executada pelo violão, concebida através do processo tradutor, conduz a harmonia através de dedilhados.

2.7 PARTITURA

DESCAMINHOS

(2011)

Para violão e sons eletroacústicos

Partitura do violão

Descaminhos

João Corrêa

Real

Scordatura

legato

mf

5

Real

Scord.

10

Real

Scord.

14

Real

Scord.

2011

The image displays a musical score for the piece 'Descaminhos' by João Corrêa. The score is organized into four systems, each consisting of a 'Real' staff (treble clef) and a 'Scordatura' staff (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system includes the instruction 'legato' and a dynamic marking of 'mf'. The second system begins with a measure number '5'. The third system begins with a measure number '10'. The fourth system begins with a measure number '14'. The 'Scordatura' staff contains numerous fingerings (0, 3, 4, 5) and slurs. At the bottom center of the page, the year '2011' is printed.

Descaminhos

17

Real

Scord.

21

Real

Scord.

25

Real

Scord.

dolce XII VII XII VII V V

baixo na 6ª corda

29

Real

Scord.

V VII V VII XII VII XII XII V V VII

Descaminhos

Real

Scord.

34

Real

Scord.

39

Real

Scord.

42

Real

Scord.

45

Real

Scord.

The image displays a musical score for a piece titled "Descaminhos". It is organized into four systems, each consisting of a "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef) staff. The systems correspond to measures 34-38, 39-41, 42-44, and 45-49. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations: notes, rests, slurs, and articulation marks. The "Scord." staff features guitar-specific notation, including fret numbers (v, VII, 0, 2, 3, 5, 6) and accidentals. The "Real" staff shows the melodic line with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 49.

Descaminhos

49

Real

Scord.

2ª e 4ª corda

54

Real

Scord.

leggiero

legato

56

Real

Scord.

57

Real

Scord.

Descaminhos

58

Real

Scord.

60

Real

Scord.

62

Real

Scord.

64

Real

Scord.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It is organized into four systems, each consisting of two staves: "Real" (top) and "Scord." (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score begins at measure 66 and ends at measure 72. The "Real" staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The "Scord." staves contain a more complex rhythmic accompaniment with frequent triplets and sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-3, and natural signs (0) are used for certain notes. The piece concludes with a final cadence in measure 72.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It is organized into four systems, each consisting of a "Real" (treble clef) staff and a "Scord." (bass clef) staff. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 74, 76, 78, and 80 at the beginning of their respective Real staves. The music features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes various fingering and articulation markings such as slurs, accents, and finger numbers (0-5) for the Scord. part.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It is organized into four systems, each containing two staves: "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef). The score is divided into measures, with measure numbers 32, 34, 36, and 38 indicated at the beginning of their respective systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The "Real" staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The "Scord." staff provides a bass line with frequent use of fingerings (0, 4, 5, 2, 3) and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

90

Real

Scord.

92

Real

Scord.

94

Real

Scord.

96

Real

Scord.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It consists of four systems, each with a "Real" staff (treble clef) and a "Scord." staff (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 98, 100, 102, and 104. The "Real" staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The "Scord." staves contain a complex bass line with frequent triplets and sixteenth-note patterns. Fingering numbers (0-5) are indicated below the bass notes. The piece concludes with a final system starting at measure 104, featuring a dense, rhythmic texture in both staves.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef) part. The score is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. Measure numbers 106, 108, 110, and 112 are indicated at the beginning of their respective systems. The "Real" part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The "Scord." part provides a bass line with various techniques, including triplets, slurs, and fingerings (e.g., 0, 5, 0, 4, 0, 5, 0, 4, 0, 3, 0, 4, 0). A double bar line is present in the first system, and a fermata is placed over the final note of the "Real" part in measure 108. A Roman numeral "XII" is written above the final measure of the first system. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (melody) part and a "Scord." (guitar) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

- System 1 (Measures 114-115):** The Real part features a melodic line with eighth-note patterns. The Scord. part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures.
- System 2 (Measures 116-117):** The Real part continues with a similar melodic flow. The Scord. part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a triplet in the final measure.
- System 3 (Measures 118-119):** The Real part shows a melodic phrase with a fermata. The Scord. part features a complex accompaniment with fingerings (0, 2, 3, 0, 2, 0, 1) and a barre (XII) in the final measure.
- System 4 (Measures 120-121):** The Real part concludes with a melodic line. The Scord. part includes fingerings (0, 3, 2, 0, 3, 0, 3, 2, 0) and a final triplet.

Descaminhos

The image displays four systems of musical notation for the piece "Descaminhos". Each system consists of two staves: "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 122, 124, 126, and 128. The "Real" staves feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often in pairs. The "Scord." staves provide a complex accompaniment with frequent triplets, sixteenth-note runs, and various fingerings indicated by numbers 0-5. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

Descaminhos

The image displays four systems of musical notation for the piece "Descaminhos". Each system consists of two staves: "Real" (top) and "Scord." (bottom). The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 130, 132, 134, and 136.

System 130: The "Real" staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The "Scord." staff contains a complex rhythmic accompaniment with frequent triplets and sixteenth-note patterns. Fingering numbers (0, 3, 4, 6) are indicated below the notes.

System 132: Similar to system 130, it shows a melodic line in the "Real" staff and a highly rhythmic accompaniment in the "Scord." staff with many triplets and sixteenth notes. Fingering numbers are present.

System 134: The "Real" staff continues with the melodic theme. The "Scord." staff maintains the intricate rhythmic accompaniment, including some sixteenth-note runs. Fingering numbers are included.

System 136: This system shows a change in the "Real" staff, which now contains a series of eighth-note chords. The "Scord." staff continues with the rhythmic accompaniment, featuring some sixteenth-note runs and triplets. Fingering numbers are present.

Descaminhos

137

Real

Scord.

140

Real

Scord.

144

Real

Scord.

149

Real

Scord.

Descaminhos

The image displays a musical score for the piece "Descaminhos". It is organized into four systems, each consisting of two staves: "Real" (top) and "Scord." (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes measure numbers 153, 157, 161, and 164. The "Real" part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. The "Scord." part provides a bass line with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 0-4 below the notes. Bar lines are present in each system, and some measures contain a circled symbol with three vertical lines, possibly indicating a specific performance instruction or a section marker.

Descaminhos

166

Real

Scord.

168

Real

Scord.

170

Real

Scord.

172

Real

Scord.

Descaminhos

182

Real

Scord.

184

Real

Scord.

186

Real

Scord.

188

Real

Scord.

The image displays a musical score for a piece titled "Descaminhos". It consists of four systems, each with a "Real" (melody) staff and a "Scord." (guitar) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The systems are numbered 182, 184, 186, and 188. The Real staves use a treble clef and contain melodic lines with various rhythmic values and accents. The Scord. staves use a bass clef and contain guitar-specific notation, including fret numbers (0-5), natural harmonics (marked with 'n'), and various articulations like slurs and accents. The piece concludes at measure 188 with a final cadence and a fermata over the final notes.

3 DANÇA COM LOBOS

Neste capítulo o discurso proferido expõe o processo compositivo da obra para violão e sons eletroacústicos intitulada *Dança com lobos*⁴⁴, composta entre junho e setembro de 2012. Esta obra consiste em uma música eletroacústica mista no qual o violão opera como instrumento central e os sons eletroacústicos são difundidos através de um suporte fixo estereofônico, em tempo diferido.

A linha discursiva do violão foi o primeiro evento da obra a ser composto. Tal como em *Descaminhos*, em *Dança com Lobos* o discurso do violão é o elemento predominante e que conduz o encadeamento sonoro da obra. Em *Dança com Lobos* a parte eletroacústica figura em segundo plano e foi criada posteriormente. Consequentemente, a composição da parte eletroacústica ficou condicionada à estrutura imposta pelo discurso da escritura instrumental.

A linha da escritura instrumental foi composta para que funcionasse eficientemente por si mesma, de modo independente, sem depender da parte eletroacústica, como se ela também pudesse soar como uma obra para violão solo.

Nesta obra o computador teve menor importância na montagem da estrutura da linha do violão se comparada ao processo realizado em *Descaminhos*. A linha do instrumento foi quase toda construída no próprio violão, e os trechos foram finalizados anteriormente para somente depois serem registrados, ao contrário de *Descaminhos* em que os segmentos iam sendo gravados para uma posterior observação e organização da estrutura. O emprego do computador serviu para observar a maneira como a obra estava soando, somente algumas ligações e transições foram compostas diretamente com o seu auxílio.

Assim como em *Descaminhos*, em *Dança com Lobos*, o principal procedimento composicional da parte instrumental parte do emprego de elementos gestuais extraídos de obras para violão como material compositivo da linha instrumental.

⁴⁴ O título *Dança com Lobos* faz referência às obras e aos compositores que serviram de influência compositiva para esta peça. *Dança* advém das obras *Danza Del Altiplano* e *Elogio de la Danza* de Leo Brouwer, enquanto *Lobos* foi colhido do nome de Villa-Lobos, talvez a principal influência desta composição.

Em *Dança com Lobos* as obras utilizadas como ponto de partida para a criação da linha instrumental são: *Estudo n°1* de Villa-Lobos, *Elogio de la danza*, *Danza del altiplano* e *El decameron negro* de Leo Brouwer, *Sunburst* de Andrew York, *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi e *Descaminhos*.

Nas sonoridades, mecanismos técnicos e gestuais destas obras, observei um feixe de possibilidades a serem exploradas como um meio ou um caminho, direto ou indireto, no processo da concepção dos sons de *Dança com Lobos*.

Em relação à composição da escritura eletroacústica da obra, os procedimentos adotados partem de três sistemas distintos. O primeiro se utiliza do software Reason para a criação de sons e timbres. O segundo advém de materiais gravados de origem acústica que posteriormente são trabalhados e manipulados. O terceiro e último procedimento parte de fragmentos sonoros eletroacústicos pré-existentes que são manipulados e submetidos a processos de síntese e posteriormente re-inseridos como material compositivo.

Antes de discorrer sobre o processo compositivo da linha estrutural do violão e da escritura eletroacústica, faz-se necessário explanar sobre algumas questões elementares da obra. Portanto, a seguir é realizada uma breve reflexão macro-analítica de *Dança com lobos*⁴⁵ com o intuito de elucidar seus principais aspectos constituintes.

3.1 MACRO CONSTITUIÇÃO

A estrutura da obra está seccionada em A-A'-B-C-D-E-A''-E'-A-Coda. Estas seções se inter-relacionam e em alguns momentos são interligadas por pequenos segmentos de transição. Destas seções, apenas a D apresenta um grau mais acentuado de contraste, todas as demais partes são caracterizadas pela presença de elementos semelhantes, que dão uniformidade à peça.

Na seção A ocorre a apresentação do discurso principal por parte da linha instrumental. Ao longo da obra esse discurso sofre variações em diversos parâmetros, embora sempre conserve algumas de suas características básicas.

⁴⁵ A análise estrutural que será descrita a seguir está principalmente fundamentada sob o ponto de vista da linha discursiva do violão, pois de fato, é a linha instrumental a condicionante dos eventos da obra. Apenas os aspectos estruturais mais relevantes da escritura eletroacústica serão descritos nesta seção.

Na tabela a seguir podemos vislumbrar alguns dos elementos mais significativos que constituem as seções da obra sob a ótica instrumental.

A	[1-14]	Superposição de camadas independentes. Melodia acompanhada. Exposição do tema advindo do Pentacorde (vide a seguir).
A'	[15-21]	Reiteração idêntica dos primeiros seis compassos do A.
B	[22-29]	Desenvolvimento da melodia baseada no sistema do Pentacorde. Variações do padrão de condução do discurso: melodia acompanhada, ligados e campanelas. Presença de elementos do A e do C.
C	[30-50]	Mecanismo em campanelas e ligados. Combinação simétrica de digitação. Repetição sistemática do acorde na progressão harmônica. Últimos doze compassos laboram como ponte para o D. Existência de aspectos do B e D.
D	[51-83]	Reiteração em cada acorde da progressão harmônica. Expansão do padrão de ligados. Citação literal e conseqüente fuga da intenção expressiva do texto inicial.
E	[84-86]	Ligação breve entre as seções. Retomada de elementos iniciais. Padrão de ligados e arpejos conduz o discurso.
A''	[87-95]	Tema inicial provindo do pentacorde transcorre sob uma variação na planificação harmônica.
E'	[96-101]	Padrão harmônico idêntico a primeira transição. Variações no discurso, ritmo e digitação.
A	[102-115]	Reiteração idêntica do A.
Coda	[116-121]	Exposição final dos elementos compilados do A.

Figura 32 – Macroestrutura de *Dança com Lobos*, parte do violão.

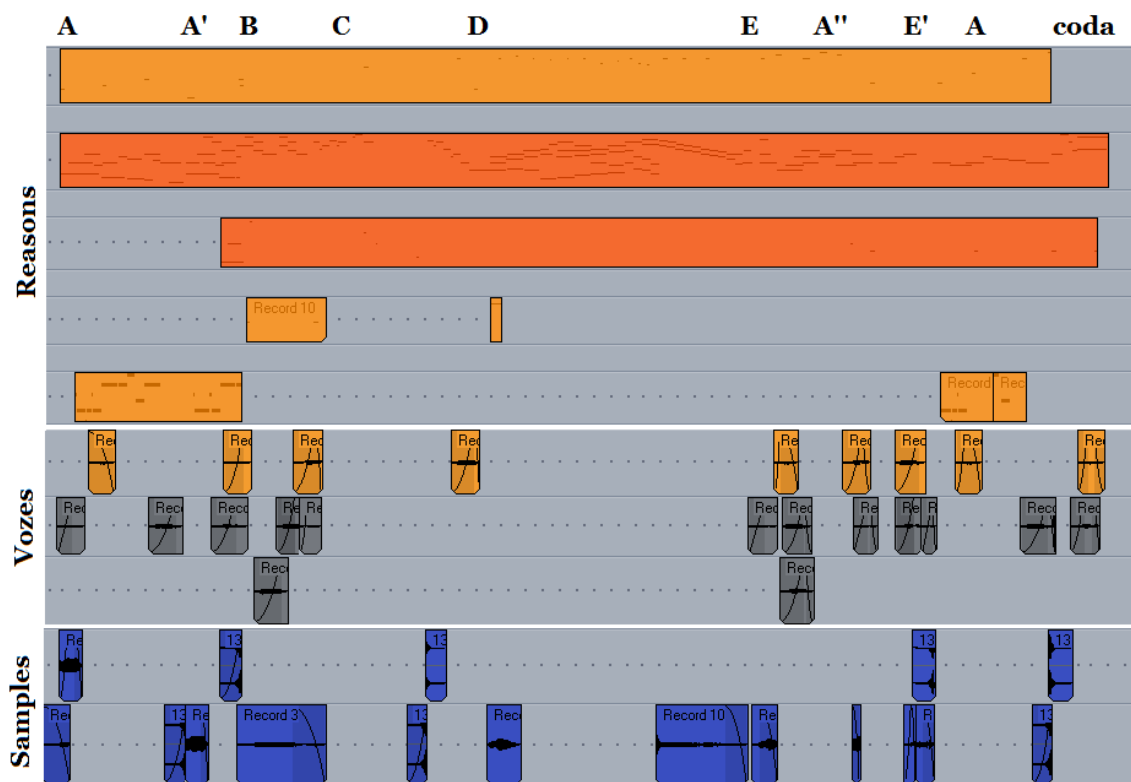


Figura 33 – Macroestrutura de *Dança com Lobos*, parte eletroacústica.

A imagem acima – montada com as pistas de áudio extraídas diretamente do software de gravação e edição – desvela a conduta macroestrutural dos eventos eletroacústicos da obra. Através das incursões dos eventos eletroacústicos podemos perceber que os elementos oriundos do Reason são predominantes, e alguns dos sistemas atuam em todas as seções. Nas duas pistas de áudio referentes aos *samples* (situadas no inferior da imagem) estão inclusos, além dos fragmentos sonoros pré-gravados de origem eletroacústica, também os áudios de origem acústica. Estes elementos atuam na obra como eventos soltos e muitas vezes entre as seções, como materiais de ligação.

O material responsável por sugerir elementos para o discurso do violão e alguns eventos eletroacústicos é um pentacorde formado pelas notas: Fá#, Sol#, Si, Dó# e Mi. Ao longo da obra, estas notas aparecem sob variadas formas. O principal sistema empregado com as notas do pentacorde pela escritura instrumental consiste na utilização da nota Fá# como um baixo pedal, enquanto as demais são acionadas em intervalos harmônicos de quarta justa entre as notas Sol#/Dó# e Si/Mi, em um registro mais agudo.

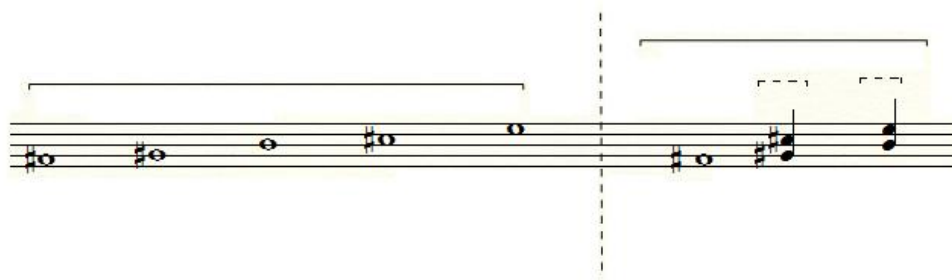


Figura 34 – Pentacorde

Os exemplos a seguir mostram alguns trechos onde há a presença das notas do pentacorde e como elas se dispõem durante o discurso do violão. No exemplo do [1-2] podemos perceber claramente o funcionamento do Fá# como nota pedal, enquanto o movimento das vozes agudas se alterna em intervalos harmônicos de quarta justa. Já no primeiro acorde da obra ocorre a sobreposição de todas as notas do pentacorde. A configuração deste acorde consiste em um Fá# com sétima, nona e décima primeira com a terça suprimida. No [22] podemos observar a inclusão de notas alheias a este sistema, o que proporciona ao discurso alterações mais discrepantes.

Figura 35 – Ocorrências do pentacorde [1-2] e [22] respectivamente.

Em alguns trechos da escritura eletroacústica as notas do pentacorde são abundantemente utilizadas, principalmente nos efeitos *Pad* do sistema *Reason* e nas vozes. As vozes foram gravadas levando em conta somente as notas do pentacorde. Esta atitude visava uma atuação mais integrada dos materiais eletroacústicos com a escritura instrumental.

O plano harmônico da obra se situa em grande parte na tonalidade de Fá# menor. Em alguns pontos determinados há incursões de acordes de empréstimo modal (A.E.M.), geralmente oriundos das tonalidades de Si, maior e menor. Na parte B essas incursões de A.E.M. se intensificam condicionando um longo trecho da seção a uma superfície harmônica em Si menor. Já na parte D, a harmonia figura plena em Dó# menor com presença de acordes de configuração diminuta em progressões paralelas de semitom⁴⁶.

A	A'	B	C	D	E	A''	E'	A	Coda
F#m			Bm F#m G lídio B C#m	C#m	D lídio	F#m	D lídio	F#m	

Figura 36 – Plano macro-harmônico.

O quadro anterior mostra a planificação harmônica em sua macro constituição. Os trechos A, A', A'' e coda de tonalidade Fá# menor apresentam configurações harmônicas distintas em cada seção. Apenas o discurso rítmico-melódico é conservado para dar identidade às mesmas. Nos segmentos de transição a postura harmônica assume um caráter modal. Essa conduta sistematizada no modo lídio também se presencia na ponte de ligação da seção C para a D. A parte D apresenta um desvio drástico em relação ao plano harmônico das demais seções. Nesta seção harmônica – oriunda de uma citação literal – a harmonia alcança níveis de tensão elevados que contribuem para a elevação do nível calma-tensão da obra.

A identidade rítmica do violão por vezes evoca diretamente elementos da música popular. Um aspecto constante é a presença da célula rítmica que remete ao Baião. Fundamentalmente na voz grave da linha instrumental, esta célula rítmica aparece durante várias partes da obra e em seções distintas. Esta ação rítmica no baixo acaba atuando como material unificador das seções aumentando a organicidade da obra.

⁴⁶ Este plano harmônico é esmiuçado nas páginas 99, 100 e 101.

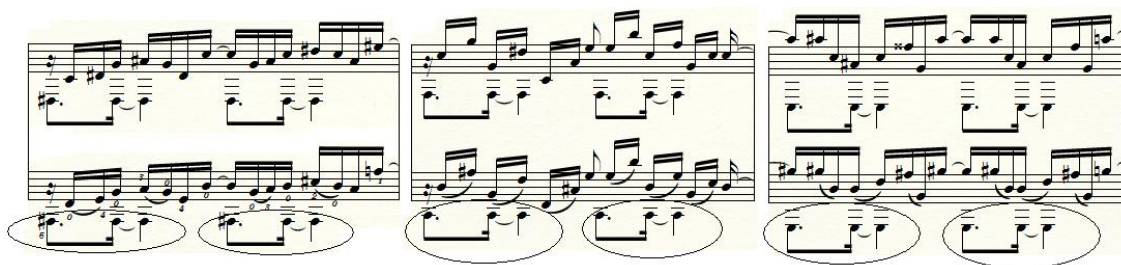


Figura 37 – Ritmo da linha do baixo [8], [23] e [72].

A condução rítmica do discurso melódico principal – presente na parte A e variado nas demais seções – opera comumente em plano sincopado. Os exemplos a seguir revelam alguns dos padrões do discurso melódico. Extraídos de quatro trechos distintos, percebemos que a semi-frase inicial (representada pelos círculos) se mantém mais fiel, sofrendo pequenas mudanças, enquanto o final da frase (cercada por quadrados) apresenta maiores variações. A voz mais grave se alterna continuamente ocasionando uma superposição de camadas rítmicas na linha estrutural do violão.

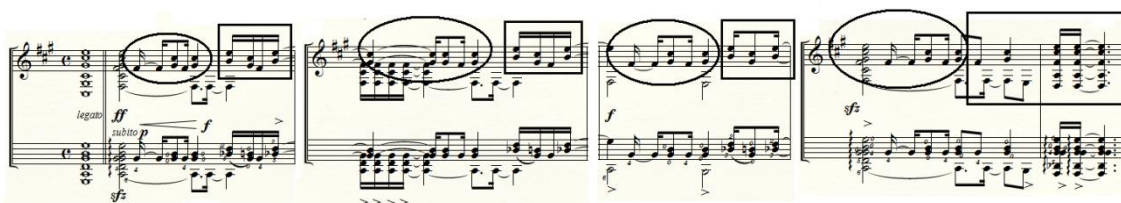


Figura 38 – Ritmo da melodia do discurso [1], [87], [104] e [116].

Ao longo da obra o andamento sofre alterações ocasionando várias nuances no continuum do tempo. Quase que a cada mudança de seção há uma variação de andamento. O comportamento do andamento alterna-se entre momentos de maior e menor celeridade. O pico de maior velocidade situa-se na parte D, trecho na qual a obra apresenta maior densidade nos eventos.

Este balanceamento do tempo também visa conceber momentos de calma-tensão. Nos períodos em que o andamento está mais acelerado a sonoridade tende a ser mais tensa, e quando há a rarefação, a baixa densidade dos materiais predomina. Logicamente, o andamento é apenas um dos fatores que geram momentos de calma/tensão na obra. Questões como discurso, harmonia, ritmo e textura também foram capitais na criação do balanceamento do fluxo de tensão e repouso.

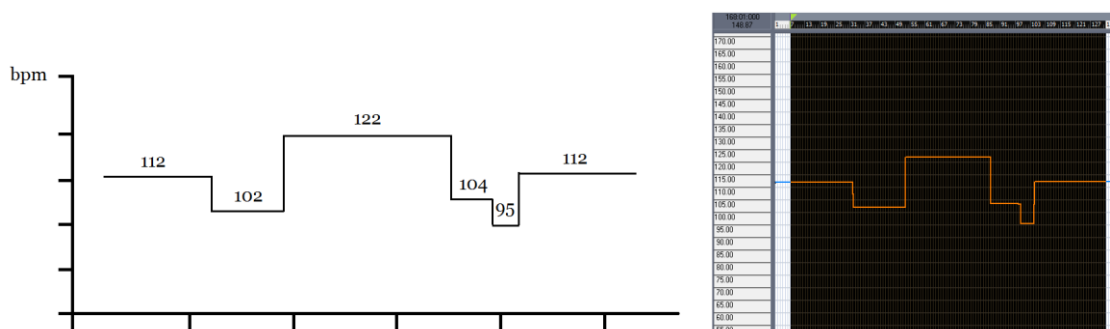


Figura 39 – Gráfico e imagem da pista de tempo.

A figura 39 nos concede uma exposição do comportamento do andamento. A imagem da direita desvela a conduta do andamento em bpm durante o fluxo no tempo, enquanto que a da esquerda apresenta uma imagem colhida direto do software de edição.

3.2 PROCESSOS COMPOSICIONAIS: VIOLÃO

Assim como em *Descaminhos*, a afinação extraída da obra *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi também foi usada em *Dança com Lobos*. Este modelo de afinação, que permite uma ampla utilização das cordas soltas devido à formação do acorde aberto de Dó# menor, acaba figurando como aspecto capital de todo processo compositivo da linha do violão.

Koyunbaba

Suite für Gitarre (op. 19)

I Carlo Domeniconi
1985

Moderato

(REAL)

(SCORDATUR)

Dança com lobos

João Corrêa
2012

Real

cordatura

$\text{♩} = 112$ *con brio*

legato *ff* *subito p* *f*

Figura 40 – Afinação: *Koyunbaba* e *Dança com lobos*.

A figura anterior mostra lado a lado a maneira como se dispõe na partitura a afinação de ambas as obras. Em *Koyunbaba* a afinação real aponta o

acorde de Ré menor (Dó# menor)⁴⁷ e na *scordatura* a sexta corda está afinada em Ré, enquanto que em *Dança com lobos* a afinação se dispõe em Dó# menor e a *scordatura* não sofre alterações.

A primeira seção da obra é concebida de modo distinto em relação aos demais processos aplicados em *Dança com lobos*⁴⁸. Distinto, porque o procedimento transfigurador ocorre mediante uma experiência de escuta, ao contrário dos outros processos que decorrem de uma concepção mecânica ou estrutural. Esta experiência de escuta ocorreu no recital do violonista Thiago Colombo de Freitas na noite de 04/06/2012 no 4º Festival de Violão da UFRGS em Porto Alegre, que na ocasião executava a obra *Danza Del Altiplano*, a primeira das três peças Latino Americanas de Leo Brouwer. Nesta ocasião, a sonoridade impactante da execução do início da obra me chamou a atenção e a impressão que tive desta experiência implicou na concepção dos primeiros esboços de *Dança com lobos*.

Durante os dias que se seguiram após esta audição, a melodia de *Danza Del Altiplano* ficou vagando em minha memória. Como fachos de luz fragmentados, frases da melodia inicial – que se configura por uma escala pentatônica – surgiam na minha mente como que provocando uma reação criativa a esses sons.

DANZA DEL ALTIPLANO
(sobre un tema folklorico)
(Nº1 des TROIS PIECES LATINO-AMERICAINES)

Durée: 2'45

Moderatò **LEO BROUWER**

Figura 41 – *Danza Del Altiplano*.

⁴⁷ De acordo com a transposição de meio tom abaixo normalmente realizada.

⁴⁸ Este momento significou o ponto de partida para a concepção da obra. O resultado compositivo desta experiência foi o primeiro trecho a ser concebido, e conseqüentemente, todas as decisões que posteriormente seriam tomadas levariam em conta os elementos nele presentes.

A partir desta experiência de escuta uma ideia sonora erigiu-se como sistema condicionante dos materiais do início de *Dança com Lobos*. Esta ideia compreendia que a introdução da obra deveria ser constituída de elementos expressivos que informassem ao ouvinte um resultado sonoro impactante.

Portanto, os materiais foram trabalhados fazendo uso de alguns elementos, que para mim, poderiam expressar em sons esta ideia. O resultado do processo compositivo deste trecho contempla: acordes suspensos, oriundos da sobreposição das notas do pentacorde dispostos em intervalos de quarta, condicionando a planificação harmônica a um caráter suspensivo; disposição rítmica em duas camadas independentes, em que uma é dotada de caráter sincopado e mais acelerado enquanto outra realiza menos eventos, mas com ataques mais contundentes; uso de ataques no registro grave e ações em dinâmica elevada, *crescendos* e *sforzandos*; e ainda, a ampla ressonância dos harmônicos e parciais do violão provocada pela utilização concomitante de cordas soltas e notas campaneladas.

O exemplo 42 demonstra como se realizou o artesanato desses elementos nos primeiros compassos da obra. Já no primeiro gesto – no qual um acorde constituído pelas notas do pentacorde é atacado – há a presença de alta intensidade dinâmica que subitamente se atenua e retoma a amplitude elevada do início, mantendo-se em dinâmica *forte* durante o transcorrer da frase. Observam-se também, os ataques na voz mais grave, que ganham peso e projeção através do auxílio de intervalos em quinta justa. A intercalação e justaposição de cordas soltas, notas presas e campaneladas tocadas em *legato*, visam explorar as ressonâncias e também as cores da sonoridade do instrumento.

Figura 42 – *Dança com Lobos* [1-4].

Discorrendo agora sobre as transfigurações mais objetivas, a próxima obra a ser destacada é *Sunburst* de Andrew York. Nesta obra, o mecanismo que se observou como um elemento em potencial para a criação de novos materiais foi o uso sistemático das campanelas aliadas aos ligados articulados com cordas soltas.

O trecho situado no [35] e que se estende até o [42] apresenta uma utilização diversificada e alternada de ligados, cordas soltas e notas campaneladas. Praticamente todo compasso oferece um padrão diferente combinando estes mecanismos. Conseqüentemente, para o procedimento compositivo aqui adotado, este trecho se mostrou uma fonte abundante de modelos possíveis de serem usufruídos como material pré-compositivo.

Figura 43 – *Sunburst* [35-42].

No entanto, o resultado da transfiguração do material original que implicou no mecanismo presente em *Dança com lobos* soa e se constitui relativamente diferente daqueles presentes em *Sunburst*. Em *Dança com lobos* a aplicação deste mecanismo – que se sucedeu em grande parte da seção C e em alguns trechos de transição – não consistiu na extração e aplicação direta de um modelo estrutural pré-elaborado, e sim no seu pensamento mecânico integral, que compreende a combinação progressiva de cordas friccionadas e cordas soltas acionadas por ligados e também a exploração de ressonâncias através de notas campaneladas.

Nos trechos em que se aplica este pensamento\mecanismo as nuances e variações do padrão são ditadas pelas alterações na progressão harmônica, e o direcionamento do discurso tem como premissa partir do agudo e se dirigir para o grave.

Figura 44 – *Dança com lobos* [30] e [40].



Figura 45– *Dança com Lobos* [99].

Os trechos situados no [30] e [40] demonstram duas maneiras distintas de como se comporta este mecanismo. O trecho situado no [99] revela uma concepção mais distante deste padrão.

A seguir podemos observar a disposição mecânica do padrão. Os círculos representam a ação do ligado precedido de corda solta, enquanto os quadrados representam a atuação das notas campaneladas. Este trecho específico foi adotado como ponto de partida para o desenvolvimento dos demais materiais que se sucederam em grande parte na seção C.

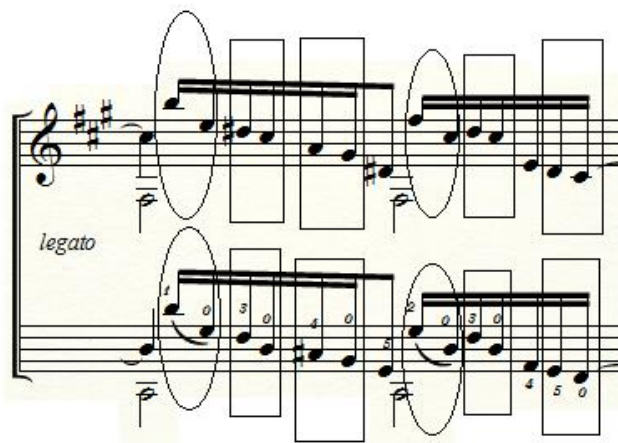


Figura 46 – Mecanismo técnico envolvendo ligados, cordas soltas e campanelas.

Este mecanismo acabou dando origem a uma linha instrumental constituída de dois registros independentes. Esse duplo registro é ditado pela ação das cordas presas que consistem nas notas dos acordes, e pelas alturas fixas decorrentes da afinação das cordas soltas do violão (Mi - Dó# - Sol# - Dó# - Sol# - Dó#).

Com relação à maneira como o discurso transcorre, este trecho se calçou - de modo análogo ao *Estudo n.º1* de Villa-Lobos – na repetição sistemática dos acordes. A simetria que se estabelece na forma de repetição de acorde dentro da progressão tem por finalidade a reiteração de elementos intervalares que confirmam maior unidade harmônica e dêem estabilidade ao sistema – já que este trecho assume um caráter modal.

Apesar de este trecho ter sido criado sob a influência do pensamento mecânico de *Sunburst*, posteriormente se pôde perceber que este mecanismo se assemelhava a elementos existentes na obra *Descaminhos*. Após reflexões acerca do ato compositivo, notou-se que este mecanismo também sugeria uma expansão de um modelo mecânico presente na primeira obra desta dissertação.

Quiçá, a experiência compositiva e o posterior estudo interpretativo da obra *Descaminhos*⁴⁹ tenham se revelado uma influência subjetiva que culminou em elementos objetivos em *Dança com lobos* como demonstram os exemplos a seguir.



Figura 47 – *Descaminhos* [67-68].

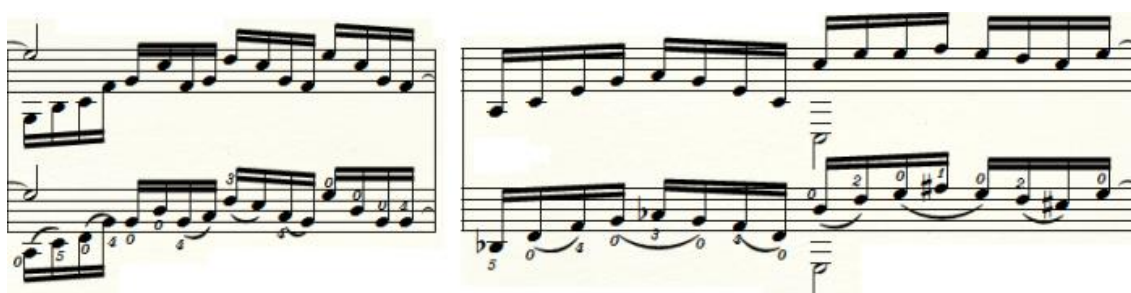


Figura 48 – *Descaminhos* [76] e [82].

⁴⁹ A obra *Dança com lobos* – composta no período que se estende entre meados de junho ao final de setembro – foi concebida durante e após um período em que estive empenhado no estudo da execução e interpretação de *Descaminhos*. A prática simultânea do estudo de uma com a criação de outra pode ter sido um fator agravante desta experiência.

Ao analisar alguns trechos de *Descaminhos* que apresentam um padrão similar, percebe-se a clara alternância entre cordas fixas e cordas soltas na digitação, no entanto o uso de campanelas é bem mais atenuado. Essa semelhança decorre do modo conceutivo destes trechos, que também utilizaram *Sunburst* como modelo transfigurador de materiais, embora extraídos de trechos distintos da obra original⁵⁰.

Na seção D, a transfiguração do material original em material novo alcança sua participação mais extrema no artesanato compositivo desta obra. Extrema porque ela se diferenciou de todas as demais ao assumir uma postura mais incisiva, ao se apropriar de mais elementos, se estender mais, e se assemelhar mais sonoramente. Diante desta transfiguração evidente, preferiu-se neste trabalho, considerar este trecho como uma citação literal da obra original usufruída, e não como uma simples tradução de um modelo estrutural – que apareça de forma implícita – como foi feito com as demais obras referenciais.

Esta citação explícita fica por conta do *Estudo nº1* de Villa-Lobos. O elemento absorvido em sua essência foi a configuração harmônica quase idêntica seguida do sistema de reiteração de acordes, enquanto que as diferenças se situam na troca de mecanismos técnicos envolvendo blocos de acordes por ligados com cordas soltas.

A seguir (figura 49) temos a imagem comparativa entre o mecanismo original do *Estudo nº 1* de Villa-Lobos com o mecanismo transfigurado presente em *Dança com lobos*. No *Estudo nº 1* o discurso se desenvolve através de um dedilhado repetido da mão direita enquanto as mudanças ficam a cargo da progressão harmônica tonal realizada pela mão esquerda. Ao contrário do *Estudo nº1*, em *Dança com lobos*, as mudanças na harmonia não são realizadas em blocos e sim através de uma melodia acompanhada desempenhada por ligados articulados com as cordas soltas.

⁵⁰ O trecho referido no texto situa-se a partir do [43].



Figura 49 – Comparação do mecanismo do *Estudo nº1* com *Dança com Lobos*.

No gesto original o dedilhado de mão direita atua em um plano simétrico. Nele, há uma movimentação de “ida” e “volta” do dedilhado em forma de ziguezague. A “ida” direciona-se do registro grave para o agudo e utiliza a seguinte articulação: p, i, p, i, p, m, i e a. A volta, ao contrário, se dirige do registro agudo para o grave e é configurado da seguinte maneira: m, a, i, m, p, i, p e i.

Em *Dança com Lobos*, de modo análogo ao dedilhado do *Estudo nº 1*, também se pensou em um mecanismo que se dividisse em dois movimentos. Esse mecanismo não estabelece um direcionamento, do grave para o agudo ou do agudo para o grave, mas sim uma atuação estática das notas dentro de um registro, em que o movimento de “ida” se estabelece em um gesto no registro grave enquanto a “volta” se funda no registro agudo. O mecanismo consiste em intercalar cordas presas com cordas soltas em uma divisão linear que transita nesses dois registros, atuando em uma espécie de ziguezague.

Em virtude da disposição da afinação das cordas soltas, obtém-se a mesma altura em registros diferentes – que é o caso da segunda, quarta e sexta corda que correspondem à nota Dó#, e a terceira e quinta corda que consiste na nota Sol# –, de modo que foi possível utilizar um mecanismo simétrico de ligados em diferentes registros.

Em relação à progressão harmônica, no *Estudo nº1* através do uso sistemático de barras de repetição, cada acorde é tocado duas vezes o que condiciona o discurso a uma reiteração imediata. “A harmonia caminha para a dominante de forma convencional, à maneira de um encadeamento harmônico

tradicional, enquanto o gesto instrumental repete as figurações de certos estudos pianísticos de Chopin⁵¹ (SALLES, 2009, p. 58).

No *Estudo n.º 1* a tonalidade se centraliza em Mi menor, em *Dança com lobos* Dó# menor. Esta transposição de tom se deu mediante a possibilidade do desfruto das cordas soltas, que aumentam a projeção das ressonâncias dos acordes.

Allegro non troppo **Em** **E(6m,9,11)** **Em**

C#m **C#(6m,9,11)**

Allegro assai troppo **C#m**

B7/F# **Em/G** **E/G#**

G#7/D# **C#m** **C#**

Am **Bb7M(b5,6,#11)** **Em/B**

F#m **G7M(5b,6,#11)** **C#m/G#**

B7/11 **B7**

G#7/11 **G#7/b9**

Figura 50 – Comparação harmônica entre *Estudo n.º 1* [1-11] e *Dança com lobos* [51-70].

⁵¹ De acordo com SALLES (2009, p. 51, nota de rodapé) “Cabe observar que as simetrias de dedilhado foram empregadas por compositores anteriores a Villa-Lobos, como Chopin, por exemplo. As simetrias frásicas de Villa-Lobos se assemelham mais às simetrias chopinianas que às dos serialistas.”

A imagem 51 demonstra o trecho em que há a sucessão de acordes paralelos. Estes acordes – constituídos pela superposição simétrica de terças menores que forma o acorde de sétima diminuta – deslizam cromaticamente em sentido descendente durante 11 compassos. Com a repetição constante da nota Mi na primeira e sexta corda – cordas que devido à fôrma do acorde não são presas – a cada traslado cromático da mão esquerda o acorde adquire novas colorações harmônicas em função da ressonância constante das cordas soltas⁵².

Nesse ponto em *Dança com lobos* ocorre um arrefecimento no plano métrico. A reiteração do acorde não acontece e o fluxo harmônico adquire maior velocidade. Com a não repetição dos acordes, somada a uma supressão e modificação dos acordes finais, a duração deste trecho ficou mais curta. Ocorre também uma variação do mecanismo de ligados que se altera a cada troca de acorde, variando apenas a articulação das notas.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of four measures each. Each measure contains a single chord, with the chord name written above the staff and figured bass notation below it. The chords are: G#°/E, G°/E, F#°/E, F°/E in the first system; and E°, D#°/E, D°/E, C#°/E in the second system. Below each chord name, there are two staves: 'Real' (Realization) and 'Scord' (Scordatura). The 'Real' staff shows the chord in standard notation with fingerings, while the 'Scord' staff shows the chord with a double bar line over the notes, indicating a scordatura. The figured bass notation includes numbers 1-4 for fretting and 0 for natural. The first measure of the first system has circled numbers 4, 3, 3 above the staff and a circled 2 below it.

⁵² Salles (2009, p. 58) crê que este mecanismo funciona como uma espécie de caleidoscópio em que há uma “simetria translacional no nível da posição dos dedos, enquanto o duplo pedal em MI quebra a tripla simetria (bilateral, translacional e rotacional) dos acordes diminutos que se deslocam cromaticamente.”

Figure 51 displays musical notation comparing harmonic structures. The top section shows three chords: C°/E , B°/E , and Bb°/E . The bottom section shows two pairs of Real and Scord parts with chords: C°/C^\sharp , D^\sharp°/C^\sharp , F^\sharp°/C^\sharp , and A°/C^\sharp .

Figura 51 – Comparação harmônica entre *Estudo n.º1* [12-22] e *Dança com lobos* [71-80].

Este mecanismo técnico, em que se realiza um traslado de posição fixa da mão esquerda, figura como uma das inovações técnicas trazidas por Villa-Lobos ao seio do universo violonístico.

O trecho que finaliza esta seção e se despede da citação da obra de Villa-Lobos é justamente onde há uma quebra do mecanismo de dedilhado que passa a ser uma escala descendente intercalada com ligados ascendentes que cromatizam a nota alvo de um arpejo, interpolando notas cromáticas e diatônicas. Neste ponto, a transformação do material original ocorre mediante a soma de uma nota harmônica a este padrão melódico.

Figure 52 displays musical notation comparing a descending scale between *Estudo n.º1* [23] and *Dança com lobos* [81]. The top part shows a single staff with a descending scale and ascending intervals, with fingerings (2, 3, 1) and (2, 3, 4, 5, 6). The bottom part shows Real and Scord parts with a descending scale and ascending intervals.

Figura 52 – Comparação entre da escala descendente entre o *Estudo n.º1* [23] e *Dança com lobos* [81].

Um elemento muito presente em *Dança com lobos* é um mecanismo técnico que articula um arpejo ascendente seguido de aplicações melódicas⁵³. O arpejo é realizado nas cordas graves e acompanhado de notas da escala articuladas por ligados em um movimento que se direciona ao registro agudo.

⁵³ O uso desta afinação permite ao intérprete realizar com apenas uma pestana o arpejo configurado por Tônica, quinta e oitava.

Este mecanismo foi extraído de um trecho presente no terceiro movimento – *Balada de la donzela enamorada* – da obra *El Decameron Negro* de Leo Brouwer.

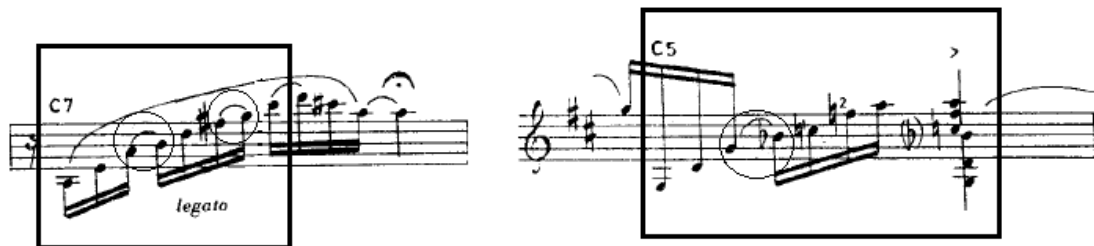


Figura 53 – *Balada de la donzela enamorada* [79] e [98].

O exemplo anterior (Figura 53) representa como Brouwer utiliza este mecanismo em trechos distintos de um mesmo movimento. O uso da sexta corda do violão afinada em Ré permite que esta configuração melódica de arpejo seja possível de ser executada apenas com o uso de uma pestana. Após tanger as três primeiras notas, ocorre um ligado na quarta corda, prosseguindo com o arpejo que completa o acorde, soando em legato. Ao longo da obra este mecanismo é abundantemente explorado por Brouwer.

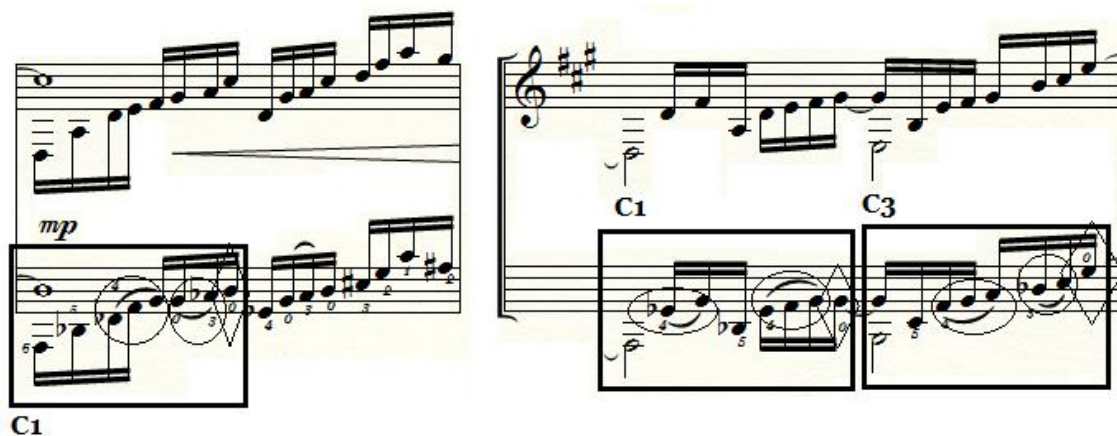


Figura 54 – *Dança com lobos* [10] e [92].



Figura 55 – *Dança com lobos* [86].

Em *Dança com lobos* este mecanismo se assemelha fundamentalmente no seu ímpeto inicial, que consiste em articular um arpejo ascendente com ligados. As diferenças incidem na ampliação do ligado de mão esquerda, que utiliza três ao invés de duas notas, e também, ao acréscimo de cordas soltas ao final das frases com o intuito de prolongar a ressonância do fraseado.

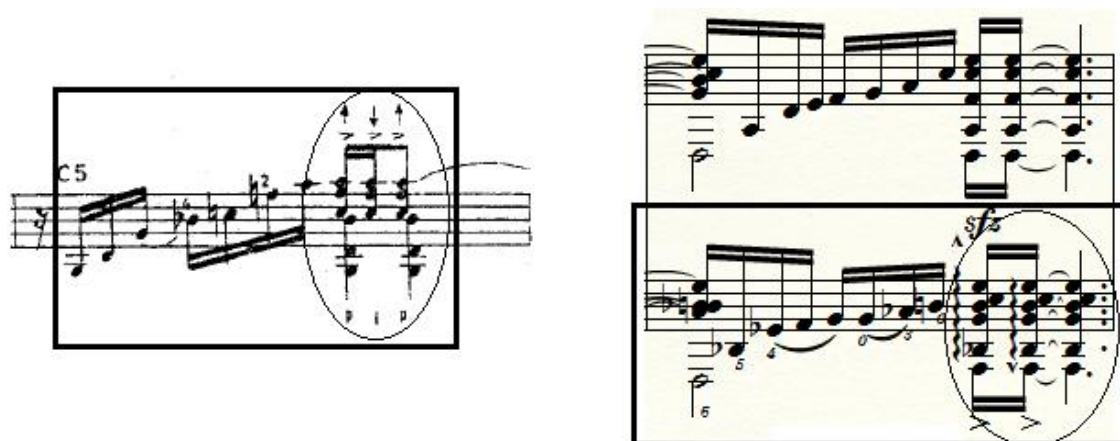


Figura 56 – *El decameron Negro, III-Balada de la donzela enamorada* [100] e *Dança com lobos* [120].

Neste caso irá ocorrer o acréscimo de um rasgueado ao final do gesto. Em *Elogio de la Danza* o rasgueado contempla um ataque a mais, e o gesto transfigurado é translocado para o tempo inicial do compasso e acrescenta cordas soltas ao fim da frase. Este gesto precede os acordes derradeiros de *Dança com lobos*.

E como último elemento deste processo de transfiguração do material, cabe destacar uma ação presente em [95] que consiste em um rasgueado

seguido de um golpe seco desferido pela mão direita nas cordas do violão – na região situada entre a boca e o cavalete. Esta ação foi extraída da obra *Elogio de la Danza* de Leo Brouwer, especificamente situada no [61], presente no segundo movimento denominado *Obstinato*.

Figura 57 – *Elogio de la Danza, II- Obstinato* [61] e *Dança com Lobos* [95].

Na imagem 57 podemos contemplar a semelhança do gesto que se estabelece fundamentalmente na ordenação das ações. As imagens circuladas representam os rasgueados acelerados que iniciam e finalizam o gesto. Os quadrados elucidam o mecanismo que alterna golpes com rasgueados, enquanto os triângulos mostram a diferença entre os mecanismos, na qual um golpe toma o lugar de uma pausa contida no gesto original. Os losangos demonstram as notas a mais em relação ao original. A diferença rítmica consiste apenas na figuração. A equivalência dos valores é a mesma, com *Dança com lobos* apresentando um fluxo mais acelerado. Há também uma pequena translocação no tempo, que proporciona uma articulação diferente.

3.3 PROCESSOS COMPOSITIVOS: ELETROACÚSTICA

Toda a linha da escritura eletroacústica foi arquitetada posteriormente à escritura instrumental; portanto, a estrutura imposta pelo discurso do violão

serviu como referência na concepção dos materiais eletroacústicos que deviam atuar em um sistema de fusão/contraste com o instrumento acústico.

Os elementos utilizados como materiais ou ferramentas na concepção dos sons eletroacústicos são oriundos de três vertentes distintas. O primeiro sistema utilizado foi o programa *Reason*. Este software permite realizar gravações e edições sonoras através do emprego de *racks* e *sequencers* simulados que possibilitam a criação e manipulação de sons.

Em um segundo momento, a gravação e a posterior manipulação foi o meio conceptivo empregado na criação dos sons eletroacústicos. Nesta etapa, foram estocados sons de instrumentos tradicionais como piano, violoncelo e prato percussivo e posteriormente foram realizados procedimentos de síntese e manipulação nesses sons. Outro elemento importante foi a utilização de amostras procedentes de uma soprano, que foram armazenadas e posteriormente trabalhadas em atitudes de colagem concreta.

O terceiro e último sistema de criação dos materiais eletroacústicos foi o uso de *samples* que posteriormente foram trabalhados por meio de processos de síntese e manipulação. Estes *samples* foram extraídos dos áudios contidos no livro de Curtis Roads *Microsound* que apresenta procedimentos de síntese do som através de exemplos da literatura eletroacústica. Os exemplos extraídos deste material foram em seguida manejados através do programa *Spear*⁵⁴.

3.3.1 Reasons

Foram cinco os simuladores de efeito utilizados através do *Reason* para compor parte dos sons eletroacústicos de *Dança com Lobos*.

O primeiro timbre empregado advém do *rack* denominado *Malström Grintable Synthesizer*. Este timbre, intitulado *Etheral*, é um efeito pré-programado oriundo da pasta de efeitos *Pad*, e possui um timbre liso similar ao de som de cordas sintetizadas.

⁵⁴ *Spear* é um software de edição, síntese e análise de áudio. O procedimento de análise deste programa tenta representar um som através de suas pistas sinusoidais (parciais) individuais, separando cada onda sinusoidal numa única frequência variável no tempo e amplitude. (<http://www.klingbeil.com/spear/>, acesso: 25 de agosto de 2012).



Figura 58 – Malström, *Ethereal*.

A imagem do software (figura 58) desvela toda a configuração do efeito, os tipos de ondas, filtros, envoltórias, etc, enquanto que a figura a seguir expõe o nível de incursões deste efeito ao longo da obra através do quadro quantitativo das notas executadas mediante o controlador.

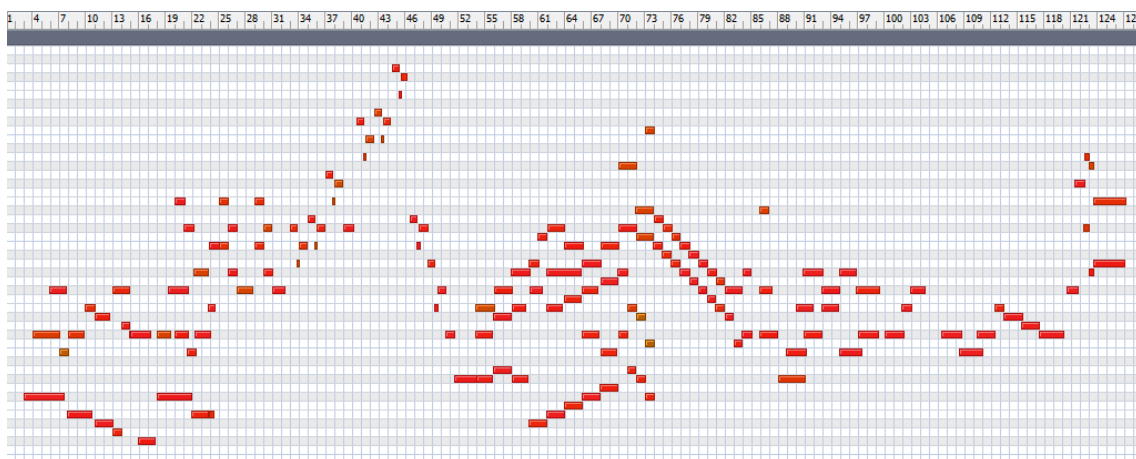


Figura 59– Quadro quantitativo do efeito *Ethereal*.

Este é o único efeito eletroacústico extraído do *Reason* que atua no decorrer de toda a obra. A linha melódica normalmente é constituída de notas longas, e em vários trechos ocorrem intervalos harmônicos de duas ou mais vozes. A linha discursiva deste efeito foi composta pensando em uma atuação conjunta com outros efeitos, tanto oriundos do próprio *Reason*, quanto o de sons gravados e processados. Em diversos momentos, este efeito atua em atitudes de fusão com as vozes gravadas, visando adquirir uma massa sonora de timbre singular.

Outro timbre empregado na escritura eletroacústica foi o efeito *Underwater World* do simulador *Thor Polysonic Synthesizer*.



Figura 60– *Thor, Underwater World*.

O timbre deste efeito é dotado de pouco ataque, e sua intensidade adquire ganho de forma gradativa. É constituído de alta presença de sons harmônicos situados no registro agudo que sobressaem à nota executada. No prolongar da nota tocada ocorrem incursões de sons percussivos em tempo livre seguido de *delays* desses sons. A utilização deste efeito ocorre fundamentalmente entre as interseções das partes e segmentos. Ele é comumente utilizado para evidenciar algum trecho de ligação e contempla sempre pouca duração. Exceto na parte D, em que este efeito é empregado durante todo o trecho de maneira breve a cada mudança de intervalo da planificação harmônica conforme nos mostra o quadro quantitativo a seguir.

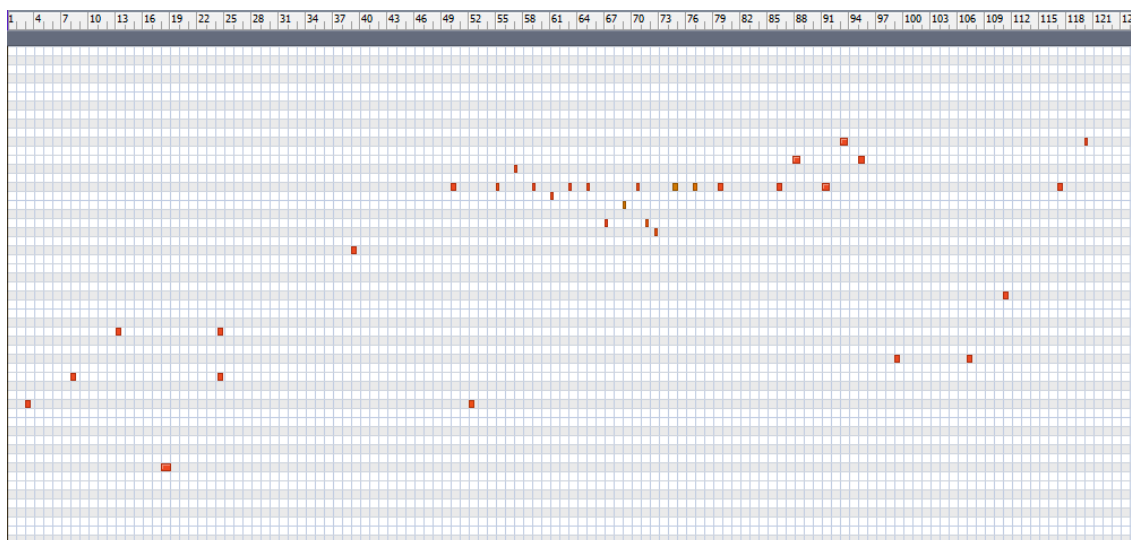


Figura 61 – Quadro quantitativo do efeito *Underwater World*.

Juntamente com outros efeitos produzidos no *Reason* e as vozes gravadas, este efeito opera como um colchão harmônico para a escritura

instrumental. Suas incursões em determinados trechos visam também um enriquecimento e um aumento do brilho no timbre.

O próximo, o efeito *Biounit 02b* do *Malström Grainable Synthesizer*, simula um padrão arpejado de três notas em um registro de duas oitavas acima da nota acionada. O funcionamento do padrão de arpejo deste efeito consiste na execução de um arpejo maior que começa pela terça (nota executada no controlador), seguido da quinta justa e culmina na tônica. O efeito ainda contempla *delay* nas notas do arpejo e alta quantia de parciais sobressainentes.



Figura 62 – *Malström, Biounit 02b*.

Conforme nos mostra a imagem a seguir do plano quantitativo, as incursões deste efeito ocorrem de maneira esporádica ao longo da obra, e em sua maioria nos trechos referentes às seções A. Este efeito trabalha em sistema de fusão com os demais efeitos oriundos do *Reason*. Essa atuação conjunta e aglomerada dos efeitos visa à obtenção de um timbre distinto e homogêneo.

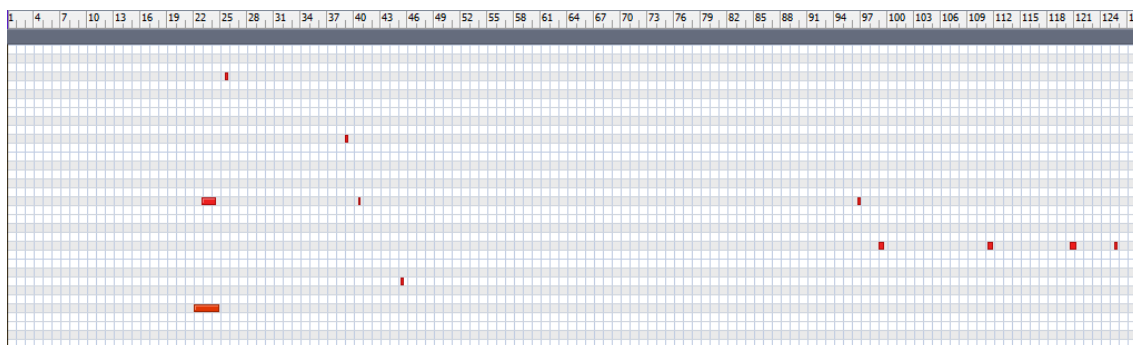


Figura 63 – Plano quantitativo do *Biounit 02b, Malström*.

Orguntax do sistema *Thor Polysonic Synthesizer* foi outro efeito do *Reason* empregado na criação dos sons da escritura eletroacústica de *Dança com Lobos*.



Figura 64 – *Orguntax, Thor*.

Este efeito quando acionado executa uma frase melódica que articula intervalos de quarta e quinta justa junto à nota tangida. A nota executada no controlador inicia a frase e atua em um mecanismo de pedal intercalando os intervalos de quarta e quinta conforme nos mostra o exemplo a seguir.



Figura 65 – Configuração melódica do efeito.

Tal efeito aparece poucas vezes na obra, apenas na parte B, no início e no final desta seção, e também, no início da parte D, atuando como elemento de ligação entre as seções.

O último efeito oriundo do sistema *Reason* consiste em um simulador de piano intitulado *Rhodes Suspend 4* do *NN – XT*. Neste piano, a cada nota acionada o efeito adiciona um intervalo harmônico de quarta justa.



Figura 66 – *Rhodes Suspend 4, NN – XT*.

Este timbre quando acionado trabalha em sistema de fusão com a escritura instrumental. Neste momento a escritura instrumental também realiza

em seu discurso intervalos harmônicos de quarta justa das notas provenientes do pentacorde.

As incursões deste efeito ocorrem somente na seção A, A' e na re-exposição da parte A. Trechos onde as notas do pentacorde são abundantemente utilizadas, tanto pela escritura eletroacústica, quanto pela instrumental.

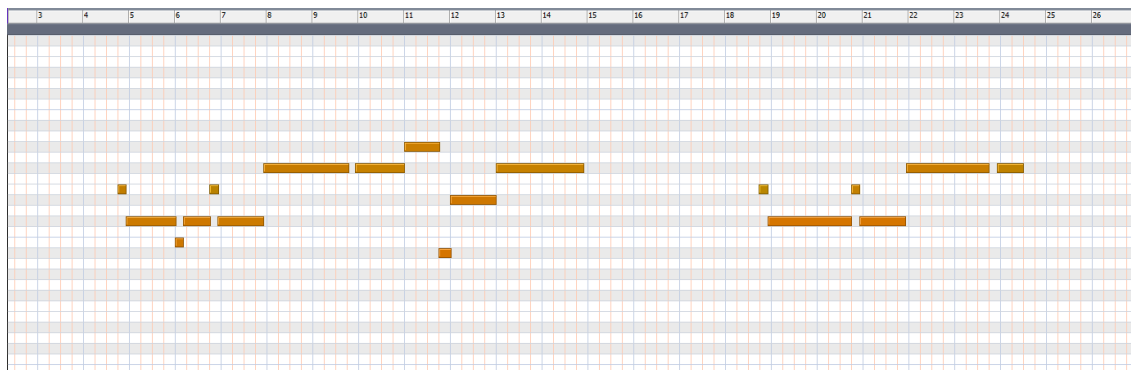


Figura 67 – Plano quantitativo da seção A e A' do efeito *Rhodes suspend 4*.

3.3.2 Materiais gravados

Nesta etapa o procedimento compositivo consistiu na gravação de sons de origem natural e acústica que posteriormente foram subordinados a processos de manipulação e síntese. Foram quatro estes elementos: vozes, piano, violoncelo e prato percussivo.

As vozes de soprano⁵⁵ figuram como elemento fundamental da trama eletroacústica. As notas entoadas pelas vozes foram colhidas seguindo o padrão melódico estabelecido pelo pentacorde. As notas foram gravadas separadamente entre o registro de uma oitava com a duração temporal de uma mínima (de acordo com o andamento da obra), para que posteriormente fosse possível realizar recortes e colagem com o intuito de adequar o material às mais variadas situações temporais presentes na obra.



Figura 68 – Notas entoadas pela soprano.

⁵⁵ Vozes gravadas pela soprano Iara Luzia.

Durante a gravação foi solicitado à soprano que entoasse as notas com pouco ataque, de maneira que o envelope do som começasse suave, aumentasse sua intensidade gradativamente e decaísse em *fade-out*.

Os materiais gravados das vozes foram posteriormente distribuídos ao longo da linha da escritura eletroacústica operando fundamentalmente nas seções do A. Também ocorrem incursões significativas na seção B. O material gravado sofreu pouca manipulação em sua constituição original. O processo realizado nesses áudios foram os de origem concreta como corte, colagem, sobreposições e translocamento, bem como aplicações de *fade-in* e *fade-out*. Como já dito anteriormente, estes materiais atuam sempre sobrepostos aos efeitos criados através do *Reason*. A união sonora entre estas espécies produz um colorido timbrístico que torna singular a textura da escritura eletroacústica.

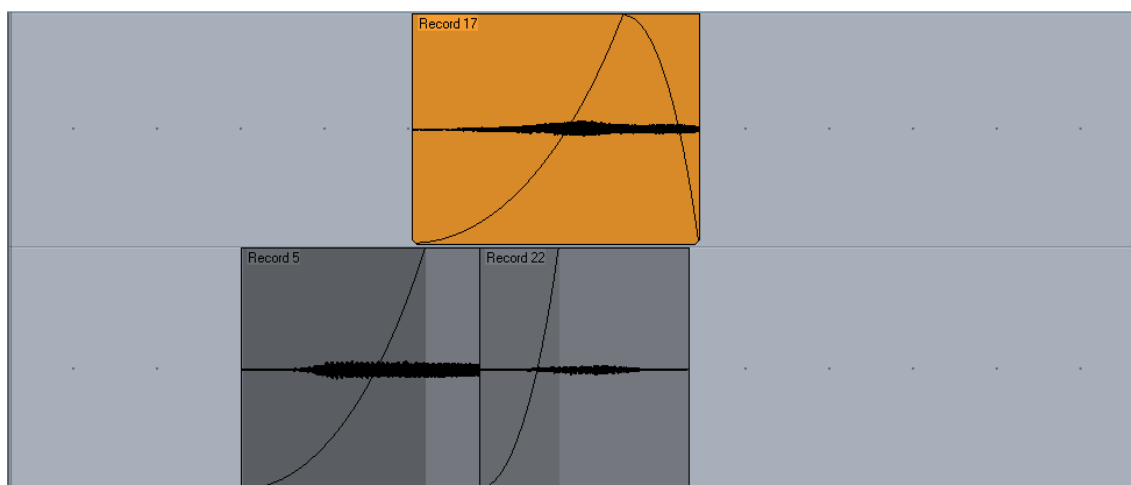


Figura 69 – Vozes da soprano.

A figura 69 desvela um trecho dos materiais gravados pelas vozes colhido do software de gravação. Podemos observar a ocorrência de sobreposição destes materiais, bem como a aplicação de *fade-in* e *fade-out*.

O prato foi o único instrumento de percussão utilizado na manufatura da escritura eletroacústica de *Dança com Lobos*. O instrumento empregado foi um prato de ataque, ou *crash*. Esta espécie de prato possui muita intensidade e um forte ataque.

O emprego deste material ocorre através de procedimentos de colagem e translocamento. Ocorrem também, aplicações do efeito *reverse* neste material.

O material sob o efeito *reverse* é comumente utilizado antecedendo ataques contundentes realizados pela escritura instrumental, e também em algumas interseções entre as partes, funcionando como uma espécie de material de ligação.

Em alguns episódios ocorre um procedimento de colagem concreta que articula o material sob efeito com o material original. O material sob efeito *reverse* antecede o gesto enquanto o material original o finaliza conforme nos mostra a imagem a seguir.

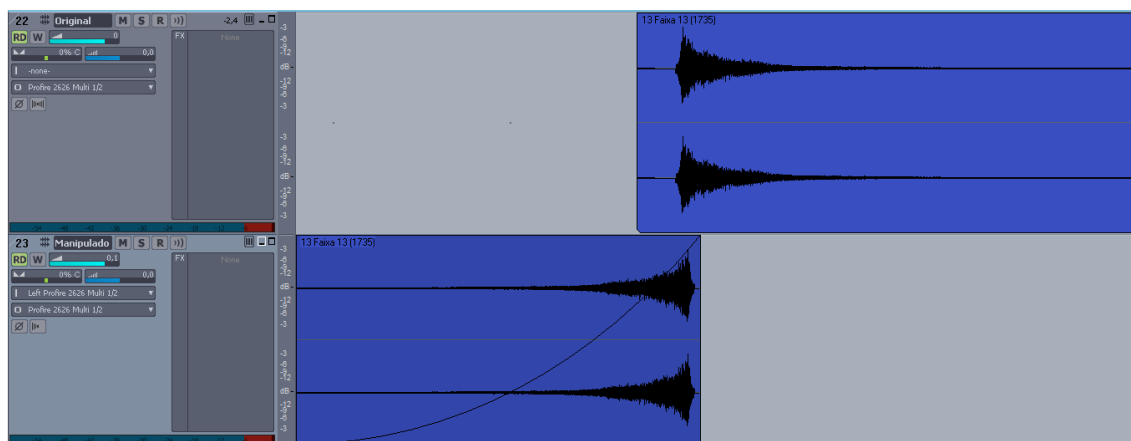


Figura 70 – Prato, material original e sob efeito *reverse*.

Diferentemente do material das vozes, o material oriundo de uma nota extraída do violoncelo recebeu procedimentos de síntese de uma maneira mais intensa. Através do software *Spear* foi realizado um corte dos parciais no áudio original em forma de *fade-in*, proporcionando grande variação no timbre com o crescimento progressivo de parciais no transcorrer do áudio, conforme mostra a imagem a seguir (Figura 71).

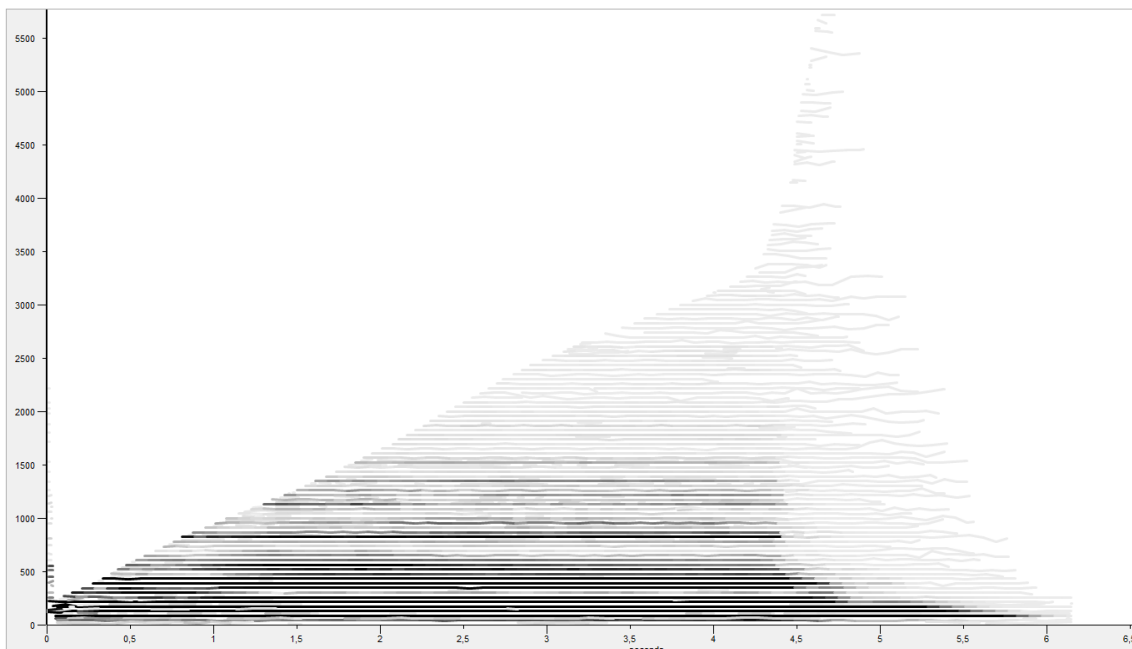


Figura 71 – Nota do violoncelo manipulada no *Spear*.

Na imagem seguinte pode-se fitar através do software de gravação a senoide resultante destas mudanças nos parciais.

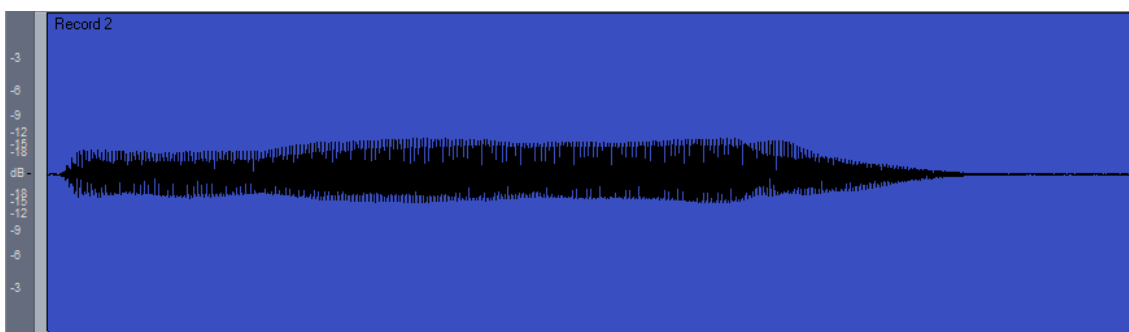


Figura 72 – Violoncelo, software de gravação.

Este material foi colocado final do A'' com o intuito de anteceder um rasgueado realizado pelo violão. Neste momento o áudio do material foi recortado e manipulado, com a finalidade de tornar-se mais curto e adequar-se à duração do tempo do trecho em questão. Também no início de A' ocorre a incursão deste material, entretanto desta vez, ocorrem aplicações do efeito *time stretch* que prolonga sua duração.

Entre os instrumentos acústicos gravados e utilizados na escritura eletroacústica, o último material consiste em uma nota extraída do piano. Neste material o único procedimento ocorre mediante uma aplicação do efeito

reverse. Este material foi empregado em procedimentos de colagem concreta agregado a outros materiais. Em um exemplo deste procedimento situado na retomada do A, podemos observar através da imagem a seguir que o *reverse* do piano inicia o gesto, uma pista sob o efeito de síntese granular prolonga, enquanto o prato sob efeito *reverse* finaliza. Esse gesto de colagem concreta antecede um ataque realizado pela escritura instrumental.

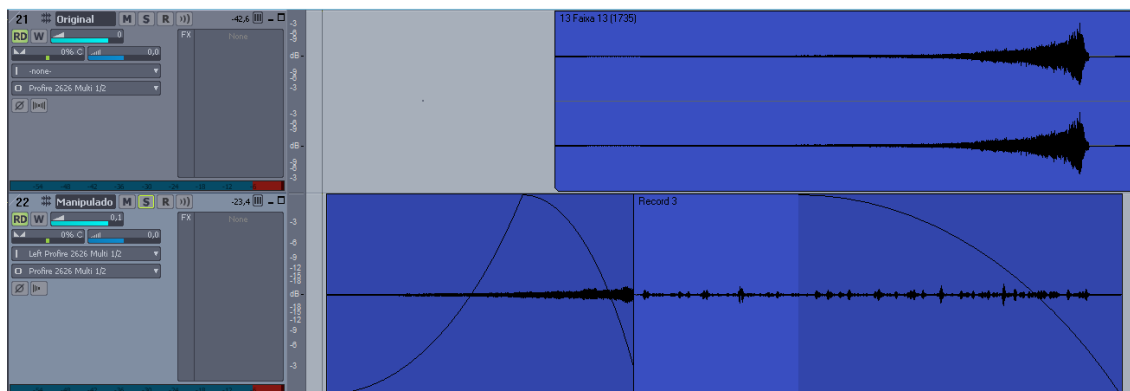


Figura 73 – Procedimento de colagem concreta.

3.3.3 Samples

Foram quatro os *samples* colhidos do Cd de áudio do livro *Microsound* de Curtis Roads. Por meio destes áudios foram extraídos fragmentos sonoros que ulteriormente serviram como material compositivo na concepção dos sons eletroacústicos de *Dança com Lobos*. Estes áudios inicialmente foram submetidos a procedimentos de recorte e colagem e posteriormente receberam aplicações de síntese – através do software *Spear* – em um processo de transmutação do material original.

Um áudio aplicado como material compositivo foi um fragmento da faixa 12 intitulada *Live in the universe*⁵⁶. A imagem a seguir revela o material original e o que lhe foi aproveitado. Na figura da esquerda podemos contemplar a senoide do áudio original, enquanto a imagem da pista da direita acima revela somente trecho inicial da pista original, que foi o fragmento aproveitado como

⁵⁶ Excerto de uma obra de Ken Fields situada nos exemplos *Sound partials in music composition* do livro *Microsound*.

material pré-compositivo. A pista da esquerda abaixo revela o áudio resultante após ser submetido a processos de síntese.

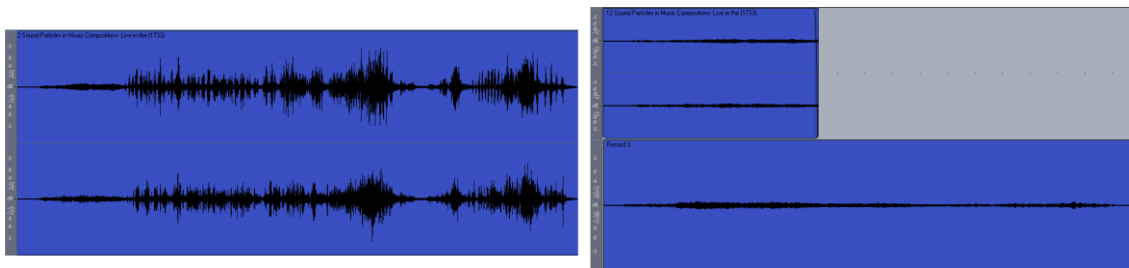


Figura 74 – Áudio original, excerto aproveitado e áudio transfigurado.

Na faixa de áudio original a região frequencial dos parciais estava situada no registro da nota Fá. A primeira atitude a ser tomada foi transpor estes parciais para região de Fá#. Logo em seguida foram apagadas as frequências alheias a escala de Fá# menor. Após a exclusão de diversos parciais, a próxima etapa consistiu em frisar a intensidade das frequências das notas do pentacorde, tornando o áudio mais compatível com o pensamento sonoro pretendido em *Dança com Lobos*. Para finalizar, a última ação para com o áudio consistiu na aplicação do efeito *time stretch* para aumentar em 4 vezes o seu tamanho original.

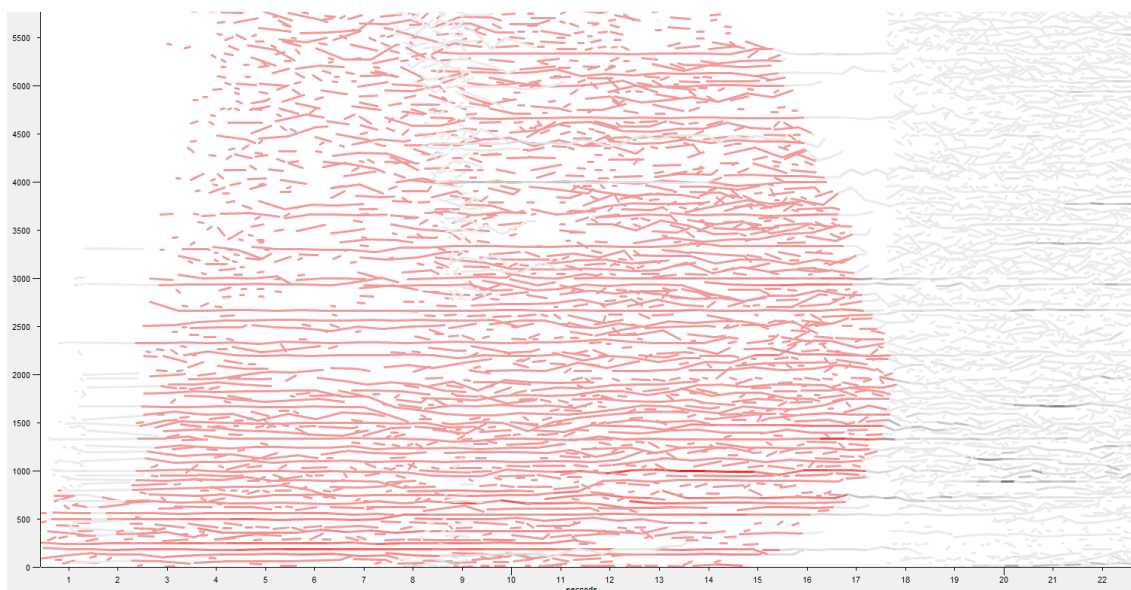


Figura 75 – Faixa 12, *Spear*.

O trecho em vermelho representa o local onde foi aplicado o efeito *time stretch*. O material resultante destes procedimentos foi utilizado na introdução da obra e no início da parte B.

O próximo fragmento sonoro empregado como material compositivo foi a faixa número 5 do Cd intitulada *Field*⁵⁷. Desta vez o material aproveitado consistiu somente no trecho final do áudio original. A imagem a seguir mostra lado a lado o áudio original e o que lhe foi aproveitado. A imagem da esquerda abaixo revela a senoide do áudio resultante após ser transformado pelo *Spear*.

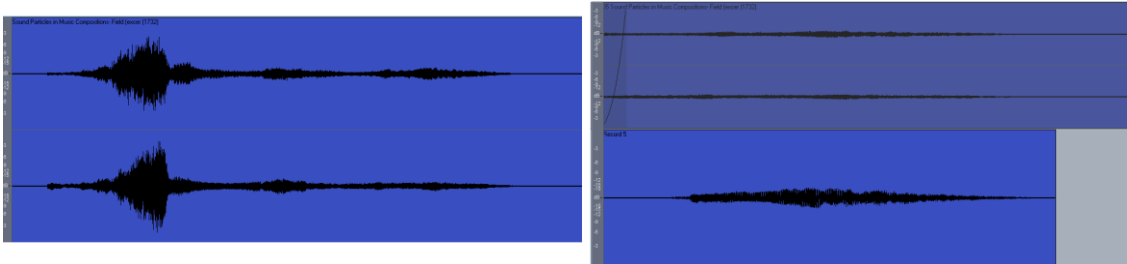


Figura 76 – *Field*, áudio original, excerto aproveitado e áudio manipulado.

Através do *Spear* foi realizado um corte nos parciais do áudio original que se estende da região de frequência de 0 a 5500 Hz no início do material. Esse corte acaba proporcionando um efeito sonoro que inicia com sons extremamente agudos e brilhantes seguido de um ataque seco com a entrada das frequências graves.

⁵⁷ Extrato sonoro dos exemplos *Sound partials in music composition* do livro *Microsound* de Curtis Roads.

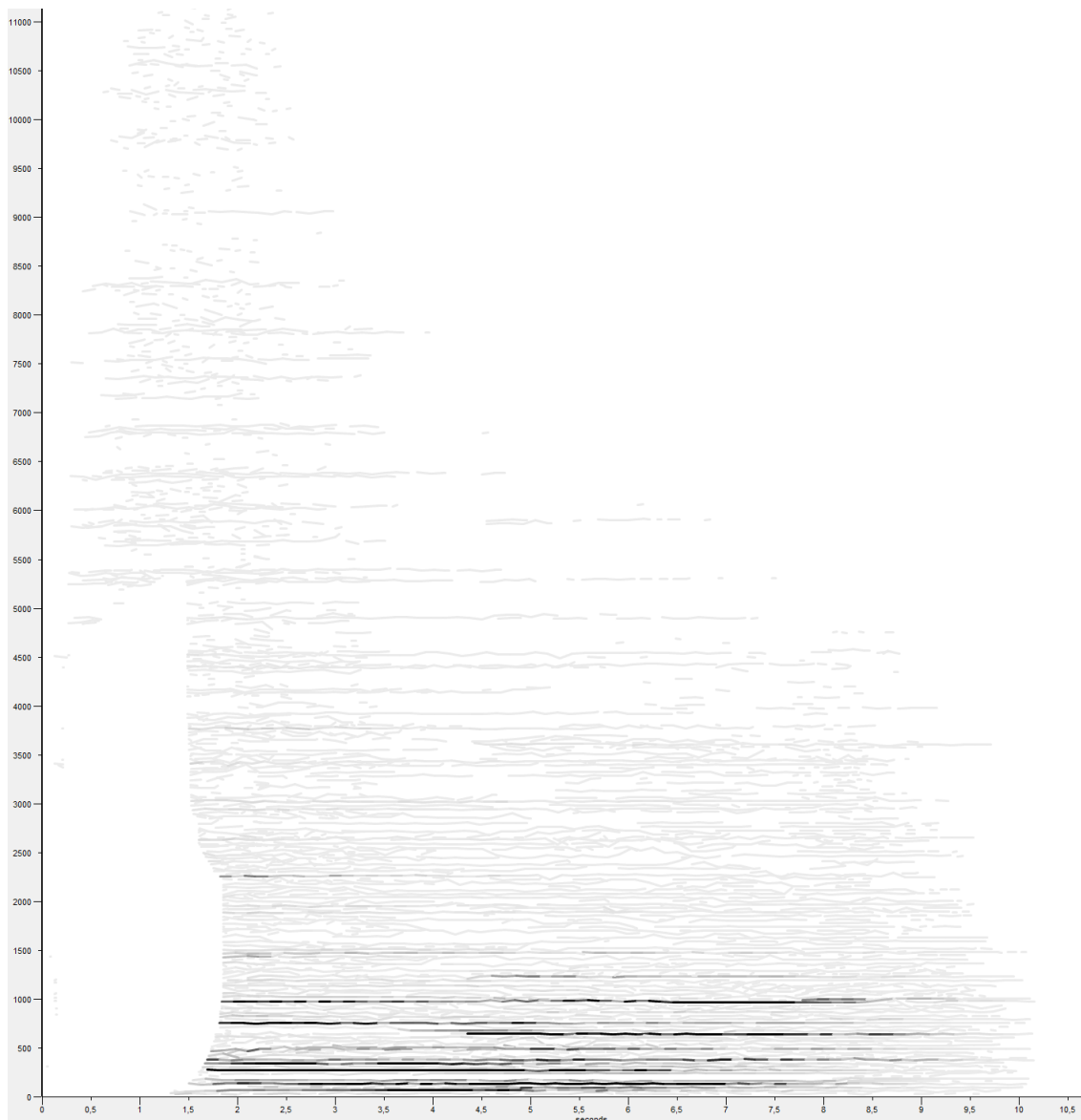


Figura 77 – Faixa 5, *Spear*.

Além deste corte abrupto de parciais de baixa frequência no início do áudio, outros procedimentos foram realizados, como: mudança do registro do áudio original inicialmente situado na frequência de Ré através do efeito do *pitch shifter*, em direção à região espectral de Dó#; aplicação de *time stretch* com o intuito de reduzir o áudio em sua metade; e emprego de síntese por modulação de amplitude. De acordo com Holmes (2002, p. 24) a modulação de amplitude (AM) se dá através de osciladores que alternam a intensidade do sinal. Esse efeito, quando a frequência moduladora é na banda audível, gera bandas adicionais, que são somas e subtrações de frequências que interferem na onda original. O efeito proporcionado pela AM, abaixo da banda audível, é um

efeito ondulante, como uma espécie de tremolo, que alterna o volume do som sem alterar a nota.

O material resultante destes procedimentos de síntese situa-se no início e no final da seção D da escritura eletroacústica.

O excerto intitulado *Prototype*, faixa 3 do Cd do livro *Microsound*, foi outro fragmento sonoro utilizado como material compositivo. O áudio original consiste em um material sob efeito de síntese granular. Conforme mostra a imagem a seguir à esquerda, o trecho utilizado figura justamente na metade do áudio original. A imagem da direita revela o extrato original acima e a senoide resultante das transformações abaixo.

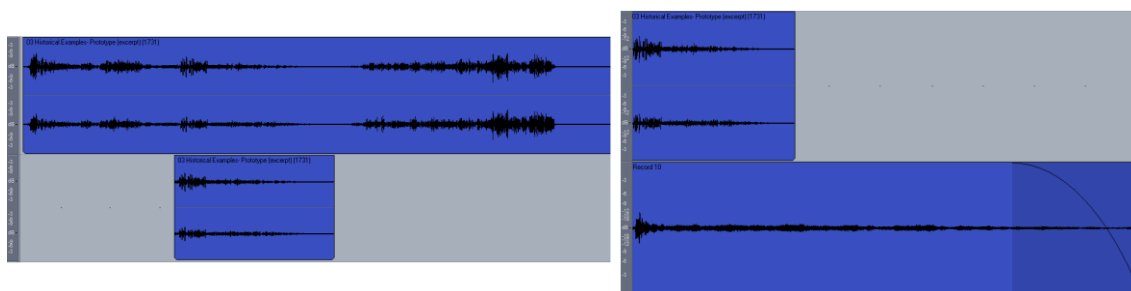


Figura 78 – Faixa 3: áudio original e áudio aproveitado, material original e material manipulado.

Neste material o procedimento utilizado foi o efeito *time stretch*. Este efeito foi aplicado no áudio visando o enquadramento do material dentro da respectiva duração do trecho em que fora utilizado. O áudio original possuía a duração de 6,6 segundos, enquanto que o trecho em questão dura aproximadamente 20 segundos. Por conseguinte, o *time stretch* foi a ferramenta utilizada para sanar esse problema temporal e adequar o material à duração do trecho. Este trecho consiste no final da seção D.

O último excerto pré-gravado empregado na escritura eletroacústica de *Dança com Lobos* consiste na faixa 15 do Cd, intitulada *Synchronous granular cloud*. Este áudio também é um fragmento sonoro sob o efeito de síntese granular.

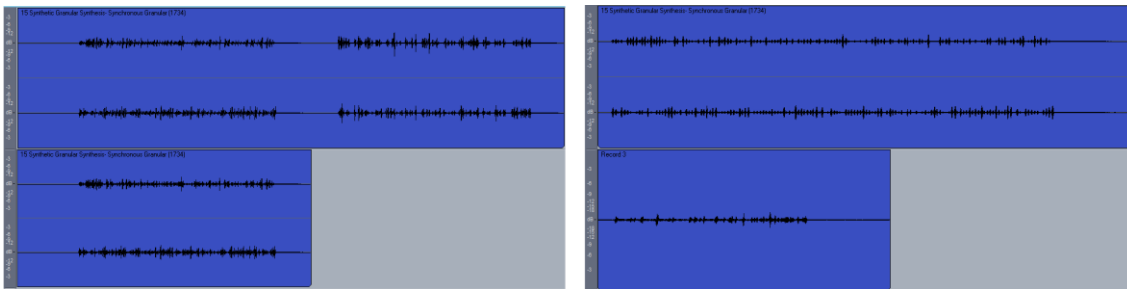


Figura 79 – Faixa 15: áudio original e áudio aproveitado, material original e material manipulado.

Na imagem acima, no exemplo da esquerda, podemos observar através das senoides, a transfiguração do material original (acima) em material novo (abaixo). As manipulações realizadas consistem na aceleração do material em 2,313 vezes, com o intuito de obter um movimento mais rápido visando um enquadramento temporal no trecho em que o material manipulado devia ser inserido, e também, na redução do *pitch* do material em quatro tons e meio para obter um material sonoramente mais grave.

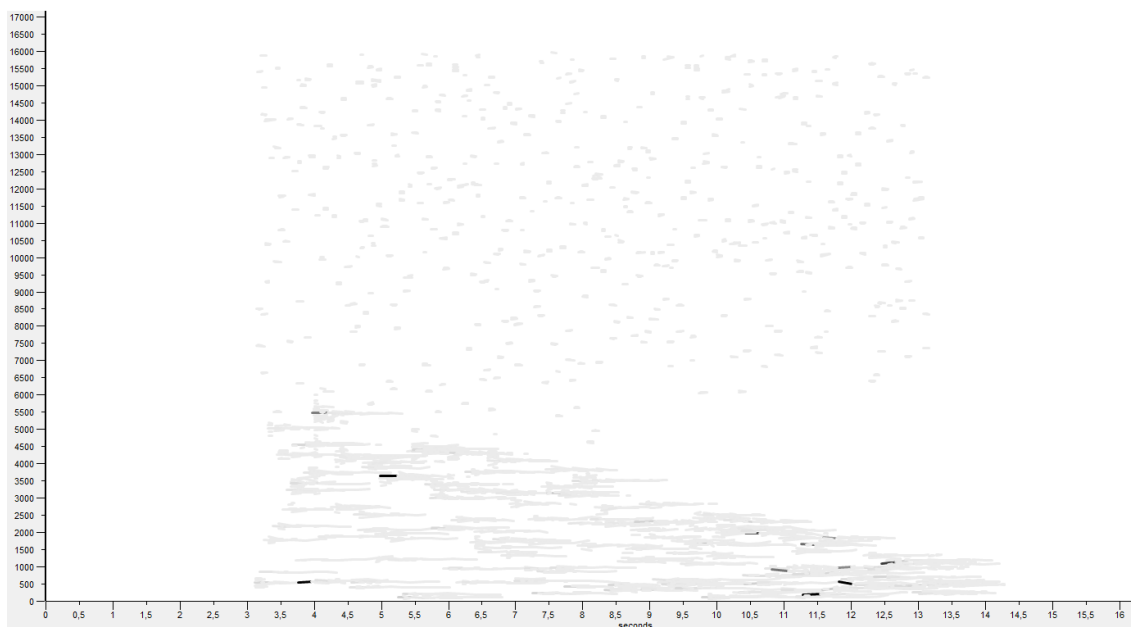


Figura 80 – Faixa 15, *Spear*.

A imagem anterior revela a disposição dos parciais do áudio manipulado da faixa 15 no software *Spear*. Este material está presente no final da segunda transição, trecho que antecede o retorno do A.

3.4 INTERAÇÃO ENTRE AS ESCRITURAS

Ao contrário do ocorrido em *Descaminhos* em que a interação entre as escrituras eletroacústica e instrumental se aportou na fusão como aspecto predominante da obra, em *Dança com lobos* é fundamentalmente no contraste que se baseia todo o pensamento interativo da obra. De acordo com o pensamento de Menezes (2006, p.387), o contraste

ancora-se sobretudo na diferença e na *distinção absoluta*. Em seus momentos mais acentuados, faz com que a emissão instrumental ou eletroacústica assumam o papel estrutural do silêncio ou, ao contrário, adquiram autonomia temporal e até mesmo excludente com relação à outra esfera sonora.

Através da utilização de texturas extraídas das pistas gravadas e manipuladas, bem como de sons concebidos via controlador e software, todos visando timbres de característica lisa – inclinado a produzir flutuações espectrais –, os sons emitidos pelo suporte fixo pouco se assemelha timbristicamente à textura sonora do instrumento acústico em questão. Em consequência disso, ocorre em grande escala o silêncio por distinção textural, devido à dissimilaridade do timbre entre o violão e os sons eletroacústicos.

A fusão em *Dança com lobos* se situa principalmente entre os materiais da própria escritura eletroacústica. Todos os materiais utilizados foram concebidos, gravados e manipulados visando sempre uma interação entre eles, com a ideia fixa de construir, através das simultaneidades, um timbre homogêneo.

3.5 DISPOSIÇÃO ESTEREOFÔNICA

Em *Dança com lobos* a disposição espacial ocorre mediante um sistema estereofônico. A seguir, através de uma tabela, são mostradas as localizações no espaço de cada material constituinte da escritura eletroacústica.

Materiais eletroacústicos	Disposição espacial
Reason	
Etheral, Malström	Direita

Suspend 4, NN - XT	Esquerda
Underwater World, Thor	Esquerda
Orguntax, Thor	Direita
Biounit o2b, Malström	Esquerda
Sons gravados	
Vozes	Esquerda – Direita
Prato	Esquerda – em movimento
Violoncelo	Esquerda
Piano	Esquerda
Sons pré-gravados	
Live in the universe	Em movimento
Field	Esquerda
Prototype	Em movimento
Synchronous granular cloud	Esquerda

Figura 81 – Quadro expositivo da disposição estereofônica.

Através do quadro referente à localização estereofônica podemos perceber que os materiais procedentes do *Reason* se mantêm estáticos em algum dos alto-falantes, sem prestar movimento. O mesmo não acontece com os sons gravados e pré-gravados, que em alguns casos, se dirigem de um falante para outro. As vozes atuam principalmente no falante do lado esquerdo. Somente quando há sobreposições vocais uma das vozes é direcionada para o falante direito.

Os materiais que possuem curta duração temporal se localizam em sua maioria no falante da esquerda. Entretanto, em alguns eventos esses materiais se movimentam no espaço com intuito de produzir um gesto espacial específico durante a difusão eletroacústica. Nesses casos ocorre uma atuação conjunta do panorama estereofônico, em que um material interage com o outro por meio de movimentações de um alto falante para outro, como demonstram os eventos a seguir.

No caso inicial (imagem abaixo à esquerda), um primeiro material inicia o gesto no falante direito, direciona-se gradativamente para o meio e se extingue, enquanto um segundo material inicia do mesmo ponto onde o primeiro parou e se movimenta em direção ao falante esquerdo.

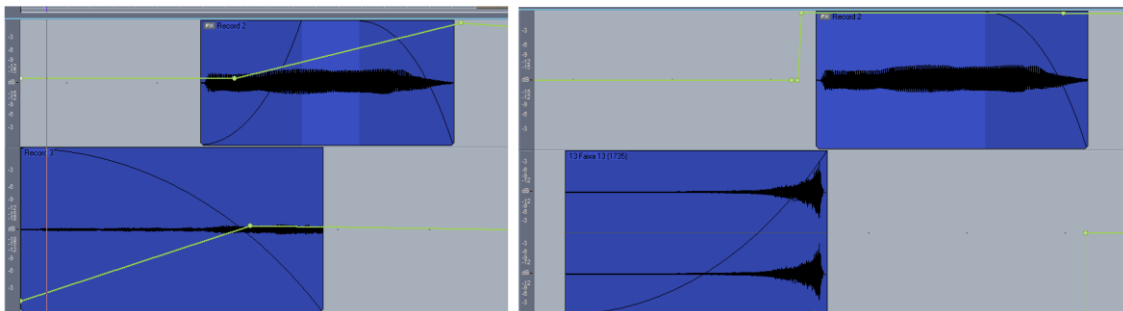


Figura 82 – Movimentação no panorama, exemplos 1 e 2.

No exemplo acima à direita, o prato sob efeito *reverse* antecede o procedimento de colagem concreta projetando-se unicamente no falante direito. O material sob efeito *reverse* atua e se extingue subitamente, enquanto outro material emerge e dá continuidade ao gesto no falante esquerdo, com o panorama estático.

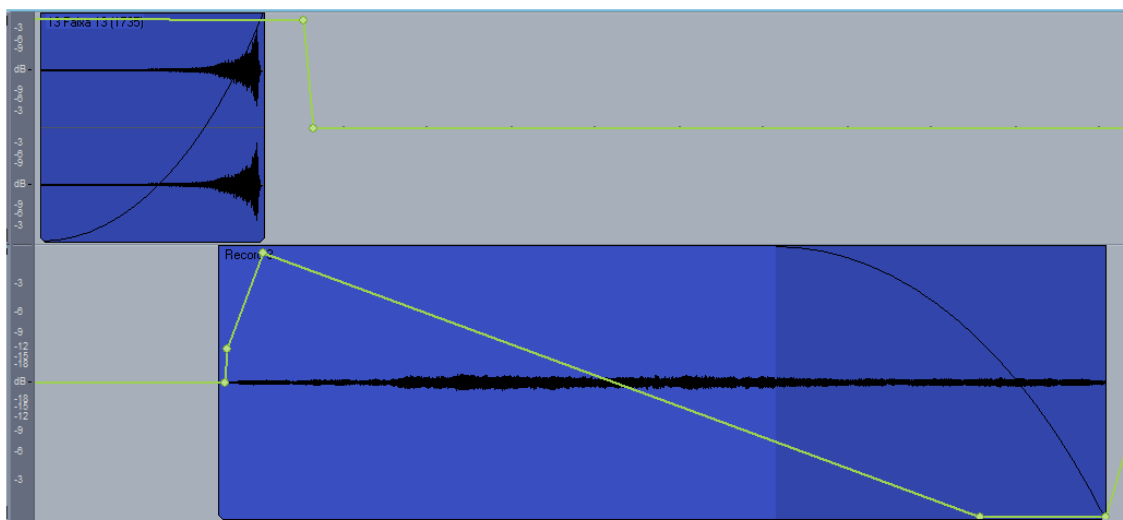


Figura 83 – Movimentação no panorama estereofônico, exemplo 3.

A imagem 83 revela que o prato sob efeito *reverse*, agora localizado no falante esquerdo, novamente inicia o gesto e subitamente se extingue. Neste mesmo momento, um extrato sonoro pré-gravado inicia seu desempenho localizando-se no falante esquerdo. Gradativamente, o panorama se altera em

direção perpendicular, atingindo o falante direito em sua totalidade no mesmo momento que o *sample* executa frequências no registro agudo, com alta presença de harmônicos. Este gesto, que trabalha diretamente com a morfologia do material, visa uma fusão do *sample* com o timbre *Ethereal* do *Reason*, que também se localiza no falante direito.

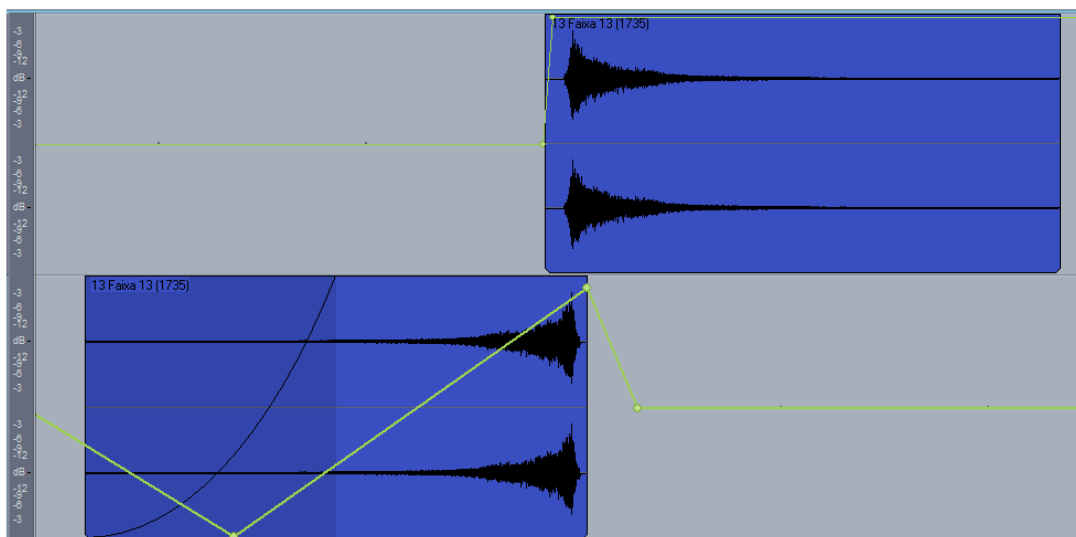


Figura 84 – Movimentação no panorama estereofônico, exemplo 4.

No caso referente à figura 84 ocorre um procedimento de colagem concreta envolvendo prato sob efeito *reverse* e prato sem manipulação. Como o envelope do som do material sob efeito *reverse* inicia como uma espécie de *fade-in*, se intensifica gradativamente e culmina em um ataque forte, o pensamento espacial – de forma análoga ao envelope sonoro do material – também se baseou na ideia de gradação. Portanto, a configuração deste evento espacial inicia com o material sob efeito *reverse* localizado espacialmente no falante direito, gradualmente o material se dirige – em sincronia com o envelope da onda – até o falante esquerdo, chegando ao ponto máximo do falante esquerdo justamente quando o som se extingue (no seu ataque). Após o primeiro som se extinguir, um segundo (o prato com o som natural) surge atuando somente no falante esquerdo, como se o primeiro material acionasse o segundo.

Em outro evento envolvendo processo de colagem concreta dos materiais eletroacústicos, o comportamento espacial atua de maneira mais simples. Neste momento, os eventos são separados em falante esquerdo e direito, sem

movimentação espacial. Quando ocorrem aglomerações de materiais desta espécie, a atitude espacial consiste em separar por canais os eventos para propiciar uma projeção mais clara dos materiais, conforme nos mostra a figura 83.

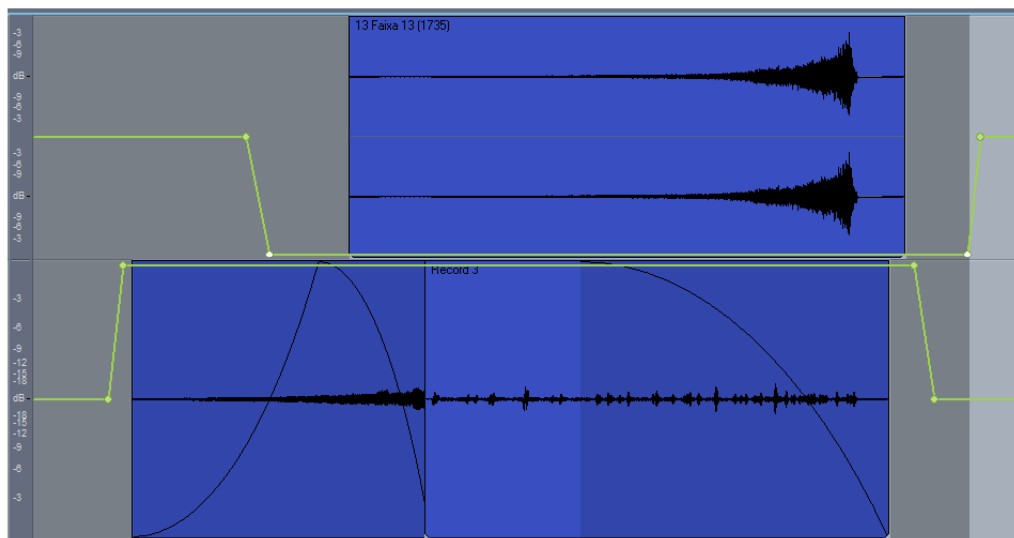


Figura 85 – Disposição panorâmica do evento, exemplo 5.

A imagem a seguir desvela o comportamento panorâmico dos materiais pré-gravados em sua totalidade.

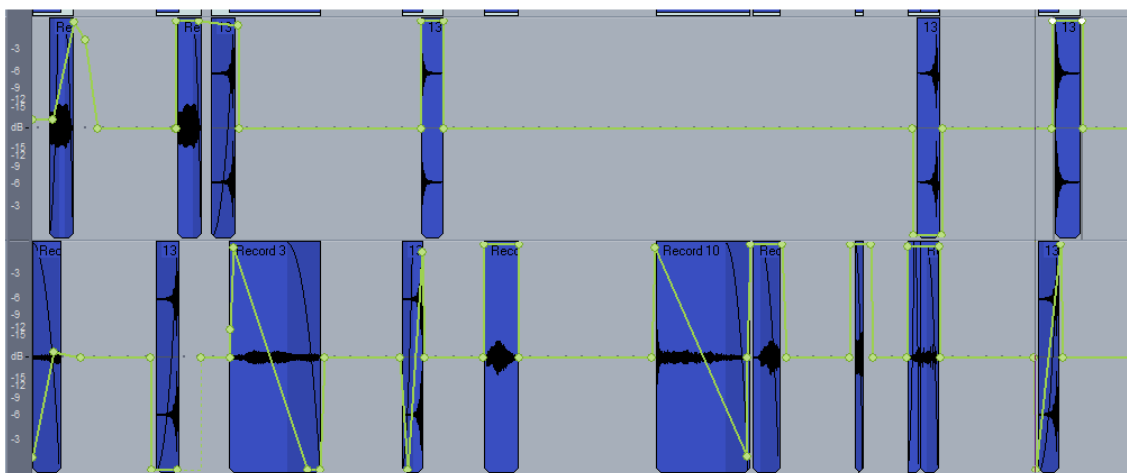


Figura 86 – Disposição panorâmica dos materiais pré-gravados.

3.6 PARTITURA

DANÇA COM LOBOS

(2012)

Para violão e sons eletroacústicos

Partitura do violão

Dança com lobos

João Corrêa

2012

♩ = 112 *con brio*

Real

Scordatura

legato *ff* *subito p* *f*

4

Real

Scord.

ff *subito p* *f*

6

Real

Scord.

mf

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (Real) part and a "Scord." (Scordatura) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 8-9):** The Real part begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The Scord. part is written on a six-string guitar staff with a key signature of two sharps. A dynamic marking of *subito p* is present above the Scord. part in measure 9.
- System 2 (Measures 10-11):** The Real part continues. The Scord. part features dynamic markings of *f* in measure 10 and *ff* in measure 11. A *mp* marking is also present in measure 11.
- System 3 (Measures 12-13):** The Real part continues. The Scord. part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *mp* in measure 13.
- System 4 (Measures 14-15):** The Real part continues. The Scord. part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *fff* in measure 15.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (Real) staff and a "Scord." (Scordatura) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 16 and ends at measure 23.

System 1 (Measures 16-17): The Real staff starts with a *ff* dynamic and a slur over measures 16 and 17, ending with a *f* dynamic. The Scordatura staff begins with a *sfz* dynamic. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.

System 2 (Measures 18-19): The Real staff continues with a slur over measures 18 and 19. The Scordatura staff has a *>>>>* marking under measures 18 and 19, indicating a specific performance technique.

System 3 (Measures 20-22): The Real staff shows a change in texture with more distinct notes. The Scordatura staff continues with its complex rhythmic accompaniment.

System 4 (Measures 23): The Real staff begins with a *legato p* marking. The Scordatura staff continues with its accompaniment, featuring some notes with accents.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (Realization) staff and a "Scord." (Score) staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

- System 1 (Measures 25-26):** The "Real" staff begins at measure 25. The "Scord." staff includes the instruction *subito p* (suddenly piano) at the start of measure 25.
- System 2 (Measures 27-28):** The "Real" staff begins at measure 27. The "Scord." staff includes the instruction *p* (piano) at the start of measure 27.
- System 3 (Measures 29-30):** The "Real" staff begins at measure 29. The "Scord." staff includes the instruction *dim.* (diminuendo) at the start of measure 30.
- System 4 (Measures 31-32):** The "Real" staff begins at measure 31. The "Scord." staff includes the instruction *legato* (legato) at the start of measure 31.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks such as accents and slurs. The "Scord." staves also contain detailed fingering and bowing indications.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It consists of four systems, each with two staves: "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines.

System 1 (Measures 33-34): The "Real" staff shows a melodic line with eighth notes and quarter notes. The "Scord." staff features a complex bass line with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *f*.

System 2 (Measures 35-36): The "Real" staff continues the melodic pattern. The "Scord." staff has a more rhythmic bass line with eighth notes and quarter notes. Dynamics include *p* and *f*.

System 3 (Measures 37-38): The "Real" staff shows a melodic line with eighth notes and quarter notes. The "Scord." staff features a complex bass line with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *f*.

System 4 (Measures 39-40): The "Real" staff continues the melodic pattern. The "Scord." staff has a more rhythmic bass line with eighth notes and quarter notes. Dynamics include *p* and *f*.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing two staves: "Real" (Real) and "Scord." (Scord.).

- System 1 (Measures 41-42):** The Real staff features a melodic line with eighth-note patterns. The Scord. staff shows a complex accompaniment with many beamed eighth notes and some triplets.
- System 2 (Measures 43-44):** The Real staff continues the melodic line. The Scord. staff has a more rhythmic accompaniment with fewer notes.
- System 3 (Measures 45-46):** The Real staff continues with eighth-note patterns. The Scord. staff features a dense accompaniment with many beamed eighth notes and triplets.
- System 4 (Measures 47-48):** The Real staff continues with eighth-note patterns. The Scord. staff features a dense accompaniment with many beamed eighth notes and triplets.

The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like *p*.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (Real) part and a "Scord." (Scordatura) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo marking "Allegro non troppo" is placed above the second system.

System 1 (Measures 49-51): The Real part begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Scord. part is written on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and contains complex fingerings and accidentals.

System 2 (Measures 52-53): The Real part continues with a similar melodic pattern. The Scord. part maintains the complex bass line with various fingerings.

System 3 (Measures 54-55): The Real part shows further development of the melodic motif. The Scord. part continues with intricate fingerings and accidentals.

System 4 (Measures 56-57): The Real part concludes the sequence shown. The Scord. part ends with a final bass line and fingerings.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing two staves: "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef). The score is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. Measure numbers 58, 60, 62, and 64 are indicated at the beginning of each system. The "Real" part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The "Scord." part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and articulation marks like slurs and accents.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It consists of four systems, each with a "Real" (Real) staff and a "Scord." (Scordatura) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by a vertical bar line.

System 1 (Measures 66-67): The Real staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Scord. staff shows a complex rhythmic pattern with many accidentals and slurs. Fingering numbers (0-4) are present.

System 2 (Measures 68-69): Similar to the first system, with a melodic Real staff and a complex Scord. staff. Fingering numbers are visible.

System 3 (Measures 70-71): The Real staff continues the melodic line. The Scord. staff has a more intricate pattern with many accidentals. Fingering numbers are present.

System 4 (Measures 72-73): The Real staff shows a melodic line. The Scord. staff has a complex pattern with many accidentals. Fingering numbers are present. Below the Scord. staff, there are several accents (>) and slurs.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each corresponding to a measure number: 74, 76, 78, and 80. Each system contains two staves: a top staff labeled "Real" and a bottom staff labeled "Scord.". The "Real" staves feature a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The "Scord." staves are written on a grand staff (treble and bass clefs) and include various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) marking at the end of measure 80. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings and breath marks.

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It consists of four systems, each with a "Real" (treble clef) and "Scord." (bass clef) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 89-90): The Real staff begins with measure 89, marked with a fermata. The Scord. staff contains a complex bass line with many accidentals and slurs.

System 2 (Measures 91-92): The Real staff continues with a melodic line. The Scord. staff features a dense bass line with numerous slurs and ties.

System 3 (Measures 93-94): The Real staff shows a melodic phrase. The Scord. staff includes a section labeled "rasgueado" with a series of upward-pointing arrows indicating a strummed or rasgueado effect.

System 4 (Measures 95-96): The Real staff contains a melodic line with a fermata. The Scord. staff has a section labeled "golpe" with downward-pointing arrows, and another section labeled "(rasgu.)" with upward-pointing arrows.

Dança com lobos

98

Real

Scord.

(rasgu.)

100

Real

Scord.

103

Real

Scord.

a tempo

ff

subito p

f

105

Real

Scord.

>>>>

>>

Dança com lobos

The image displays a musical score for the piece "Dança com lobos". It is organized into four systems, each containing a "Real" (Realization) part and a "Scord." (Score) part. The Real parts are written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Scord. parts are written in bass clef. Measure numbers 107, 109, 111, and 113 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics *p* (piano) and *f* (forte) are explicitly marked in the Scord. parts. The Real parts feature complex rhythmic patterns, often with slurs and accents, while the Scord. parts provide a more detailed harmonic and rhythmic foundation, including some double bar lines and repeat signs.

Dança com lobos

The image displays three systems of musical notation for the piece "Dança com lobos". Each system consists of a "Real" staff (top) and a "Scord." staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 115. The second system starts at measure 117 and includes a fortissimo (*sfz*) dynamic marking. The third system starts at measure 119 and includes a fortissimo (*sfz*) dynamic marking and a *Dolce* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para as linhas de escrita finais deste trabalho, que envolveu em sua concepção diversos caminhos distintos, penso ser necessária uma discussão crítica sobre os fatores mais relevantes levantados até então para pensar caminhos e possibilidades.

A ideia de utilizar elementos pré-existentes se revelou, a meu ver, uma eficiente maneira de se obter materiais musicais. O fato de usar obras da literatura do violão como um meio ou caminho na obtenção de ideias que funcionam como geradoras de todo um pensamento criador mostra sua validade em função da abertura de possibilidades à disposição do compositor.

Essas possibilidades abrem para o compositor a perspectiva de criar outras sonoridades em virtude da amálgama infinita de referenciais que passam a estar à sua disposição.

Mesmo que o compositor utilize modelos estruturais já existentes como mecanismo criativo, isso não pressupõe que o resultado desta criação será semelhante aos originais, ou que a criação em questão não será atribuída de singularidade. A distância estética entre a obra almejada e a obra modelo dependerá estritamente da maneira como o compositor conduz suas ideias durante o processo compositivo.

Um aspecto concernente a essa distância baseia-se no fato de que os modelos referenciais foram sujeitos a processos de transformação em diversos parâmetros antes de serem reinseridos como obra musical. Esses materiais não foram simplesmente re-expostos, mas sim sujeitos a processos simbióticos, que acabaram afastando os aspectos de semelhança com os originais, mesmo que, de toda a forma, o resultado final ainda conseguisse preservar algumas características intrínsecas de seus modelos referenciais.

Outro aspecto fundamental foi a mudança de contexto performático. As obras referenciais nas quais este trabalho se aportou foram compostas originalmente para violão solo e nas obras que inspiram este trabalho – *Descaminhos* e *Dança com lobos* – o violão é inserido em um âmbito eletroacústico, promovendo significativa desnaturalização em relação ao âmbito de ação de seus antecedentes referenciais.

A inclusão do suporte físico deslocando a obra para outra área de atuação é um aspecto de profunda relevância que amplia a distância estética entre os elementos originais e transfigurados.

Contudo, esse afastamento não se completa em sua totalidade em razão dos materiais. Por mais que sejam submetidos às mais amplas transformações e também re-inseridos em uma área de atuação performática distinta, o resultado da obra não consegue se desassociar de certas características intrínsecas dos materiais originais.

A característica principal que figurou em *Descaminhos* e *Dança com lobos* como uma herança genética de suas obras precedentes foi a essência híbrida das mesmas. Dentre os trechos da literatura do violão, utilizados como material pré-compositivo, todos apresentavam elementos sonoros inclinados ao *cross-roads*.

Acerca dos demais aspectos trabalhados, destaco alguns dos fatores que considere mais relevantes referentes às seções do trabalho.

Quanto ao aspecto da interação entre a escritura instrumental e a eletroacústica, percebi e entendo o estado de fusão como elemento predominante e mais representativo na morfologia da interação presente em *Descaminhos*. Tal fusão decorre fundamentalmente pela maneira como são constituídos os materiais eletroacústicos. O fato de as escrituras apresentarem grande semelhança em seus componentes constituintes faz com que, ao se agregarem, produzam um alto nível de ressonância espectral, elevando o grau de fusão e sublimando a percepção da proveniência sonora. Logo, esse fato não ocorre em *Dança com lobos* em função de que os materiais eletroacústicos são todos oriundos de softwares ou de natureza distinta ao violão. Portanto, entende-se como sendo o estado de contraste o elemento predominante na interação entre as escrituras da obra *Dança com lobos*.

Em *Descaminhos*, a espacialidade se vale do procedimento de colagem concreta como principal motivação na estruturação dos parâmetros espaciais. Tal procedimento, pensado de forma análoga ao envelope sonoro, propôs um modo de concatenação dos eventos baseados em um efeito cíclico. O efeito obtido por essa ação conjunta entre os materiais imprimiu um fluxo progressivo na movimentação dos objetos no espaço, figurando assim como elemento mais relevante em relação à espacialidade da obra. Em *Dança com lobos*, a difusão

espacial assume uma natureza mais simples, a estereofônica, e visa fundamentalmente à clarificação dos eventos eletroacústicos. Nesse momento, as atitudes tomadas privilegiaram a localização e a movimentação dos elementos.

Através da análise sobre a estrutura realizada em *Descaminhos*, pontuei os fatores mais relevantes de cada trecho da obra. Sobre o processo de colagem – no qual se gravaram estruturas musicais aleatórias que posteriormente foram organizadas via software de edição – estabeleci a configuração estrutural das partes, revelando assim, o computador como ferramenta fundamental, eficaz e produtiva, por possibilitar o manuseio direto com o material sonoro. Diferentemente de *Descaminhos*, em *Dança com lobos* o computador não teve utilidade na montagem da estrutura. Sua importância se restringiu à manufatura dos sons eletroacústicos, sem interferir na forma, que foi totalmente arquitetada através do próprio violão. Na discussão sobre a estrutura, em ambos os memoriais fizeram-se presentes, além de questões estritamente formais, interrogativas sobre as motivações, atitudes e caminhos tomados durante o ato compositivo.

Um dos pontos negativos em relação à composição das obras deste trabalho, foi não ter estabelecido um critério objetivo para a composição da escritura eletroacústica, como foi feito com a linha instrumental. Enquanto a transfiguração de materiais advindos da literatura violonista como um meio para a configuração dos materiais da linha instrumental se mostrou eficiente esteticamente, a parte eletroacústica, em que não se teve um rigor tão extremo, o resultado não teve tanto êxito. Quiçá, se eu estabelecesse o mesmo critério transfigurador para a escritura eletroacústica, extraindo elementos advindos da literatura concreta e eletrônica, o resultado seria diferente? Por diversas vezes durante a realização deste trabalho esta ideia me veio em mente, entretanto, não me senti capaz de realizar tal tarefa devido à minha reduzida experiência com os meios eletroacústicos. Afinal, empenho esforços ao violão há mais de 20 anos, e este repertório que utilizei como elemento pré-compositivo estava há muitos anos dentro da minha alçada, enquanto que com as possibilidades, repertório e ferramentas eletroacústicas, comecei a ter contado justamente quando se iniciou este trabalho, há apenas dois anos.

Entretanto, todo o processo conceutivo das obras deste trabalho revelou-se como um importante passo de amadurecimento para mim como compositor no que tange à aprendizagem de mecanismos compositivos.

A utilização do processo de transformação influenciado pelo conceito de tradução como ferramenta na obtenção de novos materiais possibilita ao compositor uma infinidade de caminhos referenciais dos quais se pode fruir e obter soluções nos níveis mais diversos, relacionados à demanda de problemas técnico compositivos, bem como à mudança de contexto, com a inserção do violão em âmbito eletroacústico, que proporciona ao compositor dispor das múltiplas sonoridades possíveis de serem obtidas através dos meios tecnológicos.

Espera-se, através deste trabalho, gerar uma motivação à exploração concomitante de técnicas de transfiguração de materiais e recursos tecnológicos que busquem como resultado o desenvolvimento de novos caminhos compositivos para a música eletroacústica mista como o desenvolvido em *Descaminhos* e *Dança com lobos*.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Jorge. **Modos de execução para violão. Sons novos para o piano, a arpa e o violão.** Sistrum Edições Musicais, 2004, 152 p.
- BARRETT, Natasha, “**Spatio-musical Composition Strategies**”, in *Organised Sound*, Volume 7, Number 3, Cambridge University Press, Cambridge, dezembro de 2002, p. 13-323.
- BEAVERS, Sean. **Homage in the solo guitar music of Roland Dyens.** Tese de Doutorado. The Florida State University College of Music. 2006.
- BOSSEUR, J. **Vocabulaire de la musique contemporaine.** Paris: Minerve, 1992.
- BOULEZ, Pierre. **Musique/Espace – Um Entretien avec Jean-Jacques Nattiez**, in: *L’Espace du Son II*, Ohain (Bélgica), Éditions Musiques ET Recherches, 1991.
- CHION, Michel. **Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale**, Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- CUMMING, Danielle. **Led Zeppelin and Carlo Domeniconi: Truth without authenticity?**. Faculty of Music, McGill University, Montreal. 2005
- DUDEQUE, Norton. **História do Violão.** Curitiba, UFPR, 1994.
- FRAGA, Orlando. **Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação.** Artigo apresentado no I Simpósio de violão da Embap de 1 a 6 de outubro. 2007.
- FRITSCH, Eloy. **Música Eletrônica: Uma Introdução Ilustrada.** Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- KRENEK, Ernst. **Im Zweifelsfalle – Aufsätze über Musik.** Trad.: Flo Menezes. Viena-Munique-Zurique: Europaverlag, 1984. p. 198-207.
- HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem Vol. 1.** Música & Tecnologia, 2007, 160 p.
- HOLMES, Thom. **Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition.** 2. ed. New York: Routledge, 2002. 322 p.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo.** Tradução Herbert Caro, Editora Nova Fronteira, 1947.
- MANOURY, Philippe. **La note et le son: un carnet de bord.** In: MANOURY, Philippe. *La note et le son: écrits et entretiens 1981-1998.* Paris: L’Harmattan, 1998.

MENEZES, Flo. **Acústica musical em palavras e sons**, Ateliê Editorial, 2004.

MENEZES, Flo. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. São Paulo, UNESP, 1998.

MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas**. São Paulo, USP, 1996.

MENEZES, Flo. **Música Maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. UNESP, 2006.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

POUSSEUR, H. **Fragments theoriques I sur la musique expérimentalé**. Bruxelles: Editions de l'Institut de sociologie/Université libre de Bruxelles, 1970.

PRADA, Teresinha. **Violão, de Villa-lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Cesa – Terceira Margem, 2008.

ROADS, Curtis . **Microsound**. Cambridge: MIT Press, 2001.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Editora da Unicamp, Campinas. 2009.

SCHAEFFER, Pierre. **A la recherche d'une musique concrète**. Paris: Éditions du Seuil, 1952. 232 p.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**, Tradução do *Traité des Objets Musicaux*. [Nouvelle Édition]. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SILVA, Felipe. **El Decameron Negro de Leo Brouwer: epopéias do hiperromantismo**, Dissertação de mestrado, UFPR, Curitiba, 2010.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Introdução do violão no Rio de Janeiro**. In *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: ABM, nº 15. set 2003.

VINCENS, Guilherme. **The arrangements of roland dyens and sérgio assad Innovations in adapting jazz standards and jazz-influenced Popular works to the solo classical guitar**. The University of Arizona, 2009.

WINDSOR, W. Luke. **A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music**. Doctoral Thesis. City University Department of Music, Sheffield, 1995, 228 pp. Disponível em: <http://www.shef.ac.uk/uni/academic/IM/mus/staff/wlw/lwhomepage.html>
Acesso em: 13/6/2011.

ZANATTA, Luciano. **Memorial de composição: as determinantes técnicas e estéticas de um processo composicional**. Dissertação de mestrado. UFRGS. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. 2002.

ZANON, Fábio. **Violão com Fábio Zanon, programa Leo Brouwer**. http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-14.html. Acesso em: 20/Nov/2011.

OBRAS CONSULTADAS

ANDREW YORK. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3493300085.html>>. Acesso em: 15/01/2012.

AUSTIN, Larry. **Sound Diffusion in Composition and Performance: An Interview with Denis Smalley**. In: *Computer Music Journal*, vol. 24, no. 2, p. 10-21, 2000.

BAYLE, François. **Space, and more**. In: *Organised Sound*, vol. 12, no. 3, p. 241- 249. Cambridge: Cambridge University Press, dez. 2007.

BARROS, A. C. **César Guerra-Peixe: Prelúdio N°1 (Lua Cheia)**. Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 1 a 6 de outubro. 2007.

BATTISTUAZO, Sergio. **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. Dissertação (Mestrado em música). UNICAMP. 2009.

BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**, Livro de partituras. Volume 1 / 2. EUA. GSP. 1991.

BERNARDINI, Nicola; RUDI, Joran. **Compositional Use of Digital Audio Effects**. In: *Journal of New Music Research*, v. 31, no. 2, p. 87-91, 2002.

BORGES, Luís F. **Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília. 2008.

CÁDIZ, Rodrigo F. **Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica**. Disponível em: <<http://www.rodriгодadiz.com/publications/resonancias2003.pdf>>. 2003. Acesso em: 13/5/2012.

CAESAR, Rodolfo. **Material e forma na música eletroacústica**. Publicado na Revista Pesquisa e Música do Conservatório Brasileiro de Música, 1997, vol.3, 149 n°1. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/o8matfo.htm>> Acesso em: 12/11/2011.

_____. **The Composition of Electroacoustic Music**. Ph.D. Thesis. Norwich: University of East Anglia, 1992.

CARDOSO, Thomas F. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música**. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. 2006.

CASTAGNA, Paulo & SCHWARZ, Werner. **Uma bibliografia do violão brasileiro 1916-1990**. Revista Música, São Paulo, v.4, n.2, p.190-218, nov. 1993.

CÂMARA, F. A. da. **Sobre a Composição para Violão**. 1999. (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

CARLO DOMENICONI. Disponível em: <<http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?298-Carlo-Domeniconi>>. Acesso em: 23/02/2012.

CONSTANTE, Rogério Tavares. **Aspectos de Estruturação Temporal no Concerto para Violão e Orquestra**. 175 f. Tese (Doutorado em Composição Musical) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CORDEIRO, Alessandro B. **A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias**. 232f. Goiânia 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia.

COSTA, Fábio D. **O processo de Transcrição da parte da harpa para violão de sete cordas no concerti em Dó Maior K299 para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart**. Dissertação de Mestrado. UFRGS. 2010.

COURI, Aline. **O Loop na Arte Audiovisual Experimental**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0870-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2011.

DELALANDE, François. **Le son des musiques, entre technologie et esthétique**. Institut national de l'audiovisuel, Buchet/Chastel. 2001.

DODGE, Charles; JERSE, Thomas. **Computer Music: Synthesis, Composition and Performance**. Schirmer Books, 1997. 445 p.

_____. **Where next? New music, new musicology?** Disponível em: <http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EmmersonEMS07.pdf> Acesso em: 13/05/2012.

EID, Dagma. **Miguel Llobet: Canciones Catalanas para violão (1899-1927)**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2008.

EMMERSON, Simon (ed.). **The language of electroacoustic music**. London: MacMillan Press, 1986.

FERREIRA, Alessandro Goularte. **Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica**. Dissertação de mestrado. UFPR, 2010.

FONTENELE, Ana Lucia Ferreira. **Música Eletroacústica e Modelagem Ecológica: Uma Experiência Compositiva**. 2004. 58 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Curso de Escola de Música e Artes Cênicas, Departamento de Música Na Contemporaneidade, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

FREIRE, Sérgio. **O (des-) controle do som na música eletroacústica: algumas idéias e práticas percursoras**. In: Fórum do Centro de Linguagem Musica, 5., 2002, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2002, p. 136-147.

GALLO, Helen. **A Querela dos tempos: considerações sobre a música eletroacústica mista**. *Anais da ANPPON*, 2005. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao11/helen_gallo.pdf. Acesso em: 17 de julho de 2011.

GALLO, Helen. **A Querela dos tempos: considerações sobre a música eletroacústica mista**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2006.

GARCIA, Denise. **Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

GLOEDEN, Edelson. **O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia**. 1996. Dissertação (Mestrado em música) Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1996.

KUHN, Danilo. **O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em música, Departamento de artes, Universidade Federal do Paraná. 2010.

HERRERA, Dante Grela. **Arcas ou Campos da Análise**. Material recolhido em seminário, "V" Encomp. Porto Alegre, 1996.

IAZZETTA, Fernando. **Sons de Silício: Corpos e Máquinas fazendo Música**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

JUNQUEIRA, Humberto. **A obra de Garoto para violão: O resultado de um processo de mediação cultural**. Dissertação de Mestrdo. UFMG. 2010.

KRAMER, Jonathan. **The Time of Music**. New York: MacMillan, 1988.

LANDY, Leight. **Understanding the art of sound organization**. Cambridge: MIT, 2007. 319 p.

MACIEL, Michel B. **Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro**. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2010.

MACONIE, Robin. **Músico Intuitiva**. In: MACONIE, R. **Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie**. São Paulo: Madras, 2009. p. 94-102.

MANNING, Peter. **Electronic and Computer Music**. Oxford: Oxford University Press, 2nd ed., 1994. 416 p.

MADERNA, Bruno. “Experiências composicionais de música eletroacústica”, in Menezes, Florivaldo. **Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas**, pp. Xxx. São Paulo, USP, 1996

MEDEIROS, Alan R. **Abordagem genealógica de sua majestade, o violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977)**. Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 1 a 6 de outubro. 2007.

MEDEIROS, Daniel. **Suite da epopéia brasileira: análise da obra composicional de Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004)**. Dissertação de Mestrado, UFPR, 2010.

MEYER, Leonard. **Style and music: theory, history, and ideology**. Chicago: University of Chicago, 1996.

MIRANDA, Afonso C. **A guitarra cigana de Pepeu Gomes um estudo estilístico**. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. 2006.

MIRANDA, E. R. **Computer sound synthesis for the electronic musician**. Oxford: Focal Press, 1998. (Music Technology Series).

NASSARO, N. J. **Música mista: classificações e procedimentos**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Thiago C. **Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

ORIGEM DO VIOLÃO. Disponível em: <http://www.demac.ufu.br/numut/historiadoviolaohistoria_do_violao.swf>. Acesso em: 15/01/2012.

PALOMBINI, Carlos. **Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental**. Curitiba: Dpto. de Artes da UFPR: Revista Eletrônica de Musicologia, vol. 3, outubro de 1998. Disponível em: <

http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html> Acesso em: 15/07/2011.

_____. **A Música Concreta Revisitada**. Curitiba: Dpto. de Artes da UFPR: Revista Eletrônica de Musicologia, vol. 4, junho de 1999. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/art-palombini.htm> Acesso em: 15/07/2011.

PANTALEONI, Marcos José da Silva. **Novas Abordagens da Harmonia na Música Eletroacústica**. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao21/marcos_jose_pantaleoni.pdf>. 2005. Acesso em: 12/09/2011.

PEROTTO, Leonardo Luigi. **A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas**. 2007. 479f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia.

PEROTTO, Leonardo Luigi. **Violonistas-compositores: aspectos da índole criativa e da conjunção interpretativa nas obras para violão**. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo: IA-UNESP, 2007.

PIRES, A. de A. **A Sonoridade do Violão na Execução Musical: um estudo sobre seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin**. 2006 . 117 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2006.

PIRES JR. José Homero. **Construção e Função de exercícios integrados na execução violonística**. Porto Alegre 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós – Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

POELO, Rafael. **Agustín Barrios, El índio Mangoré**. Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo Baquisimeto. 2005.

PORTO, Patrícia. **A contribuição de Josefina Robledo para a história do violão de concerto no Brasil**. Artigo apresentado no Seminário da história da arte, UFPEL. 2007.

PRANDO, Flavia R. **Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1919-1999)**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2008.

QUARANTA, Daniel. **Considerações sobre processos composicionais na criação musical**. 2002. 172f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro.

ROADS, Curtis. **The Computer Music Tutorial**. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

ROSAR, William H. Fandango. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 8. p. 542 - 543.

SALGADO, Ananay Aguilar. **Processos de Estruturação na Escuta de Música Eletroacústica**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas-SP, 2005.

SCARDUELLI F. e FIORINI C. F. **A obra para violão de Almeida Prado: um panorama histórico, estético e idiomático**. Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 1 a 6 de outubro. 2007.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SCHROEDER, Jorge L. **Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti**. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200014&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 20/4/2012.

SCHULZ, S.L. **Acústico e Eletroacústico: a sincronia entre o piano e os sons pré gravados em obras eletroacústicas mistas**. Dissertação de mestrado. UFPR, 2010.

SILVA e LOUREIRO. **Performance de música eletroacústica mista: uma abordagem da atuação do intérprete a partir da obra *Poucas Linhas de Ana Cristina de Silvio Ferraz***. XIV Encontro anual da ABEM. 2005.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Texte z. Elektronischen u. Instrumentalen Musik, usw**. Band 1 M. DuMont Schauberg, Köln, 1963.

TEIXEIRA NETO, M. G. **Música contemporânea brasileira para violão**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

TRUAX, Barry. **The aesthetics of computer music: a questionable concept reconsidered**. In: Organised Sound, v. 5, no. 3, p. 119-226. Cambridge: Cambridge University Press, dez. 2000.

VETROMILLA, Clayton. **O problema das 'fases estéticas' e a Suíte para violão de Guerra-Peixe**. Artigo científico, 2002.

VISCONTI, Eduardo. **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2005.

WISHART, Trevor. **On Sonic Art** (revised edition). Edited by Simon Emmerson. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

WHITE, John D. **The Analysis of Music**. New Jersey: Prentice- hall, Inc. Englewood Cliffs, 1976.

ZANON, Fábio. ***Violão com Fábio Zanon, programa Augustin Barrios***. Disponível em:
< http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-02.html > Acesso em: 10. Nov. 2011.

ZANON, Fábio. ***Violão com Fábio Zanon, programa Dilermando Reis***. Disponível em:
<<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/04/17-dilermando-reis.html>> Acesso em:
2/2/2012.

ZANON, Fábio. ***Violão com Fábio Zanon, programa Baden Powell***. <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/02/59-baden-powell.html>. Acesso em: 17/3/2012.

APENDICE – CD com obras musicais**1 – Descaminhos (2011)****2 – Dança com lobos (2012)**