

EDUARDO FABRICIO FRIGATTI

PERCEPÇÃO FORMAL E COMPOSIÇÃO:
CONTRIBUIÇÕES DAS CIÊNCIAS COGNITIVAS PARA O PROCESSO DE
CRIAÇÃO DE OITO PEÇAS MUSICAIS

CURITIBA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

PERCEPÇÃO FORMAL E COMPOSIÇÃO:
CONTRIBUIÇÕES DAS CIÊNCIAS COGNITIVAS PARA O PROCESSO DE
CRIAÇÃO DE OITO PEÇAS MUSICAIS

Eduardo Fabricio Frigatti

Orientador: Maurício Dottori

CURITIBA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PERCEPÇÃO FORMAL E COMPOSIÇÃO:
CONTRIBUIÇÕES DAS CIÊNCIAS COGNITIVAS PARA O PROCESSO DE
CRIAÇÃO DE OITO PEÇAS MUSICAIS

EDUARDO FABRÍCIO FRIGATTI

Memorial de composição apresentado
ao Departamento de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do
Paraná como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em
Música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

CURITIBA

2014

Catálogo na publicação

Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Frigatti, Eduardo Fabricio

Percepção formal e composição : contribuições das ciências cognitivas para o processo de criação de oito peças musicais / Eduardo Fabrício Frigatti – Curitiba, 2014.

233 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Mauricio Dottori

Dissertação (Mestrado em Musica) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Composição (Música). 2. Percepção musical. 3. Cognição. 4. Memória.

I.Título.

CDD 781.3

In memoriam a Maria Aparecida Frigatti

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos pelo apoio incondicional à minha trajetória profissional.

À minha esposa e filha pelo incentivo, inspiração e aprendizado que sempre proporcionaram em minha vida.

Ao meu orientador pela dedicação e generosa amizade, oferecendo muito mais do que suas atribuições requeriam.

Ao corpo docente e demais membros da equipe do PPGMúsica, em especial à professora Roseane Yampolschi, ao professor Edwin Pitre, à professora Rosane Cardoso e a Gabriel Snak.

Aos colegas de mestrado pelas discussões acadêmicas e fortuitas.

Ao Fernando A., Igor K., Thomas B. e Angela L. pelo incentivo, debates, revisões e traduções.

Também a Fernando Aguera, Clarice Ortigara, Joana Holanda e William Teixeira pela colaboração na elaboração e gravação das peças.

A CAPES pelo apoio financeiro que tornou a realização desta pesquisa possível.

“A imaginação é a memória que enlouqueceu.”

Mário Quintana, *Imaginação*

RESUMO

Este é um memorial de composição de oito peças, compostas a partir de premissas das ciências cognitivas sobre formas e sobre memória. Parte-se de uma discussão sobre a tendência estruturalista de alguns movimentos de vanguarda do século passado (tomando o serialismo integral como exemplo), em que se procura observar o divórcio entre lógica estrutural e sensível. Propõe-se que tal ruptura possa ser superada concebendo a música como som que se enforma, transparecendo na escuta as regras que delimitam seu 'jogo'. Apresenta-se, por fim, o relato da aplicação crítica deste conhecimento no processo de composição das peças.

Palavras-chave: Forma musical. Cognição. Percepção. Memória. Composição.

ABSTRACT

This is a record of the composition process of eight pieces, written from cognitive sciences premisses about forms and about memory. The starting point is a discussion of structuralist tendencies of some last-century avantgarde movements of (taking the integral serialism as exemple), in which it is observed a divorce between logic and structural logic. It is proposed that this rupture may be overcome by the conception of music as a sound given form by rules that delimit its 'play', rules that re-emerge in its listening process. Finally there is a report of the critical application of this knowledge in the pieces' compositional process.

Keywords: Musical Form. Cognition. Perception. Memory. Composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Memória ecóica e processamento inicial	16
Figura 2 – Memória de Trabalho	23
Figura 3 - Análise do emprego dos tropos no início primeira sentença.....	49
Figura 4 – Análise do emprego dos tropos no início segunda sentença	49
Figura 5 - Motivos	50
Figura 6 – Reaparecimento dos Motivos.....	51
Figura 7 – Final primeira sentença	52
Figura 8 – Final segunda sentença	53
Figura 9 – Final primeira parte.....	56
Figura 10 – Final segunda parte.....	57
Figura 11 – Emprego dos tropos.....	58
Figura 12 – Análise do trecho final da primeira sentença	59
Figura 13 – Exemplos de transformação motivica	60
Figura 14 – Análise seção A	64
Figura 15a – Análise seção B	65
Figura 15b – Análise seção B	66
FIGURA 16 - Frase de apresentação de A'	68
Figura 17 – Final seção A'	69
Figura 18 – Células rítmicas primárias	72
Figura 19 – Grupo temático A	75
Figura 20 – Grupo temático B.....	76
Figura 21 – Início Desenvolvimento (segmento C: <i>Fá#-Sib-Sol-Dó#</i>).....	77
Figura 22 – Trecho desenvolvimento	79
Figura 23 – Trecho desenvolvimento	80
Figura 24 – Trecho desenvolvimento	81
Figura 25 – Grupo temático A.....	83
Figura 26 – Final grupo temático A e início do grupo temático B	84
Figura 27 – Final grupo temático B e volta ao grupo temático A.....	85
Figura 28 – Primeira sentença	89
Figura 29 – Segunda sentença	90
Figura 30 – Segunda estrutura acordal	91
Figura 31 - Sentença <i>a</i>	94
Figura 32 - Sentença <i>a</i> (continuação)	95
Figura 33 – Sentença <i>a'</i>	96
Figura 34 - Contraste (início seção B).....	97
Figura 35 – Sentença <i>b</i>	98
Figura 36 – Seção B (primeira parte)	104
Figura 37 – Seção B (segunda parte)	105
Figura 38 – Introdução (apresentação da séire).....	111
Figura 39 - Exemplo de sobreposição livre de eventos	111
Figura 40 – Fechamento seção A	112
Figura 41 – Análise da primeira frase da seção B.....	114
Figura 42 – Análise primeira frase da seção C.....	115
Figura 43 – Análise <i>Coda</i> (Início).....	116
Figura 44 – Análise <i>Coda</i> (final)	117
Figura 45 – Análise primeira frase seção A	120
Figura 46 – Inícios das frases da seção A, comparando o emprego dos parâmetros secundários.....	121
Figura 47 – Inícios das frases da seção A, comparando o emprego dos parâmetros secundários.....	122

Figura 48 – Final da seção <i>A</i>	123
Figura 49 – Primeira parte da seção <i>B</i>	124
Figura 50 – Transição e início segunda parte da seção <i>B</i>	124
Figura 51 – Segunda parte da seção <i>B</i>	125
Figura 52 – Tônicas seção <i>B</i>	125
Figura 53 – Seção <i>A'</i> (elementos de resolução)	127
Figura 54 - <i>Coda</i>	127
Figura 55 – Duas primeiras frases do grupo temático <i>A</i>	132
Figura 56 – Análise grupo temático <i>B</i>	133
Figura 57 – Primeira parte do desenvolvimento	135
Figura 58 – Primeira parte do desenvolvimento (Final)	136
Figura 59 - Segunda parte do desenvolvimento	137
Figura 60 - Segunda parte do desenvolvimento (final) e terceira parte do desenvolvimento (compasso 55)	138
Figura 61 – Início recapitulação (grupo temático <i>B</i>)	139
Figura 62 – Final do grupo temático <i>B</i>	140
Figura 63 – Grupo temático <i>A</i>	140
Figura 64 – Introdução e Grupo temático <i>A</i>	143
Figura 65 – Grupo temático <i>A</i> (continuação).....	144
Figura 66 – Grupo temático <i>A</i>	145
Figura 67 – trecho grupo temático <i>B</i>	146
Figura 68 – Acorde final do agrupamento <i>B</i>	147
Figura 69 – Exemplo de emprego do segmento <i>D</i>	147
Figura 70 – Análise ponte.....	149
Figura 71 – Início Recapitulação e Grupo Temático <i>A</i>	158
Figura 72 – Continuação grupo temático <i>A</i>	159
Figura 73 – Grupo temático <i>B</i>	160
Figura 74 – Grupo temático <i>B</i> (continuação).....	161
Figura 75 – Final do grupo temático <i>B</i> e da peça	162

INTRODUÇÃO	2
1 – NO LIMITE DA TERRA FÉRTIL: A NEOFILIA, A MEMÓRIA E A FORMA MUSICAL.....	6
1.1 – Da eliminação da memória à incompreensibilidade	7
1.2 – O cerne da forma musical.....	11
1.2.1 – A memória.....	13
1.2.1.1 – A memória ecóica e o processamento inicial	14
1.2.1.2 – Agrupamento e Frase.....	18
1.2.1.3 – A memória de curto prazo	22
1.2.1.4 – A memória de longo prazo.....	24
1.2.2 – Memória e forma musical	29
1.2.3 – Algumas considerações sobre memória,forma e serialismo integral	37
1.3 – Música: O jogo cognitivo	39
2 – MEMORIAL	42
2.1 – Cinco canções para Maria.....	47
2.1.1 – Contextualização	47
2.1.2 – I.....	47
2.1.2.1 – Material sonoro e Estrutura.....	47
2.1.2.2 – Forma	50
2.1.3 – II.....	54
2.1.3.1 –Material sonoro e Estrutura	54
2.1.3.2 – Forma	56
2.1.4 – III.....	57
2.1.4.1 – Material sonoro e Estrutura.....	57
2.1.4.2 – Forma	58
2.1.5 – IV	61
2.1.5.1 – Material sonoro e Estrutura.....	61
2.1.5.2 - Forma.....	62
2.1.6 – V	63
2.1.6.1 – Material sonoro e Estrutura.....	63
2.1.6.2 –Forma	63
2.2 – Pishon	70
2.2.1 – Contextualização	70
2.2.2 – Material sonoro e Estrutura	70
2.2.3 – Forma	73
2.3 – Prelúdio IV.....	87
2.3.1 – Contextualização	87
2.3.2 – Material sonoro e Estrutura	87
2.3.3 – Forma	92

2.4 - Peça sem título	99
2.4.1 – Contextualização	99
2.4.2 – Material sonoro e Estrutura	99
2.4.3 – Forma	103
2.5 – Às Margens do Igapó	107
2.5.1 – Contextualização	107
2.5.2 – Material sonoro e Estrutura	107
2.5.3 - Forma	110
2.6 – Ubá	118
2.6.1 – Material sonoro e Estrutura	118
2.6.2 – Forma	120
2.7 – Icamiabas no espelho da Lua	128
2.7.1 – Material sonoro e Estrutura	128
2.7.2 – Forma	131
2.8 – Gihon	142
2.8.1 – Material sonoro e Estrutura	142
2.8.1 – Forma	148
CONCLUSÕES	163
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS	174
Cinco Canções para Maria	175
Pishon	187
Prelúdio IV	197
Peça sem título	200
Às Margens do Igapó	204
Ubá	213
Icamiabas no Espelho da Lua	219
Gihon	226

INTRODUÇÃO

“Numa bela manhã de maio, uma esbelta amazona, montada numa suntuosa égua alazã, percorria, no meio das flores, as aleias de Bois...”¹ Esta é uma das inúmeras tentativas de Joseph Grand, personagem de *A Peste*, de Albert Camus, iniciar seu texto ficcional. Como as outras, segundo o personagem, a frase acima era apenas uma aproximação do quadro que imaginara. Mesmo que seu amigo, o doutor Bernard Rieux, confessara o interesse e a curiosidade que o início pomposo despertava, Grand não se mostrara satisfeito. E, quando frente à morte, ordenou que o amigo jogasse no fogo as cinquenta páginas manuscritas que repetiam, com pequenas alterações, o início de sua obra nunca desenvolvida.

Ao reescrever continuamente a frase inicial para alcançar o melhor arranjo das palavras, Grand não percebeu que boa parte do seu impacto dependia do que vinha depois. Embora sua preocupação, *a priori*, fosse a sugestão sonora do trotar, talvez, por falta de ferramentas, não conseguia dar um prosseguimento que fizesse jus ao início. Se o tivesse feito, possivelmente pudesse reforçar de algum modo a imagem que almejava. E, assim, perceberia a força de ressignificação do passado pelo que está por vir. Saber reconhecer e dar prosseguimento às potencialidades de uma ideia inicial é fundamental para o *métier* artístico.

No caso da música, identificar se as direções planejadas se cumprem ou novas direções despontam está relacionado ao acabamento formal que o compositor almeja criar. Ter material sonoro ou *insights* interessantes não parece tão fundamental quanto o tratamento que lhes é conferido no decorrer da obra. Por si só, o material não garante a atratividade que uma peça musical deve despertar naquele que a ouve. A sensação sonora é dependente da forma e saber criá-la é essencial para conceber uma obra inteligível, que confira sentido à escuta.²

Quando, no Classicismo, a música instrumental ganhou igualdade de importância com a música vocal, a ideia de ‘audibilidade’ formal foi

¹ Albert Camus, *A peste*, trad. Valery Rumjanek (São Paulo: Abril Cultural, 1984), p 189.

² Gisèle Brelet, *Estética e Criación Musical*, trad. Leopoldo Hurtado (Buenos Aires: Hachette S.A., 1947), 41-42.

fundamental para a organização do discurso.³ Mas essa apreensibilidade já era concepção presente em diversos esquemas formais precedentes e uma preocupação de diversos compositores.⁴

Com o puimento do sistema tonal, tais esquemas formais pareciam inadaptáveis ou de emprego limitado. Muitas vezes sofreram com analogias pouco frutíferas, assim como ocorreu entre os novos procedimentos e as práticas tonais. O compositor estadunidense George Perle critica algumas analogias teóricas entre as novas práticas composicionais do início do século e a tradição, como a comparação entre os aspectos pré-composicionais da série (inversão e retrogradação) e tratamento motivico bachiano. Pare ele, tais analogias, realizadas pelos próprios compositores, resultaram em uma compreensão deficiente de suas práticas, até mesmo um ensino limitado de suas técnicas.⁵

Segundo Grisey⁶, houve uma confusão entre procedimento operacional e resultado sonoro. Ou, como aponta Lerdahl⁷, especificamente no caso do serialismo integral, há uma desconsideração da relação no que ele denomina como gramática composicional e gramática do ouvinte. Ou seja, uma separação – às vezes tácita ou intencional – entre os meios de criação do material, a lógica relacional desse material e o que se escuta. Observa-se, desse modo, entre alguns movimentos composicionais do século XX, a tendência em segregar a organização estrutural da sensível – daquilo que o ouvinte apreende a música.

Assim, apesar da renovação das possibilidades sonoras promovidas por movimentos de origem formalista, há uma cisão entre a lógica da estrutura e a escuta da forma que dificulta a apreensibilidade formal da música. Por esta razão, é desafiante para o compositor criar formas que sejam apreensíveis, sem renegar a materialidade e técnicas legadas pelas vanguardas – sobretudo àquelas que enfatizassem o papel da estrutura. Por isto, este trabalho reflete sobre a possibilidade de um formalismo atual pautado nas proposições teóricas

³ Charles Rosen, *The Classical Style*, 2ed. (London: Faben and Faben, 1990), 93-94.

⁴ Anton Webern, *O caminho para música nova*, trad. Carlos Kater (São Paulo: Novas Metas, 1984), 41-45.

⁵ George Perle, *The Listening Composer* (Los Angeles: University of California Press, 1990), 43-54.

⁶ Grisey Gérard, 'Tempus ex Machina: a composer's reflections on musical time', in *Contemporary Review*, 2:1, (1987, 239-275), 240-242.

⁷ Fred Lerdahl. 'Cognitive Constraints on Compositional Systems'. In *Contemporary Music Review*, vol 6, parte 2 (United Kingdom: Harwood Academic Publishers, 1992, 97-121)

das ciências cognitivas e aplica estas reflexões na composição de novas peças musicais.

A dissertação está dividida em duas partes. Na primeira, “No limite da terra fértil: a neofilia, a memória e a forma musical”, discorro sobre os limites da compreensibilidade da forma e as implicações para as escolhas composicionais. Para exemplificar a segregação entre a forma (o som) e a estrutura (o procedimento), discuti as dificuldades do serialismo integral e sua intencional extirpação da memória pessoal do processo composicional. Embora fosse possível encontrar exemplos dessa separação em outros movimentos ou compositores, optei pelo serialismo integral, pois o desejo de começar de novo dos participantes deste movimento conduziu-os à ênfase da estrutura. Assim, há na gênese daquele uma necessidade de mecanização do processo composicional, que leva a uma organização formal que satura a capacidade mnemônica do ouvinte, o quê, por sua vez, torna o caos a forma do único afeto possível.⁸

Visto que, ao longo do século, as discussões teóricas formalistas migraram para o campo da cognição musical, no qual se concentram hoje⁹, a discussão sobre a cognição pareceu propícia para conduzir as investigações sobre forma. Tal orientação delega à escuta um papel central na concepção de forma. Assim, por se tratar de um aspecto essencial na experiência musical, faço a seguir uma investigação sobre a memória e seus processos. Essa pesquisa ofereceu algumas reflexões e ferramentas conceituais que puderam ajudar a avaliar aspectos da produção serialista integral, tomando como referência *Structures Ia*, de Boulez; assim como, construir um arcabouço teórico que pudesse orientar decisões composicionais durante o ato criativo, de modo que viesse a favorecer a criação de uma forma apreensível.

Na segunda parte, “Memorial”, discorro sobre o processo de composição das oito peças que integram este memorial de composição, obedecendo à ordem cronológica de composição. Antes de esmiuçar a criação das músicas, reforço a importância da forma como uma maneira de ultrapassar a sensualidade do material sonoro, que por si só não garante a consistência interna da peça. Em seguida, exponho algumas delimitações que me impus para restringir a

⁸ Maurício Dottori “De gêneros, de macacos, e do ensino da composição musical”, In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais* (Curitiba: UFPR, 2005, 246-259).

⁹ Marcos Nogueira, “Condições de um formalismo musical contemporâneo”, In *Música em perspectiva* 3 n. 2 (2010, 111-137).

liberdade criativa. Observa-se também que o processo de composição e pesquisa-produção textual ocorreu de modo intercalado. Embora tenha realizado as duas tarefas paralelamente, dediquei-me com mais afinco a eles em momentos distintos: ora priorizando uma; ora, outra. Isto resultou numa influência mútua em construção, até momento da organização final do texto. Este memorial é assim um retrato deste processo que ainda continua. Quanto às traduções de textos em idiomas estrangeiros, ressalto que, salvo quando indicado, as mesmas são de minha autoria.

1 – NO LIMITE DA TERRA FÉRTIL: A NEOFILIA, A MEMÓRIA E A FORMA MUSICAL

“A atração pela novidade foi designada neofilia (amor pelo que é novo), em contraste com a neofobia (medo do que é novo). Tudo aquilo que não se conhece é potencialmente perigoso.

Tem de ser abordado com cautela. Deveria talvez ser evitado? Mas se se evita, como acabaremos por saber alguma coisa a esse respeito? O instinto neofílico tem de nos conduzir e nos manter interessados até conhecermos o desconhecido, até que a familiaridade conduza ao desprezo, embora o processo nos tenha fornecido uma experiência válida que guardaremos até precisarmos utilizá-la ulteriormente.”

Desmond Morris, *O Macaco Nu*

Em *Pensamento Estrutural e Pensamento Serial*, Umberto Eco cindiu as responsabilidades dos interesses estruturalistas (pensamento estrutural) e das pesquisas de vanguarda (pensamento serial). Para ele, o pensamento estrutural se move na direção de um reconhecimento de estruturas universais, enquanto o pensamento serial se move na direção da destruição de todo e qualquer pseudo-universal. Eco diz que ao buscar uma estrutura universal, deve-se abraçar a história e discuti-la para encontrar uma estrutura gerativa.¹⁰ Desse modo,

uma metodologia estruturalista que queira descobrir as abscissas intemporais por sob o devir histórico deve acolher com atenção os movimentos da história para sobre eles verificar se as estruturas que estabeleceu podem explicar também o que está sucedendo de novo.¹¹

O método serial é a outra face dialética do método estrutural. E é através de uma desconfiança no próprio método – do jogo dialético entre o pensamento estrutural e o pensamento serial – que se pode buscar e verificar a existência de constâncias em estruturas distintas, nem sempre facilmente identificáveis. A estrutura fundamental é uma constante que se concretiza ao se manifestar enquanto processo histórico. Contudo, nesse processo de concretizar-se num dado momento, a estrutura se omite e não pode ser mais alcançada, posto que adquire características peculiares a esta manifestação. Assim, a estrutura é ausente, é aquilo que ainda não existe.¹²

¹⁰ Umberto Eco, “Pensamento estrutural e pensamento serial”, In *A estrutura ausente*, trad. Pérola de Carvalho (São Paulo: Perspectiva, 1971, 302-321), 304-306; 317.

¹¹ Eco, “Pensamento...”, 314.

¹² Eco, “Pensamento...”, 318-321.

Essa reflexão leva Eco a criticar a postura de Lévi-Strauss em relação à arte contemporânea (vanguarda dos anos cinquenta e início dos anos sessenta), em especial com relação à música (sobretudo Schoenberg, seus discípulos e o grupo bouleziano). O italiano questiona se o sistema tonal é o representante do “espírito” (ou *Ur-código*, código dos códigos, a estrutura básica), como afirma o antropólogo francês.¹³ Segundo Eco, se é possível conceber um código dos códigos, como almeja o pensamento estrutural, não há por que identificar este em uma possível manifestação histórica do mesmo. “[...] Nem a existência histórica desse sistema [tonal] obriga a reconhecer nos seus parâmetros os parâmetros constitutivos de toda comunicação musical possível”.¹⁴

1.1 – DA ELIMINAÇÃO DA MEMÓRIA À INCOMPREENSIBILIDADE

Após a Segunda Guerra Mundial, o desejo de mudança e a negação da tradição – vislumbrando novas possibilidades – levaram os compositores mais jovens a buscarem sonoridades desconhecidas e novas técnicas composicionais. Entre os movimentos com esta ambição, encontra-se o Serialismo Integral. Embora o compositor estadunidense Milton Babbitt tivesse composto em 1947 obras dentro dessa tendência, foi o grupo serialista europeu, liderado por Pierre Boulez, o que ganhou maior notoriedade e exerceu maior influência nos anos seguintes.

A gênese da técnica composicional deste grupo está relacionada às pesquisas de Oliver Messiaen – sobretudo as concretizadas em *Quatre Études de Rythme* – e dos desdobramentos de alguns procedimentos adotados por Anton Webern – como a escrita rarefeita, que desaguarda no pontilhismo, e as técnicas composicionais empregadas em suas *Variações para orquestra Op. 30*. Do ponto de vista estético, sobretudo no que concerne ao começo radical, é possível apontar fatores importantes: a tendência a uma racionalização, uma abordagem matemática mesma das artes naqueles anos; e o desejo de começar novamente, cujo principal obstáculo eram as memórias musicais, a tradição.¹⁵

¹³ Eco, “Pensamento...”, 306-311.

¹⁴ Eco, “Pensamento...”, 310.

¹⁵ Reginald Smith Brindle, *The new music: the avant-garde since 1945* (Bristol: Oxford University Press, 1984), 21-41.

Comentando o processo de criação de *Structures pour deux pianos*, Boulez relata o desejo que tinha de apagar de seu vocabulário absolutamente todo vestígio do tradicional, no que diz respeito tanto às figuras e frases quanto ao desenvolvimento e à forma; e reconquistar, paulatinamente, elemento por elemento, de tal modo que se pudesse criar uma síntese inteiramente nova.¹⁶ O compositor francês também almejava criar um sistema único que gerasse o material e não o obrigasse a recorrer a procedimentos distintos de diferentes compositores – o sistema de alturas de um, o princípio rítmico de outro e, de um terceiro, a ideia de forma.¹⁷ Em suma, “a uniformização da linguagem exigiu uma total renovação dos valores ‘semânticos’; o questionamento do vocabulário em todos os níveis obrigou-me a procurar uma unidade fundamental”.¹⁸

Assim, como observa Brindle, começar novamente exigiu neutralizar a memória do compositor durante a criação, pois sua mente, em geral, cria somente com o que suas memórias lhe sugerem. O compositor tende a remontar a padrões musicais familiares e isto deveria ser evitado.¹⁹ Corroborando tal afirmação, Boulez diz, ao comentar o processo de criação de *Structures*:

De que maneira acreditei poder eliminar do meu vocabulário todo vestígio do tradicional? Confiei a inúmeras organizações a responsabilidade pelos diversos graus do trabalho criativo. Depois de escolher a situação material *já existente*, dei-lhe, por meio de uma série de números, uma autonomia total, sobre a qual eu apenas precisava exercer maior influência de uma maneira descompromissada, superficial, de modo que estes mecanismos automáticos não entrassem em desordem.²⁰

Eliminar a memória musical pessoal do processo de criação era uma tentativa de extirpar todo vestígio do vocabulário tradicional, ao menos em teoria, pois alguns parâmetros ainda eram decididos subjetivamente, como sugere Lerdahl²¹. De qualquer modo, naqueles anos, a total organização era o único modo de se criar a *tabula rasa* sobre a qual se poderia erguer uma nova música. Assim, como pondera Brindle²², tais procedimentos permitiriam gerar novas sonoridades completamente diferentes do que já se ouvira antes.

¹⁶ Pierre Boulez, *A música hoje 2*, trad. Geraldo Gerson de Souza (São Paulo Perspectiva: 1992), 69-70.

¹⁷ Boulez, *A música hoje 2*, 70.

¹⁸ Boulez, *A música hoje 2*, 70.

¹⁹ Brindle, *The new...*, 22-23.

²⁰ Boulez, *A música hoje 2*, 71.

²¹ Fred Lerdahl. ‘Cognitive...’

²² Brindle, *The new...*, 20-23.

Entretanto, mesmo que seja inegável a contribuição das pesquisas serialistas para ampliação do repertório sonoro e das possibilidades de escuta, sua escrita excessivamente hermética sofreu duras críticas: notação demasiadamente complicada, que inaugura uma trilha de excessos de impossibilidade interpretativa; um emprego casual e não controlado dessas novas sonoridades, que, em geral, resultavam em músicas menos interessantes que os sistemas que a geraram, e que levavam frequentemente à ruptura da capacidade de compreensão por exigir um esforço excessivo da memória e percepção do ouvinte.²³

Comentando os contrastes de dinâmica típicos da escrita serialista, Brindle diz que

O contraste de dinâmica e as diferentes formas de ataque são um aspecto essencial da música moderna, mas a mudança perpétua envolve o grande perigo de o contraste passar despercebido, e, portanto, não ter valor. Em muitos casos do serialismo integral, nos quais as dinâmicas são alocadas individualmente para cada nota por algum processo serial ou mecânico, tem-se a impressão que o compositor não somente perdeu todo senso prático do que é musicalmente apropriado, mas dá ao intérprete uma tarefa impossível.²⁴

Mais adiante, sobre emprego de excessivas permutações, afirma que

Se elas [as permutações] são usadas para obter variantes da série dodecafônica, tão logo começam, qualquer ‘unidade’ temática memorável das notas da série voa com o vento [...] Como a mente não pode compreender infinitas mudanças, ou mesmo lembrar mais do que um punhado de variações, poucas permutações são tão boas quanto muitas.²⁵

O compositor francês Gérard Grisey observa uma confusão entre o operacional e o que é perceptível em técnicas e reflexões feitas por compositores do século XX, como a ideia de ritmos retrogradável, não-retrogradável, simetria e assimetria. Para ele, embora úteis, tais especulações estão muito aquém de como o som é percebido²⁶.

Endossando tais críticas, Berio, em *‘Remembering the Future’*, relata que

Serialistas pós-webernianos extraíram da poética de Webern aqueles elementos que dariam impulso concreto e conceitual para romper com o passado. Estes elementos eram a autonomia e a equivalência de parâmetros musicais muitas vezes submetidos a procedimentos de permutação indiferentes—tão indiferentes que a música podia

²³ Brindle, *The new...*, 22-23.

²⁴ Brindle, *The new...*, 28-29.

²⁵ Brindle, *The new...*, 46-47.

²⁶ Grisey Gérard, ‘Tempus ex ...’, 240-242.

continuar para sempre. Ela não poderia acabar; não conseguiria parar. Baseados em critérios permutacionais e equalizantes, e sofrendo a falta, essencialmente, de dimensões virtuais ou ocultas, eles eram logo neutralizados pela impossibilidade objetiva de gerar estruturas que se desdobrassem significativamente. O fim deste movimento “separatista” foi causado, edipianamente, pelos próprios procedimentos e concepções seriais que os haviam gerado — mas sem complexos. O excesso de ordem formal indiferente gerava desordem—do mesmo modo como a hiper-tematização da música de Webern arrasava os temas como tal. [...] Naquele momento, a conflitante obsessão com neutralidade e separação levou a uma tentativa de filtrar os próprios parâmetros da criatividade—em outras palavras, a separar o lago de sua fonte²⁷.

Mesmo Boulez reconhece as limitações do método ao comentar as advertências de outras pessoas sobre os processos composicionais que propunha²⁸. Contudo, *o compositor afirma que se tratava de uma experiência necessária naquele momento*²⁹. Em outro texto, Boulez comenta a confusão entre composição e organização, afirmando que um sistema coerente precede qualquer composição; “mas a rede de possibilidades oferecidas por esse sistema não deve ser simplesmente exposta e considerada como satisfatória às exigências da composição”.³⁰

As pesquisas de Jonathan Goldman sobre a música de Boulez apontam para uma transformação na organização formal. Segundo Goldman, baseado nos escritos e na análise da música de Boulez, é possível dividir o tratamento formal na música bouleziana em três períodos, dos quais o último se caracterizaria pela volta ao tematismo, ou melhor, a elementos que criem envelopes perceptuais que sejam salientes e se tornem pontos de referência mnemônicos.³¹

Contudo, a despeito dessas ressalvas e da criação de novos complexos sonoros oriundos da organização serial, o impacto da produção inicial do serialismo integral já ecoava há muitos anos e sua *estética* ressoava em diversos meios, levando consigo a tácita paixão pela destruição. Como observa Žižek, se há uma crítica possível a uma parte considerável da arte pós-Debussy e pós-Schoenberg, é que o desejo de destruição das aparências resultou afinal em seu contrário, numa paixão pelo efeito espetacular de destruição, numa estética da

²⁷Luciano Berio, *Remembering the future* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006), 20-1.

²⁸Boulez, *A Música hoje 2*, 67-68.

²⁹Boulez, *A Música hoje 2*, 71-72.

³⁰Pierre Boulez, “...Après et au loin”, In *Apontamentos de Aprendiz*, trad. Sttella Moutinho et al (São Paulo: Perspectiva, 1995, 169-185), 184.

³¹Jonathan Goldman, “Concept of form”, In *The Musical language of Pierre Boulez: writings and compositions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 70-78).

destruição³². O que leva Dottori a concluir que “o esforço do ouvido, necessário para dar forma à música [de arte do século XX], tornou-se inútil, pois a forma possível é a do caos e da destruição”³³.

1.2 – O CERNE DA FORMA MUSICAL

Gisèle Brelet, observando a postura de compositores da sua época, advertira que

todas as obras de valor coincidem na obediência a uma lógica geral do pensamento musical que não se poderia transgredir. É preciso não confundir a necessidade de inovar com a anulação de princípios sem os quais não é possível música alguma. É porque alguns músicos modernos viram a expressão de uma exigência essencial do pensamento musical na tonalidade, que puseram sob a proteção desta as suas inovações harmônicas. Talvez, entretanto, não seja a tonalidade como tal que possua valor eterno, mas o fato que nela se exprimam, ao mesmo tempo que uma lógica geral do pensamento musical, alguns fatos acústicos naturais e incontestáveis.³⁴

Essa crítica é válida para os neoclassicismos, neorromantismos e outras correntes contrárias à vanguarda, como o é também para o serialismo integral, que, paradoxalmente, tratou acertadamente a tonalidade como uma manifestação histórica. Mas, por insistir na lógica estrutural, mas simultânea e deliberadamente negligenciar um princípio elementar da poética musical, a *lógica da escuta*, isto é, das relações entre os objetos no transcorrer do tempo, deixou de lado aquilo que os elementos tradicionais da música, agora abandonados, traziam como consequência do filtramento histórico: uma dentre as *possíveis* articulações entre a lógica geral do pensamento musical e alguns fatos acústicos naturais e incontestáveis.

Para o compositor estadunidense George Perle, “[...] a experiência da escuta é extraordinariamente complexa, espontânea, intuitiva, *naïve*, e sofisticada, tudo ao mesmo tempo [...]”.³⁵ Segundo ele, dois tipos de experiência auditiva, quando criança, levaram-no posteriormente a essa conclusão: a compreensão da coerência em uma peça musical, mesmo sem qualquer conhecimento prévio, ao ouvir uma prima executar um estudo de Chopin; e, já como estudante de música, a sua primeira descoberta analítica, a diferença

³²Apud Dottori, “De Gêneros...”, 257.

³³ Dottori, “De Gêneros...”, 257.

³⁴ Brelet, *Estética...*, 31-32.

³⁵ Pearle, *The listening...*, 22.

entre meia cadência e a cadência perfeita. Perle acredita que essa segunda constatação só foi possível porque ele, de algum modo, já a entendera em audições prévias, senão, por exemplo, a peça de Chopin ter-lhe-ia sido incompreensível³⁶. Por isso, não parece estranho que ele, mesmo sendo um compositor de vanguarda, tenha sido classificado pelos críticos como um compositor amigável com o ouvinte, devido à facilidade da escuta de sua música frente às peças de seus contemporâneos. Para ele, isso se deve justamente ao fato de sua música edificar-se na escuta.

Pode-se observar neste relato a existência de uma lógica de superfície e outra subjacente, apreensíveis pela escuta e relacionadas entre si. Dottori propõe três categorias de prazer na escuta que podem elucidar e corroborar o argumento de Perle. Para o compositor brasileiro, obtém-se prazer:

[...] naquela [escuta] em que já conhecíamos a peça; naquela em que, sem conhecê-la, participamos socialmente do gênero que esta representa; e, finalmente, mesmo quando somos estranhos ao gênero, quando a peça *parece-nosser bem construída* – estamos dispostos a vê-la favoravelmente desde que nem nos exija esforço excessivo, nem se deixe apreender com demasiada facilidade.³⁷

Ambas as considerações destacam a possibilidade de uma apreensão da organização sensível através da escuta, ou seja, dos planos sonoros potencialmente percebidos e da lógica estrutural que participa de sua construção. Conforme se discutiu, o serialismo integral deliberadamente buscou no número – um referente artificial, posto suas propriedades ambíguas – um modo de renovar a linguagem, estabelecendo uma lógica estrutural descolada do resultado sonoro. Contudo, se há o desejo do compositor de estabelecer uma relação entre estas lógicas, parece plausível considerar a si mesmo como primeiro ouvinte, para, talvez, transparecer a um terceiro a construção que ele – compositor – desejou.

Ao delegar à escuta o juízo, conseqüentemente, o compositor estará a trabalhar com os limites do que é possível construir em sua mente, ou seja, com os limites da cognição. Assim, como argumenta Dottori^{38,39,40}, o compositor

³⁶ Pearle, *The listening...*, 1-25.

³⁷ Dottori, “De gêneros...”, 253.

³⁸ Dottori, “De gêneros...”, 250-254.

³⁹ Maurício Dottori, “Santo Agostinho e as canções de ninar”, in *Anais do 8º Simpósio de Cognição e Artes Musicais* (Florianópolis: UFSC, 2012, 173-182), 177-181.

criaria jogos cognitivos que o ouvinte procura desvendar. Pois, a música é feita de enigmas cognitivos, cujas regras eram diferentes nos distintos períodos da música. Hoje, diferentemente dos períodos de prática comum, em que essas regras eram reguladas por um contexto, o compositor é quem deve criar as regras – para uma única peça se assim desejar. Mas o limite das possibilidades continua sendo a capacidade do ser humano perceber a *forma musical* e sua *lógica subjacente*.

Remetendo a Hanslick e Meyer, Nogueira⁴¹ diz que

O sentido musical deve ser encontrado em uma forma que se move sonoramente [...] a expressão musical é função dos ‘desvios de expectativas’, os sentidos produzidos na experiência musical originam-se, ao menos em grande parte, nos processos de frustração de expectativas [...] O valor musical é reduzido, segundo esse pensamento, se: 1) uma obra ou trecho musical não provoca no ouvinte nenhuma expectativa ou permite inferir tendências; ou 2) prováveis desfechos formais não são alcançados diretamente ou mesmo nunca são percebidos.

Há uma expectativa de porvir, que pode ou não ser confirmada pela percepção das relações entre os diversos eventos sonoros da peça. Estes eventos são categorizados e recategorizados (ou seja, identificados, catalogados e hierarquizados), conectando-se ou não (devido às suas qualidades intrínsecas) pela memória, à medida que a peça avança: disto resultam percepções temporais de distintas qualidades.

Essas concepções convergem para ideia da música ser uma arte de caráter temporal, cuja apreciação é dependente da capacidade mnemônica. Ou seja, a ação de gerar expectativas é fundamental à música, pois ao ouvir uma peça projeta-se um futuro hipotético que, talvez, virá, baseado no que já aconteceu. Outra crítica ao serialismo integral se dá justamente pelo fato de desconsiderar a música como um fluxo temporal que se projeta na mente, e que se faz possível pela memória.^{42,43}

1.2.1 – A memória

⁴⁰ Maurício Dottori, *A noite, a música: uma hipótese cognitiva* (Brasília: Editora da UNB, no prelo), 9-13.

⁴¹ Nogueira, “Condições...”, 123.

⁴² Dottori, “De gêneros...”, 253; 256-257.

⁴³ Rafael L. Junchaya, “Musical form after the avant-garde revolution: a new approach to composition teaching”, In *International conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*, acessado em 21 de abril de 2012, <http://btc.web.auth.gr/>

De modo explícito ou implícito, a função da memória na escuta de uma obra é um tema muito recorrente nos livros de composição e estética, além de ter se tornado um ponto chave para compreensão do fenômeno musical. Não é por coincidência que, ao longo do século XX, as questões que estavam na base do formalismo musical – emergente na segunda metade do século XIX – migraram para o domínio da teoria da percepção e da psicologia cognitiva, tornando-se tópicos centrais da pesquisa musical em ciência cognitiva contemporânea.⁴⁴

A palavra memória se refere a uma vasta gama de sistemas e processos perceptivos e cognitivos fundamentais para nossa interação com o mundo. Envolve desde a capacidade de reter informações por milésimos de segundo, a fim de serem categorizadas no limiar do processo de conscientização dos estímulos, à imensa cadeia de esquemas que nos permite tocar um instrumento musical. Além disso, como se notará, a memória está intimamente relacionada à percepção, à atenção e à consciência. Embora discorramos sobre os principais processos da memória, privilegamos os processos mnemônicos que nos permitirão discutir aspectos da forma musical.

1.2.1.1 – A memória ecóica e o processamento inicial

As informações sensoriais precisam de tempo para que possam ser processadas – de 250 milésimos de segundos. É nesse breve momento que a memória sensorial (ou ecóica) atua. Como Nelson Cowan pondera, há uma divergência quanto à existência de duas fases distintas para esta memória, mas é consenso que, por meio dela, as informações permanecem tempo suficiente para que suas características sejam abstraídas, possibilitando uma organização básica dos estímulos do ambiente e permitindo que uma orientação possa realizar uma ação.^{45,46,47} Muitas dessas características podem ser inatas, outras

⁴⁴ Nogueira, “Condições...”, 111.

⁴⁵ Nelson Cowan, “Sensory and Immediate Memory”, In *Encyclopedia of Consciousness*, ed. W. P. Banks, Vol.2 (Oxford: Elsevier, 2009, 327-339), 334-335.

⁴⁶ Dominic Massaro e Geoffrey R. Lottus, “Sensory and Perceptual Storage”, In *Memory*, eds. Elizabeth Ligon Bjork and Robert A Bjork (San Diego: Academic Press, 1996, 67-99), 73-80.

⁴⁷ Cowan, Nelson, “Sensory Memory” In *Cognitive Psychology of Memory*, ed. H. L. Roediger, Vol. 2 (Oxford: Elsevier, 2008, 23-32), 23-32.

são resultantes da evolução do sistema auditivo humano, e algumas categorizações aprendidas.⁴⁸

Segundo Fuster, a ligação entre essas características perceptuais é essencialmente associativa – como a organização de todos os processos mnemônicos⁴⁹. Assim, quando características particulares ocorrem juntas, os neurônios especializados nessas categorias se comunicam, e essa conectividade pode se tornar um tipo particular de evento: uma categoria perceptiva.⁵⁰

Dois eventos próximos geram um agrupamento. Como salienta Snyder, corroborando a afirmação da organização em rede de associações da memória feita por Fuster, agrupamentos ocorrem em vários níveis de percepção e memória, desde um *pitch event*, ou agrupamento ao nível de fusão, ou seja, um único evento sonoro; a um *agrupamento* de agrupamentos de várias unidades de eventos⁵¹, sendo que estes, discutidos detalhadamente adiante, podem exibir padrões melódicos e rítmicos.⁵² Como demonstra Bregman, trata-se de um importante aspecto evolutivo para análise de um ambiente sonoro, pois estes processos de agrupamentos permitem que o indivíduo perceba que diferentes sons provêm de uma mesma fonte sonora ou não.⁵³⁻⁵⁴ Observemos que os instrumentos musicais ocidentais evoluíram buscando reduzir as variações tímbricas. Isto permite agrupar mais facilmente os sons como provenientes de uma mesma fonte sonora – embora tenha custado a diminuição do efeito de variação do espectro – e, assim, organizar mais facilmente os *streams*: segundo Bregman, representações perceptuais que fornecem centros de descrição que conectam características sensoriais de modo que certas combinações possam servir como base para reconhecer eventos ambientais.⁵⁵

⁴⁸ Robert Snyder, *Music and Memory: an introduction*, (Massachusetts: The MIT Press, 2000), 19.

⁴⁹ Joaquín M. Fuster, “Network memory”, In *Trends in Neuroscience*, v.20, n.10 (1997, p. 451-459), 451-453.

⁵⁰ Jamshed J. Bharucha, Neural Nets, temporal composites and tonality, In *The psychology of music*, 2ed. (San Diego: 2013, 183-248), 425-427.

⁵¹ Snyder, *Music...*, 21.

⁵² Snyder, *Music...*, 21.

⁵³ Albert S. Bregman, *Auditory scene analysis: the perception organization of the sound* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 24-36.

⁵⁴ Albert S Bregman e Wieslaw Woszczyk, “Controlling the perceptual organization of sound: Guidelines derived from principles of auditory scene analysis”, In *Audio Anecdotes: Tools, tips and techniques for digital audio*, eds. K. Greenebaum and R. Barzel Vol.1 (Massachusetts: A. K. Peters, 2004, 33-51), 37-39.

⁵⁵ Bregman, *Auditory Scene...*, 44.

Estes processamentos ocorrem no nível básico do sistema cognitivo perceptivo, o qual Bregman denominou como *bottom-up processing* ou *primitive stream segregation*. Trata-se de uma básica e ampla organização involuntária a partir da experiência sensorial. A sua função primária é particionar o fluxo da impressão sensorial contínua em unidades manejáveis para processamentos adicionais.⁵⁶

Como mencionado, um *pitch event* é a codificação dentro de características básicas, e a união dessas dentro de eventos formam as representações perceptuais básicas (imagens auditivas, no caso). Elas existem antes da linguagem e do processamento linguístico e podem formar um tipo de sintaxe pré-linguística de representação mental. Tais representações também são a forma básica de muitas memórias de longo prazo. Isso implica que ao menos algumas de nossas memórias de longo prazo e pensamentos tomam uma forma que não são *a priori* linguísticas.⁵⁷

Estes processos se encontram didaticamente ilustrados na figura abaixo, proposta por Robert Snyder⁵⁸

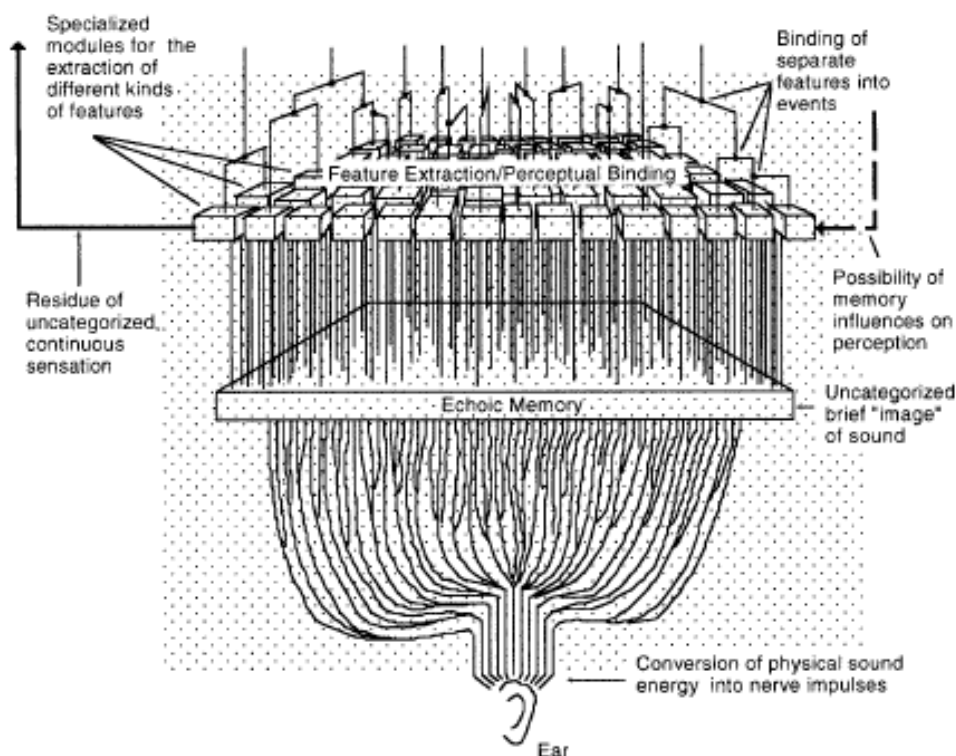


Figura 1 – Memória ecóica e processamento inicial

⁵⁶ Bregman, *Auditory Scene...*, 38-43.

⁵⁷ Snyder, *Music...*, 23.

⁵⁸ Snyder, *Music...*, 22.

Conforme podemos observar na figura acima, a experiência corrente pode ativar as representações perceptuais na memória de longo prazo (vide figura 2 também). O processo de correspondência entre a experiência perceptiva e o conteúdo da memória de longo prazo é chamado de *pattern recognition*.⁵⁹ Como demonstram Massaro e Loftus, o reconhecimento de um padrão sensorial exige mais tempo que a detecção de mudança, respectivamente 200ms a 250ms e 50ms.⁶⁰

Quando a correspondência é alta, há uma habituação (*habituation*). Em uma breve revisão da literatura, Thompson demonstra que a noção de habituação é antiga e já estava presente nas observações dos filósofos gregos.⁶¹ O pesquisador russo Evgeny Sokolov foi o primeiro a trazer a discussão sobre percepção e memória às teorias da habituação, demonstrando que estímulos redundantes tendem a ser ignorados.⁶² Como salienta Baars, há um tipo de “reconhecimento” inconsciente desses estímulos familiares privilegiando, assim, as informações novas.⁶³ A habituação requer aspectos da experiência que são bastante estáveis e constantes ou repetitivos, assim, aspectos do ambiente que são mais previsíveis ou constantes tenderão a se colocar ao fundo, fora do foco da consciência. Ou seja, a atenção tende a se mover para aspectos do ambiente que não são estáveis, constantes ou previsíveis⁶⁴ e estímulos muito intensos.⁶⁵ Neste caso, em que a informação é muito familiar, ela deixa o foco de atenção. Embora não estejam no centro de nossa atenção, ainda são processados e influenciam a experiência consciente.⁶⁶

A habituação pode ocorrer em relação a um único evento estendido que não muda –isto é, em relação ao processamento inicial ou agrupamento de eventos de padrões repetitivos – em relação à memória de curto prazo; e longas sequências de agrupamentos de eventos similares aos ocorridos no passado, em

⁵⁹ Snyder, *Music...*, 23.

⁶⁰ Massaro e Loftus, “Sensory and...”, 76.

⁶¹ Richard F Thompson, *Habituation: a history*, acessado em 4 de abril de 2013, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2714193/pdf/nihms-123232.pdf>

⁶² Stephen F Walker, “Habituation, sensitization, and stimulus learning”, In *Animal learning* (London: Routledge & Kegan Paul, 1987. 34-55), 39-40.

⁶³ Bernard Baars, *A cognitive theory of consciousness* (New York: Cambridge University Press), 49.

⁶⁴ Snyder, *Music...*, 24.

⁶⁵ David Rose, “Memory and perception”, In: *Consciousness: philosophical, psychological and neural theories* (Oxford: Oxford Press, 2006a), 316.

⁶⁶ Snyder, *Music...*, 23-24.

relação à memória de longo prazo. Resumindo, a habituação é baseada na similaridade do que já está na memória e aplica-se a todos os níveis de memória.⁶⁷ Por isso, ela atua como um importante filtro do que poderá ser classificado como uma informação nova.⁶⁸

No que concerne à forma musical, a habituação é fator importante no controle de redundância e na inserção de informações novas, fundamental para manutenção do interesse e para compreensibilidade da peça.⁶⁹ O modo como podemos estabelecer e controlar distintos planos texturais é um exemplo de uso da habituação em música. Assim é possível que um *stream* seja em planos distintos.⁷⁰ “Se dois *streams* estão em diferentes âmbitos, o mais repetitivo *stream* pode ser considerado como um *acompanhamento* para o outro *stream*”.⁷¹

1.2.1.2 – Agrupamento e Frase

Pelo que sugere a teoria da Gestalt, somos dotados de uma tendência natural para perceber agrupamentos. No que concerne à informação acústica, o sistema nervoso humano tende a segmentá-la dentro de unidades, cujos componentes parecem relacionados, formando um tipo de todo. Snyder divide estes agrupamentos em dois grupos: primitivos e aprendidos.⁷² Tal divisão já fora proposta por Tenney em sua dissertação de mestrado pela Universidade de Illinois, em 1961.⁷³ Snyder parece buscar desenvolvê-la, conciliando com uma proposição semelhante de Bregman – respectivamente, *primitive segregation* e *schema-based segregation*.⁷⁴

Os agrupamentos primitivos são inatos, portanto não temos muito controle sobre eles, mas podemos reinterpretá-los em processamentos de ordem superior. Por exemplo, frequência e limites de onde começa e termina um evento são detectados nesse processamento inicial, portanto, são características

⁶⁷ Snyder, *Music...*, 24.

⁶⁸ Snyder, *Music...*, 209-210.

⁶⁹ Snyder, *Music...*, 209-212.

⁷⁰ Diana Deutsch, ‘Grouping mechanisms in music, In *The psychology of music*, 3ed. (San Diego: 2013, 183-248), 196-206.

⁷¹ Snyder, *Music...*, 145.

⁷² Snyder, *Music...*, 32.

⁷³ James Tenney, *Meta Hodos and Meta Meta Hodos*, 2ed (Oakland: Frog Peak Music, 1988), nota do editor.

⁷⁴ Bregman, *Auditory Scene...*, 38.

básicas.⁷⁵ Para Bregman, estes são importantes exemplos de regularidades que nossa percepção utiliza para analisar uma cena sonora.⁷⁶ Assim, depois de extraídas, essas características são colocadas em um determinado evento, ou seja, um agrupamento de ordem *simultânea* (*pitch event*), sendo uma sucessão destes um agrupamento de ordem *sequencial*.⁷⁷ (Daqui adiante, leia-se agrupamento como agrupamento sequencial).

Relacionando os tipos de agrupamentos aos processos mnemônicos, Snyder⁷⁸ conclui que agrupamentos primitivos operam no presente – consequentemente, a memória ecóica e memória de curto prazo – e são fundamentais para o processamento de informações novas, ao contrário dos agrupamentos aprendidos que lidam com informação após o agrupamento primitivo. Os grupos aprendidos operam na memória de longo prazo, ou seja, sobre o que já sabemos, sendo que os mesmos foram originalmente agrupamentos primitivos. É importante ressaltar, como pontua Bregman, que ambos participam da decomposição das informações misturadas de modo que se forme uma descrição do ambiente sonoro. Contudo, os mecanismos primitivos fazem essa decomposição sem reconhecer sons familiares específicos, ao contrário daquele dos processos aprendidos.⁷⁹

Snyder ressalta a importância da tendência para divisão em unidades dos eventos, por meio desses agrupamentos.⁸⁰ O limite do começo e do fim do evento é chamado de fechamento (*closure*). Esta é uma qualidade que permite ao agrupamento parecer relativamente autossuficiente e separado de outro agrupamento. Tal fechamento não é necessariamente absoluto e pode apresentar vários níveis. Essa concepção é abstraída das proposições de Meyer⁸¹ em relação à música tonal, contudo Snyder as considera como possíveis em qualquer possibilidade de agrupamento.

⁷⁵ Albert Bregman, “Auditory scene analysis: hearing in complex environments”, In *Thinking in sound*, eds. S.E. McAdams e E. Bigand (London: Oxford University Press, 1993, p. 10-36), 13-14; 17; 27-28.

⁷⁶ Bregman, “Auditory...: hearing...”, 14-15.

⁷⁷ Bregman, *Auditory...*, 47.

⁷⁸ Snyder, *Music...*, 32-33.

⁷⁹ Bregman, *Auditory...*, 397.

⁸⁰ Snyder, *Music...*, 32-33.

⁸¹ Ver capítulos III a V de Leonard Meyer, *Emotion and meaning in music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1956).

Agrupamentos com fechamento fraco podem juntar-se para formar um agrupamento maior⁸². Estas observações levam Snyder a concluir que o modo como os elementos da frase são arranjados tem um importante papel em seu poder de ‘agrupabilidade’ e, conseqüentemente, de ‘memorabilidade’. Para ele, a repetição, em geral, é de grande auxílio, pois significa que há literalmente menos informações para se lembrar⁸³. Como os agrupamentos se desdobram em vários níveis (alturas, agrupamentos de alturas, frases, seções etc.), eles podem fazer uso de diferentes níveis de repetição para organização das suas várias hierarquias⁸⁴ – caso seja desejado.

Em geral até cinco eventos podem formar um agrupamento ritmo-melódico, sendo tais eventos relacionados por proximidade ou/e similaridade ou/e por continuidade.⁸⁵ Estes são os três principais fatores de agrupamento⁸⁶. O fator de *proximidade* implica que eventos sonoros próximos no tempo tenderão a ser agrupados juntos⁸⁷. O fator de *similaridade* alude que sons percebidos como sendo similares tenderão a ser agrupados⁸⁸. “Similaridade pode ser ouvida em qualquer qualidade característica de um som onde o que constitui a proximidade não é claro, assim como dinâmica, timbre, articulação, intervalo de altura e duração”⁸⁹. Para Tenney estes dois fatores são os mais básicos, efetivos e frequentemente decisivos na determinação de um agrupamento.⁹⁰ O fator de *continuidade*, proposto por Snyder, implica que quando uma série de eventos continuamente muda em uma direção particular, em unidade de tamanho similar, os eventos tenderão a formar agrupamentos.⁹¹ Tenney propõe outros fatores secundários: *intensidade* – em um grupo de elementos sonoros, com intensidades distintas, os agrupamentos tenderão a ser formados de modo que os elementos mais intensos são os pontos de foco e início desse agrupamento; e de *repetição* – se uma repetição de perfil paramétrico é percebida dentro de uma série de elementos sonoros, isto por si só pode

⁸² Snyder, *Music...*, 36.

⁸³ Snyder, *Music...*, 36-37.

⁸⁴ Snyder, *Music...*, 37.

⁸⁵ Snyder, *Music...*, 36-37.

⁸⁶ Tenney chama de fatores de coesão e segregação. Também se refere aos agrupamentos como *clang*, conforme se discutirá adiante.

⁸⁷ Tenney, *Meta hodos...*, 29.

⁸⁸ Tenney, *Meta hodos...* 32.

⁸⁹ Snyder, *Music...*, 40-41.

⁹⁰ Tenney, *Meta hodos...*, 33.

⁹¹ Snyder, *Music...*, 43.

produzir uma subdivisão da série de elementos em unidades correspondentes ao padrão repetido.⁹²

Snyder propõe ainda dois fatores de agrupamento em níveis de processamento mais elevado: *intensificação*, quando muitos fatores que poderiam conduzir um agrupamento limite ocorrem ao mesmo tempo; *paralelismo*, quando um agrupamento de eventos é similar a um agrupamento de eventos prévio. O agrupamento limite frequentemente se formará de uma maneira que enfatize esta similaridade de padrões.⁹³

Os outros dois fatores, também propostos por Tenney⁹⁴ e desenvolvidos por Snyder, dizem respeito aos agrupamentos aprendidos. Estes podem ser subdivididos em dois grupos:

(1) 'objective set', agrupamentos estabelecidos numa peça particular de música, e unicamente para ela, que são aprendidos durante o curso da audição da peça em particular, que tem a ver com expectativas estabelecidas *durante* a audição da peça e que são exclusivas dela ...; e (2) 'subjective set', efeitos de agrupamento que são parte de um *estilo*, os quais são aprendidos durante a audição de *muitas* peças, e que envolve expectativas estabelecidas através de muitas peças que são de alguma maneira similares⁹⁵.

Snyder observa que os limites dos agrupamentos melódicos e rítmicos são usualmente estabelecidos pela mudança de um único parâmetro básico (discutidos mais à frente), enquanto os limites frasais são usualmente reforçados por mudanças em mais de um parâmetro.⁹⁶ Embora Tenney⁹⁷ saliente que a percepção da mudança de objetos discretos – que ele chama de *temporal gestalt-unit* – depende da magnitude das mudanças que precedem e seguem este objeto. Ou seja, é sempre percebida à posteriori e está relacionada aos eventos contíguos.

Segundo Snyder, no caso da música, o maior agrupamento perceptível como presente indissociável seria aquele que ainda caberia dentro dos limites da memória de curto prazo – a frase, em geral, constituída por uma série de grupos de eventos menores agrupados por proximidade temporal⁹⁸. Assim, qualquer estrutura maior que uma frase é tomada em nível formal e necessita da

⁹² Tenney, *Meta hodos...*, 33-42.

⁹³ Snyder, *Music...*, 43-44.

⁹⁴ Tenney, *Meta hodos...*42-49.

⁹⁵ Snyder, *Music...*, 45.

⁹⁶ Snyder, *Music...*, 38.

⁹⁷ James Tenney e Larry Polansky, 'Temporal Gestalt Perception in Music', *Journal of Music Theory*, vol. 24, n. 2 (Autumn: 1980, 205-245).

⁹⁸ Snyder, *Music...*, 262.

memória de longo prazo. Por esta razão, Snyder conclui que cognição dessas unidades maiores que uma frase depende da reconstrução fora do tempo dos eventos em que elas ocorreram. Desse modo, segundo o mesmo autor, em relação à frase que ouvimos antes e a que se ouve no presente, podemos ter uma sensação de similaridade ou diferença e lembrar-nos de características fortes da primeira.⁹⁹

1.2.1.3 – A memória de curto prazo

Como expõe Nairne¹⁰⁰, as memórias transitórias são essenciais para que sejamos capazes de prolongar o presente imediato. Através das memórias sensoriais, preservamos uma réplica relativamente exata da mensagem ambiente, por um breve intervalo, como auxílio ao processamento perceptual. Mas as memórias têm somente um papel pequeno na experiência consciente do momento imediato. De fato, o conteúdo consciente da mente – pensamentos e impressões fugazes – é representado como memória de curto prazo. Ainda segundo este autor, as MCPs são o conteúdo ativo da mente, e são concebidas como produtos, ou resultados, da análise perceptual¹⁰¹. Snyder¹⁰², citando Chafe¹⁰³, argumenta que as memórias de longo prazo semi-ativas, por terem alguma relação com as MCP, também fazem parte deste conjunto de informações transitórias.

Para referir-se aos processos internos de foco e atenção que selecionam e mantêm ativa as MCP importantes num dado momento, a literatura corrente tem utilizado o termo memória de trabalho (‘work memory’)¹⁰⁴. Assim, conforme o gráfico abaixo, a memória de trabalho lida com a parte periférica da consciência – composta por percepções categorizadas e associações mnemônicas semi-ativas entrando na MCP e saindo da consciência –, além do *priming*¹⁰⁵ de novas associações e informações no foco de atenção^{106, 107}.

⁹⁹ Snyder, *Music...*, 38-39.

¹⁰⁰ Nairne, “Short-term...”, 101.

¹⁰¹ Nairne, “Short-term...”, 101.

¹⁰² Snyder, *Music...*, 48.

¹⁰³ Chafe, Wallace, *Discourse, Consciousness, and Time: the flow of conscious experience in speaking and writing* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 53-54.

¹⁰⁴ Nairne, “Short-term...”, 101.

¹⁰⁵ “Um processo pelo qual a recordação de uma memória particular causa a ativação em baixo nível de outras memórias associadas a ela (um contexto), sem que este processo necessariamente torne-se consciente. *Priming*, o que mais provavelmente faz que algumas

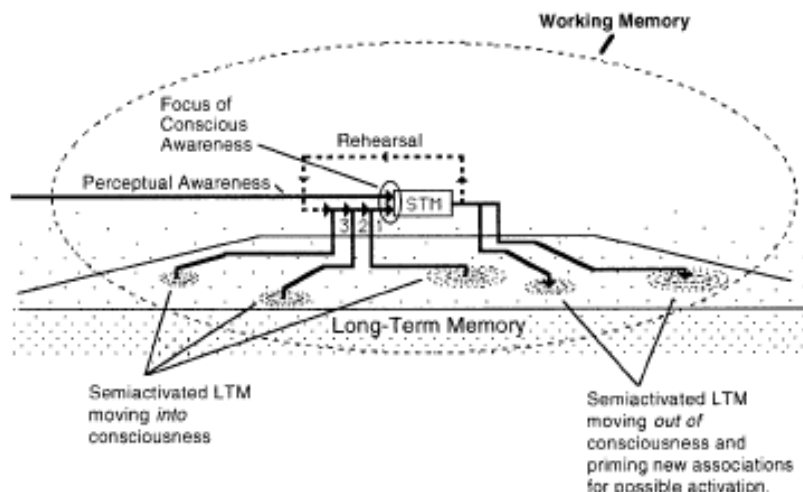


Figura 2 – Memória de trabalho¹⁰⁸

Um famoso artigo de George Miller, publicado em 1956, sugeriu que a MCP pode processar, em média, até sete elementos distintos ao mesmo tempo, oscilando dois para mais ou para menos¹⁰⁹. Como aponta Cowann, se levar em conta apenas o processamento central da memória de trabalho, desconsiderando informações transitórias, este número seria de três a cinco elementos.¹¹⁰ Cowann também relata que o tempo limite de processamento pode variar conforme a quantidade de informação e a atenção, e, embora a média estabelecida por Miller seja de até dois minutos, os estudos atuais não podem oferecer uma medição precisa, mas sugerem que seja de alguns segundos.¹¹¹

Ainda que sejam limites estimados, Snyder salienta que estas observações são cruciais para criação de agrupamentos mnemonicamente eficientes, cuja transgressão dificulta a percepção das relações dos eventos¹¹². Assim, aponta que eventos maiores, que excedam o limite da MCP, se não forem lembrados em nada, são recordados de modo abstrato e esquemático. Logo, uma frase musical

daquelas memórias semiativadas sejam também relembradas, é um tipo de memória implícita.” (Snyder, *Music...*, p. 262).

¹⁰⁶ Snyder, *Music...*, 49.

¹⁰⁷ Ver Cowan, Nelson, “Evolving conceptions of memory storage, selective attention, and their mutual constraints within the human information processing system” In *Psychological Bulletin* 104, N.2 (1988): 163-191.

¹⁰⁸ Snyder, *Music...*, 49.

¹⁰⁹ Cowann, “Sensory Memory...”, 337.

¹¹⁰ Nelson Cowan, “The magical mystery four: How is working memory capacity limited, and why?” In *Current Directions in Psychological Science*, 19 (2010, 51-57), 52-55.

¹¹¹ Nelson Cowan, “Sensory and Immediate Memory”, In *Encyclopedia of Consciousness*, Vol.2, ed. W.P. Banks (Oxford: Elsevier, 2009, 327-339), 335.

¹¹² Snyder, *Music...*, 209-210.

que exceda esses limites perde o seu caráter unificado e torna-se indisponível para consciência em sua totalidade.¹¹³

De acordo com Mandler, a informação que entrou na MCP não se perde indefinidamente, mas decai rapidamente se não é mantida por um processo de reiteração. Quando intencional, este processo ajuda no armazenamento de informação na memória de longo prazo. Se não o for, a reiteração pode ser ativada por algo particularmente impressionante e forte para atrair nossa atenção e reverberar em nossa consciência. Neste caso, a persistência da repetição depende do grau de surpresa e a significância emocional do evento. Além disso, existem redundâncias internas nas informações, que permitem processar padrões complexos e também contribuem para manutenção do passado recente.¹¹⁴ Pode-se dizer que as escalas e regras (de constituição da peça ou estilísticas) são exemplos destas redundâncias na música. Esta observação respalda a proposição feita previamente sobre a existência de uma lógica estrutural e outra formal – ou sensível.

Como postulou Miller, para otimizar a capacidade, a MCP pode juntar os elementos em ‘nacos’ (*chunks*): pequenos grupos, frequentemente ligados um ao outro e capazes de formar unidades maiores. Este processo é muito perceptível quando temos que memorizar um número longo e subdividimo-lo em partes menores, que juntas se tornam um elemento do todo – ao invés de vários¹¹⁵. Além de salientar a importância dos *chunks* para criar a conexão entre eventos, Snyder pontua que experiências que não podem ser facilmente ‘*chunked*’ são mais difusas, e não se firmam tão facilmente na MLP.¹¹⁶ Em música, Tenney chama *clang* o que poderia ser um *chunk* mais importante. Segundo ele, *clang* é um som (complexo), ou configuração sonora, que é percebido como unidade musical primária.¹¹⁷

1.2.1.4 – A memória de longo prazo

A memória de longo prazo é fundamental para o processamento de padrões e relações entre eventos maiores que o tempo limite da MCP. Por esta

¹¹³ Snyder, *Music...*, 50-51.

¹¹⁴ *apud* Snyder, *Music...*, 53.

¹¹⁵ Cowann, “Sensory and Immediate...”, 337.

¹¹⁶ Snyder, *Music...*, 54-57.

¹¹⁷ Tenney, *Meta hodos...*, 23-26.

razão, Snyder considera que, durante a escuta, só podemos entender o relacionamento das diferentes partes de uma peça se os eventos voltam à consciência a partir da memória de longo prazo¹¹⁸.

Em geral, as memórias de longo prazo formam-se quando estimulações repetidas reforçam as conexões entre neurônios simultaneamente ativados. Assim, como demonstra Fuster, quando um grupo de neurônios é ativado para processar determinada experiência, esta ação reforça as conexões entre eles, fazendo com que em uma experiência similar ulterior, os mesmo neurônios estejam envolvidos. Ainda de acordo com este autor, como as experiências são variadas, grupos de processamentos são ativados, e quando esses grupos desenvolvem relações, criam-se associações entre eles. Este processo ocorre em, e entre, vários níveis.¹¹⁹

Contudo, conforme aponta Izquierdo, eventos que geram grande impacto emocional podem desencadear a formação de memórias bem consolidadas, sem a necessidade de repetição, devido à ação modulatória da amígdala na fase inicial de consolidação da memória.¹²⁰ Dottori observa que a audição se relaciona diretamente com o corpo amigdalóide - estrutura cerebral responsável pelas emoções ligadas à sobrevivência. Embora também esteja ligado aos outros sentidos, na audição este caminho antigo é mais importante que no da visão. Para Dottori, isto explicaria a associação quase imediata da música a afetos simples.¹²¹

Como mencionado, o processo de associação ocorre quando eventos que acontecem próximos no tempo ou parecem semelhantes formam memórias que são conectadas. Ou seja, associação é uma facilitação na ativação entre certas conexões neurais, de modo que qualquer ativação de uma memória pode também ativar outra memória.¹²² Este processo é chamado de *cueing*.

Existem três tipos de *cueing*: “(1) recordação (*recollection*), em que nós intencionalmente tentamos sugerir uma memória; (2) lembrança (*reminding*), em que um evento em um contexto automaticamente sugere uma memória associada de outra coisa; (3) reconhecimento (*recognition*), em que um evento

¹¹⁸ Snyder, *Music...*, 68.

¹¹⁹ Fuster, “Network...”, 451-458.

¹²⁰ Iván Izquierdo, *Memória* (Porto Alegre: Artmed, 2002), 65-67.

¹²¹ Maurício Dottori, *A noite...*, 4.

¹²² Fuster, “Network...”, 455-456.

em um ambiente automaticamente atua como sua própria sugestão”.¹²³Estes processos parecem relacionar-se a dois tipos de seleção da atenção: *bottom-up attention*, capturada automaticamente, como atentar para um traço vertical em meio a vários outros horizontais; e *top-down attention*, digerida conscientemente, como, por exemplo, atentar para algo a partir de um comando verbal ou guiar a atenção por instruções dadas para realização de uma tarefa.¹²⁴

O ato de lembrar uma MLP (memória de longo prazo) é um processo de reconstrução mais do que reprodução.¹²⁵Corroborando as conclusões de Fuster, Eidelman afirma que as novas MLP são construídas sobre esquemas já familiares. Se não há nada familiar, a lembrança será reduzida e não passará de uma vaga impressão.¹²⁶ Em outras palavras, tudo é experimentado e lembrado como parte de um *contexto* de associações.¹²⁷

Quanto à recuperação, é possível dividir as MLP em dois grupos: implícita e explícita. A primeira manifesta-se sem a recordação consciente dos eventos originais, como: memórias procedurais ou não declarativas que podem ser motoras, habilidades cognitivas, condicionamento simples, associações aprendidas simples; *priming*, que são tipos estruturais (formas de objetos visuais – e por que não sonoros também?) e a forma visual e auditiva da palavra; e memória semântica, melhor descrita como conhecimento genérico do mundo, que pode ser espacial ou relacional e torna possível a retenção de informações como, por exemplo, *a representação da estrutura da informação* e o conhecimento semântico. A segunda envolve o conhecimento consciente no momento da lembrança, da informação ou da situação que está se lembrando, como lembranças de eventos, ou seja, a memória episódica¹²⁸.

Um tipo de lembrança de memória implícita é verificável no fenômeno do *priming*. *Priming* é essencialmente a capacidade de uma experiência prévia afetar a lembrança, sem qualquer consciência de que está ocorrendo. É uma ativação inconsciente do contexto. Este fenômeno também está relacionado à

¹²³ Snyder, *Music...*, 69.

¹²⁴ David Rose, ‘Selective attention’, In: *Consciousness: philosophical, psychological and neural theories* (Oxford: Oxford Press, 2006b), 258-262.

¹²⁵ Snyder, *Music...*, 72.

¹²⁶ *apud* Snyder, *Music...*, 72.

¹²⁷ Fuster, “Network...”, 457-458.

¹²⁸ Endel Tulving, “Organization of memory - Quo vadis?”, In Gazzaniga M.S.(Ed), *The Cognitive Neurosciences* (Cambridge: MIT Press, 1995, 839-847),842.

ideia de reconhecimento, como quando reconhecemos as pessoas e seus nomes automaticamente.^{129,130}

Aliás, este tipo de memória é o primeiro envolvido no reconhecimento dos estímulos de entrada. É frequentemente usada de modo implícito, sem termos consciência delas. Este tipo de reconhecimento implícito ficou claro em um conjunto de estudos conduzidos por A. J. Marcel, em que procurou demonstrar que podemos reconhecer palavras apresentadas brevemente em um tela sem estarmos conscientes de que tenhamos visto algo. Embora controversa, a conclusão geral, provinda desses estudos, é que muitas interpretações e análises ocorrem antes de nos tornarmos conscientes dos estímulos.¹³¹ Aliás, como pondera Snyder, muito de nosso abstrato conhecimento categórico do mundo é empregado na seleção da informação sensorial de entrada, um processo de reconhecimento que usualmente ocorre fora de nossa consciência.¹³²

É importante ressaltar, pois, que há evidência de que certos tipos de aprendizados podem ocorrer sem nossa consciência.¹³³ Por exemplo, nosso aprendizado de informações sintáticas (qualquer aspecto sistemático de dada situação) parece ser implícito. Emmanuel Bigand, Jamshed J. Barucha e Barbara Tillmann, em uma longa investigação, demonstraram que, através da simples exposição, é possível adquirir conhecimentos implícitos sobre relações de estruturas musicais tonais.¹³⁴ Logo, pode-se supor que a exposição a peças não tonais também poderia estabelecer um grau de familiaridade com este repertório que, por sua vez, possibilitaria sua compreensão. É possível que sim, mas *não* se deve enganar pela sugestão de que a familiaridade seja um fator único para apreensibilidade de uma obra, nem que a simples exposição propiciaria esta familiaridade. Como foi demonstrado, existem outros fatores

¹²⁹ Endel Tulving, "Human memory", In Per Andersen et al. (Eds.), *Memory Concepts - 1993 - Basic And Clinical Aspects* (Amsterdam: Elsevier, 1993, 27-45), 31-35.

¹³⁰ "A memória ainda pode ser observada mesmo na ausência de recordação, reconhecimento ou sensações de familiaridade. [...] se já nos deparamos com uma informação, os encontros posteriores com a mesma informação poderão ser diferentes por causa do encontro anterior – mesmo na falta de qualquer sinal aparente de memória. [...] Esses efeitos inconscientes da memória podem ser responsáveis pela eficiência de alguns métodos comportamentais em contextos sociais, como a publicidade. [...] o *priming* descreve a influência comportamental (muitas vezes inconsciente) de um evento passado sobre nós." (Foster, *Memória*, 65-66).

¹³¹ Rose, 'Memory and perception', 286-290.

¹³² Snyder, *Music...*, 78.

¹³³ Tulving, "Human...", 36-37.

¹³⁴ Emmanuel Bigand, Jamshed J Barucha e Barbara Tillmann, 'Implicit learning of tonality: a self-organizing approach', In: *Psychological Review*, vol. 107, n. 4, 885-913.

que estão relacionados à capacidade cognitiva. Dottori sugere que, ao ouvir uma música, podem-se empregar automaticamente esquemas familiares – culturalmente aprendidos – quando a música chega ao nosso ouvido; tentar impor esquemas familiares a música desconhecida; ou utilizar esquemas gerais de percepção usados antes mesmo de qualquer evento específico.¹³⁵

Quanto à dificuldade da escuta de algumas peças vanguardistas, mesmo familiares, o compositor americano Fred Lerdahl propõe que há uma incompatibilidade entre o estímulo e a capacidade mental de perceber para que possa haver compreensão¹³⁶. Em polêmico artigo, em que analisa *Le Marteau*, de Boulez, como exemplo, o americano discute algumas restrições cognitivas nos sistemas composicionais e argumenta que esta dificuldade não está relacionada a exposição insuficiente, posto que, mesmo após várias audições, a lógica estrutural continua irrelevante para aquilo que se escuta; nem a falta de redundância devido ao elevado número de eventos em cada unidade de tempo¹³⁷. Segundo ele, há ruptura entre o que ele chama de gramática composicional – o sistema de regras que gera os eventos e prove um tipo de organização – e a gramática do ouvinte – a sequência de eventos tomada como dado e o papel do sistema de regras em prescrever uma descrição para sequência, que é empregada mais ou menos inconscientemente para gerar representações mentais da música. Isto o leva a concluir que há um nível de compreensibilidade em *Le Marteau* que não depende de sua organização serial – embora esta influencie profundamente a estrutura do estímulo –, mas do que o compositor adicionou a esta organização: uma quantidade de restrições intuitivas que também influenciam a gramática ouvida¹³⁸. Assim, após elencar várias restrições cognitivas, o compositor americano postula duas premissas estéticas: “a melhor música utiliza todo potencial de nossas reservas cognitivas”; “a melhor música surge a partir da aliança da gramática composicional com a gramática do ouvinte”.¹³⁹

Embora algumas colocações de Lerdahl sejam pertinentes – como a discussão sobre *Le Marteau* –, devo salientar que discordo de suas proposições estéticas. Como se discutirá, é possível organizar uma *poética* que leve em conta

¹³⁵ Dottori, *A noite...*, 6.

¹³⁶ Lerdahl, ‘Cognitive...’, 98.

¹³⁷ Lerdahl, ‘Cognitive...’, 97-98.

¹³⁸ Lerdahl, ‘Cognitive...’, 98-99.

¹³⁹ Lerdahl, ‘Cognitive...’, 118-119.

o ouvinte e que utilize as proposições das ciências cognitivas como *orientação* para tomar decisões durante o processo composicional e avaliar – ao menos parcialmente – se a criação está se adequando às intenções expressivas e formais do compositor. Ou seja, não há garantia de qualidade ao ‘respeitarem-se’ essas características da mente humana. Conforme se discutirá na sequência, *exceder ou não esses limites tem implicações diferentes para percepção, o que não significa boa ou má música.*

1.2.2 – Memória e forma musical

A íntima relação entre memória e música não é de conhecimento apenas do homem contemporâneo. Santo Agostinho, por exemplo, toma a música por empréstimo para explicar a relação entre memória e tempo:

Disponho-me a cantar um cântico que sei: antes de começar, a minha expectativa estende-se a todo ele, mas, logo que começo, o tanto dela que [re]colho (*decerpsero*) ao passado, se estende também em minha memória. A vida desta minha ação se distende em minha memória – segundo o que cantei -, e em minha expectativa – segundo o que estou para cantar. Todavia está aí presente minha atenção, pela qual se transfere o que era futuro para fazer-se passado. E quanto mais e mais isto avança, mais se abrevia a expectativa e se prolonga a memória, até que toda a expectativa se consuma, quando toda aquela ação termina transferida em memória.¹⁴⁰

A exemplificação de Santo Agostinho é muito elucidativa, pois não só expõe o caráter temporal da música, como também a imprescindível participação da memória. Assim, se é a forma que constrói o sensível, ‘domando’ a sensualidade do material sonoro¹⁴¹; é a memória que torna a forma possível no contínuo fluxo do tempo.

A compreensão da forma global requer o uso da memória de longo prazo (MLP). Assim, um aspecto significativo do conceito de forma musical é que ela não pode ser percebida diretamente, mas deve ser construída a partir de representações de MLP. Conseqüentemente, pode-se dizer que a unidade básica da forma, em relação à MLP, é a seção. Como Snyder argumenta, trata-se de um grupo relativamente autossuficiente de eventos musicais, maiores do que uma frase e que, portanto, requer o uso da MLP.¹⁴² As seções podem ter funções e

¹⁴⁰ *apud* Dottori, “Santo...”, 175.

¹⁴¹ Brelet, *Estética...*, 36-47.

¹⁴² Snyder, *Music...*, 193.

tamanhos variados e são separadas uma das outras pela mudança de um conjunto de características que as compõe. Para McAdams, a coerência interna da seção é possível devido a uma relativa constância dessas características, que são qualidades perceptuais que constroem a forma, e podem ser associadas a determinados parâmetros musicais.¹⁴³

De acordo com Meyer, os parâmetros são aspectos particulares de um som ou sons que podem mudar e, em momentos distintos, apresentar valores diferentes e discerníveis. Eles são classificados em parâmetros primários, que podem ser divididos em séries proporcionais de valores discretos reconhecíveis; e parâmetros secundários, que não podem.¹⁴⁴ Os parâmetros primários — isto é altura, ritmo e harmonia — podem ter relações proporcionais fixas entre si, ou seja, as variáveis musicais podem ser organizadas de modo que similaridades e diferenças entre distintos valores sejam relativamente constantes e identificáveis em diferentes momentos.¹⁴⁵

Segundo o mesmo autor, os parâmetros secundários envolvem qualquer aspecto da música que muda, mas não envolve a identificação de padrões específicos, ou seja, que não podem ser facilmente divididos em categorias claramente reconhecíveis. Para Meyer, dinâmica e andamento são exemplos de parâmetros secundários, pois não há um modo de estabelecer escalas padronizadas de valores proporcionais para eles, que sejam repetitivamente identificáveis através de diferentes experiências. Como estes parâmetros atuam com a sensação de ‘mais para’ ou ‘menos para’, qualquer outro parâmetro da música que vier a ser organizado deste modo torna-se um parâmetro secundário. Contudo, um parâmetro secundário não pode vir a tornar-se primário devido ao modo como o percebemos.¹⁴⁶

Nota-se que Boulez faz uma proposição semelhante ao pontuar que os componentes do fato sonoro – segundo ele, altura, duração, intensidade, e timbre– organizam-se segundo uma progressão de primordialidade decrescente.¹⁴⁷ Caberia à altura e à duração uma categoria primária; e à

¹⁴³ Stephen McAdams. “Psychological Constraints on Form-Bearing Dimensions in Music.” *Contemporary Music Review*, vol. 4, (1989, 181-198), 191-194.

¹⁴⁴ Leonard Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989), 14-16.

¹⁴⁵ Meyer, *Style...*, 14-16.

¹⁴⁶ Meyer, *Style...*, 14-16.

¹⁴⁷ Pierre Boulez, *A música hoje*, trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros (São Paulo: Perspectiva, 2011), 35-36.

intensidade e o timbre, uma secundária. De acordo com o compositor francês, essa distinção resulta do poder de integração e coordenação. Comparando-se uma sucessão de timbres em uma mesma altura com uma sucessão de alturas afetadas por um mesmo timbre, tem-se a impressão de que, no primeiro caso, ocorre uma análise de uma componente pela outra, ou seja, da altura pelo timbre; no segundo, não parecerá que o timbre seja assim analisado pelas diferentes alturas que se sucedem, uma vez que a homogeneidade do timbre impõe uma limitação que supera certas flutuações internas.¹⁴⁸ “A unicidade da altura *integra* a multiplicidade dos timbres; a unicidade do timbre *coordena* a multiplicidade das alturas”.¹⁴⁹ Adiante, ao tratar da organização morfológica dessa categoria secundária, Boulez observa que somente os meios eletroacústicos podem assumir controle rigoroso sobre a dinâmica e o timbre¹⁵⁰.

Snyder observa que tais parâmetros tendem a ficar fora da formação inicial da memória de sequências musicais, sobretudo para ouvintes menos experientes. Em razão dessas peculiaridades, são mais comumente organizados em gradientes ou simples contrastes do que em padrões mais complexos.¹⁵¹

Como observa Tenney, durante o século XX, os materiais musicais se tornaram complexas configurações sonoras, cujos elementos básicos são em si estruturas mais ou menos complexas, muitas vezes tratadas como gradientes.¹⁵² Parâmetros secundários desempenham papéis fundamentais no manejo de tais configurações, embora eles apresentem algumas restrições. Por exemplo, uma vez que não podem ser escalares, parecem incapazes, por si, de criar padrões pequenos – dentro dos limites da MCP – que possam ser claramente distinguíveis em distintos momentos da peça. Isso traz implicações diretas na ênfase temporal que se quer dar a música. Por outro lado, se em associação com outros parâmetros configurar um objeto (ou seja, um *clang*), pode tornar-se um elemento importante – como propõe Tenney ao analisar *Density 21.5* de Varèse¹⁵³.

Meyer realça a importância dos parâmetros primários para criação da sintaxe musical, pois, segundo ele, são aspectos da música através dos quais os

¹⁴⁸ Boulez, *A música hoje*, 36.

¹⁴⁹ Boulez, *A música hoje*, 36.

¹⁵⁰ Boulez, *A música hoje*, 66.

¹⁵¹ Snyder, *Music...*, 196-200.

¹⁵² Tenney, *Meta hodos...*, 6-7.

¹⁵³ Tenney, *Meta hodos...*, 59-64.

padrões podem ser identificados e relacionados uns com outros. Isto se aplica tanto a um conjunto de regras de estilo, quanto para relações de padrões em uma única peça. Reconhecer um padrão, em diferentes momentos, como similar é essencial para o reconhecimento da sintaxe.¹⁵⁴

Ainda segundo Meyer, um importante aspecto da sintaxe está relacionado ao fechamento (*closure*) de agrupamentos e seções que ela pode sugerir. O fechamento devido à sintaxe é aprendido, e é diferente dos fechamentos naturais – por exemplo, notas longas e redução dos acontecimentos e de intensidade. Os fechamentos aprendidos são mais completos, pois seus significados e suas expectativas gerados podem ser muito específicos.¹⁵⁵ Como observam Snyder e McAdams, o fechamento é um modo de estabelecer limites e de conectar *chunks* com graus variados de força. Seu poder como efeito musical se deve à limitação da MCP para processar *chunks* e a necessidade de conectá-los.^{156,157}

Não é preciso que todos os parâmetros mudem ao mesmo tempo. Aliás, isto pode gerar uma complexidade incompreensível. Por isso, em geral, alguns se mantêm dentro de certos limites, enquanto outros mudam. Conforme foi explanado nos itens anteriores, é justamente devido à tendência de encontrar constantes para estabelecer ‘objetos’ em nossa percepção, que podemos sectionar momentos distintos de uma obra musical. Por isso, Tenney propõe uma distinção entre parâmetros formativos e parâmetros de coesão em um *clang*. Os primeiros são aqueles que mais mudam, enquanto os segundos mudam pouco ou nada.¹⁵⁸ Esta concepção também é válida para as seções.

Sobre a concatenação entre as seções, Snyder observa que, neste nível de processamento formal, em que a MLP é primordial, o fator de similaridade exerce um forte poder de aglutinação ou segregação (no caso de dissimilaridade), enquanto o fator de proximidade não. Mas o grau de similaridade entre dois eventos, caso queiramos que sejam percebidos como semelhantes, depende da distância que se encontram um do outro. Ou seja,

¹⁵⁴ Meyer, *Style...*, 14-15.

¹⁵⁵ Meyer, *Music...*, 14-15; 17-19.

¹⁵⁶ Snyder, *Music...*, 60.

¹⁵⁷ McAdams, “Psychological...”, 193.

¹⁵⁸ Tenney, *Meta hodos...*, 64.

quanto mais distantes no tempo dois padrões de eventos estão, maior a similaridade entre eles terá de haver para que a mesma seja reconhecida.¹⁵⁹

Paradoxalmente, embora a música seja processada, assim como a consciência, em um devir contínuo de novidades e continuidades, nossa capacidade de ordenar eventos temporalmente sequenciados na memória é menos acurada que nossa capacidade de ordená-los espacialmente.¹⁶⁰ Quando lembramos, podemos fazer várias associações a eventos distintos sem que estes estejam em uma ordem de ocorrência determinada somente temporalmente.¹⁶¹ Contudo, é possível, por meio de hierarquias de *chunks*, como relata Deutsch¹⁶² e McAdams¹⁶³, acessar tanto mais facilmente as memórias quanto dispô-las sequencialmente. Hierarquia, como resume Snyder, é uma forma de organização, na qual elementos são ordenados em diferentes níveis, e na qual alguns níveis (os mais altos) incluem alguns dos outros níveis (os mais baixos). Os elementos destes níveis consistem em *memory chunks*, com cada elemento no *chunk* de alto nível sendo *chunk* no próximo nível inferior. Constituídos por uma rede de associações verticais e horizontais, um elemento de um *chunk* pode sugerir outro *chunk* do mesmo nível ou de outro nível.¹⁶⁴

Lembremos que o limite do *chunk* é imposto pela MCP e que *chunks* com delimitações mais claras, são mais facilmente processados e agrupados. Isto implica que uma peça estruturada hierarquicamente, de algum modo, é mais eficientemente memorizada e mais facilmente reconstruída em sua evocação. Evidentemente, enquanto o intérprete precisa lembrar a sequência, o ouvinte precisa apenas reconhecê-la. Assim, a organização hierárquica da lembrança pode auxiliar o ouvinte no senso de familiaridade com os eventos da peça e aumentar expectativas específicas em torno dos limites dos *chunks* – momento em que se sugere o porvir, como observa Snyder.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Snyder, *Music...*, 204.

¹⁶⁰ Robert W. Doty “Time and Memory”, In *Brain Organization and Memory*, eds. James McGaugh, Norman Weinberger, e Gary Lynch (New York: Oxford University Press, 1990, 145-158), 148-151.

¹⁶¹ J. S. Lancaster e L.W. Barsalou, “Multiple organisations of events in memory”, In *InMemory*, 5 (1997, 569-599), 596-597.

¹⁶² Diana Deutsch, “The processing of pitch combinations” In *The psychology of music*, ed. Diane Deutsch, 3ed. (San Diego: Elsevier, 2013, 249-325), 270-277.

¹⁶³ McAdams, “Psychological...”, 189.

¹⁶⁴ Snyder, *Music...*, 217.

¹⁶⁵ Snyder, *Music...*, 219-222.

Esta possibilidade de organizar um evento sequencialmente em diversos graus de hierarquia parece reverberar as proposições de Meyer sobre estruturas hierárquicas.¹⁶⁶ Em contraposição e complementando esta visão, de acordo com as ideias Kramer¹⁶⁷, desenvolvidas sob o enfoque mnemônico por Snyder¹⁶⁸, pode-se organizar uma sequência de agrupamentos no tempo, na qual não há intenção de criar *chunks* em níveis formais mais altos. Assim, os agrupamentos primitivos seriam os únicos desejados e a experiência temporal seria de ordem vertical – ou seja, com ênfase nos acontecimentos presentes.

Neste tipo de música, não haveria nem marcas nem padrões de fechamento organizados. Assim, os parâmetros não coincidem em suas sugestões: o contorno de altura não tem relação com a duração; as mudanças de duração se desencontram dos contornos de alturas; agrupamentos não teriam tamanhos particulares; e a repetição seria ao acaso. Segundo Snyder, “a única memória imediata na ordem do tempo, neste tipo de sequência, seria dentro de uma frase, e emergiria mais ou menos automaticamente como um resultado do *bottom-up* agrupamento [...] Com este tipo de sequência, não há unidades de alto nível organizadas que possam representar grandes *chunks* de sequência”.¹⁶⁹

Saliento que tais considerações dizem respeito a como o compositor pode gerar referências para conduzir a escuta através de pontos de reconhecimento e lembranças, não necessariamente como recordação – mesmo que seja possível. Durante a música em si, as sugestões de recuperação mnemônica dadas ao ouvinte geralmente podem tomar forma de reconhecimento ou de lembrança; ambos processos involuntários que podem ser implícitos ou explícitos.

De acordo com Snyder, outro tipo de organização da memória musical é por associação, que é mais geral do que a organização hierárquica.¹⁷⁰ Como vimos, em seu modo mais elementar, associações são criadas entre objetos próximos ou similares uns com os outros. Associações podem conectar qualquer memória, sendo que o ato de lembrar procede por caminhos determinados pelos padrões de associações. Assim, segundo Snyder, em uma música, nós podemos nos encontrar em lugar similar a outro que estávamos previamente e é possível

¹⁶⁶ Leonard Meyer, “Hierarchic Structures”, In *Explaining Music* (Los Angeles: University of California Press, 80-107).

¹⁶⁷ Jonathan Kramer, *The time of music* (New York: Schirmer, 1988),374.

¹⁶⁸Snyder, *Music...*, 222-223.

¹⁶⁹Snyder, *Music...*, 223.

¹⁷⁰Snyder, *Music...*, 224-225.

que o material musical que se refira a algo ocorrido anteriormente mude o significado do que havíamos ouvido antes. Aliás, muitas das conexões sintáticas entre diferentes padrões, mas com alguma relação, ocorrem por meio de associações.

Conforme o considerado nos parágrafos precedentes, o compositor pode optar entre uma concepção temporal linear ou uma não-linear.¹⁷¹ A primeira dessas possibilidades de tratamento temporal faz com que o fluxo passado-presente-futuro seja preponderante. Linearidade é “[...] a determinação de algumas características de uma peça de música de acordo com implicações que surgem a partir dos primeiros eventos da peça”.¹⁷² Para Snyder, a linearidade reduz a sobrecarga da memória, facilitando a formação de representações esquemáticas do passado imediato. Por favorecer uma comparação entre diferentes momentos, nem todos os ‘lugares’ são equivalentes na música linear. Ou seja, o final é final, pois é resultado de eventos precedentes. Segundo Snyder a linearidade pode ser estruturada através de estratégias não sintáticas (*bottom-up*) ou sintáticas (*top-down*).¹⁷³

No primeiro caso, a linearidade daria um senso de movimento dirigido em qualquer momento da música: um evento musical leva ao próximo, conectando-os em uma relação de implicações. Em geral, este tipo de implicação envolve valores paramétricos próximos, que se movem relativa e continuamente na mesma direção. Opera primariamente evento a evento, fazendo com que as conexões locais ocorram no presente imediato; portanto, não precisam ser aprendidas, mas são dependentes do passado e produzem uma expectativa de futuro. Estas projeções se devem ao jogo de continuidade e descontinuidade das estruturas frasais.¹⁷⁴

No segundo caso, *top-down*, a linearidade operaria de modo a otimizar a formação de imagens mnemônicas de longo prazo em sua ordem temporal, mais do que graduações de progressões paramétricas que se transformam continuamente, uma em decorrência da outra. A sensação de posição dentro de determinado momento da peça pode advir de tipos específicos de padrões – por exemplo, de início e de fim. Por serem aprendidos, esses padrões também

¹⁷¹ Kramer, *The time...*, 20.

¹⁷² Kramer, *The time...*, 20.

¹⁷³ Snyder, *Music...*, 229.

¹⁷⁴ Snyder, *Music...*, 229-231.

podem criar vários tipos de expectativas, e, pela mesma razão, podem atuar em maiores escalas de tempo do que os mecanismos locais citados anteriormente.¹⁷⁵ Para Kramer esta linearidade pode ser dirigida, quando sua sintaxe é estabelecida por um estilo compartilhado e aprendido; ou não dirigida, quando é estabelecido para uma única peça, e, portanto, não têm o mesmo nível de clareza sintática.¹⁷⁶

Snyder ainda considera uma possibilidade de construção em rede. Neste caso, por meio de associações, seria possível usar materiais similares em diferentes momentos. Assim, embora não progressiva – portanto, não linear –, em algum momento este tipo de música dará um senso de localização, devido à recorrência do material.¹⁷⁷

No que concerne à memória, Snyder propõe a divisão da música em duas grandes categorias: a música que tenta explorar MLP através da construção hierárquica e associativa de representações mentais em grandes estruturas temporais; e a música que tenta sabotar o reconhecimento e a expectativa pela frustração da recordação e antecipação, assim intensificando o presente.¹⁷⁸

O primeiro caso foi exposto nos parágrafos precedentes. Quanto ao segundo, pode ser dividido em dois grupos, segundo o tipo de artifícios que empregam: estratégias de informação, em que há primariamente padrões, cuja distribuição de informação dificulta o processo de memorização – muitíssima ou pouquíssima informação; enquanto as estratégias de transgressão do comprimento de memória operam usando eventos ou silêncios, cujo comprimento temporal excede o limite da memória de curto prazo.¹⁷⁹

Em uma proposição similar quanto à organização temporal, Grisey prefere sugerir uma escala de complexidade da organização temporal ao invés de uma proposição dualística¹⁸⁰. Assim, organiza uma escala que vai do mais simples e provável fenômeno à fluidez ou falta de divisão temporal.¹⁸¹ Apesar de não aprofundar a discussão, acredito que este tratamento escalar possa se aplicar as considerações realizadas sobre a memória, devendo salientar que em uma mesma música podem coexistir ênfases distintas.

¹⁷⁵ Snyder, *Music...*, 231-233.

¹⁷⁶ Kramer, *The time...*, 25-39.

¹⁷⁷ Snyder, *Music...*, 233-234.

¹⁷⁸ Snyder, *Music...*, 234.

¹⁷⁹ Snyder, *Music...*, 235-238.

¹⁸⁰ Grisey, 'Tempus ex...', 244.

¹⁸¹ Grisey, 'Tempus ex...', 244-257.

1.2.3 – Algumas considerações sobre memória, forma e serialismo integral

A partir das observações sobre a memória realizadas até agora, posso comentar algumas tendências da organização formal do serialismo integral. O primeiro ponto diz respeito à sabotagem mnemônica que se dá no âmbito dos *chunks* (ou *clangs*) e nos agrupamentos da MCP. No que tange às alturas, por exemplo, como salientam Perle¹⁸² e Deutsch¹⁸³, há primazia do contorno melódico sobre a percepção da série, tal como empregada no serialismo shoenbergiano e também no serialismo integral. Assim, nestes casos, embora possa ser uma repetição material do ponto de vista conceitual, a série não é uma recorrência no plano sensível¹⁸⁴. Por esta razão, os fragmentos de contorno uma hora ou outra surgem por força da inevitável tendência a produzir agrupamentos. Se há *streams* de altura, como no caso de *Structures Ia*, só há em virtude da propensão em criá-los; não há controle intencional da relação entre os agrupamentos que compõe os *streams*.

Esta casualidade não impõe hierarquias nem associações planejadas, tanto horizontal quanto verticalmente. Dessa maneira, se não há o que seja saliente para ser lembrado na horizontalidade, há uma incapacidade do ouvido determinar qual *stream* se torna relevante verticalmente. A negligência no tratamento horizontal leva a uma irrelevância entre os planos verticais. Se na polifonia existe uma interdependência vertical entre os eventos e na heterofonia uma independência vertical entre eventos; tais relações são possíveis porque esses eventos não deixam a linearidade temporal ao acaso, criando articulações entre eles horizontalmente. Assim, no caso do serialismo integral, se há algum *chunk*, não há *clang*, porque não há uma unidade primária.

¹⁸² Perle, *The Listening...*, 116-120.

¹⁸³ Diana Deutsch, “The processing of pitch combinations”, In *The psychology of music*, 3ed (San Diego: Elsevier, 2013, 249-325), 256-258.

¹⁸⁴ É possível que a série se torne um elemento funcional no plano sensível. Dottori, por exemplo, apropriando-se do conceito de polaridade proposto por Dallapiccola, propõe a funcionalização de acordes presentes na série, gerando uma ordem de expectativa das sequências possíveis de acordes. Para que isto ocorra, são necessárias certas restrições no uso de séries retrogradadas e invertidas, assim como nas combinações simultâneas da série com versões transpostas (Dottori, Concerto pastorale de Maurício Dottori: aspectos composicionais e interpretativos, in *Anais do III Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, (Campinas: ABRAF, 2011, 71-79), 74-76.

Como os agrupamentos são ocasionais, não há agrupamentos próprios da peça, ou seja, que possam ser aprendidos e tenham relações e funções naquela peça em específico – agrupamentos do tipo *objective set*. Isto gera dificuldade em propiciar fechamentos, tanto nos processos que ocorrem na MCP quanto na de MLP. Embora possa haver fechamentos de seções por imposição, como nas mudanças texturais abruptas entre algumas seções de *Structures*. Este tipo de fechamento imposto não gera saliências que possam vir a serem retomadas como referências de outro possível fechamento.

Poder-se-ia dizer que as seções constituem os grandes pontos referenciais. De fato, podem ser. Contudo, como não emergem pontos salientes dentro de cada seção, ocorre que, em relação umas as outras, as seções não são mais do que vagas lembranças do que mais ou menos aconteceu. Isto porque, se comparadas, devido às suas qualidades, emerge delas – no máximo – uma relação de gradientes. Além disso, os tamanhos das seções geralmente superam os limites da MCP. Assim, como foi demonstrado, não há uma clareza na informação que se resgata para realizar a comparação, da mesma maneira que a informação resgatada não oferece singularidades.

No que diz respeito aos processos mnemônicos, a utilização de parâmetros secundários como elementos de primeiro plano (ou formativos) requer alguns cuidados. Não parece o caso da produção serialista mais radical, em que, em geral, encontra-se impossibilidade de controlar os meios necessários para tornar isto possível. Com a constante mudança em todos os parâmetros, é difícil estabelecer qual é formativo e qual é coesivo.

Em resumo, a forma do serialismo integral tende ao caos tanto vertical quanto horizontalmente. E, ao inviabilizar qualquer memória, dificulta tanto uma escuta linear quanto não-linear. A percepção linear é afetada pelos motivos expostos acima; quanto à não-linear, cabe algumas considerações. Segundo Kramer, a forma-momento – exemplo de não-linearidade, por enfatizar o presente – divorcia conteúdo de duração. Divisão mais acentuada quando o tratamento é mais radical; e, embora desafie a memória, opera sobre a lembrança do tamanho do momento, mesmo quando seu material específico não é lembrado.¹⁸⁵No entanto, como ressalta Brelet, na música, a percepção

¹⁸⁵ Kramer, *The time...*, 219.

temporal é assimétrica, sendo as simetrias possíveis apenas no papel.¹⁸⁶ E, no caso do serialismo integral, devido às constantes variações do material sonoro, tais assimetrias se acentuam, inviabilizando, também, uma possível lembrança temporal – como propõe a definição de Krammer.

1.3 – MÚSICA: O JOGO COGNITIVO

No início deste capítulo, mencionamos o embate entre Umberto Eco e Claude Lévi-Strauss. Esta discussão surgiu quando, na abertura de ‘*O cru e o Cozido*’, o antropólogo francês criticou duramente a arte de vanguarda de sua época. Em especial, o serialismo integral. O principal argumento de Lévi-Strauss é de que não haveria mais linguagem comum na arte serialista, o que inviabilizaria a dupla articulação necessária em qualquer discurso. Para ele, ao abandonar a sintaxe tradicional, o serialismo não conseguiria gerar uma nova articulação primária, impossibilitando sua existência enquanto linguagem possível.

Como lembra Borges Neto, a ideia de linguagem musical é uma metáfora, e, como tal, ajuda a reduzir noções desconhecidas (ou cognitivamente complexas) a noções conhecidas (ou cognitivamente simples).¹⁸⁷ Pare ele, parece pertinente comparar a música à linguagem, posto que a linguística já conseguiu uma descrição razoável das formas subjacentes da linguagem. Por outro lado, como salienta Dottori, toda metáfora ilumina parcialmente o objeto desconhecido. Ou seja, se a metáfora música-linguagem elucida algumas questões, traz implicações que não deveriam passar despercebidas.¹⁸⁸ No caso em questão, a ideia de articulação primária (sintaxe/significado) e, por consequência, de comunicabilidade.

De acordo com Dottori, a metáfora música como jogo é mais próxima da realidade. Como o jogo, a música não precisa comunicar, pois a relação convencional com o mundo é desnecessária e as regras se transmitem a quem atende pelo próprio ato de jogar.¹⁸⁹

¹⁸⁶apudDottori, *Noite...*, 6-7.

¹⁸⁷ José Borges Neto, “Música é linguagem? ”, In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais* (Curitiba: UFPR, 2005, 2-9), 8-9.

¹⁸⁸ Maurício Dottori, “Anotações da oficina de composição do 32º Festival de Música de Londrina”, realizado entre 14 a 28 de Julho 2012.

¹⁸⁹ Dottori, *A noite...*, 9;13.

Curiosamente, o próprio Lévi-Strauss sinaliza nesta direção ao afirmar que

[...] ao recorte operado por cada tipo de escala no contínuo sonoro aparecem relações hierárquicas entre os sons. Essas relações não são ditadas pela natureza, já que as propriedades físicas de uma escala musical qualquer excedem consideravelmente, pelo número e pela complexidade, as que cada sistema seleciona para constituir seus traços pertinentes. De qualquer modo, como qualquer sistema fonológico, todo sistema modal ou tonal (ou até politonal e atonal) se baseia em propriedades fisiológicas e físicas, o sistema retém algumas entre todas as que estão disponíveis em número provavelmente ilimitado e explora as oposições e as combinações às quais elas se prestam para elaborar um código que serve para discriminar significações.¹⁹⁰

Embora não totalmente verdadeiras – posto que há certas tendências de agrupamento e fechamento naturais importantes na criação de hierarquias –, as afirmações são válidas se pensamos a música como um jogo cognitivo, cujo tabuleiro é o tempo e a memória. Tal jogo precisa de regras que delimitem suas possibilidades e que o torne possível.

Assim, se a música é comparada ao jogo, como sugere Dottori, essas relações hierárquicas tornam-se possibilidades em qualquer sistema que as tornem perceptíveis, que tornem palpáveis as possibilidades de oposições e combinações de qualquer materialidade sonora. Ou seja, que transpareçam na escuta, nas regras que delimitam o jogo, criando o primeiro nível de articulação pela própria obra.

No caso do serialismo integral, que desejava criar pela própria obra esse nível primário de articulação, esta sugestão se encontra sabotada pela dissociação entre a lógica estrutural e a lógica sensível. Ao recusar a memória, o serialismo integral reforçou, mesmo que involuntariamente, o valor da escuta no ato de criação e evidenciou a importância na *observância* dos limites cognitivos.

Por fim, outra vantagem da metáfora proposta por Dottori é a possibilidade de distinguir dois momentos de valoração, que, paradoxalmente, são simultâneos: primeiro, a totalidade do jogo segundo sua potencialidade latente e funcionalidade; segundo, quão bem se joga o jogo, cuja valoração pode ser baseada no princípio de cogência^{191, 192}. Assim, a despeito de todas as

¹⁹⁰ Claude Lévi-Strauss, “Abertura”, In *O cru e o cozido*, trad. Beatriz Perrone-Moisés (São Paulo: Brasiliense, 1991, 9-37), 29.

¹⁹¹ “[...] qualquer interpretação que apresente um grau mais alto de complexidade – *imaginação* – e, ao mesmo tempo, de integração e unidade em uma obra, sem fazer violência às regras do jogo, prova ser superior a outras interpretações rivais” (Dottori, *A noite...*, 9-10).

observações anteriores, pode-se dizer que, embora as regras do jogo do serialismo integral não sejam ideais, em alguns momentos, jogadores habilidosos podem conseguir resultados satisfatórios.

¹⁹² Dottori, *A noite...*, 9.

2 – MEMORIAL

“Em muitas espécies animais, as coisas não passam daí: não há exploração só pelo gosto da exploração. Mas, entre os mamíferos superiores e em maior grau entre nós próprios, a exploração emancipou-se como uma tendência separada. Tem a função de nos proporcionar uma sutil e complexa consciência do mundo que nos rodeia e, tanto quanto possível, das nossas próprias capacidades em relação a esse mundo.”

Desmond Morris, *O macaco Nu*

Em *‘Esthétique et Création Musicale’*, a filósofa da música Gisèle Brelet expõe a necessidade de forjar formas para os materiais sonoros. Segundo ela, o prazer vinculado a determinados materiais agradáveis não tem por si só a capacidade para edificar a experiência musical, necessitando serem capturados e dominados através da forma.¹⁹³ Ainda de acordo com Brelet, muitos compositores se equivocam ao focar unicamente no prazer sensível que a música pode oferecer: “[...] o pensamento artístico se distingue do pensamento científico em que é, pode-se dizer, uma ciência do sensível como tal, em sua inteligibilidade propriamente subjetiva; uma forma que trata, não de abstrair o sensível, mas de construí-lo. Daí sua vinculação com o prazer.”¹⁹⁴

Comentando a prática composicional de sua época, Brelet argumenta que a sucessão de acordes sem sentido formal é enfadonha e apenas dissimula a ausência ou a trivialidade do pensamento do compositor. “[...] Uma sensação não vale mais que por suas possibilidades formais; sem dúvida, não porque estas nos permitam ir mais além da sensação pura; mas sim porque somente elas nos permitem tomar posse da sensação, isto é, construí-la.”¹⁹⁵ Adiante, a filósofa complementa sua arguição: “A sensação no domínio sonoro se destrói por si mesma; é preciso que a sensação esteja vivificada por uma forma que lhe dê sua consistência interna e a defenda contra o desgaste, fazendo-a entrar em um sistema inteligível”.¹⁹⁶

A construção desse sentido formal, que está interligado a uma lógica estrutural, dá-se segundo a rede de relações que os eventos estabelecem ao longo da peça. Tais relações podem ocorrer em nível local (por exemplo, em

¹⁹³ Brelet, *Estética...*, 38.

¹⁹⁴ Brelet, *Estética...*, 38.

¹⁹⁵ Brelet, *Estética...*, 39.

¹⁹⁶ Brelet, *Estética...*, 39.

uma frase) e global (na peça toda) ou somente local. Como discutido, isto implica em distintos modos de organização dos eventos em relação aos mecanismos mnemônicos, que, por sua vez, resulta em diferentes sugestões de percepção temporal. Assim, o compositor pode enfatizar duas tendências de percepção do tempo: linear, quando há a preocupação em relacionar os elementos em diferentes momentos da obra, privilegiando uma percepção passado-presente-futuro; e não linear, quando os elementos tendem a se organizar em torno do presente ou um momento, sem necessária relação perceptível com outros elementos que ocorreram ou que ocorrerão.

Para limitar as possibilidades, privilegiei durante as peças a seguir o primeiro tipo de ênfase. Assim, as reflexões sobre a MLP e a música estarão presentes de modo tácito em todas as escolhas e na criação da forma. Todas as composições procuram criar referências formais – funcionalizando motivos – e criar direcionalidade para facilitar a percepção de relações entre os diversos eventos. Utilizei o termo *mnemonicamente pregnante* para referir-se aos agrupamentos sonoros que são – possivelmente – reconhecidos com facilidade, devido às suas qualidades.

Outra restrição diz respeito aos esquemas formais empregados. Embora fosse possível criar estruturas formais peculiares, optei por utilizar estruturas clássicas como *AB*, ou *ABA* e a forma sonata, limitando minhas opções. Procurei abstrair características perceptivas destes tipos formais para orientar a criação e organização do material sonoro e da forma sensível.

Em geral, para compor peças menores, usei a conceituação de sentença proposta por William Caplin¹⁹⁷: um tipo formal composto por uma frase de apresentação, que sugere certa estabilidade harmônica e caracterização de começo através do estabelecimento do conteúdo motivico-melódico; e uma frase de continuação e cadência, em que ocorrem fragmentação, aceleração harmônica, incremento na atividade rítmica, seguidas do fechamento do tema por meio de uma progressão cadencial e liquidação dos motivos característicos.

Quanto às peças em estilo sonata, considerei as proposições feitas por Charles Rosen, em *Formas de Sonata*. Segundo Rosen, esta forma é um estilo, um método de articular e dramatizar formas antigas, que, por sua vez, deu

¹⁹⁷ William E. Caplin, *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1998), 35-48.

origem a novas formas¹⁹⁸. Usei como modelo a forma sonata de primeiro movimento. Segundo Rosen,

Para compreender a estrutura de qualquer movimento em si, temos que perguntar onde se produzem as interrupções da textura e como são coordenadas com a forma harmônica a grande escala e com a ordem temática [...] Na sonata as cadências são reforçadas por uma breve pausa, algumas mudanças súbitas do ritmo harmônico ou por aparição de um tema novo. [...] A aparição de um tema novo (ou a reaparição de um já utilizado) assinala uma clara ruptura da textura quando o tema se apresenta claramente definido e é de fácil memorização; a chegada de um tema impõe um ponto estrutural, constitui um acontecimento, um momento de articulação.¹⁹⁹

Ainda de acordo com o mesmo autor, há três características importantes na exposição: movimento de afastamento da tônica, o estabelecimento da dominante e a confirmação da modulação mediante uma cadência autêntica. Esta primeira parte se divide em dois momentos: um enunciado do primeiro grupo de temas que conduz a primeira modulação e termina numa ruptura enfática; e um segundo grupo temático rodeado por um ou mais temas cadenciais enfáticos.²⁰⁰

Embora possua três seções (exposição-desenvolvimento-recapitulação), para Rosen, a sonata é binária, pois a terceira seção apresenta uma mudança harmônica, necessária para a resolução estrutural; e porque a seção central – o desenvolvimento – é uma prolongação e um aumento da tensão inicial, assim como uma preparação para resolução futura²⁰¹. Por isso a segunda parte é composta pelo desenvolvimento e a recapitulação. Segundo o autor, há, nessa parte, pelo menos dois acontecimentos importantes: o regresso à tônica e alguma parte do material da exposição em sua forma original, e uma cadência final confirmativa sobre a tônica. Antes, durante o desenvolvimento, a tensão – do deslocamento estrutural da primeira parte – é mantida mediante modulações, ritmo harmônico mais acelerado e fragmentado; os temas podem se fragmentar e combinar-se de novas maneiras e com novos motivos; o ritmo, em geral, é mais agitado; os períodos [que chamo de temas], menos regulares; e a textura se assemelha à barroca, imitativa e contrapontística²⁰².

¹⁹⁸ Charles Rosen, *Formas de Sonata*, trad.: Luis Romano Haces (Barcelona: Larbor, 1987), 111.

¹⁹⁹ Rosen, *Formas...*, 112.

²⁰⁰ Rosen, *Formas...*, 112-113.

²⁰¹ Rosen, *Formas...*, 30.

²⁰² Rosen, *Formas...*, 114-119;288.

Já a recapitulação, resolução da dissonância estrutural, exige uma execução de todos os temas importantes ou memoráveis que não tenham sido afirmados na tônica²⁰³. Nesta seção, há uma reinterpretação do esquema da exposição, uma transformação do afastamento claramente articulado da estabilidade (movimento de tensão estrutural na primeira seção) para a afirmação de uma área estável e ampla (a resolução estrutural na última seção).²⁰⁴

Apesar das inúmeras particularidades ausentes, este breve resumo permite observar algumas características que nos serviram de orientação. Embora seja possível uma exposição tripartida – comum em Haydn –, preferi pensar sempre em dois agrupamentos temáticos. Tratei-os de modo a criar uma oposição entre eles: motívica, de cor harmônica, tímbrica, textural e dinâmica. Procurei uma polarização dos temas de modo que, ao iniciar outro grupo temático, houvesse uma ruptura da qualidade dos eventos sonoros, sem que houvesse resolução dos mesmos. Também procurei gerar movimentos de tensão dentro dos grupos temáticos para serem tratados de outro modo em sua retomada futura. Assim, na recapitulação, a dissonância estrutural seria dissipada com eventos dentro dos grupos temáticos que privilegiassem o relaxamento e a passagem sem elevação de tensão entre estes grupos de temas. No desenvolvimento, procurei acentuar a tensão: fragmentando o material, rompendo com polarizações harmônicas estabelecidas; criando *streams* que competem entre si pela primazia da escuta, gerando uma instabilidade entre os diversos planos de escuta – uma polifonia; exploração e desenvolvimento dos motivos e gestos.

Por fim, deve-se observar que dividi a exposição das peças em duas partes: 1) material sonoro e estrutura; 2) forma. Na primeira, trato de regras de criação do material sonoro, por exemplo: como criei e qual é a série, ou segmentos ou a origem de algum material rítmico. E também das regras de como posso organizar e manipular este material, por exemplo: ordenação dos segmentos, controle de tônicas, notas de referência, estruturas rítmicas. Na segunda parte, discuto como criei a forma – desde seus menores elementos até a sua globalidade –, pensando nos planos potenciais de escuta. Como já

²⁰³ Rosen, *Formas...*, 119.

²⁰⁴ Rosen, *Formas...*, 299.

argumentei, é possível distinguir entre eventos que servem de estrutura, mas que não são necessariamente perceptíveis (por exemplo, notas de referência); e eventos que se encontram no plano de percepção, sendo que estes podem dividir-se em vários planos distintos (como os quatro *streams* que compõe o início de *Gihon*).

2.1 – CINCO CANÇÕES PARA MARIA

para piano

Curitiba, agosto de 2012.

2.1.1 – Contextualização

Embora seja a primeira obra do portfólio, esta foi a terceira obra composta durante o mestrado²⁰⁵. Em maio de 2012 havia composto o que viria a se tornar o terceiro movimento deste ciclo e mais tarde, durante a oficina de composição do Festival de Música de Londrina – ministrada pelo prof. Dr. Maurício Dottori –, foram compostos o primeiro e o quinto movimentos. No mesmo evento, ambas foram estreadas como miniaturas junto de um trio para clarinete, fagote e piano. No mês seguinte, inspirado por *Structure*, de Pierre Boulez, reescrevi estas peças, adicionando outros movimentos, chegando ao total de cinco canções: três ‘árias’ separadas por dois ‘recitativos’.

2.1.2 – I

2.1.2.1 – Material sonoro e Estrutura

A elaboração melódico-harmônica desta peça é baseada no sistema dodecafônico de tropos criado pelo compositor Josef Matthias Hauer. Segundo Brindle²⁰⁶,

os tropos de Hauer ainda incluem todas doze notas cromáticas, mas estão divididas em dois segmentos de seis notas, ou ‘hexacordes’. Nenhuma nota é repetida em cada segmento e não há nota comum entre os segmentos. Mas a partição das doze notas em duas metades é somente um fator de restrição. As notas, em cada hexacorde, não são delimitadas em qualquer ordem rígida e o compositor tem, assim, liberdade de escolher a ordem de cada grupo de seis notas.

Dos quarenta e quatro tropos possíveis, de acordo com a proposição de Hauer, a peça utiliza o tropo 41²⁰⁷:

²⁰⁵ Havia composto um trio para piano que foi descartado e mais um trio para clarinete, fagote e piano que não pôde ser aproveitado neste portfólio. Também compus, no segundo semestre de 2012, uma Fantasia e uma miniatura para violão que não foram inclusos por se basearem em outros procedimentos distintos dos descritos nesta dissertação.

²⁰⁶ Brindle, *Serial...*, 158.

Figura 3 - Análise do emprego dos tropos no início primeira sentença

The musical score for Figure 3 consists of two systems. The first system has two staves. The upper staff contains a melodic line with notes marked 'A' and 'B'. The lower staff contains a more complex melodic line with notes marked 'A' and 'B', including a sixteenth-note run and a five-note run. The second system shows a continuation of the lower staff with a sixteenth-note run and a five-note run, marked 'B' and 'mf'.

Figura 4 - Análise do emprego dos tropos no início segunda sentença

Além de ocorrerem intercalados, os hexacordes obedecem a certa regularidade temporal, também com intuito de evitar a sobrecarga mnemônica. Como vimos, regularidade é um fator facilitador na delimitação de fechamentos.

As notas que compõe os hexacordes podem tornar-se ou ser adornadas. No primeiro caso, elas são tocadas *ppp* e se incorporam à textura geral. No segundo caso, notas da escala de tons inteiros à qual pertence a nota ornamentada podiam ser incluídas livremente, mas sempre tocadas em *ppp*. Com este recurso foi possível criar cores harmônicas não baseadas apenas nos tropos, embora estas sejam privilegiadas hierarquicamente. Este procedimento também ajuda a criar distinções de planos sonoros por dinâmica, e, apesar de ‘perturbar’ o plano primário, os fatores de agrupamento mantêm a distinção entre os *streams* sem prejuízo.

2.1.2.2 – Forma

O tratamento motivico foi elaborado de modo a sugerir pequenas referências de sua aparição em meio às ornamentações e transformações do motivo. A estratégia foi utilizar motivos simples (fig. 5a) ou bem peculiares em relação ao contexto da obra (fig. 5b).

(a)



(b)



Figura 5 - Motivos

Assim, no reaparecimento destes motivos, através da manipulação de algumas tendências de agrupamento, foi possível clarificar algumas situações, como em (6a), na qual as tendências de proximidade temporal e continuidade

diferenciam os motivos das vozes superior e inferior; ou em (6b), na qual a proximidade temporal e a similaridade dinâmica unem ré ao lá# e não ao si, que estaria mais próximo melodicamente.

(a)



Se na primeira aparição destes motivos, a distância intervalar atuou como fator desagregador, aqui as notas que adornam o fá# ajudam a clarificar a distinção entre os motivos.

(b)



Como a linha pontilhada indica lá# é a continuação de ré. Como lá está mais próximo temporalmente de ré do que de dó# a tendência é unir-se ao primeiro, direção reforçada pela similaridade de dinâmica.

Figura 6 – Reaparecimento dos Motivos

A peça é binária, composta por duas sentenças – uma para cada seção. Ambas estão organizadas de modo a contrapor os hexacordes, sendo esta

contraposição mais próxima temporalmente na medida em que os finais das sentenças se aproximam.

Observe-se que, na primeira sentença, a estratégia de fechamento – sugestão funcional de fim – é o aparecimento de acordes mais claros e próximos acelerando o ritmo harmônico; certa intensificação da tensão, em relação aos eventos precedentes, através da dinâmica crescente e do adensamento da textura – tornando-se mais homogênea e menos rarefeita (conforme figura 7) . Os dois últimos são exemplos de como parâmetros secundários – no caso desta peça – podem ser controlados para auxiliar as sugestões de funcionalidade da forma e, neste trecho especificamente, contrapor aos eventos anteriores com um aumento de tensão.

The image displays a musical score for the final of the first sentence, consisting of two staves: piano (top) and bass (bottom). The score is divided into six measures, labeled A through F. Measure A is marked with a forte dynamic (*f*) and features a complex texture with triplets and sixteenth notes. Measures B and C continue this texture, with measure C showing a crescendo. Measure D is marked with a forte dynamic (*f*) and features a triplet. Measure E is marked with a subito piano dynamic (*subito p*) and features a triplet. Measure F is marked with a forte dynamic (*f*) and features a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text "Acordes A" is written below the piano staff in measure A.

Figura 7 – Final primeira sentença

Na segunda sentença, a estratégia foi eliminar o material, reduzindo o número de eventos e preparando uma finalização gradual; e o uso do intervalo de quarta ascendente para sugerir o fechamento (Figura 8).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quintuplet of eighth notes, and a triplet of quarter notes. The bass staff has a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. A blue arrow labeled "Início" points to the start of the second system. The second system continues the melodic line in the treble staff with triplets and a final triplet of quarter notes. The bass staff has a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present. The piece concludes with a final chord in the treble staff and a bass note in the bass staff.

Figura 8 – Final segunda sentença

2.1.3 – II

2.1.3.1 – *Material sonoro e Estrutura*

Este movimento foi pensado como um recitativo. Portanto, tem contorno melódico bem limitado e várias repetições de notas. O tropo utilizado na peça anterior foi transformado em série, que, por sua vez, tornou-se a melodia principal da peça:

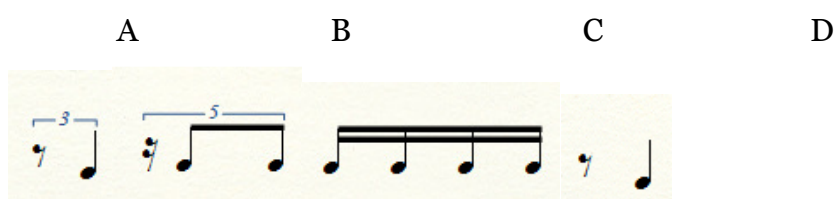
Série

Lá – Fá# - Mi – Dó# - Ré – Si – Fá – Sol – Mib – Dó – Sib – Láb

A mesma série será utilizada no quarto movimento (invertida) e no quinto (original). Assim se sugere uma antecipação do material posterior.

Como observa Brindle, a serialização foi uma das diversas maneiras de predeterminação das possibilidades composicionais, pois outros processos lógicos podem operar na total organização da composição²⁰⁸. Neste movimento, utilizei a padronização do ritmo, das possibilidades melódicas e preferências de articulação para criar o acompanhamento da melodia principal.

Foram criadas quatro células rítmicas:



Estas poderiam ser combinadas livremente, assim como poderiam ser transformadas – por aumento, diminuição, alteração da divisão rítmica interna, etc. Era livre também a introdução de pausa e transformação de notas em pausa, conforme é possível observar no trecho abaixo:

²⁰⁸ Brindle, *The New...*, 33-41.

Um pouco movido

Piano

ppp sempre

mf cantabile

ppp sempre

A' B' A'' B''

A C' D' C''

As notas do acompanhamento eram determinadas pelas notas da melodia principal. Cada nota principal era acompanhada pelas notas da escala diminuta da qual a principal era a 'sensível':

A articulação era preferencialmente *staccata*. Em geral, após um *legato* – com quantidade de notas variável – já se ataca *staccato* novamente:

Conforme a exposição teórica anterior, este procedimento permitiu que o acompanhamento se tornasse difuso com poucos agrupamentos individuais que favorecessem a percepção de agrupamentos maiores. Somando a isto a

indicação de dinâmica, foi possível colocar o recitativo da melodia principal facilmente em primeiro plano.

2.1.3.2 – Forma

No que diz respeito à forma, a peça é dividida em duas partes. Esta divisão se obteve pela ação de diferentes parâmetros: crescimento da dinâmica para marcar fechamento; mudança no padrão de acompanhamento; e aumento da duração da nota de finalização (figura 9).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the final note, marked with a 'p' dynamic. The piano accompaniment includes triplets and a 'T_A' marking. The second system shows the continuation of the piano accompaniment, with a dashed blue line indicating a specific interval or movement. Blue arrows point to specific notes in both systems. A vertical dashed line separates the two systems, and a '8^{va}' marking is present at the top of the first system.

Figura 9 – Final primeira parte

Para finalização da peça, aproveitou-se uma resolução cadencial comum no contraponto modal (6-5), além da direção descendente da melodia (*dó-sib-láb*) e da maior duração da nota de repouso (Figura 10).

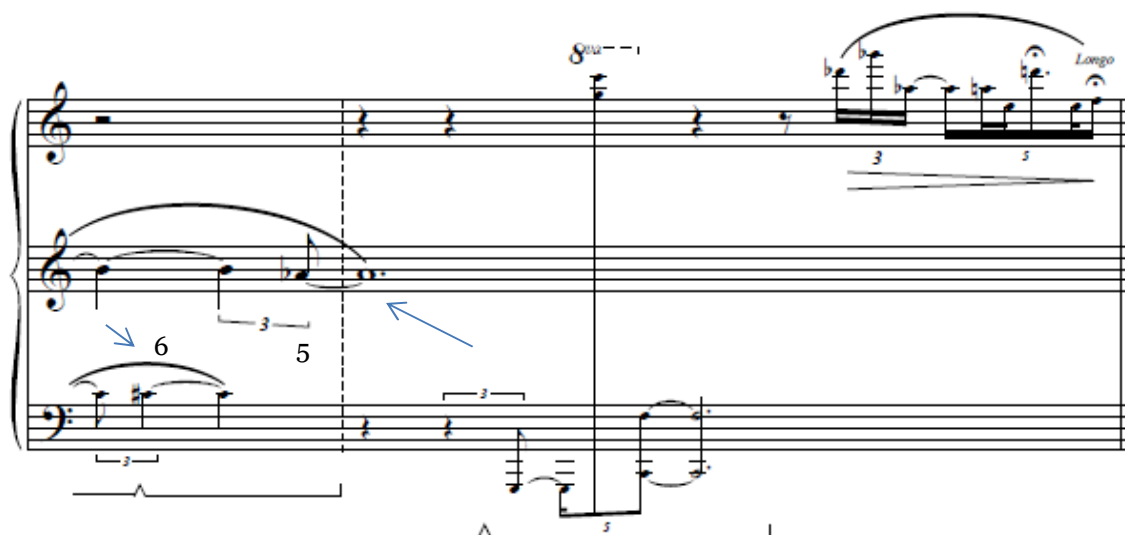


Figura 10 – Final segunda parte

2.1.4 – III

2.1.4.1 – Material sonoro e Estrutura

Esta foi a primeira peça deste conjunto a ser composta. A princípio, ela foi escrita para violão e elaborada a partir da série: *Mi-Sol-Si-Lá-Ré-Fá#-Dó-Fá-Sib-Réb-Mib-Láb*. Contudo, como observou o orientador, havia um elevado número de ‘licenças’. Alguns meses depois, durante sua reelaboração, percebi a possibilidade de usar a concepção de tropos de Hauer. Foi esta peça que definiu o tropo 41 para o ciclo todo de canções. Aqui, empregado uma quarta acima: *Ré-Mi-Fá#-Sol-Lá-Ré / Mib-Fá-Láb-Sib-Réb*:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Piano' and 'p'. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system is marked 'mf' and also consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. Both systems use chords labeled 'A' and 'B'. The first system features a melodic line with a long note and a bass line with a steady accompaniment. The second system features a melodic line with a long note and a bass line with a steady accompaniment. The chords are labeled 'A' and 'B' throughout the piece.

Figura 11 – Emprego dos tropos

2.1.4.2 – Forma

Esta peça também possui uma estrutura binária. Utilizei os dois hexacordes dos tropos como oposição na primeira parte de cada sentença, polarizando uma tríade (*mi-sol-si*) e um acorde de quartas (*dó-fá-sib-mib*) (figura 11).

Na tentativa de caracterizar uma sentença, procurei manter apenas dois acordes no início e ampliar o número de acordes nas funções de continuidade e final (figura 12). Também procurei controlar as cadências através da progressão dos baixos e marcar as finalizações com o aumento de tensão – ligeiramente maior na primeira sentença, que sugere uma suspensão ao retomar abruptamente a introdução (figura 12).

Acordes ← A B

Baixas
 Dó#-Si
 Lá-Sol-Ré
 Fá-Ré#-Mi

Aumento da tensão

A B C D

f *subito p* *p*

3 7 3 3

Figura 12 – Análise do trecho final da primeira sentença

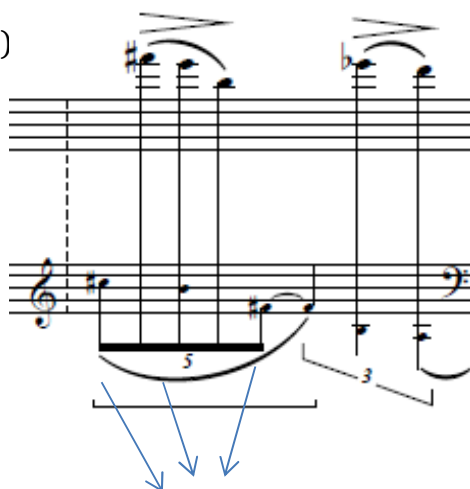
Além desta tentativa de funcionalizar os motivos, usei algumas estratégias oriundas das reflexões sobre as tendências de agrupamentos para transformar os motivos (figura 13a e 13b).

a)



A proximidade intervalar agrupa *Dó#-Mi-Lá* a percepção de que *dó#* é o início do motivo só é dada na continuidade do motivo, redirecionando para a voz inferior a atenção que até o momento estava focada na voz superior, quebrando um padrão de sugestão de expectativa: o repouso no referido acorde.

b)



O motivo da voz inferior e superior é o mesmo. Contudo, a tendência de relacionar o motivo da voz inferior com o que ocorreu há alguns instantes atrás é maior, pois a distância temporal entre as notas facilita o seu processamento em eventos discretos que depois se agrupam em um motivo. Isto não ocorre no agrupamento superior em que as notas estão muito próximas. O truque foi ter colocado ao fundo o motivo que se processa mais facilmente, gerando uma dissonância entre o plano que se impõe pela dinâmica e aquele que remete mais claramente aos eventos anteriores.

Figura 13 – Exemplos de transformação motívica

2.1.5 – IV

2.1.5.1 – Material sonoro e Estrutura

Este movimento também é um recitativo e tem as mesmas características do anterior. A melodia principal é baseada na inversão da série usada no segundo movimento: *Lá-Dó-Ré-Fá-Mi-Sol-Dó#-Si-Ré#-Fá#-Sol#-Lá#*.

Assim como o outro recitativo, foram usados alguns procedimentos para restringir o material utilizado para o acompanhamento. Foram criadas quatro estruturas rítmicas:



Estas figuras poderiam ser combinadas livremente, assim como poderiam ser transformadas – por aumento, diminuição, alteração da divisão rítmica interna, etc. Era livre também a introdução de pausa e transformação de notas em pausa. Nas primeiras versões deste e do segundo movimento havia um número maior de valores positivos, mas, por sugestão do orientador, acrescentei mais pausas nos ritmos propostos e resolvi reduzir o emprego da figura D. Dessa forma, as notas ficaram mais dissociadas e menos sujeitas a criar agrupamentos, privilegiando a percepção da melodia, favorecida pela continuidade de seus eventos:

The image shows a piano score with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The score is divided into sections A, B, and C. Section A is marked *ppp sempre* and features a triplet of eighth notes. Section B is marked *ppp sempre* and features a quintuplet of eighth notes. Section C is marked *mf cantabile* and features a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings, articulation marks, and octave markings (8va and 8va-).

Para a escolha das notas, usei o mesmo procedimento adotado no recitativo anterior: a nota principal é usada como referência para determinar as possibilidades de acompanhamento. Contudo, na primeira parte da peça usei acordes de quarta e na segunda acordes de sétima diminuta com a segunda agregada, gerando duas cores harmônicas distintas e clarificando a distinção entre as seções:

The image shows two musical staves. The top staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major. The bottom staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major.

A articulação do acompanhamento seguiu o mesmo princípio do recitativo anterior, dando preferência para notas *staccato*, seguidas de ligadura.

2.1.5.2 - Forma

Formalmente, este movimento apresenta as mesmas características do segundo. É dividida em duas partes, contudo aqui há o reforço da cor harmônica dos ornamentos.

2.1.6 – V

2.1.6.1 – Material sonoro e Estrutura

Esta peça está baseada na série já apresentada anteriormente nos recitativos, derivada do tropo 41:

Lá	Fá#	Mi	Dó#	Ré	Si	Fá	Sol	Mib	Dó	Sib	Láb
Dó	Lá	Sol	Mi	Fá	Ré	Sol#	Sib	Fá#	Mib	Dó#	Si
Ré	Si	Lá	Fá#	Sol	Mi	Sib	Dó	Sol#	Fá	Mib	Dó#
Fá	Ré	Dó	Lá	Sib	Sol	Dó#	Mib	Si	Láb	Fá#	Mi
Mi	Dó#	Si	Sol#	Lá	Fá#	Dó	Ré	Sib	Sol	Fá	Mib
Sol	Mi	Ré	Si	Dó	Lá	Mib	Fá	Dó#	Sib	Láb	Fá#
Dó#	Sib	Sol#	Fá	Fá#	Mib	Lá	Si	Sol	Mi	Ré	Dó
Si	Sol#	Fá#	Mib	Mi	Dó#	Sol	Lá	Fá	Ré	Dó	Sib
Mib	Dó	Sib	Sol	Sol#	Fá	Si	Dó#	Lá	Fá#	Mi	Ré
Fá#	Mib	Dó#	Sib	Si	Sol#	Ré	Mi	Dó	Lá	Sol	Fá
Sol#	Fá	Mib	Dó	Dó#	Sib	Mi	Fá#	Ré	Si	Lá	Sol
Lá#	Sol	Fá	Ré	Mib	Dó	Fá#	Lá	Mi	Dó#	Si	Lá

Embora tenha priorizado o uso da série original, usei alguns processos de permutação em pontos específicos e uma transposição (*Mi-Dó#-Si...*) na seção *B* da peça.

Apesar de não haver um controle harmônico detalhado, levei em conta a observação de Brindle de que para controlar a tensão harmônica, quanto mais notas há em um acorde, menor possibilidade há de contraste de tensão.²⁰⁹ Assim, procurei utilizar acordes com menos notas no início das sentenças e, ao final, aumentar a tensão com o aumento da densidade harmônica.

2.1.6.2 – Forma

Diferentemente dos movimentos anteriores, este é ternário. De todas as seções, *A* é a única em que há poucas permutações da série. Tenho evitado o emprego deste procedimento para não descaracterizar a identidade da série e

²⁰⁹ Brindle, *Serial...*, 73.

não reduzir sua pregnância mnemônica (figura 14). Nesta peça, o tratamento motivico compensa as licenças nas transformações da série.

The image displays a musical score for section A, divided into two systems. The first system is for the piano, marked *mp*, and the second system is for the violin, marked *mf*. Both parts feature complex melodic lines with numerous fingerings (1-12) and articulations (accents, slurs, and breath marks). Brackets and arrows connect specific motifs between the two parts, highlighting their relationship. Annotations in Portuguese provide analytical commentary on these motifs.

Annotations:

- Top right (Piano):** Este Lá#-Si aproveita o motivo ocorrido há pouco, reforçando a separação das vozes (*streams*).
- Bottom right (Violin):** Aproveita-se o motivo, omitindo duas notas da série. Este mesmo procedimento Foi usado ao final de B.
- Bottom right (Violin):** Ré-Si-Fá são inseridos como ornamentos

Figura 14 – Análise seção A

Na seção *B*, como já mencionado, há uma transposição da série para elaboração do motivo (figura 15a e 15b). Para emoldurar *B* como uma seção distinta, iniciei e finalizei esta seção de modo semelhante (figura 15a e 15b).

Omiti a 11 (fá) para evitar o aparecimento *mi-fa* em um mesmo agrupamento.
 ↑ *Mib* é ornamentado pelos intervallos cromáticos vizinhos.

Figura 15a – Análise seção *B*

The image displays a musical score for section B, consisting of two systems of music. The first system is marked *8^{va}* and contains measures 2 through 12. The second system is marked *molto lento* and contains measures 4 through 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Annotations include brackets and arrows pointing to specific musical features.

Annotations and their corresponding text:

- An arrow points from the text "Motivo anterior transposto um Semitom." to a bracketed section in the first system.
- An arrow points from the text "Fechamento de B com o mesmo motivo inicial. A nota mi havia sido omitida na apresentação anterior da série" to a bracketed section in the second system.

Figura 15b – Análise seção B

A condução para A' é feita por segmentos da série ordenados livremente, mas com notas em comum entre os segmentos ou notas vizinhas em comum. A frase que serve como ponte é derivada do motivo principal e, após a entrada da continuação-cadência, clarifica-se sua função de frase de apresentação de A' (Figura 16).

Embora o emprego da série de modo quase semelhante ajude a diminuir a quantidade de informações possíveis, nesta peça, o que me interessava era clarificar as funções dos agrupamentos motivicos. Há uma divisão das funções de apresentação motivica para seção de continuação-cadência, que permitiu a reapresentação do motivo principal sem prejuízo da condução linear que propus para as três canções.

A primeira aparição da frase de continuação-cadência é marcada com um arpejo ('*chunk boundary*' – agrupamento limite), na sequência há uma aceleração do ritmo harmônico, crescimento da tensão intervalar e aceleração rítmica que sugerem um direcionamento a um clímax, resolvido por redução dos elementos melódicos e da dinâmica e progressiva desaceleração rítmica até cessar (figura 14). Desta textura harmônica, destaca-se o motivo (*dó-fá-mi*), responsável pela resolução melódica, que é amparada pela manipulação de parâmetros secundários – conforme descrito na sentença anterior (figura 14). Como mencionado, os parâmetros primários podem atuar como secundário se tradados como gradientes, como é o caso deste trecho.

A segunda aparição é quase idêntica exceto pelo arpejo inicial com uma extensão maior, mas com menos notas e menos inciso; a chegada antecipada a resolução melódica (*dó-fá-mi*); e a permutação entre os últimos segmentos (*Fá-Sol-Sol# / Dó-Sib-Mib*) da série e exclusão deste último, permitindo o aproveitamento da relação de sensível entre os baixos dos dois últimos acordes para enfatizar o repouso sugerido pelo último (figura 17).

De um modo geral, em 'Cinco canções para Maria', consegui refinar paulatinamente o domínio dos processos dodecafônicos e demonstrar como os fatores de agrupamento podem auxiliar nas escolhas do compositor, assim como perceber a importância de restrições materiais e estruturais para o tratamento temporal almejado.

Nota omitida na apresentação da série anterior

a tempo

Lá#	Sol	Fa	Re	Mib	Do	Fa#	Lá	Mi	Dó#	Si	Lá
Lá	Fa#	Mi	Dó#	Re	Si	Fa	Sol	Mib	Do	Sib	Láb
Lá	Dó	Re	Fá	Mi	Sol	Dó#	Si	Mib	Fa#	Sol#	Lá#
Dó	Mib	Fa	Láb	Sol	Sib	Mi	Re	Fa#	Lá	Si	Dó#

FIGURA 16 -Frase de apresentação de A'

Início continuação

mf

accel *mf* *subito p* *sfz*

rit. *pp*

Figura 17 – Final seção A'

2.2 – PISHON

para Flauta e Clarinete em Bb

Curitiba, setembro-outubro de 2012.

2.2.1 – Contextualização

Esta peça foi elaborada durante a disciplina de composição ministrada pela professora Dra. Roseane Yamposchi, ocorrendo uma orientação conjunta no processo de composição da mesma, posto que o orientador do projeto também colaborou com o desenvolvimento da peça.

Como mote inicial, a professora sugeriu que observássemos o movimento de alguma imagem ou ser (inanimado ou não) e gerássemos um gesto sonoro. Como apoio bibliográfico, realizamos a leitura e discussão do artigo ‘Spectromorphology: explaining sound shapes’, de Denis Smalley²¹⁰. Assim, a partir da observação do voo de uma pequena borboleta elaborei a figura rítmica assimétrica que marca alguns dos motivos dos conjuntos temáticos, assim como adotei a varredura de *whisper tone* na flauta para sugerir esta assimetria. Contudo, embora a inspiração tenha sido gestual, no decorrer da peça, acabei me valendo mais de transformações motivicas para sua elaboração.

2.2.2 – Material sonoro e Estrutura

Nesta peça a série foi usada tanto como nota ‘estrutural’ em torno da qual ocorre uma série de ornamentações, quanto polarização melódica. A série também foi dividida em três segmentos que podiam ser combinados livremente, embora houvesse a preferência pela obediência da ordem dada:

	A				B				C			
A	Dó	Si	Lá	Mib	Láb	Mi	Fá	Ré	Fá#	Sib	Sol	Dó#
	Dó#	Dó	Sib	Mi	Lá	Fá	Fá#	Mib	Sol	Si	Sol#	Ré
	Mib	Ré	Dó	Fá#	Si	Sol	Sol#	Fá	Lá	Dó#	Sib	Mi
	Lá	Sol#	Fá#	Dó	Fá	Dó#	Ré	Si	Ré#	Sol	Mi	Sib
B	Mi	Ré#	Dó#	Sol	Dó	Sol#	Lá	Fá#	Sib	Ré	Si	Fá
	Sol#	Sol	Fá	Si	Mi	Dó	Dó#	Sib	Ré	Fá#	Mib	Lá

²¹⁰ In *Organised Sound* 2(2), (Reino Unido: Cambridge University Press, 1997), 107–26.

	Sol	Fá#	Mi	Sib	Mib	Si	Dó	Lá	Dó#	Fá	Ré	Láb
	Sib	Lá	Sol	Dó#	Fá#	Ré	Ré#	Dó	Mi	Sol#	Fá	Si
C	Fá#	Fá	Mib	Lá	Ré	Sib	Si	Sol#	Dó	Mi	Dó#	Sol
	Ré	Dó#	Si	Fá	Sib	Fá#	Sol	Mi	Sol#	Dó	Lá	Mib
	Fá	Mi	Ré	Sol#	Dó#	Lá	Sib	Sol	Si	Mib	Dó	Fá#
	Si	Lá#	Sol#	Ré	Sol	Ré#	Mi	Dó#	Fá	Lá	Fá#	Dó

Para realização da ornamentação foi utilizada a escala diminuta da nota principal, sendo as notas da série mais longas ou executadas com técnicas que as distinguem. Estas restrições permite liberdade melódica, mantendo periodicidade (se toma as notas da série como referência estrutural) ou polaridades (no caso do emprego das notas da série como motivo melódico):

Série
segmento A: Dó-Si-Lá-Mib (som real)

B. Cl.

Ornamentação

Série
segmento B: Sol#-(Mi)-(Fá)-(Ré)
O Sol# é ornamentado.
As demais notas da série aparecem na sequência.

Frull.

Fl.

Série
segmento A: Dó-Si-Lá-Mib
notas da série polarizadas

Frull.

Fl.

B. Cl.

Parte das figuras motílicas foi determinada por conjuntos de células rítmicas possíveis (figura 18). Embora tais células tenham se transformado constantemente, ainda permitiram um grupo de possibilidades recorrentes.

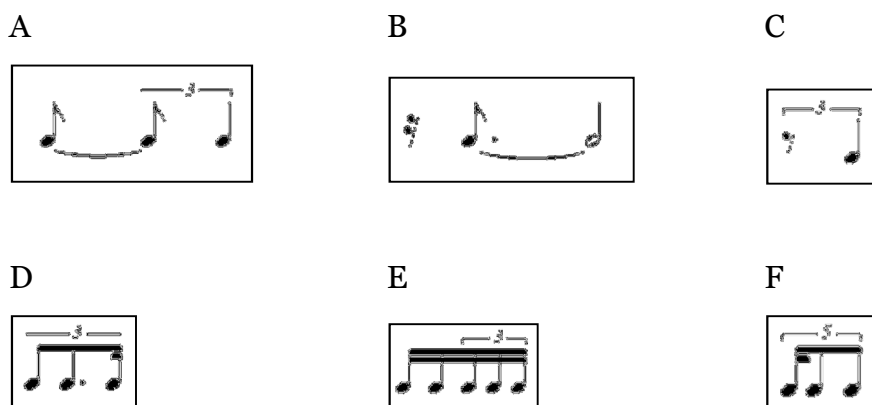


Figura 18 – Células rítmicas primárias

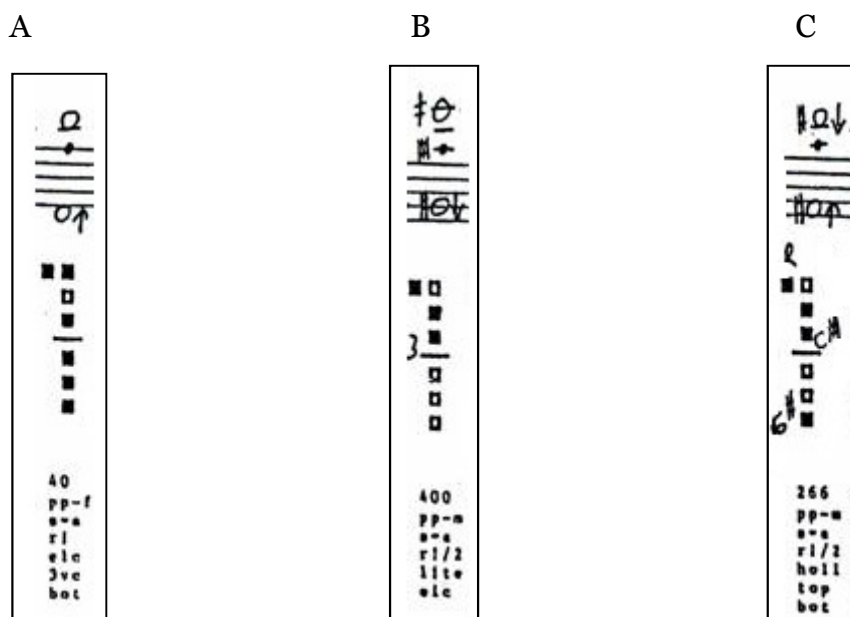
Não há controle harmônico rigoroso, mas há controle da progressão dos multifônicos do clarinete. Estes obedeceram às seguintes premissas: na exposição, depois de C, obrigatoriamente deve vir A, mas a seção deve terminar em C; desenvolvimento, livre; exposição, não há C e deve-se terminar em A.

Para empregar os multifônicos também estabeleci alguns pressupostos: preferencialmente, deviam vir precedidos os seguidos por pausa ou por *air sound*; se viessem logo após uma nota ou fossem seguidos por uma, preferencialmente, seria uma nota que tivessem relação com a digitação dos multifônicos²¹¹.

Procurei por multifônicos que pudessem ser executados em *pp* até o máximo de dinâmica possível²¹²:

²¹¹ Segundo a classificação de Michael Richards, *The Clarinet of the Twenty-first Century*, disponível em <http://userpages.umbc.edu/~emrich/chapter3-3.html> acessado aos 17 de janeiro de 2014.

²¹² Richards, *The Clarinet of...*



Estes procedimentos permitiram colocar os multifônicos em um plano secundário, que os caracterizassem como um terceiro instrumento acompanhante. Tal efeito resulta da segregação do *stream* pelo timbre: flauta, clarinete e multifônico.

2.2.3 – Forma

Esta peça, a primeira dentre as de maior duração, foi pensada formalmente a partir do *estilo* sonata. Como citamos anteriormente, a elevação da dissonância ao nível estrutural é a grande invenção do *estilo*²¹³. Assim, a tentativa de criar uma dissonância entre as estruturas da peça, em que a recapitulação seria a resolução da exposição, foi a premissa que orientou as decisões formais da composição. A primeira questão que surge é como gerar a polarização harmônica, um elemento essencial na tensão dramática desse modo de organização da forma? E como fugir a um modelo de vaga construção, tal qual sugere Rosen, referindo-se ao modo geral como a forma sonata foi tratada depois de Brahms²¹⁴?

As restrições citadas acima tinham como objetivo facilitar a criação dessa dissonância estrutural e fugir ao tratamento ternário de exposição, desenvolvimento e regresso. Embora tenha evitado ater-me ao modelo

²¹³ Rosen, *Formas...*, 255.

²¹⁴ Rosen, *Formas...*, 360.

canônico, algumas de suas proposições foram tomadas como sugestão para elaboração da peça.

Mais do que aludir à organização motivica assimétrica, a introdução foi necessária para clarificar a progressão dos multifônicos, pois, embora saiba que multifônico não é acorde, eles foram utilizados como um dos elementos para favorecer a oposição entre os grupos temáticos; e, junto com a organização dos segmentos da série, sugerir uma polarização harmônica e melódica. Assim, no primeiro grupo temático, utilizei o primeiro segmento da série e a progressão multifônica A para B, sendo que há sugestão de resolução melódica com auxílio da redução da atividade rítmica e decaimento da dinâmica, assim, caracterizando o fechamento do grupo temático (figura 19).

Grupo temático A (segmento A: Dó-Si-Lá-Mib)

The musical score is divided into two systems, A and B, each with a Flute (FL) and B♭ Clarinet (B-CL) part. System A includes 'Tema a1' (marked *pp* to *mf*) and 'Tema a' (marked *pp* to *mp*). System B includes 'Tema a3' (marked *p* to *mf*), 'Tema a4' (marked *pp* to *fp*), and 'Multifônico' (marked *p*). Dynamics range from *pp* to *fp*. Fingerings and slurs are indicated throughout. A 'Fruill.' (trill) is marked in the B-CL part of system B. The notes Dó, Si, Lá, and Mib are indicated with arrows pointing to their respective positions on the staves.

Figura 19 – Grupo temático A

Embora haja um contínuo sonoro entre o primeiro e segundo grupo temático, a diferença textural e peculiaridades dos motivos de cada grupo ajudam a criar a oposição entre os mesmos e a sugerir marcas mnemônicas, importantes para sugestões de evocação dos mesmos no desenvolvimento e, sobretudo, na recapitulação (figura 20).

Grupo temático B (segmento B e C)

Segmento B (Sol#-Mi-Fá-Ré)

Material Livre

Air sound

Material Livre

Segmento B e C (Mi / Sol#-Dó-Lá-Mib)

Material Livre

Segmento B e C (Dó / Mi-Sol#-Fá-Si)

FL

B-CL

FL

B-CL

Figura 20 – Grupo temático B

Abaixo, algumas características gerais dos grupos temáticos:

	A	B
Textura	Responsorial	Homônica
Polarização (segmentos)	A	B e C
Multifônicos	A e B	B e C
Características dos Motivos	Predominância de graus conjuntos; poucos saltos e quando ocorrem geram <i>streams</i> distintos tratados como polifonia oculta	Maior número de saltos Notas da série assinaladas com algum procedimento técnico distinto

O início do desenvolvimento é a combinação dos elementos citados anteriormente, sugerindo uma volta à A. No entanto, é uma falsa repetição, pois este suposto A, além da influência de elementos externos, não realiza fechamento algum e inicia uma contínua fragmentação de seus elementos e aumento paulatino de energia (figura 21). A inconclusão da volta ao grupo temático A permitiu a sugestão de uma organização ternária que não se realiza. Quando siga com o desenvolvimento, frustra-se a expectativa de outro A, sugerindo uma suspensão do direcionamento anunciado.

Figura 21 – Início Desenvolvimento (segmento C: Fá#-Sib-Sol-Dó#)

No início do desenvolvimento utilizo características ornamentais do grupo A, mas com as notas estruturais do segmento C e marcadas com *frullato* – característica do grupo temático B; não há mais o multifônico A. Aliás, durante esta seção há predomínio do segmento C e B, embora use o segmento A

combinado a outros segmentos e preparando a finalização que ocorre com o segmento *B* sobre multifônico *C*. Os motivos foram transformados livremente e paulatinamente fragmentados. Enquanto há pontuações estruturais na exposição e reexposição, delimitando finais, a exposição segue em *gestalt* aberta com fechamentos parciais ocasionais. Isto porque o desenvolvimento apresenta predominantemente um tratamento polifônico²¹⁵, e a polifonia, segundo Ehrenzweig²¹⁶, caracteriza-se por qualquer voz ser susceptível de atrair a atenção consciente com a mesma força e, portanto, induzir um estado difuso e de ‘gestalt-livre’ da atenção. Nas figuras 22, 23 e 24 discuto alguns elementos do desenvolvimento.

²¹⁵ Rosen, *Formas de sonata*, 275.

²¹⁶ Ehrenzweig, *The Psychoanalysis...*, 113.

Textura cromática resultante da combinação livre de segmentos da série e permutações e originário dos motivos em acelerando que fecham o agrupamento temático B.

Fl. *poco più mosso* 6 6 6 6 6 6

P cresc.

T.T.

3-Cl. *mf* 3

Segmento C reordenado (Sib-Dó#-Sol-Fá#)

Figura 23 – Trecho desenvolvimento

Segmento A (Sob-Fá-Mib-Lá)

Pedal Multifónico C

Segmento A
(Láb-Sol-Fá-Sí)

Segmento B
(Réb-Lá-Sib-Sol)

Segmento A
(Sib-Lá-Sol-Réb)

Na reexposição, não utilizei o segmento *C* nem o multifônico *C*. A eliminação deste material é um dos meios de sugerir a resolução da estrutura, assim como a retomada da periodicidade frásica e os fechamentos dos temas. No entanto, a realização da estrutura ternária *ABA* é o elemento que possa melhor sugerir o caráter resolutivo da reexposição. Assim, após uma breve passagem transitória, inicio a reexposição com o tema a_2 - não utilizado no desenvolvimento - e realizo um breve desenvolvimento (figura 25). Em seguida, inicio grupo temático *B* com o tema b_1 e fecho com a de a_2 - repetido duas vezes em transposições diferentes (figura 26). Observa-se que o material contrapontístico que acompanha a_2 é resultante de contraponto reversível, técnica que permite materiais superficiais distintos usando a mesma estrutura. Ou seja, mais um modo de limitar a quantidade de informações, mas incluindo alguns elementos novos. Se perfiladas, as três aparições de a_2 formam uma sequência ascendente da estrutura, cujo ápice de energia prepara a retomada do tema a_1 , a_3 e a_4 . Estes encerram a peça, concretizando a estrutura anunciada na exposição *ABA* (figuras 25, 26 e 27).

Segmento A (Ré-Dó-Sib-
Fóhan

Segmento B (Sol#-Mi-Fá-Ré)
Antecipado no início
recapitulação

Grupo temático B

8

R.
B.C.

R.
B.C.

R.
B.C.

R.
B.C.

R.
B.C.

R.
B.C.

812

Figura 26 – Final grupo temático A e início do grupo temático B

Fishon

9

a2

Grupo temático A

Alr ascend

A

C

Solb-Dó-Fá

Esta progressão melódica está no final de A para B, quanto de C para A. Planejei assim para poder usá-la, devido ao seu qualidade resolutiva.

Figura 27 – Final grupo temático B e volta ao grupo temático A

Com *Pishon* consegui propor uma dissonância estrutural através do controle dos elementos de criação do material composicional e estruturante, e da criação dos eventos (motivos, frases e seções) amparado pelos fatores de agrupamento.

2.3 – PRELÚDIO IV

para violão

Curitiba, novembro de 2012.

2.3.1 – Contextualização

Esta peça foi desenvolvida como exercício composicional para a disciplina Composição Avançada II, ministrada pelo professor Dr. Daniel Quaranta. Na ocasião, estudavam-se técnicas de controle de tensão intervalar como método para o controle harmônico. Como observa Persichetti²¹⁷, quaisquer intervalos podem suceder-se uns aos outros em qualquer ordem e formar qualquer padrão de relação de tensão. Embora ressalve que a relação entre consonância e dissonância possa ser diferente em épocas e estilos distintos, o compositor americano propõe que há qualidades intrínsecas nas relações intervalares devidas à série harmônica. Assim, ele sugere a seguinte classificação: quinta e oitavas justas – consonâncias abertas; terças e sextas maiores e menores – consonâncias suaves; segundas menores e sétimas maiores – dissonâncias incisivas; segundas maiores e sétimas menores – dissonâncias brandas; quarta justa e trítone – ambíguos e dependentes do contexto para classificação. Desse modo, além da discussão exposta anteriormente, seguimos também estas observações para elaboração desta pequena peça.

2.3.2 – Material sonoro e Estrutura

Nesta peça, a série foi criada após a improvisação da primeira frase:

The musical notation shows a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking 'Calmo'. The first two notes are marked with fingerings '1' and '2'. The third note has a fingering '5'. The fourth note has a fingering '5' and is marked with a '3' above it, with 'fa#' and 'XIX' below. The fifth note has a fingering '5' and is marked with a '4' above it, with 'mi' and 'XII' below. The sixth note has a fingering '5'. The seventh note has a fingering '5'. The eighth note has a fingering '5'. The ninth note has a fingering '5'. The tenth note has a fingering '5'. The eleventh note has a fingering '5'. The twelfth note has a fingering '5'. The thirteenth note has a fingering '5'. The fourteenth note has a fingering '5'. The fifteenth note has a fingering '5'. The sixteenth note has a fingering '5'. The seventeenth note has a fingering '5'. The eighteenth note has a fingering '5'. The nineteenth note has a fingering '5'. The twentieth note has a fingering '5'. The notation ends with a double bar line.

²¹⁷ Vicent Persichetti, *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*, Trad.: Antenor Ferreira Correa et. al. (São Paulo: Via Lettera, 2012), 9-18.

As notas que seguiam a estas foram abstraídas da estrutura da escala hexatônica (*Dó#-Ré#-Fá-Sol/Láb-Sib-Dó-Ré*), mas organizadas de modo a gerar sequências melódicas distintas:

Lá	Si	Fá#	Mi	Sol	Dó#	Ré#	Fá	Lab	Dó	Ré	Sib
Sol	Lá	Mi	Ré	Fá	Si	Dó#	Ré#	Fá#	Sib	Dó	Sol#
Dó	Ré	Lá	Sol	Sib	Mi	Fá#	Sol#	Si	Ré#	Fá	Dó#
Ré	Mi	Si	Lá	Dó	Fá#	Sol#	Sib	Dó#	Fá	Sol	Mib
Si	Dó#	Sol#	Fá#	Lá	Ré#	Fá	Sol	Sib	Ré	Mi	Dó
Fá	Sol	Ré	Dó	Mib	Lá	Si	Dó#	Mi	Sol#	Sib	Fá#
Mib	Fá	Dó	Sib	Dó#	Sol	Lá	Si	Ré	Fá#	Sol#	Mi
Réb	Mib	Sib	Láb	Si	Fá	Sol	Lá	Dó	Mi	Fá#	Ré
Sib	Dó	Sol	Fá	Láb	Ré	Mi	Fá#	Lá	Dó#	Ré#	Si
Fá#	Sol#	Mib	Dó#	Mi	Sib	Dó	Ré	Fá	Lá	Si	Sol
Mi	Fá#	Dó#	Si	Ré	Sol#	Sib	Dó	Ré#	Sol	Lá	Fá
Sol#	Sib	Fá	Mib	Fá#	Dó	Ré	Mi	Sol	Si	Dó	Lá

Optou-se por privilegiar o emprego da série original para reduzir a carga de processamento da memória. Assim, a série é reiterada constantemente na memória de curto prazo permitindo uma percepção de direcionalidade por aprendizado, isto é, ao repetir sempre as mesmas notas em uma sequência pode-se produzir uma previsibilidade dos acontecimentos pela recorrência de padrões de eventos com os quais a percepção se habitua (Figura 28). Esta habituação também permite que pequenas alterações se tornem foco de atenção sem prejuízo da percepção dos elementos de coesão (Figura 28).



Figura 28 – Primeira sentença

Como se pode observar no trecho anterior, também com o intuito de favorecer esta recorrência, as notas da série foram acrescidas paulatinamente, sendo possível voltar ao início da série sem apresentá-la por completo. Seu aparecimento completo ocorre somente na última sentença.

Mesmo antes do aparecimento completo da série, empregaram-se duas de suas transposições com o intuito de gerar um deslocamento harmônico. Estas foram de um tom acima da original (início *si-dó#-sol#-fá#*) e um semitom sobre esta transposição (início *do-re-lá-sol...*) (figura 29). Como a estrutura melódico-harmônica é similar, pode-se comparar estas transposições com progressões cordais tonais. Assim, tais deslocamentos atuaram perceptivamente como uma progressão *superforte* (um grau ascendente), como teorizado por Schoenberg²¹⁸. Devido à sua reiteração constante e sua simplicidade motívica, a sentença anterior apresenta um potencial mnemônico suficiente para tornar tal transposição um ponto de afastamento e tensão. Com este procedimento, esperava-se criar, entre as frases, uma dissonância resolvida antes do término da seção A, embora a transposição da estrutura acordal C e a reorganização

²¹⁸ Arnold Schoenberg, *Funções estruturais da harmonia*, ed. Leonard Stein, trad. Eduardo Seincman (São Paulo: Via Lettera, 2004), 23-27.

intervalar da estrutura original do mesmo acorde sugiram novamente um aumento de tensão (figura 29). Assim, produz-se dissonância entre dois eventos, dos quais um não está mais presente na MCP.

1º Transposição

2º Transposição

Retorno a original

Preparação para retorno
Utilizando estrutura acórdica
semelhante

Figura 29 – Segunda sentença

Ainda do ponto de vista estrutural, embora apareçam outros acordes, procurou-se polarizar três tipos acordais:

- a) Em quartas, coincidindo intencionalmente com a primeira téttrade da série. Além de ser uma estrutura acordal ambígua, pois, como em todo acorde construído com intervalos equidistantes, qualquer nota do acorde pode tornar-se a fundamental; e também pela ausência de dissonância incisiva, o acorde é consonante pela uniformidade das quartas justas e pela suavidade da sétima menor²¹⁹:

A nota lá é considerada apojatura

Este acorde é derivado do primeiro segmento transposição ré-mi-si-la...

²¹⁹ Persichetti, *Harmonia...*, 80-86.

b) A segunda estrutura é que apresenta maior grau de tensão intervalar devido à presença de trítone, assim como a coloração mais escura em razão da predominância de terças menores²²⁰ (Figura 30). Por este motivo, foi escolhida para realizar a articulação do clímax de tensão da peça.

Figura 30 – Segunda estrutura acordal

c) O terceiro tipo cordal é formado unicamente por intervalos de segunda, sendo predominante a segunda maior. Como a segunda menor é empregada invertida (sétima maior), sua qualidade incisiva perde intensidade²²¹. Dessa maneira este acorde tem um nível de consonância próximo ao de quartas. Observa-se que esta estrutura é resultante de combinações entre segmentos da série. Sua distribuição (a) permite uma resolução parcial, enquanto (b) apresenta um ganho de tensão devido à nona menor (fa-fá#):

²²⁰ Em relação a coloração vide Persichetti, *Harmonia...*, 64.

²²¹ Persichetti, *Harmonia...*, 11.

A primeira destas estruturas foi empregada sobre notas da série original para (a) clarificar a harmonia e amplificar a ressonância do instrumento, e (b) adornar o ponto de chegada do clímax da peça:

A nota lá é considerada apoiatura

Este acorde é derivado do primeiro segmento Tétracordal da transposição ré-mi-si-la...

Ornamentação de sol# com sua própria inversão

a) b)

Com o sib, o sol e fá são reinterpretados Como fazendo parte da inversão de sol (sol-fá-sib-dó).

Adorno

2.3.3 – Forma

Procurou-se criar unidades motivicas simples para sugerir as variações entre intervalos consonantes e dissonantes como exigido pelo exercício proposto e facilitar a percepção das cores harmônicas. Destas pequenas unidades, decidiu-se criar ostinatos. Estes facilmente se tornam unidades autônomas pelo seu caráter repetitivo que gera um fechamento claro de seus limites. Como a percepção se habitua rapidamente a sua presença, os motivos que se

diferenciam ganham saliência, gerando outros *streams*, além daquele do próprio ostinato.

A peça tem uma forma binária: Seção A [sentença *a*; sentença *a'* (com transposições na primeira frase)] (figura 31 a 33); Seção B [Contraste e sentença *b* (que mantém a mesma progressão harmônica de *a*, mas finaliza com o acorde de tipo *a*)] (figura 34 e 35).

Para realizar o fechamento das sentenças *a*, *a'* e *b* empregou-se mudança de timbre e textura. No caso de *a*, a ruptura do padrão melódico sugere dúvida quanto ao porvir (figura 31 e 32). Em *a'* a insistência na última nota ajuda a estabelecer um ponto de fechamento e expectativa por afastamento entre os últimos eventos de *a'* e o início da sessão B (Figura 33 e 34). Leva-se quase a ruptura da coexistência destes eventos dentro da MCP.

No fechamento de B, a duração de *lá* e *si* favorece o agrupamento das mesmas em um mesmo motivo (Figura 35). Assim, acontece o contrário do que ocorreu nas sentenças anteriores, em que se procurou acentuar a segregação de *stream* favorecida pela tendência de agrupar eventos próximos e similares.

Em relação ao tratamento motivico, cabe ressaltar o artifício usado em *b*, no qual as notas do motivo aparecem adornadas, mas sem afetar sua percepção, exemplificando várias tendências de agrupamento: inata (por proximidade); por aprendizado de 'estilo' (*subjective set*), pois a construção de motivos por grau conjunto é predominante dentro música ocidental; e aprendizado dentro da própria peça (*objective set*), visto que esta unidade motivica é exaustivamente explorada durante a peça (figura 35).

No que diz respeito às frases, pode-se observar que seu comprimento beira o limiar do que pode ser processado pela MCP como pertencente a um único momento. Intencionalmente, procurou-se expandir o tamanho das frases por meio da continuação dos ostinatos que separaram os motivos melódicos principais. Como a reiteração é constante e os motivos simples (mesmo com informações novas), ainda é possível uma linearidade na percepção formal.

XIX XII

p

Início primeira frase

Ostinato La-si

mp

Ostinato

Expansão

Extensão

Mudança harmônica como marca de fechamento parcial da frase

Variação melódica do ostinato

The image displays a musical score for a piece titled "Sentença a" (continuation). The score is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with numerous slurs and fingering numbers (5 and 3). A blue arrow on the left points to the beginning of the second phrase, labeled "Início segunda frase". Two other blue arrows on the right point to specific chordal structures: "Estrutura cordal b" and "Estrutura cordal c". Below the main staff, there is a smaller staff with a single note on the first line, marked with "art." and a fermata, indicating an articulated note.

Figura 32 - Sentença a (continuação)

The image displays a musical score for a piece titled "Sentença a'". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a triplet of eighth notes. An arrow points to the start of the first phrase, labeled "Início primeira frase". The second system contains a section labeled "Interpolação" (interpolation), which is a melodic fragment that is repeated. An arrow points to the start of the second phrase, labeled "Início segundo frase". The third system includes a section labeled "expansão" (expansion), which is a further development of the melodic material. This section is marked with "art." (articulation) and features a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 33 – Sentença *a'*

Fragmentação do motivo
Aceleração do fluxo rítmico

Nota Pedal

Clímax de tensão harmônica

mf

f

Figura 34 - Contraste (início seção B):

2.4 - PEÇA SEM TÍTULO

para Violão

Curitiba, dezembro de 2012.

2.4.1 – Contextualização

Assim como a anterior, esta peça foi elaborada como exercício composicional a ser entregue para disciplina de composição, ministrada pelo professor Dr. Daniel Quaranta. Na ocasião, estudavam-se alguns procedimentos composicionais de Messiaen, explanados pelo próprio compositor em seu tratado “*Technique de mon langage musical*”.

2.4.2 – Material sonoro e Estrutura

A série desta peça foi criada a partir do terceiro modo de transposição limitada de Messiaen²²²:



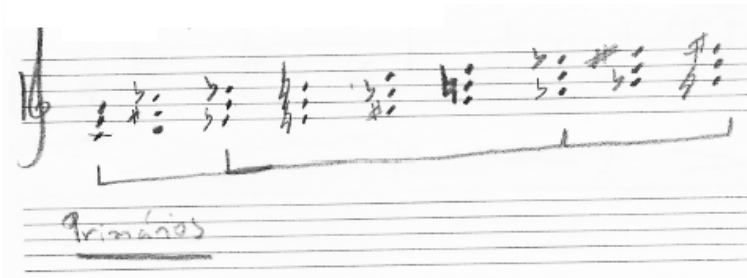
Primeiramente, extraí os acordes primários do modo. Segundo Persichetti,²²³

A utilidade harmônica das novas escalas é determinada pela verificação de seus materiais acordais específicos. Cada escala artificial contém um conjunto de acordes inerentes à sua própria conformação intervalar. Os acordes primários são a tônica mais as duas tríades que incluem o grau, ou graus, da escala que contém as cores mais fortemente características da escala em questão.

Assim, determinaram-se os seguintes acordes, embora outros fossem possíveis:

²²² Oliver Messiaen, *Technique de Mon Langage Musical*, Vol. II (Paris: Alphonse Leduc, [s.d]), 52.

²²³ Persichetti, *Harmonia...*, 36.



Estes acordes foram empregados na seção central da peça e, ainda que tivessem preferência, não foram os únicos utilizados nesse trecho.

Às três notas que não estão presentes no modo (*réb-fa-lá*) foi acrescida a tônica do mesmo (*dó*), formando o tetracorde (*réb-fa-lá-dó*). Criou-se com as notas restantes outros dois tetracordes que evitassem o uso de acordes primários estabelecidos anteriormente (*mi-sol-si-re#* / *sib-ré-fa#-láb*). Também criei estes acordes de modo que apenas um deles contivesse trítono. A partir destes acordes ordenei a série:

A				B				C			
Fá	Lá	Dó	Réb	Mib	Sol	Si	Mi	Ré	Fá#	Sol#	Sib
Réb	Fá	Láb	Lá	Si	Mib	Sol	Dó	Sib	Ré	Mi	Fá#
Sib	Ré	Fá	Fá#	Sol#	Dó	Mi	Lá	Sol	Si	Dó#	Ré#
Lá	Dó#	Mi	Fá	Sol	Si	Ré#	Sol#	Fá#	Sib	Dó	Ré
Sol	Si	Ré	Mib	Fá	Lá	Dó#	Fá#	Mi	Sol#	Sib	Dó
Mib	Sol	Sib	Si	Dó#	Fá	Lá	Ré	Dó	Mi	Fá#	Sol#
Si	Ré#	Fá#	Sol	Lá	Dó#	Fá	Sib	Sol#	Dó	Ré	Mi
Fá#	Sib	Dó#	Ré	Mi	Sol#	Dó	Fá	Mib	Sol	Lá	Si
Sol#	Dó	Ré#	Mi	Fá#	Sib	Ré	Sol	Fá	La	Si	Dó#
Mi	Sol#	Si	Dó	Ré	Fá#	Sib	Mib	Dó#	Fá	Sol	Lá
Ré	Fá#	Lá	Sib	Dó	Mi	Sol#	Dó#	Si	Ré#	Fá	Sol
Dó	Mi	Sol	Láb	Sib	Ré	Fá#	Si	Lá	Dó#	Ré#	Fá

Os acordes foram tratados como segmentos *A*, *B* e *C* da série. Como controle da sua sucessão estabeleceu-se que *A* só poderia ser seguido por *B*; *B* por *C*; e *C* por *A*. As transposições podem se dar entre os segmentos, preferindo relações intervalares simples entre as tônicas dos acordes. Estas são determinadas segundo a concepção de melhor intervalo de Hindemith²²⁴, sendo

²²⁴ Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition*, Book I, 4ed, trad.: Arthur Mendel (Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1945), 96-98.

a quinta o melhor intervalo e a sétima maior o mais fraco. Dessa forma, em determinado acorde, se o melhor intervalo for uma quinta, então, a nota mais grave da quinta é a fundamental; da mesma maneira, se for uma terça ou uma sétima; se for uma quarta, ou sexta, ou segunda a nota superior do intervalo será a fundamental. Se houver dois intervalos iguais – como duas quintas – , o intervalo mais grave será tomado como referência. Abaixo, pode-se observar as tônicas (em negrito) da primeira sentença da seção A:

A

Melhor intervalo **Mi-Si** (5ª)

Melhor intervalo **Fá#-Si** (4ª)

Melhor intervalo **Lá-Dó#** (3ª)

Melhor intervalo **Mi-Sol#** (3ª)

Na figura seguinte pode-se observar as tônicas das sentenças *a* e *a'* (da seção A) e *a''* (da seção A')

A

a

a'

a''

Estrutura Acordal

A B C A A B C

A' a''

Estrutura Acordal

C C (A) B C A

A restrição da sucessão dos tipos acordais permitiu sugerir um encadeamento que favorece o processamento mnemônico por apresentar o mesmo padrão, criando uma polarização. Como a estrutura C é a única a possuir trítono, a resolução na estrutura em A põe em relevo esta estrutura dentro da organização formal da peça, como repouso.

O controle das tônicas permitiu criar cadências que ajudassem a sugerir marcos estruturais de fechamento. Como vimos tais fechamentos são importantes para diferenciar os eventos, favorecendo sua percepção como elementos discretos e, portanto, facilitando o *priming* destes eventos quando seu contexto é sugerido em outro momento. Esta organização também permitiu criar hierarquias harmônicas que funcionalizam as estruturas formais (frases, sentenças e seções) segundo tendências de começo, meio ou fim.

No que diz ao aspecto rítmico, privilegiou-se o uso de estruturas motívicadas baseadas em números primos, sendo atribuído o valor unitário à semicolcheia, como demonstram os exemplos abaixo:

fp

7

f 3 2 2 3

Contemplativo

mp 5 5

2.4.3 – Forma

A peça possui uma forma ternária inspirada no esquema *A* (tônica-dominante)-*B-A*(tônica-tônica) de um tipo de ária curta comum no Classicismo²²⁵. Assemelha-se a uma sonata, mas não há desenvolvimento na seção central.

Os motivos melódicos das seções *A* e *A'* são simples, pois assim as cores e os encadeamentos harmônicos se tornam fatores *formativos* na comparação entre os diferentes momentos das sentenças que compõe estas seções. Como discutido, observa-se que em *a* e *a'* a harmonia tende sempre a se tornar mais tensa e a cadência das tônicas não resolve em uma estrutura acordal de repouso (menos tensa). Ao contrário de *A'* que, para acentuar o caráter de resolução, inicia na estrutura *C* e termina com uma cadência sobre a estrutura *A* (vide análise das tônicas explanada acima).

A seção *B* é binária. A escala ascendente separa suas seções internas, sendo a frase *b* que conduz seu desenvolvimento. Esta frase aparece em três das quatro transposições possíveis deste modo (figura 36 e 37).

Como mencionado, deu-se prioridade aos acordes chamados primários, sobretudo na primeira parte de *B*, mas não houve um controle das tônicas como em *A*(figura 36). Na segunda parte de *B* foram usadas notas pedais no baixo (*lá-mi-si*) para reorganizar a estrutura harmônica para a volta de *A*, que inicia com a tônica *mi* (figura 37). Ressalta-se que em *B* a tensão harmônica aumenta a cada nova apresentação da frase *b* e, melodicamente, só resolve em sua última aparição, no auge da tensão harmônica e com uma progressão de tônicas projetando o repouso para um acorde futuro (figura 37).

²²⁵ Rosen, *Formas de Sonata...*, 70.

The image displays a musical score for a piece titled "Contemplativo". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes several annotations and performance markings:

- Contemplativo**: The title of the piece, written vertically on the left side.
- mp**: *mezzo-piano* dynamic marking, indicated by a blue arrow pointing to the first measure.
- início b**: A blue arrow pointing to the first measure, indicating the start of the section.
- art.**: *articulation* markings, shown as short horizontal lines above notes in several measures.
- Final de b**: A blue dashed vertical line indicating the end of a phrase.
- início b'**: A blue arrow pointing to a measure, indicating the start of a new phrase.
- Fim de b'**: A blue solid vertical line indicating the end of a phrase.
- Início de b''**: A blue arrow pointing to a measure, indicating the start of another phrase.
- Início de b'''**: A blue arrow pointing to a measure, indicating the start of a final phrase.
- XIX**: A Roman numeral marking a specific measure in the lower system.
- 3**: Triplet markings, shown as brackets over groups of three notes.
- ;)** : A smiley face marking at the end of the piece.

Figura 36 – Seção B(primeira parte)

Musical score for Section B (second part), showing measures 53, 57, and 63. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 53 has a dynamic marking of *mf* and a blue arrow pointing to a trill marked *b'''*. Measure 57 has a dynamic marking of *mp*. Measure 63 has a dynamic marking of *b'''* and a blue arrow pointing to a note, with a text annotation above it: "A chegada ao dó é a única resolução de *b*."

Figura 37 –Seção B (segunda parte)

No retorno a A, há uma mudança no tipo estrutural do acorde, mas mantendo outros elementos sem alterações:

Enérgico

sfz *fp*

Segmento C
 Dó-Mi-Fá#-Sol#
 O ré antecede o dó na transposição
 em que este segmento se encontra.

Para finalização da peça, preparei a resolução da progressão das tônicas e da estrutura acordal (como mencionado antes), por decrescimento da dinâmica e suspensão dos eventos:

Repetir até desaparecer

p *pp*

2.5 – ÀS MARGENS DO IGAPÓ

Londrinenses

Trio para clarinete, fagote e piano

Londrina, julho de 2013.

2.5.1 – Contextualização

Esta peça foi composta durante a oficina de composição do Festival Internacional de Música de Londrina. Na ocasião, o ministrante, o compositor Dr. Maurício Dottori, sugeriu que os alunos compusessem uma miniatura dividida em quatro seções curtas: ‘desordem’; ‘pouco estrutura’; ‘estruturada’, prevalecendo um elemento das seções anteriores sobre os outros; ‘liquidante’ para encerrar. Assim, enquanto pela manhã os alunos tinham lições teóricas de composição, à tarde, compunham. Esta miniatura foi composta em duas tardes e editada em outras duas. O empenho rossiniano para esta composição foi necessário para que os músicos pudessem realizar um ensaio antes do concerto.

2.5.2 – Material sonoro e Estrutura

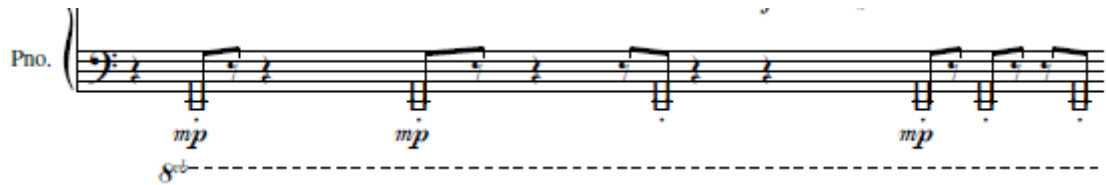
A série desta peça foi deduzida a partir de três acordes:

Manipulação da estrutura anterior, reduzindo um semitom dos intervalos em relação ao baixo.

Estrutura sugerida pelo professor que todos deveriam usar.

Estrutura derivada da escala de tons inteiros.

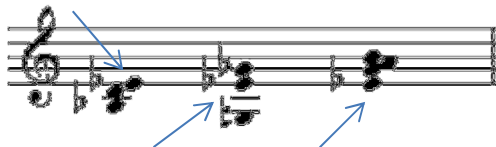
Ordenando as notas destes acordes e acrescentando *Sol#* e *Ré* para completar os doze sons, obtive a série:



Assim, há uma periodicidade subjacente dada pelo pulso, mas os elementos não formam agrupamentos característicos.

Como a seção *C* seria a mais estável, foi a primeira a ser composta. Criei um conjunto de notas possíveis para compor a melodia que assumiria o primeiro plano, baseada nas estruturas dos acordes e em notas de referência (dadas pelo acorde *C*):

Nota de referência *Mib*(*Ré#*)
Mib como tônica das estruturas estabelecidas.



Quando, por exemplo, o *Mib* era a nota de referência, foi possível o emprego de:



Para ter o total cromático à disposição, mas com uma hierarquia entre as notas, usei as notas restantes da escala cromática como adorno às possibilidades dadas pela nota de referência. Estes ornamentos deveriam ter durações menores em relação às notas principais ou estar em menor quantidade no agrupamento de que faziam parte:

Nota de referência *Mib* (Conjunto: *Mib-Ré-Sib-Sol-Fá#-Lá-Si*)



Por fim, devo salientar que procurei usar multifônicos²²⁶ que apresentassem alguma semelhança estrutural entre seus parciais e as estruturas acordais listadas:

<p>Reorganizado: <i>Si#-Mi-Fá</i></p>	<p>Reorganizado: <i>Dó#-Fá</i> 3° M</p>	<p>Reorganizado: <i>Si-Ré-Fá</i> Trítono</p>	<p>Reorganizado: <i>Sol#-Dó-Ré</i> 3° M / Trítono</p>
-------------------------------------------	-------------------------------------------------	------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------

2.5.3 - Forma

Como já relatado, a estrutura formal foi sugerida pelo professor que ministrava a oficina. A seção *A* se caracteriza pela ausência de agrupamentos característicos (de alta pregnância mnemônica) e pela inexistência de agrupamento de agrupamentos. Os eventos simplesmente foram sobrepostos, sendo um longo trinado de *clusters* usado para clarificar o fechamento da seção (figura 38, 39 e 40).

²²⁶ Richards, 'Chapter III – Multiphonics'.

Introdução
 Simples reprodução da série

♩ = 55-65

Clarinet in B \flat

fp *mf* > *pp* *pp* *ppp* *f*

Som real
 Dó-Mi-Fá-Sib-Lá-Fá#-Ré#-Dó#-Si-Sol-Sol#-Ré

Som real
 Ré-Fá#-Sol-Dó-Si-Sol#-Fá-Mib-Dó#-Lá-Sib-Mi

Figura 38 – Introdução (apresentação da série)

Multifônico C₂

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

Clusters

Série

Acorde C

Acorde s B + A

ppp *f*

pp *mf* *fp* *pp*

mf *mf*

mp *mp* *mp*

Figura 39 - Exemplo de sobreposição livre de eventos

The musical score is divided into three systems. The first system features the B♭ Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts. The Cl. part starts with a trill (tr.) on G# and a dynamic of ppp, followed by a melodic line with dynamics mp and ppp. The Bsn. part has a dynamic of ppp and a melodic line with dynamics mp and p. A 'Série' of notes is indicated with an arrow. The second system continues the Bsn. part with a dynamic of p and a melodic line with dynamics p and f. The third system features the Double Bass (Dob.) part with a dynamic of mf and a melodic line with dynamics mf and ppp. A trill (tr.) is marked on the Dob. part. The score concludes with a dynamic of ppp and a melodic line with dynamics ppp and ppp. Performance instructions include 'trinando ascendentemente' and '8'.

Início trinado
 Como este trinado dura em torno de 9-12s, no limite da MCP, caracteriza-se como o maior gesto deste trecho e líquida o material já pouco característico que o precedeu.

Figura 40 – Fechamento seção A

Assim como a anterior, a seção *B* foi elaborada após a seção *C* ter sido composta. Desta forma, pude criar e manipular os elementos que chegariam à seção de organização e hierarquização mais clara – devo ressaltar que ao referir-me a uma divisão de planos e eventos segundo hierarquias mais perceptíveis, refiro-me tão somente a uma concepção formal que almejo alcançar nesta peça. A segunda sessão é a transição de um estado menos hierarquizado (sensível e estruturalmente) para um mais ordenado (comparar figuras 41 e 42). Algumas características desta seção *B* são: apresentação da melodia principal fragmentada realizado pelo fagote; contraponto desta melodia realizada pelo clarinete; notas avulsas desses instrumentos tocadas no piano; o piano também toca os parciais dos multifônicos como se fossem notas; as frases são marcadas com um *cluster* longo que a abrange por completo (ou quase) e um curto para finalizar; os agrupamentos começam a apresentar uma sequência, interligando-se uns aos outros; mas há conflito entre quais eventos assumem o plano primário de percepção (vide figura 41).

Fragmentação e manipulação da melodia que virá na próxima seção. Evito realizar seqüências de agrupamentos longas.

Contraponto
Em geral enfatiza notas do acorde C Som real Si-(Fá#)-Sol-Dó#

Deixar soar

Notas executadas pelos sopros

Repetir ocasional e assimetricamente

Estrutura harmônica baseada nos acordes e nos parciais dos multifônicos.

Início da frase

Fim da frase

Figura 41 – Análise da primeira frase da seção B

A terceira seção é de caráter homofônico, facilitando a percepção da melodia como primeiro plano. Assim, é a primeira vez que os *streams* são claramente apresentados. Como mencionado antes, cada frase da melodia usa uma nota do acorde *C* como referência, sendo a nota *si* usada para finalizar esta seção. O acompanhamento é desenvolvido a partir das estruturas dos acordes e dos parciais dos multifônicos, observando-se que é a primeira vez que os acordes seguem a sequência implícita na série. Observa-se também que há uma organização mais periódica dos membros de frase e das frases devido ao desenho do acompanhamento do piano, apesar dos agrupamentos menores serem assimétricos (figura 42).

Multifônico relacionado ao acorde *B*

Início segunda frase da terceira

Nota de referência *Dó#*
 Conjunto preferencial: *Dó#-Dó-Sol#-Fá*
Fá#-Sol-Lá(ornamentos indicados)

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

Final da segunda frase

Escolha das notas do acompanhamento
Fá#-Lá#-Lá derivadas do acorde *B*
Mib-Si parciais do multifônico relacionado ao acorde *B* transformados em notas
Sol-Mib inversão das notas anteriores

Figura 42 – Análise primeira frase da seção *C*

A última seção, uma espécie de *coda*, reaproveita o material final da melodia principal; reintroduz a série, visto que esta pode desempenhar uma função liquidante; embora fragmentada, sugere uma tessitura polifônica; reduz o acompanhamento do piano a dois *clusters* e dois arpejos (figura 43 e 44).

Último membro da frase anterior retrogradado e invertido.
Início da última seção.

Reintrodução da série ordenada:
(Lá)-(Fá)-(Mi)-Si-Dó-Mib-Fá#-Sol#-Lá#

Série (Som real)
(Si)-(Fá)-(Fá#)-Ré-Dó-Sib-Sol-Mi-Mib-Sol#-Lá-Dó#

Figura 43 – Análise Coda (Início)

Embora seja um intervalo dissonante (7º M) sem preparação, não se trata de uma dissonância estridente, pois:

- 1º) o contexto harmônico 'atonal' reduz a percepção deste intervalo como uma dissonância forte;
- 2º) embora os instrumentos estejam tocando em um registro em que seus timbres se assemelham, a tendência a segregação tímbrica ainda é alta para atenuar a dissonância;
- 3º) dinâmica *PP*;
- 4º) o salto final de cada linha melódica (4ª justa, intervalo melodicamente forte) e por movimento contrario, reforçando a independência das vozes, favorecendo assim, o agrupamento por continuidade;
- 5º) o movimento do acompanhamento do piano, até então estagnado, desviando atenção para si. ←

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a trill in both the Clarinet and Bassoon parts, marked with *pp*. The second measure shows the instruments playing sustained notes, with the Clarinet and Bassoon marked *ppp*. The Piano part features a complex melodic line in the right hand, marked *pp*, and a bass line in the left hand with a large interval marked *ppp* and *8vb*. Blue arrows point to these specific features.

Figura 44 – Análise Coda (final)

2.6 – UBÁ

Belenenses

para violão

São Paulo, julho de 2013.

2.6.1 – Material sonoro e Estrutura

Embora a *scordatura* tenha alterado as possibilidades melódicas, gerando leves alterações de sonoridade conforme a digitação escolhida, a serialização melódica é fundamental para a estrutura da peça. A série foi segmentada em três tetracordes que foram empregados de diferentes maneiras em cada seção:

A	B	C
Láb-Sib-Sol-Réb	Si-Dó-Solb-Fá	Ré-Mib-Lá-Mi

Na seção *A*, por exemplo, usei o segmento *A* original sempre obedecendo à ordem para facilitar a habituação do parâmetro melódico e favorecer a percepção da alteração de outros parâmetros – sobretudo, secundários. Até o final da quinta frase, são executadas somente as três primeiras notas do segmento *A*, sendo a quarta (*réb*) acrescida no início da quinta frase. Nesta seção, o segmento *B* aparece em passagens rápidas; e *C*, nos harmônicos.

Da mesma forma que nas outras peças, a série toda é empregada geralmente como um motivo de fechamento. Este tipo de processo permite a liquidação das características do motivo principal, mesmo nos casos em que a série desempenha um papel importante na composição deste motivo. Abaixo alguns exemplos desse emprego da série em motivos fechamento:

a) Final da seção *A*

B *A*

5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7

b) Final ponte

12 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

12 11 XII VII 10 9 VII 8 VII 6 5 VII IX XII 4 3 1 7 2 IV 8 VII

M.E. M.E. M.E.

c) Final da peça

1 2 3 4 M.D. 5 6 7 8 9 10 11 M.D. V 12

pp

(6) -----

Outro procedimento para determinação do material melódico-harmônico é a soma das notas de dois segmentos transpostos, cuja ordenação passa a ser livre. Isto permite ampliar as possibilidades melódicas e harmônicas, mas restringe as estruturas subjacentes. Por exemplo:

$$A_1 (\text{Lá-Si-Sol\#-Ré}) + A_0 (\text{Sol\#-Lá\#-Sol-Dó\#}) = (\text{Sol-Sol\#-Lá-Lá\#-Si-Dó\#-Ré})$$

[Meio tom acima] [Original]

Letárgico mas cantabile

Ritmicamente, as seções se distinguem: *A* por privilegiar os gradientes de acelerando e desacelerando; *B* por organizar-se em estruturas frásicas sempre quinárias (em cinco tempos de semínima).

2.6.2 – Forma

Os motivos ritmo-melódicos são usados para separar os agrupamentos, mas não sofrem muitas variações. Eles se tornam o fator de coesão entre os *clangs*; assim pude usar parâmetros secundários como fatores formativos: dinâmica, mudança de timbre e a alteração melódica por aumento da tensão da corda (*bend* de quarto de tom, cujo som resultante considero como não-discreto, pois, nesta peça, interessava-me o glissando que tal técnica provoca) Compare o emprego desses parâmetros, explanados nas figura 45, 46 e 47.

Início da primeira frase

membro de frase a _____ | membro de frase b _____ |

Figura 45 – Análise primeira frase seção A

Início da segunda frase

met
sul ponticello a sul tasto
'Resolução' do cresc. da primeira frase.

dolce
'Resolução' timbre, mas manutenção do crescimento de energia (*accelerando*).

Início da terceira frase

dolce *met* *fp* $\frac{1}{4}$ *atacar um quarto acima e descender conforme a indicação*

Aumento e redução da energia rítmica.

Crescendo na dinâmica, indicando ganho de energia

Redução da tensão melódica.

Mudança para timbre 'tenso'.

Início da quarta frase

Todos parâmetros se dirigem ao estados de tensão.

Figura 46 – Inícios das frases da seção A, comparando o emprego dos parâmetros secundários

Início da sexta

Resolução rítmica, timbríca e dinâmica.

Aumento da tensão melódica.

Todos elementos se tencionam, além da inclusão de um novo elemento (ruído da unha raspando sobre a corda) para aumentar ainda mais o ganho de tensão em relação a uma frase semelhante (quarta).

Figura 47 – Inícios das frases da seção A, comparando o emprego dos parâmetros secundários

Na seção A, almeja-se um paulatino aumento de tensão. Assim, além da manipulação dos fatores formativos da primeira frase que possam alterar a sensação de repouso, também paulatinamente aproximei estes eventos, encurtando o membro de frase *b* (vide figura 45 para visualizar o membro de frase *b*). Este procedimento permitiu confrontar as frases que apresentavam maior mudança no estado dos elementos (comparadas nas figuras 45, 46 e 47).

A reiteração do *cluster*, na frase de finalização da seção A, foi necessária para sinalizar um deslocamento do repouso-tensão em nível estrutural, marcando a ampliação da tessitura como um elemento importante neste final (figura 48). Aliás, a tessitura ampla é um dos elementos que mantém relação com a seção B. Observa-se que o material melódico que o cluster é derivado do primeiro segmento da série, mantendo reduzido o número de estruturas.

Organização melódica do trecho: Sib-Láb-Réb / Láb-Sol
 Segmento A: Láb-Sib-Sol-Réb

The musical score for Segment A consists of two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef, showing a melodic line with various accidentals (flats and naturals) and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is a guitar part with a treble clef, featuring a complex harmonic structure with many notes, including triplets and a *sfz* (sforzando) marking. A bracket labeled 'V' spans the end of the guitar part. Below the guitar staff, there is a text instruction: 'Após o último rasgueado encostar o indicador da M.E. nas cordas para realizar os harmônicos'.

Embora haja resolução melódica e a dissipação da energia rítmica; a harmonia, o timbre e a dinâmica apresentam aumento de tensão.

The musical score for Segment B consists of two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef, showing a melodic line with various accidentals and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The lower staff is a guitar part with a treble clef, featuring a complex harmonic structure with many notes, including triplets and a *sfz* (sforzando) marking. A bracket labeled 'VI' spans the end of the guitar part.

Na seção *B* empreguei os procedimentos de soma mencionados antes, enfatizando estruturas diferentes nas duas partes desta seção: primeira parte (fig. 49), *A* (Lá-Si-Sol#-Ré) + *A* (Sol#-Lá#-Sol-Dó#); transição (fig. 50),

A(Sol#-Sib-Sol-Dó#) + B (Sib-Si-Fá-Mi); segunda parte (fig 50 e 51), B (Sol-Sol#-Ré-Dó#) + B (Lá-Sib-Mi-Mib).

Letárgico mas cantabile

met ————— continuar met. —————
 dolce ————— continuar dolce —————

Figura 49 – Primeira parte da seção B

Transição

met
 dolce
 XII 3 XIX 3 IV 3
 dolce met
 dolce —————
 p met

Figura 50 – Transição e início segunda parte da seção B

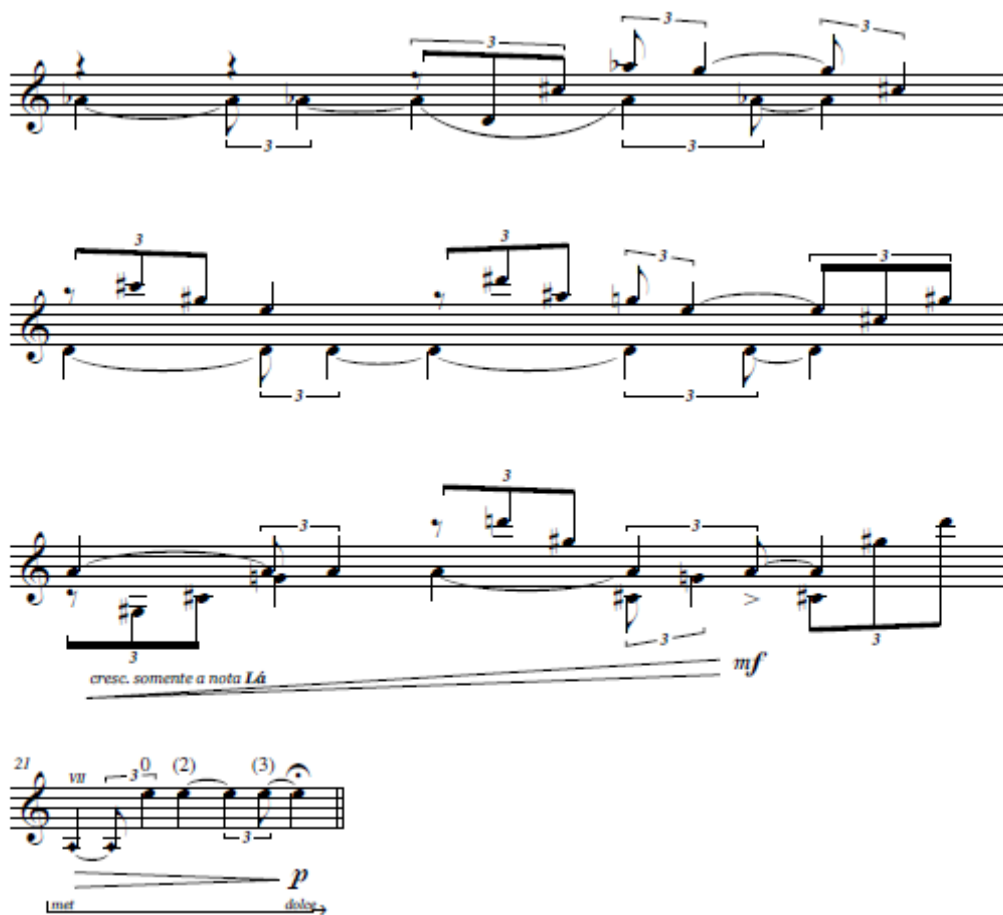


Figura 51 – Segunda parte da seção B

Observando a figura anterior, pode-se perceber que manteve a configuração rítmica – derivada do segmento de frase *b* (vide fig. 45) – e a mesma linha melódica – segmento *C* original (*Ré-Mib-Lá-Mi*) e transposto (*Sol-Láb-Ré-Lá*) – em ambas as partes da seção para reforçar o caráter da mudança harmônica.

Além de restringir a melodia, também procurei controlar as tônicas – segundo o princípio do melhor intervalo de Hindemith – compensando a maior liberdade de organização das notas. Optei por evidenciar o segmento *A* neste controle, terminando e começando com uma relação de trítono (figura 52).

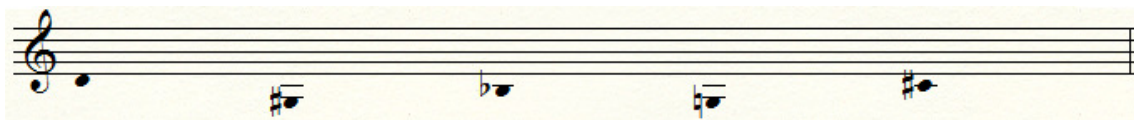
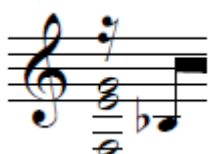


Figura 52 – Tônicas seção B

O terceiro acorde da seção *B* (**Sib-Fá-Dó#-Mi**) encontra-se em evidência já que é ponto de fechamento da primeira parte e também por ser o acorde mais estável (e consonante) até momento, além de servir de transição para segunda parte desta seção (vide figura 50). Isto porque o melhor intervalo está no baixo, reforçando o caráter ‘consonante’ deste acorde²²⁷. Contudo, como vimos, trata-se de uma acorde misto. Adiante, usarei a mesma tônica no acorde final da peça, mas construído unicamente a partir da estrutura acordal do segmento *A*:



Nesta seção, para evidenciar a diferença entre as vozes, fortalecendo seus *streams*, usei o timbre como fator de coesão. Em uma das primeiras versões da peça não havia esta segregação tímbrica, prejudicando a percepção das vozes, pois os agrupamentos por similaridade melódica ou por continuidade não possibilitavam claramente esta distinção devido ao caráter estático da melodia. Assim, a distinção por timbre me permitiu tornar clara a passagem da melodia para voz inferir na segunda parte de *B* (figura 49 à 51).

Antes de voltar à seção *A*, fiz uma ponte utilizando a última nota da melodia, evitando voltar diretamente para série original, fiz uma transposição do segmento *A* (*mi-fá#-ré#-lá*). Os motivos melódicos resultantes das notas com acento (*dó-ré / sib-dó*) são derivados do motivo principal (*láb-sib*) e são tratados à parte do segmento da série. Neste trecho, aproveitei para retomar os acelerandos.

Em *A'*, procurei enfatizar seu caráter de resolução, finalizando os agrupamentos com repouso em todos os fatores formativos que promoviam tensão em *A*(figura 53).

²²⁷ Brindle, *Serial...*, 76.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with various dynamics: *fp* (fortissimo piano), *dolce* (softly), *fp*, and *pp* (pianissimo). There are also markings for 'met' (metronome) and 'dolce' with arrows indicating the tempo and dynamics. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature, showing a bass line with dynamics *p* (piano) and *dolce*. There are also 'met' markings and a 'dolce' instruction. Both staves have some notes grouped with a circled '4'.

Figura 53 – Seção A' (elementos de resolução)

Para concluir, fiz uma coda com a série – liquidando os elementos característicos do motivo – e com o ruído usado para elevar a tensão ao final de A e que ainda não havia sido retomado (figura 54). Nesse ruído, a dinâmica assume o papel de elemento formativo (figura 54). Esta coda também permitiu estabelecer uma conexão entre esta peça e sua sucessora.

The image shows a musical score for a 'Coda' section. The top part is a melodic line in treble clef with a 4/4 time signature, marked with 'M.D.' and '+' signs. The dynamics range from *pp* to *ppp*. Below the staff is a detailed diagram of string techniques. The diagram is titled 'Senza tempo' and includes the instructions: 'Arrastar continua e lentamente a unha sobre a corda' and 'Começar enquanto o harmônico anterior ainda estiver soando'. The diagram shows three columns of techniques for the 4th, 5th, and 6th strings. The 4th string technique is 'anelar (a partir do cavalete)'. The 5th string technique is 'médio (a partir da boca)'. The 6th string technique is 'indicador (a partir da 12ª casa)'. The diagram also includes a note '(Parar na pestana)'. The dynamics *p* and *ppp* are indicated at the bottom of the diagram.

Figura 54 - Coda

2.7 – ICAMIABAS NO ESPELHO DA LUA

Belenenses

para violão

São Paulo, setembro-outubro de 2013.

2.7.1 – Material sonoro e Estrutura

Esta peça usa a mesma série melódica de Ubá:

A	B	C
Láb-Sib-Sol-Réb	Si-Dó-Solb-Fá	Ré-Mib-Lá-Mi

Enquanto o segmento *C* podia ser ordenado livremente, em *A*, procurei manter a ordem da série para caracterizar um motivo melódico. Tal motivo também está presente na peça *Ubá*, embora alterado pela *scordatura* empregada.

Limitei-me a usar o segmento *A* e *C* como estrutura melódica e harmônica. Procurei criar progressões nas quais as fundamentais dos acordes – estabelecidas de acordo com o melhor intervalo harmônico – se relacionavam, preferencialmente, por relações de quintas:

The image displays two staves of guitar music. The first staff, starting at measure 14, features a melodic line with triplets and slurs. It includes dynamic markings *mp* and *f*, and the instruction *deixar soar*. Below the staff, two segments are identified: Segmento A with the notes Réb-Láb-Sib-Sol and Segmento C with the notes Láb-Sib-Mib-Lá. The second staff, starting at measure 18, also features triplets and slurs, with a dynamic marking of *mf*. It identifies Segmento A with the notes Lá-Sib-Dó-Mib and Segmento C with the notes Mi-Fá-Si-(Fá#). Blue arrows point from the text labels to the corresponding notes in the musical notation.

Melodia segmento A:
Mib-Fá-Ré

Gtr. 22

Fá-Si-Sib-Dó
Segmento C

Fá-Dó-Ré-Si
Segmento A

Mi-Fá-Sib-Mib
Segmento C

Mi-Mib-Sib-Fá
Segmento C

XIX

Entretanto, na recapitulação, empreguei essa relação de quinta somente entre duas tônicas (*Réb-Láb*), para enfatizar a resolução:

66

Réb-Láb-Sib-Sol
Segmento A

Láb-Sib-Mib-Lá
Segmento C

69

Lá#-Si-Mi-Dó#
Segmento A

Dó-Mi-Fá#-Si
Segmento C

VII

Fá-**Mi**-Sib-Mi
Segmento C

Mi-**Ré**-Lá-Mi
Segmento C

Lá-**Sib**-Mi-Lá
Segmento C

Ré-Lá-Sib-Sol
Segmento A

Observa-se que há graus variados de proximidade entre os acordes conforme o número de notas comuns decorrente das relações entre as fundamentais dos dois acordes: quintas descendentes entre acordes oriundos do segmento C têm duas notas em comum; quintas ascendentes entre acordes oriundos do segmento C têm uma nota em comum, assim como quintas descendentes ou ascendentes entre acordes derivados do segmento A; quintas ascendentes entre acordes de segmentos distintos têm uma nota em comum; quintas descendentes entre acordes de segmentos distintos tem três notas em comum. Enquanto este último tipo de relação enfraquece a mudança de cor harmônica, o penúltimo a deixa clara: por esta razão, é a progressão com maior grau de segregação. Além destes, um caso especial permitido pelo segmento C, é a possibilidade de trocar as fundamentais por relação de quinta sem mudar nenhuma nota – como ocorre no final do grupo temático B.

A origem do material rítmico que integra o primeiro grupo temático foi extraída do segundo movimento de *‘Le marteau sans maître’*, de Pierre

Boulez²²⁸, da parte da percussão. Procurei manter a estrutura abstraída, embora ocasionalmente tenha alterado alguns elementos devido à organização formal ou para facilitação da execução.

Nas células rítmicas do primeiro grupo temático foram estabelecidas três distinções tímbricas possíveis, sendo outros sons, produzidos por técnicas não convencionais, empregados entre as pausas da estrutura rítmica preestabelecida (vide figura 55). Discutirei adiante a função destes sons.

Como este material parece sugerir um pulso implícito pelo uso de uma única figura de valor, optou-se, no segundo grupo temático, por criar materiais de oposição que escondessem o pulso, seja através do contínuo sonoro seja por ataques que evitassem gerar um acento rítmico, exceto quando desejado por alguma razão formal, como para a sugestão dos fechamentos. Como discutido, a periodicidade e a intensidade – como, por exemplo, as decorrentes do compasso e do acento métrico – ajudam a criar agrupamentos. Assim, para compensar o enfraquecimento destes fatores, no grupo temático *B*, simplifiquei as possibilidades melódico-harmônicas (vide figura 56).

2.7.2 – Forma

O primeiro grupo temático apresenta os sons percutidos do violão, sendo aqueles resultantes do tampo os motivos principais. Embora o ritmo sugira um pulso, os sons se apresentam muito fragmentados para sugerir agrupamentos frásicos claros. Para criar estes agrupamentos usei relações de inversões simples nos motivos do tampo e marquei cada frase distintamente (1º sem acompanhamento, 2º bitom e pizz. ‘percutido’, 3º bitom), facilitando sua discriminação com a mudança dos sons de acompanhamento. Conforme discutido, a mudança em um elemento pode ser suficiente para clarificar ou realizar fechamentos, estabelecendo objetos discretos (figura 55).

²²⁸ Pierre Boulez, ‘Commentaire I de Bourreaux de Solitude’, In *Le marteau sans maitre* (London: Philharmonia, [s.d.]), 7-17.

a *entre 95 e 110*

Guitar

Tampo

b

Gtr.

Tp.

p *pp p* *pp P* *pp p mp* *pp*

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

Fechamento por liquidação.

A partir do ataque em *f* forma-se um novo agrupamento devido ao fator de intensidade, clarificando a finalização anterior realizada por

Fechamento por Intensificação.

Figura55 – Duas primeiras frases do grupo temático A

O segundo grupo temático é melódico e quase sem pulso, posto que as ligaduras o escodem. Apesar destas duas oposições em relação ao grupo temático anterior, este grupo tem também três frases que apresentam tamanhos similares. Além de controlar as fundamentais, como já mencionado, procurei, neste trecho, aproveitar a dualidade entre acompanhamento e melodia segregando os *streams* aos poucos com agrupamento por proximidade, gerando as três vozes. Enquanto as duas primeiras frases usam a reiteração melódica, quase como eco para encerrar a frase por liquidação ‘mnemônica’, visto que há o enfraquecimento do motivo; a última se vale de intensificação dinâmica e rítmica, acentuando a resolução com a troca de timbre e a resolução harmônica (figura 56). Como o motivo é muito semelhante, aproveitei parâmetros secundários para clarificar os fechamentos (figura 56).

The image displays three systems of guitar notation. The first system, measures 14-17, begins with a *mp* dynamic and a *deixar soar* instruction. A dynamic change to *f* is indicated. Blue annotations 'a' and 'b' point to specific melodic lines. The second system, measures 18-21, is marked *mf* and includes Roman numeral VII. Blue annotations 'b' and 'c' are present. The third system, measures 22-25, starts with *mf* and *p* dynamics, featuring a *dolce* section and a *met.* section. Roman numeral XIX is also shown. Blue annotations 'c' and 'd' highlight specific musical elements.

Mudança de timbre, cresc. da dinâmica e alteração de ataque para enfatizar o fechamento.

Figura 56 – Análise grupo temático B

Curiosamente, o desenvolvimento foi o primeiro trecho a ser composto. A princípio, deveria ter constituído a exposição. No entanto, após algum tempo sem conseguir avançar na composição da peça, o orientador observou que, na realidade, o que havia composto tendia mais para um desenvolvimento. Assim, reescrevi o trecho aumentando o número de fragmentações, sequências, processos polifônicos e, sobretudo, enfraquecendo os fechamentos para gerar um fluxo contínuo durante esta seção. E abstraí dela materiais que pudessem atuar como grupos temáticos.

O início do desenvolvimento marca a volta do material rítmico. Observa-se que este material é tratado no desenvolvimento como material de segundo plano, isto se deve ao fato de sua qualidade de distinção ser menor que os

materiais do grupo temático *B* (figura 57). Apesar disso, poder-se-ia empregar alguns estratagemas para trazer estes materiais ao primeiro plano, contudo, optei por não fazê-lo. Nesta seção, além da reutilização do material empregado no primeiro grupo temático, utilizei o restante do material abstraído da peça de Boulez. Aqui os motivos rítmicos não formam frases e se agrupam aos eventos próximos. Sobre esta estrutura, fragmentei o material melódico, distinguindo três momentos: 1º) exploro o segmento *A* (figuras 57 e 58); 2º) exploro o segmento *C*, controlando as fundamentais em relações simples (figuras 58, 59 e 60); 3º) exploro o segmento *C*, mas com uma seqüência que retoma o acorde que fecha o grupo temático *A* (figuras 60 e 61), permitindo que eu retome o grupo temático *B* antes do *A* (figuras 61 e 62). Estes momentos estão separados por intensificação, exceto o último, que prossegue por liquidação para voltar à *A*, conforme pode-se observar na análise abaixo (das figuras 57 à 62), que abrange do desenvolvimento a recapitulação.

Lá-Si-Sol#-Ré
Si-Dó#-Lá#-Mi
Láb-Sib-Sol

A manutenção do segmento A como estrutura melódica e harmônica permitiu, neste trecho, fragmentar o material pelo timbre.

32

Gtr. *mf* *mf*

met LH V V

32

Tp. *p* *p* *pp* *p* *mp*

Melodia Harmônicos
Lá-Si-Sol#

Sol#-Lá#-Sol-(Dó#)

XII *mf* *sfz* *f* *mp*

LH

35

Gtr. *mp* *pp* *mp* *pp*

Lá-Si-Sol#- Fá#-Sol#-Fá-Si Lá#-Dó-Lá-Mib

Arrastar a unha do polegar direito sobre a 5ª corda

Agrupamentos resultantes do fator de intensidade, exemplificando o modo como a percussão se integra aos eventos melódicos harmônicos.

(5) LH (4) LH LH

(6) RH

RH *Glissar lentamente ascendentemente*

37

Gtr. *f* *mp*

37

Tp. *mp* *mf* *p* *mf*

Série completa
Como em outras peças,
foi usada como fator de intensificação para realizar o fechamento do trecho.

Saturação harmônica com *cluster*.

Fechamento rítmico

Figura 58 – Primeira parte do desenvolvimento (Final)

Início do segundo trecho do desenvolvimento
 Uso do segmento C
 Controle de tônicas (em negrito);
 Saturação mnemônica por fragmentação melódica e rítmica
 Ampliação da tessitura

The musical score consists of three systems, each with a guitar (Gtr.) and trumpet (Tp.) part. The guitar part is in treble clef, and the trumpet part is in bass clef. The time signature is 3/8.

System 1 (Measures 41-43):

- Measure 41:** Gtr. starts with a *mf* dynamic. A blue arrow points to the first note.
- Measure 42:** Gtr. has a *pp* dynamic with a **XII** fret marking. A blue arrow points to the first note, labeled **Ré-Lá-Mi-Ré#**.
- Measure 43:** Gtr. has a *mf pp* dynamic with a **VII** fret marking. A blue arrow points to the first note, labeled **Fá-Mi-Si-(Fá#)**.
- Measure 44:** Gtr. has a *pp* dynamic. A blue arrow points to the first note, labeled **Fá-Si-Mi-Fá#**.
- Trumpet (Tp.):** Measures 41-43 show a melodic line with dynamics *mp*, *pp*, and *mp mf*.

System 2 (Measures 44-47):

- Measure 44:** Gtr. has a *mf* dynamic. A blue arrow points to the first note, labeled **Lá-Mib-Mi-Ré**.
- Measure 45:** Gtr. has a *pp* dynamic with a **VII** fret marking.
- Measure 46:** Gtr. has a *pp* dynamic with a **XII** fret marking.
- Measure 47:** Gtr. has a *p* dynamic with a **XII** fret marking. A blue arrow points to the first note, labeled **Mi-Lá-Ré-(Sib)**.
- Measure 48:** Gtr. has a *p* dynamic with a **XII** fret marking. A blue arrow points to the first note, labeled **Final do grupo temático B** and **Segmento A: mib-fá-ré-(sol#)**.
- Trumpet (Tp.):** Measures 44-47 show a melodic line with dynamics *mp*, *pp*, *pp p*, *mp*, *p*, *mf*, and *mp*.

System 3 (Measures 48-52):

- Measure 48:** Gtr. has a *mf* dynamic with a **VII** fret marking. A blue arrow points to the first note, labeled **Mi-Fá-Fá#-Si**.
- Measure 49:** Gtr. has a *mf* dynamic with a **XII** fret marking.
- Measure 50:** Gtr. has a *mf* dynamic with a **XII** fret marking. A blue arrow points to the first note, labeled **Dó#-Si-Fá#-Dó**.
- Measure 51:** Gtr. has a *mf* dynamic with a **XII** fret marking.
- Measure 52:** Gtr. has a *mf* dynamic with a **XII** fret marking.
- Trumpet (Tp.):** Measures 48-52 show a melodic line with dynamics *mp*, *mf mp*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*.

Figura 59 - Segunda parte do desenvolvimento

Gtr. 51 *f* *mp* *pp* *a tempo*

Tp. 51 *p* *mf* *p* *p*

Ré-Mi-Lá-(Mib) Mib-Lá-Ré-(Mi)

senza tempo Arrastar a unha do dedo médio esquerdo sobre a sexta corda, a partir da boca até chegar ao mib (6)

Gtr. 55 *mf* *pizz.* *LH* *Bat.* *pizz.*

Tp. 55 *mp* *mf* *mp* *pp* *p* *pp*

Acorde Pedal (Mi-Lá-Ré-(Fá))

Segmento A realiza a melodia no baixo (Dó#-Ré#-Dó-(Fá#))
Harmonia é derivada do segmento C (Ex.: Si-Fá#-Dó#-(Dó)).

Gtr. 59 *f* *mp* *p*

Tp. 59 *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *mp*

Mi-Mib-Lá-Ré Mi-Ré-Lá-(Fá-Mib)
Mi-Ré-Lá-Mib

Figura 60 - Segunda parte do desenvolvimento (final) e terceira parte do desenvolvimento (compasso 55)

Ré-(Fá-Mib)-Mi-Lá
 Volta segmento A
 Fá-Sol-Mi-Sib / Sib-Dó-Lá-Mib
 Mib-Fá-Ré-Láb
 Grupo Temático B

63 Gtr. *pizz.* *art.* *met.* *mp*
 66 Gtr. *XII*
 69 Gtr. *VII*
 71 Gtr. *XII*

Si-Dó#-Lá#-Mi
 (Dó)-Mi-Fá#-Si-(Dó#)

Início da Cadência
 Segmento C
 Fá-Mib-Sib-Mi

Segmento C
 Mi-Ré-Lá-Mib

Figura 61 – Início recapitulação (grupo temático B)

Lá-Láb-Sib-Mib Réb-Láb-Sib-Mi

72

Gtr.

72

Tp.

Optei por evitar uma cadência enfática deste agrupamento, para fazê-lo no agrupamento seguinte.

p

Figura 62 – Final do grupo temático B

A tensão entre os grupos temáticos decorre do abandono das figuras rítmicas no pico de energia para entrada de uma seção estática melódica com pouca variação dinâmica. Por isso, optei em terminar em uma contínua liquidação dos elementos para sugerir a resolução estrutural, a reexposição do grupo temático B antes do A. Embora este possa ter-se desfeito ao poucos através da reorganização dos mesmos motivos rítmicos iniciais, utilizei a célula que conduz ao fechamento do grupo temático A para realizar o fechamento de A' devido a sua qualidade intrínseca de fechamento – talvez a única que possua uma funcionalidade mais clara (figura 63).

Como já mencionado, o grupo temático possui motivos com pouca pregnância mnemônica devido à qualidade altamente genérica dos mesmos. Assim, para sugerir a resolução optei por realizar a liquidação do material, operação contrária a sua exposição em que ocorre uma intensificação.

Optei por retomar o acorde abaixo para enfatizar seu caráter de centro harmônico e reforçar a de finalização do grupo temático B

74

Tp.

p p mf pp p p pp pp

80

Tp.

pp p mp pp p pp p pp mf > p pp

rit.-----

Figura 63 – Grupo temático A

Observa-se, então, uma distinção qualitativa nos sons que formam os grupos temáticos, pois há uma diferença na sua fonte de vibração e excitação. Por esta razão, achei mais conveniente acentuar as resoluções dos grupos temáticos em relação a si mesmo (A em relação a A' e B a B') e resolver a estrutura com recapitulação invertida, dissolvendo os eventos lentamente e preparando a volta a qualidade dos sons do primeiro grupo temático. Pareceu-me que, caso voltasse a A' para depois ir B' , interromperia abruptamente um tipo de som que se manteve em primeiro plano durante o desenvolvimento, não sendo possível retomá-lo novamente sem um prejuízo à resolução da dissonância estrutural. Assim, resolver o grupo temático B para depois retomar o grupo temático A , que saíra do desenvolvimento sem atrair atenção, foi a melhor solução.

2.8 – GIHON

para cello

São Paulo, dezembro de 2013.

2.8.1 – Material sonoro e Estrutura

A série empregada nesta peça foi abstraída da ordem de a aparição das notas no primeiro grupo temático, que não é serializado (figuras 63, 64 e 65). Assim tem-se a série:

	A	B	C	D
A	Fá# Sol Mib	Fá Ré Dó	Si Dó# Lá	Mi Sol# Sib
	Fá Fá# Ré	Mi Dó# Si	Sib Dó Sol#	Mib Sol Lá
	Lá Sib Fá#	Láb Fá Mib	Ré Mi Dó	Sol Si Dó#
B	Sol Sol# Mi	Fá# Ré# Dó#	Dó Ré Sib	Fá Lá Si
	Sib Si Sol	Lá Fá# Mi	Ré# Fá Dó#	Sol# Dó Ré
	Dó Dó# Lá	Si Sol# Fá#	Fá Sol Mib	Sib Ré Mi
C	Dó# Ré Sib	Dó Lá Sol	Fá# Sol# Mi	Si Ré# Fá
	Si Dó Láb	Sib Sol Fá	Mi Fá# Ré	Lá Dó# Mib
	Ré# Mi Dó	Ré Si Lá	Sol# Sib Fá#	Dó# Fá Sol
D	Sol# Lá Fá	Sol Mi Ré	Dó# Ré# Si	Fá# Sib Dó
	Mi Fá Dó#	Mib Dó Sib	Lá Si Sol	Ré Fá# Sol#
	Ré Mib Si	Dó# Sib Láb	Sol Lá Fá	Dó Mi Fá#

A série foi segmentada em quatro partes que podiam ser combinadas livremente, embora se tenha privilegiado a manutenção da ordenação dada. A restrição e a padronização ajudam a manter uma identidade da série, que, quando alterada precocemente, é compensada com algum outro fator – por exemplo, o tratamento motivico.

O primeiro grupo temático é uma transcrição livre do início do nono movimento de *Quaderno di Strada*, do compositor italiano Salvatore Sciarrino²²⁹. Fiz algumas modificações para adequar a série desejada, contudo, sem prejudicar os gestos originais. Aliás, esta é a razão para escolha desta obra e especificamente deste trecho como primeiro grupo temático. Procurava por alguma figura que fosse constituída principalmente por elementos não

²²⁹ Salvatore Sciarrino, 'Dalla barca vi saluto', in *Quaderno di Strada* (Milão: Ricordi, 2003).

discretos, mas que ainda assim possuísse uma pregnância mnemônica que favorecesse a percepção de suas transformações.

Este acorde foi acrescido depois, quando percebi a necessidade de marcar melhor o início do primeiro grupo temático. Assim, considero-o como um elemento percussivo, ao contrário dos acordes que aparecerão a frente, cuja importância é harmônica.

Figura de fácil habituação

The image shows a musical score for two instruments: Cello and Tampo. The Cello part is written on a single staff with a bass clef. It begins with a tempo marking of 120 to 130 and a dynamic marking of pppp sempre e decelerando. The melody starts with a series of notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated. There is an 'arco' section and a dynamic marking of *mf*. The Tampo part is written on a single staff with a treble clef. It features percussive elements marked with 'x' and 'p'. There are also dynamic markings of *f* and *p*. The score is divided into two systems, labeled 1 and 2.

Figura 64 – Introdução e Grupo temático A

The image shows a musical score for Violin (Vlc.) and Trombone (Tp) for measures 3 through 10. The Violin part features a melodic line with various articulations and dynamics. Key markings include 'pont.' (ponticello) at measure 3, 'arco ord.' (arco ordinario) at measure 5, and 'arco' at measure 9. Dynamics range from 'ppp' (pianissimo) to 'fz' (forzando). The Trombone part provides a rhythmic accompaniment with 'pizz' (pizzicato) markings. A blue arrow points from the text below to the Trombone staff.

Além de facilitar a conexão entre os *streams* e gerar novidade no conjunto, as notas em *pizz* são as únicas que são percebidas claramente, facilitando a polarização *Sol-Dó*.

O fator de continuidade tende não só agrupar estes sons percussivos com os anteriores, como também sugerir sua existência quando não ocorreu.

Figura 65– Grupo temático A (continuação)

Outro elemento que auxilia a conexão entre os *streams* ao ajudar a criar um fluxo sonoro contínuo.

The image displays a musical score for a group of instruments, specifically Violin (Vlc.) and Trumpet (Tp.). The score is divided into four systems. The first system (measures 8-11) features a Violin part with dynamics *f*, *pp*, *pp*, and *pp*, and articulations like *ord.* and *5*. The Trumpet part has dynamics *pp* and *pp*. The second system (measures 11-12) shows the Violin part with dynamics *f*, *mp*, and *f*, and articulations like *arco* and *5*. The Trumpet part has dynamics *f* and *f*. The third system (measures 11-12) features the Violin part with dynamics *mp* and *f*, and articulations like *arco* and *5*. The Trumpet part has dynamics *f* and *f*. The fourth system (measures 11-12) shows the Violin part with dynamics *mp* and *f*, and articulations like *arco* and *5*. The Trumpet part has dynamics *f* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Polarização Sol-Dó

Figura 66 – Grupo temático A

Como observa Boulez²³⁰, *glissandi* são objetos amorfos e indiferenciados, faixas de frequência de um tempo x a y . Contudo, no trecho da peça de Sciarrino, a combinação de parâmetros secundários – dinâmica, duração e tessitura do *gliss* – permite criar uma figura discreta. O *ostinato* do acompanhamento – como já explanado – é percebido como estímulos reiterados que tendem a habituação, passando para o plano de fundo da percepção. Outros elementos foram inseridos para criar um contínuo sonoro que interligasse os diferentes *streams*, guardando as pausas e respirações para reforçar o fechamento de trechos longos (vide explicações nas figuras 64, 65 e 66).

A harmonia é derivada dos segmentos e de suas combinações quando tratados polifonicamente no grupo temático *B* (figura 67), sendo o acorde final da exposição derivado das quatro últimas notas da série na transposição de *Lá*: ...*Dó-Sol-Si-Dó#* (figura 68). Observa-se também que este acorde e o segmento *D* são explorados, enquanto estrutura acordal, ao longo do desenvolvimento (Figura 69). Além disso, no grupo temático *B*, embora não tenha controlado suas fundamentais, procurei manter relações simples entre os baixos devido ao aumento do número de *streams* (discutido adiante). No grupo temático *A*, a única relação harmônica se dá entre as notas *Sol* e *Dó* (vide figura 64, 65 e 66).

Harmonia resultante do tratamento polifônico.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains a sequence of notes with various articulations. Above the staff, there is a 'V' and a 'pizz. somente o ré' annotation. The bottom staff is also in bass clef and contains a sequence of notes. Below the staff, there are annotations: 'pizz. somente o dó' at the beginning, 'pizz. somente o sol' at the end, and 'arco' and 'pp' further right. A '6:5' interval is marked between two notes in the bottom staff. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 67 – trecho grupo temático *B*

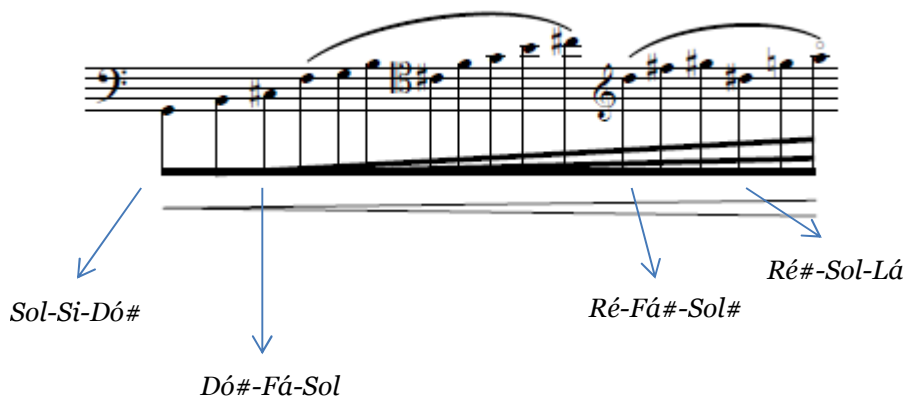
²³⁰ Boulez, *A música Hoje*, 42-43, 58.

Quatro últimas notas da série
Dó-Sol-Si-Réb



Figura 68 – Acorde final do agrupamento *B*

Segmento *D* polarizado (arpejo)



Segmento *D* polarizado (acorde) *Mib-Sol-Lá*

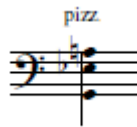


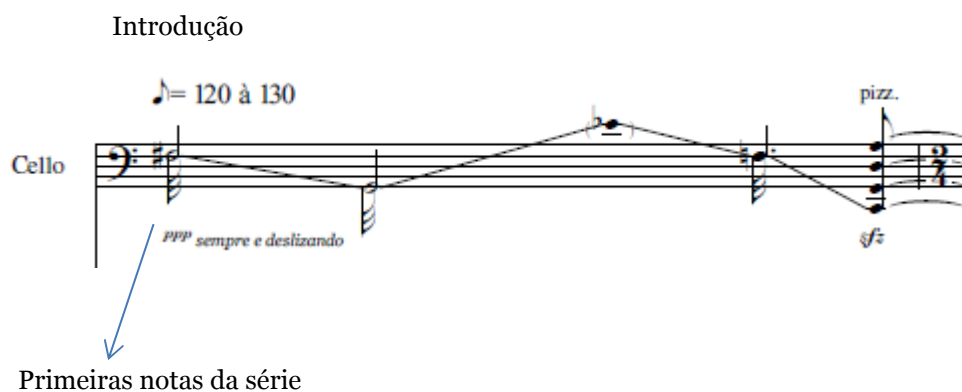
Figura 69 – Exemplo de emprego do segmento *D*

Quanto ao ritmo, buscou-se, no segundo agrupamento temático, aumentar o tempo dos acontecimentos e enfraquecer o pulso, contrapondo as características do grupo anterior em que o acompanhamento *ostinato* e a proximidade dos eventos sugerem uma movimentação mais acelerada. Assim, no grupo temático *B* há a dilatação da percepção temporal: quanto menos acontecimentos, menos informação para ser processada; assim, o eixo passado-presente-futuro se expande.

2.8.1 – Forma

O primeiro grupo temático foi discutido nos parágrafos precedentes, ao justificar seu emprego nesta peça. Antes dele há uma introdução, também usada na transição para o grupo temático B, que deriva da necessidade de atribuir idiossincrasia ao *gliss.*:

Introdução



Cello

♩ = 120 à 130


ppp sempre e deslizando

pizz.

Primeiras notas da série

No caso da ponte para o segundo grupo de temas (figura 70), o *glissando* segue uma pausa que aumenta a suspensão sugerida pelo clímax de energia. Como a figura empregada no primeiro agrupamento é muito característica – ou seja, altamente singular –, o tamanho desta ponte e sua qualidade liquidante são importantes para que se possa perceber as oposições dos grupos temáticos e a dissonância estrutural, sem que se recorra à justaposição dos grupos mas, também, sem inviabilizá-la. Assim, procurei estender o tamanho da ponte para um pouco além da capacidade de processamento imediato da MCP, mantendo ainda uma sensação de clímax anterior, mas preparando a desaceleração das seqüência de eventos.

Ponte



Vlc.

arco

ppp

sf

pont.

(continuando a série original)
...Si-Dó#-Lá-Mi-Sol#-Sib-Lá
(este lá inicia a série transposta)

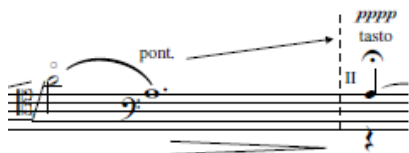


Figura70 – Análise ponte

Algumas características do grupo temático *B* já foram discutidas nos parágrafos anteriores. No entanto, uma peculiaridade deste agrupamento é o tratamento polifônico. Enquanto o primeiro grupo é homofônico, com o acompanhamento dividido em dois elementos, neste grupo temático, tentei equilibrar a possibilidade de escuta dos diferentes *streams*. Estes são determinados basicamente pelo modo de produção do som, além dos fatores de agrupamento por proximidade de altura e temporal:

Tema *a* do grupo temático *B*

Série Lá-Sib-Solb-Láb-Fá-Mib-Ré-Mi-Dó(antecipado)-(Sol)-(Si)-(Dó#)

O segmento *D* é evitado

Proximidade de altura e temporal

Similaridade tímbrica e proximidade temporal

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various articulations: 'arco' (arco), 'pizz.' (pizzicato), 'espress.' (espressivo), and 'pizz. somente o ré' (pizzicato only the D). There are also slurs, accents, and dynamic markings like 'p'. Blue arrows and brackets connect these elements to labels: 'Similaridade tímbrica' (timbral similarity) and 'Proximidade de altura e temporal' (proximity of pitch and time).

Como se pode observar, além do tema acima, neste grupo temático há mais dois temas e uma *codetta*:

Tema *b*
 Ampliação do tema *a* por interpolação.
 Embora simples, o aumento do número de elemento dá início ao processo de saturação da memória.

The image shows a musical score for Violin (Vlc.) with various performance instructions and annotations. The score is divided into several segments, each with a label and arrows pointing to specific notes or groups of notes. The annotations describe the relationship between these segments in terms of timbral and pitch similarity.

Annotations and Segment Labels:

- Proximidade de altura e temporal, além da similaridade tímbrica:** Points to the first segment, *Mi-Fá-Dó# Segmento A*.
- Similaridade tímbrica e proximidade de altura:** Points to the second segment, *Mib-Mi-Dó Segmento A*.
- Proximidade de altura e temporal, além da similaridade tímbrica:** Points to the third segment, *Dó#-Fá-Sol Segmento D*.
- Proximidade de altura e temporal, além da similaridade tímbrica:** Points to the fourth segment, *Fá#-Sol-Mib Segmento A*.
- Similaridade tímbrica:** Points to the fifth segment, *Dó-Mi-Fá# Segmento D reordenado*.
- Similaridade tímbrica:** Points to the sixth segment, *Série Lá-Stb-Fá#-Láb-Fá-Mib-Ré-Mi-Dó*.
- Proximidade de altura e temporal, além da similaridade tímbrica:** Points to the seventh segment, *Dó-Dó#-Lá Segmento A*.
- Sol remanescente da série anterior:** Points to the final note of the sixth segment.

Performance Instructions:

- pizz.* (pizzicato)
- arco* (arco)
- ppp* (pianissimo)
- p* (piano)
- ord. pont.* (ordained ponticello)
- pizz. somente o db* (pizzicato only the double bass)
- arco somente o sol* (arco only the sol)
- 6.5* (measure rest)
- 5* (measure rest)
- 3* (measure rest)
- 3* (measure rest)

Tema c
 Amplia os temas anteriores, enfatizando os eventos ocorridos no presente ao exceder os limites da MCP.

The image shows a musical score for Violin (Vlc.) with several annotations and labels. The score is written on a single staff and includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mp*, and *arco ord.*. The annotations include:

- Término do tema b**: An arrow pointing to the end of a section of the score.
- Início do tema c**: An arrow pointing to the beginning of a new section.
- Proximidade temporal e similaridade tímbrica.**: A bracket spanning a wide section of the score.
- Proximidade de altura e temporal, além da similaridade tímbrica.**: A bracket spanning a section of the score.
- Série (Fá)-(Fá#)-(Ré)-Mi-Dó#-Si-Sib-Dó-Láb**: A label pointing to a specific melodic sequence.
- Série (Sol)-(Sol#)-(Mi)-Solb-Mib-Réb-Dó-Ré-Sib**: A label pointing to another melodic sequence.
- Dó-Dó#-Lá Segmento A**: A label pointing to a specific note.
- Lá-Sib-Fá# Segmento A**: A label pointing to another specific note.

Isso ocorre porque os agrupamentos ocorrem dentro do limite temporal da MCP, permitindo a percepção do deslocamento estrutural (série) e motivico (a organização das vozes). Isto ocorre também nos gestos ascendentes do grupo temático A.

Início da sequência, aumentando a e ganho de energia devido ao caráter ascendente.

Proximidade de altura similaridade tímbrica.

Codetta

Proximidade temporal e de altura, embora o fá tenda também a se agrupar ao dó.

Fechamento (*closure*) da exposição com polarização do baixo em *Dó*.

Agrupamento pelo fator de boa continuidade

Fim da sequência com a volta à série que inicia o tema (Lá)-(Sib)-(Fá#)-Láb-Fá-Mib-Ré-Mi-Dó-Sol-Si-Dó# Segmento *D* realiza a codetta de encerramento.

Apesar do fluxo sonoro contínuo, o desenvolvimento pode ser dividido em três momentos, segundo o material que é explorado:

- Início do desenvolvimento
- 1º) Parte
 - Exploro elementos da *codetta* combinado a elementos do acompanhamento do primeiro grupo temático,
 - além de elementos da sequência presente no grupo temático B.
 - Em todo desenvolvimento polarizei o segmento D e a nota Dó.

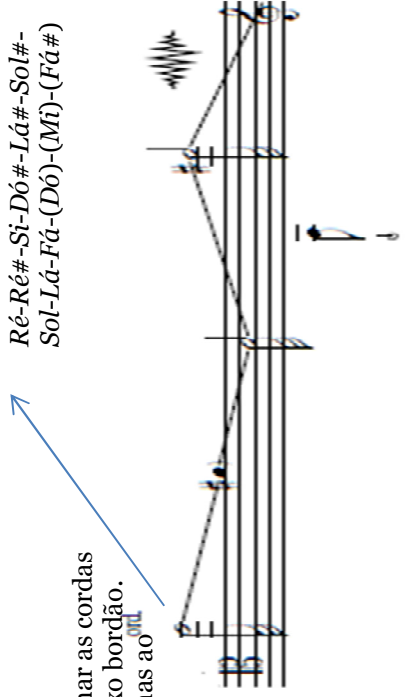
The image shows a musical score for Violin (Vic.) and Trumpet (Tp). The violin part features a melodic line with various dynamics and articulations. The trumpet part provides a rhythmic accompaniment. Annotations include 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'mf', 'pp', 'pppp', 'f', and 'ff'. A large blue arrow points from the text 'Elementos do final da exposição' to the end of the violin line. Another blue arrow points from the text 'Derivados do acompanhamento do grupo temático A' to the trumpet line. A third blue arrow points from the text 'Início do desenvolvimento' to the beginning of the violin line.

Derivados do acompanhamento do grupo temático A

Elementos do final da exposição

Ré-Ré#-Si-Dó#-Lá#-Sol#-
Sol-Lá-Fá-(Dó)-(Mi)-(Fá#)

2º) Parte do desenvolvimento
 Exploro o material da introdução alternando modos de friccionar as cordas
 As notas de referência são dadas pela série, sendo o dó um baixo bordão.
 Esse trecho é formado somente por elementos secundários, mas ao ^{ord.}
 contrário do grupo temático A, seu fluxo contínuo impede de
 formar agrupamentos discretos. Assim, para não prejudicar
 a percepção da alternância de timbre - o principal elemento
 desenvolvido, inseri poucos elementos.



The image shows two musical staves for Violin (Vlc.). The top staff includes markings for 'ord.', 'pont.', 'lasto', and 'ppp'. The bottom staff includes 'ord.', 'lasto', 'pont.', 'ppp', 'mp', 'f', and 'arco'. A bracket at the bottom right of the second staff is labeled 'Início terceiro momento'. There are also wavy lines representing sound or bowing techniques.

Início terceiro momento

3º) Parte do desenvolvimento
 Volta a explorar o segmento D e a série
 Há também elementos do grupo temático A,
 sendo a percussão o marco para entrada do pedal em dó que prepara a volta ao primeiro
 grupo temático.

The image displays a musical score for Violin (Vlc.) and Trumpet (Tp) across five measures, numbered 63 to 67. The Violin part is written on a single staff, while the Trumpet part is on a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *mf*, *ppp*, *p*, *arco*, *pont.*, *f*, and *fp*. There are also performance instructions like *tasto* and *arco* with arrows indicating the direction of the bow or breath. Measure 63 features a triplet of eighth notes in the violin and a series of notes in the trumpet. Measure 64 shows a long note in the violin and a series of notes in the trumpet. Measure 65 has a long note in the violin and a series of notes in the trumpet. Measure 66 features a long note in the violin and a series of notes in the trumpet. Measure 67 shows a long note in the violin and a series of notes in the trumpet. The score is a complex piece of music with many dynamics and articulations.

The image shows a musical score for Violin (Vlc.) with several measures. The notation includes various dynamics such as *ff*, *f*, *pp*, and *mp*. There are also articulation markings like 'arco', 'pizz.', and 'pont.'. A large section of the score is blacked out, and a blue arrow points to the right from the bottom of the page.

3°)Início pedal para volta ao grupo temático A.
 Além de apresentar uma estrutura não retrogradável simples,
 é baseado no segmento D.
 Usei acordes que pudessem conter um *pizz. Bartók* em corda solta.
 Contudo, não o fiz na corda *sol*, que será polarizada na seção seguinte.

Se na exposição havia um movimento do baixo *Sol-Dó*, na recapitulação o grupo temático *A* será organizado em torno de *sol*(figuras 71 e 72). Os fechamentos dos motivos são agora aumentados e predominantemente descendentes (figura 71 e 72). O grupo temático *A* perde energia aos poucos devido à liquidação dos seus elementos e, se antes ele era interrompido abruptamente, agora, dissolve-se lentamente conectando-se ao grupo temático *B* (figura 72). Esta tendência continua no grupo temático, mas resolvendo as linhas polifônicas ao mesmo tempo em que as frases – organizadas como uma sequência descendente – diminuem a dinâmica e o andamento (vide figuras 73, 74 e 75).

Como aproveitei pouco esses motivos no desenvolvimento, aumentei seu comprimento ocasionalmente para desenvolvê-lo um pouco e reduzir a figura do ostinato na percussão.

The image displays a musical score for Violin (Vlc.) and Trumpet (Tp) across measures 75 to 78. The score is written in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violin part features various dynamics including *ppp*, *p*, *fz*, *f*, *mp*, and *ff*. It includes articulation marks such as accents (>) and slurs, as well as performance instructions like 'arco' and 'pont.' (pizzicato). The Trumpet part is marked with *p* and *mp*. Blue arrows point to specific measures: one points to measure 75 in the Violin staff, another to measure 76 in the Violin staff, and a third to measure 78 in the Violin staff. The score includes measure numbers 75 and 78 at the beginning of their respective staves.

Figura 71 – Início Recapitulação e Grupo Temático A

The score for Violin (Vlc.) and Trompe (Tp.) features a complex passage. The Violin part includes markings for 'arco ord.', 'arco', and 'pont.' with a '5' indicating a five-measure phrase. Dynamic markings include *f*, *mp*, *p*, and *ppp*. The Trompe part has a similar structure with dynamic markings *f*, *mp*, *p*, and *ppp*. Blue arrows point to specific notes in both parts.

A reiteração do *gliss.* faz com que eles se tornem parte do agrupamento. Assim, não se estranha quando este último que repousa longamente sobre o ruído, liquidando as características do agrupamento A. Mais uma vez, a combinação entre redução de dinâmica e eventos com saturação dos limites da MCP com notas longas é a chave para finalização.

The score for Violin (Vlc.) and Trompe (Tp.) continues the passage. The Violin part includes markings for 'arco' and 'pont.' with a '5' indicating a five-measure phrase. Dynamic markings include *mp* and *ppp*. The Trompe part has a similar structure with dynamic markings *mp* and *ppp*. Blue arrows point to specific notes in both parts.

Polarização da nota *sol*.

Último e mais logo dos

Finalização do acompanhamento

Figura 72 – Continuação grupo temáticoA

The image displays a musical score for Violin (Vlc.) with several distinct sections. The first section features a triplet of eighth notes marked 'arco' and a subsequent phrase with 'arco' and 'cord.' markings, ending with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The second section is a long, sweeping phrase marked 'arco' and 'pont.' (ponticello), with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The third section consists of a series of sixteenth notes marked 'arco' and 'pizz.', with a '6.5' marking indicating a specific duration or measure count. The final section shows a phrase marked 'arco' and 'ppp', concluding with a 'pizz.' instruction. The score is enclosed in a blue rectangular frame.

Sol polarizado como pedal

Figura 74 – Grupo temático B (continuação)

CONCLUSÕES

Na primeira parte da dissertação, discuti como o desejo de inovação levou os compositores da vanguarda cinquentista a criarem um modo de compor baseado na serialização de diversos elementos. Observou-se que a técnica serial desmistificou pretensos parâmetros naturais da música presentes no tonalismo, mas que a serialização total, ao cumprir sua meta de inviabilizar a memória enquanto tradição, desconsiderou a memória como faculdade humana que participa da construção da experiência musical, mostrando que a lógica estrutural não é suficiente para garantir unidade formal.

Discutiu-se a possibilidade de considerar a forma enquanto unidade sensível, ou seja, planos de eventos com variado grau de potencial perceptivo, podendo distinguir-se da estrutura – aspectos organizacionais que subjazem o que se escuta, embora tais aspectos possam também fazer parte da forma. O que permitiu concluir que, justamente por cindir a lógica estrutural da lógica sensível, o serialismo integral inutiliza o esforço do ouvido em dar forma à música, sendo o caos a única forma possível.

Observei que, ao delegar à escuta o juízo formal, o compositor estaria a trabalhar com limites da cognição – ou seja, o modo como se vivencia a música –, sendo que o estudo da memória poderia oferecer reflexões sobre como se podem explorar sonoridades e técnicas criadas no século XX sem que haja um rompimento entre a lógica estrutural e a sensível.

Na explanação sobre memória, constatou-se que esta faculdade humana engloba ampla gama de sistemas e processos perceptivos e cognitivos fundamentais para nossa interação com o mundo. Discorri sobre como os estímulos perceptivos se agrupam, permitindo sua percepção e memorização; e sobre as características da memória de curto prazo e memória de longo prazo. Tal estudo permitiu relacionar vários conceitos e orientações para criação da forma musical, desde o nível de elaboração material, passando pelos eventos locais – que ocorrem no presente – até como pensar a constituição global da peça. Viu-se também a possibilidade de duas tendências temporais distintas, conforme o tratamento que se dá à memória: sabotagem mnemônica, em que eventos do presente são potencialmente mais perceptíveis, gerando uma percepção temporal não-linear; observância das características da memória,

privilegiando um fluxo de eventos no eixo temporal passado-presente-futuro, gerando uma experiência temporal linear. Podendo coexistir diferentes ênfases em uma mesma peça.

Finalizando a primeira parte, explanei sobre a proposição de Dottori em pensar a música como um jogo cognitivo. De tal modo se pode pensar a música como um conjunto de regras, com o qual o compositor joga. Assim, é possível avaliar tanto a qualidade das regras que organizam o jogo, quanto as ‘jogadas’ realizadas a partir destas regras.

No início do memorial de composição — a segunda parte da dissertação — expus a necessidade da materialidade sonora em formar-se, em colocar-se em relações formais que se deem consistência interna. Também discorri sobre algumas orientações gerais para a composição das peças: privilegiariam a experiência temporal linear, por esta razão as características da MLP deveriam ser observadas durante a composição de todas as peças; e usariam referências perceptivas baseadas em esquemas estruturais clássicos, para delimitar as possibilidades formais.

Assim, em ‘*Cinco Canções para Maria*’, restringi o material melódico-harmônico com o uso dos tropos e da série, estabeleci hierarquias entre a nota da estrutura e o ornamento e limitei algumas possibilidades rítmicas no II e IV movimento. Quando empreguei a concepção de tropos, procurei organizar os conjuntos segundo polarizações periódicas; quando faço uso da série, a polarização se dá pelo emprego preferencial de uma das possibilidades de tratamento da ordenação dodecafônica. Estes procedimentos permitem imprimir uma identidade à *estrutura* subjacente à organização motívica.

A reiteração desses elementos estruturantes facilita a possibilidade de criar motivos com grande pregnância mnemônica. Observa-se também que os motivos não excedem os limites estimados da MCP, permitindo constituir um eixo temporal linear através da manipulação motívica orientada pelos fatores de agrupamento/segregação. Isto não ocorre nos movimentos II e IV em que não há motivo, uma vez que os elementos melódicos se sucedem continuamente através de notas longas que excedem os limites da MCP. Logo, enfatiza-se a percepção do presente, apesar da linearidade ser percebida na MLP devido às reiterações das notas e simplicidade da linha melódica.

Em '*Pishon*' empreguei basicamente os mesmos procedimentos restritivos para engendramento do material sonoro e com o mesmo propósito: redução da possibilidade de eventos e polarização de alguns elementos estruturais. Contudo, nesta peça, tentei, pela primeira vez, empregar estes procedimentos em uma forma maior: a forma sonata. Viu-se que diversos parâmetros foram usados para sugerir a dissonância estrutural característica desta forma, e, para avaliar se os elementos musicais criados poderiam sugerir este fim, a concepção de *closure* e a observância dos fatores de agrupamento foram fundamentais. Tendo em conta estes conceitos, foi possível criar motivos discretos, com o que temos chamado de qualidade de pregnância mnemônica, que formam frases respeitando os limites da MCP e que facilitam a criação da forma global da peça. As reflexões teóricas sobre MLP permitiram conceber algumas soluções para propor a dissonância estrutural, como usar uma suposta forma ternária para gerar a tensão, ao sugerir uma condução ternária das seções e frustrar as expectativas ao não realizá-la; e usar o contraponto reversível para reiteração da estrutura de modo não tão evidente, ao mesmo tempo em que se transpõe ascendentemente esta estrutura, acumulando energia para ressaltar a resolução estrutura ABA.

No '*Prelúdio IV*' tentei polarizar a harmonia a partir dos segmentos da série. Também evitei transposições desta para obter agrupamentos por aprendizado. Por esta razão o *ostinato* foi empregado, não só formando um agrupamento próprio, mas facilitando a segregação dos demais *streams*. Devido à reiteração motívica do *ostinato*, foi possível conceber frases longas, próximas dos limites estimados da MCP, sem prejuízo da sugestão perceptiva no eixo temporal que intencionava propiciar.

O refinamento do controle harmônico é ainda maior na '*Peça sem título*'. Nesta, o controle rigoroso das fundamentais acrescenta uma nova dimensão ao tratamento harmônico, além da tensão intervalar do fluxo harmônico e da polarização de estruturas acordais. Foi possível trocar estruturas acordais, mantendo as fundamentais, gerando novas possibilidades, mas reiterando algum elemento.

Na peça '*Às Margens do Igapó*', do ciclo '*Londrinenses*', pude propor mais algumas maneiras de realizar reiterações estruturais, importantes para reduzir a possibilidade de informações novas. Aqui, por exemplo, volto a utilizar

a ideia de notas de referência, que atuam como ponto estrutura, sobre o qual os motivos e frases se organizam.

Em ‘*Ubá*’ criei uma figura gestual combinada a um motivo. Para criar os gestos controlei uma série de parâmetros secundários, estabelecendo oposições básicas que puderam sugerir tensões e resoluções. Na seção *B*, controlei de modo estrito as fundamentais e a tensão harmônica criando direcionalidade e compensando a liberdade na ordenação dos elementos dos segmentos da série. Aliás, o segmento *A* da série foi usado na seção *A* como fator de coesão dos eventos, evitando sua transposição e o reiterando constantemente. Isto provoca a habituação destes elementos, permitindo que os parâmetros secundários atuem como *formativos*, ou seja, caracterizando e singularizando estes gestos.

A segunda peça de *Belenenses*, ‘*Icamiabas no espelho da Lua*’, é outra peça em que a forma sonata é o modelo. Contudo, aqui há uma distinção da qualidade dos sons que compõe os diferentes grupos temáticos que me obrigou a aumentar o número de restrições pré-composicionais para conseguir simplificar os processos de agrupamentos motivicos e frásicos. Estes últimos, além de não excederem os limites da MCP, apresentam grande reiteração estrutural (como os tipos acordais empregados) e na forma (repetição dos motivos). No desenvolvimento, os materiais que compõe o tema se misturam: ora se fundindo, ora evoluindo paralelamente. Assim, para propor a resolução estrutural, inverti os temas na recapitulação a fim de evitar a descontinuidade e ruptura dos materiais – por conta dos planos distintos que tais materiais assumiram durante o desenvolvimento – e sugerir a resolução estrutural.

Na última peça do portfólio, ‘*Gihon*’, continuei a tentar explorar figuras musicais gestuais junto com motivos. No desenvolvimento, ao contrário de ‘*Icamiabas no espelho da Lua*’, tentei explorar mais os gestos e, por esta razão, simplifiquei a polifonia. Esperava assim que pudessem ser percebidos os desenvolvimentos destes gestos, como as mudanças de timbre ou de dinâmica. Por esta razão, volto a utilizar de parâmetros secundários como elementos formativos, enquanto a série (sobretudo o segmento *D*) se torna um fator de coesão.

Quanto aos grupos temáticos, o primeiro apresenta gestos discretos e claramente definidos, de fácil reconhecimento quando reempregados após estarem ausentes por algum tempo. Isto me permitiu empregá-lo pouco no

desenvolvimento e não prejudicar seu reconhecimento posterior, e, assim, poder resolver a tensão gerada na exposição. Já o grupo temático B, que reitera constantemente os segmentos A, B e C da série, mas ainda assim criando motivos parcialmente independentes destes segmentos, apresenta uma dilatação em seus temas por interpolação até um clímax de eventos, suspenso com a finalização do grupo temático. Como em ambos os grupos temáticos há esta suspensão, pude realizar a resolução estrutural modificando os finais dos agrupamentos, reduzindo a quantidade de eventos e usando os elementos dos parâmetros secundários de modo a eliminar a tensão remanescente ou esperada – visto que se trata da recapitulação de eventos que já ocorreram.

Pode-se observar, a partir do breve resumo acima, que as reflexões propostas na primeira parte da dissertação foram proveitosas nos três momentos do processo de composição: justificando e qualificando os processos de criação do material sonoro e as proposições estruturais; avaliando e facilitando soluções no que concerne aos aspectos formais. Ou seja, o estudo dos processos mnemônicos, permitiu-me avaliar a pregnância das regras criadas para composição, assim como as ‘jogadas’ propostas com estas regras; orientando as escolhas composicionais e permitindo a proposição de uma *poética* que almeja aproximar-se do ouvinte, dirigindo – ao menos, parcialmente – as tendências de sua escuta.

Dentre os possíveis desdobramentos desta pesquisa, há três que foram tratados durante a dissertação e que podem vir a ser aprofundados. Primeiro, a reflexão sobre a intersecção entre os processos mnemônicos e o ritmo: como avaliar a qualidade do material rítmico e suas estruturas, como eles se agrupam e qual o seu peso na definição dos agrupamentos. Segundo, a atuação dos parâmetros secundários em peças cujo gesto seja a figura principal. Acredito que a investigação aprofundada sobre estes parâmetros pode fornecer *insights* sobre o comportamento do gesto e seus desdobramentos ao longo da peça. Como já se ponderou, a música é o som em forma, logo, avaliar a qualidade formante – as tendências relacionais do material – é fundamental para o compositor. Visto que tais tendências estão relacionadas, ao menos em parte, ao modo inato como estas imagens sonoras são construídas na mente, as proposições conceituais discutidas ao longo desta dissertação podem auxiliar o compositor a tomar decisões sobre a criação destes gestos e suas relações, se

estiver visando manipular tais complexos sonoros segundo os potenciais de escuta. E desta maneira decidir, por exemplo, exceder ou não o número de eventos; privilegiar determinados parâmetros, e os meios de tornar esta primazia mais perceptível; manipular os planos de escuta (figura e fundo). Por fim, conceitos que auxiliaram na criação de eventos que sugerissem um tempo linear, podem ser muito úteis no engendramento de eventos sonoros não-lineares permitindo ao compositor avaliar como possam vir a se comportar estes agrupamentos dentro de um espaço de tempo e, assim, se as relações entre eles permitem, sugerir uma tal percepção temporal.

REFERÊNCIAS

- Baars, Baars. *A cognitive theory of consciousness*. New York: Cambridge University Press.
- Berio, Luciano, *Remembering the future* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006), 20-21.
- Bigand, Emmanuel, Bharucha, Jamshed J. e Tillmann, Barbara. ‘Implicit learning of tonality: a self-organizing approach’, In *Psychological Review*, vol. 107, n. 4 (2000): 885-913.
- Bharucha, Jamshed J “Neural Nets, temporal composites and tonality”, In *The psychology of music*, Ed. Diana Deutsch. 2 ed. 47-88. San Diego: 1999.
- Boulez, Pierre ‘Commentaire I de Bourreaux de Solitude’, In *Le marteau sans maître* (London: Philharmonia, [s.d.]), 7-17.
- _____. *A música hoje*, trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros (São Paulo: Perspectiva, 2011)
- _____. *A música hoje 2*. trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo Perspectiva: 1992.
- _____. “...Auprès et au loin”. In *Apontamentos de Aprendiz*. trad. Sttella Moutinho et al. 169-85. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Borges Neto, José. “Música é linguagem? ”, In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. 2-9. Curitiba: UFPR, 2005.
- Bregman, Albert S. *Auditory scene analysis: the perception organization of the sound*. Cambridge: The MIT Press, 1990.
- _____. “Auditory scene analysis: hearing in complex environments”. In *Thinking in sound*. eds. S.E. McAdams e E. Bigand. 10-36. London: Oxford University Press, 1993.
- Bregman, Albert S. e Woszczyk, Wieslaw. “Controlling the perceptual organization of sound: Guidelines derived from principles of auditory scene analysis”, In *Audio Anecdotes: Tools, tips and techniques for digital audio*. eds. K. Greenebaum and R. Barzel Vol.1. 33-51. Massachusetts: A. K. Peters, 2004.
- Brelet, Gisèle. *Estetica e Criación Musical*. trad Leopoldo Hurtado. Buenos Aires: Hachette S.A., 1957.

- Brindle, Reginald Smith. *Serial composition*. London: Oxford University Press, 1966.
- _____. *The new music: the avant-garde since 1945*. Bristol: Oxford University Press, 1984.
- Camus, Albert. *A peste*. trad. Valery Rumjanek. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- Cowan, Nelson. “Sensory Memory” In *Cognitive Psychology of Memory*, ed.H. L. Roediger, Vol. 2. 23-32. Oxford: Elsevier, 2008.
- _____. “What are the differences between long-term, short-term, and working memory?” In *Progress in Brain Research: Vol. 169, Essence of Memory*. eds. W.S. Sossin et al. 323-338. Amsterdam: Elsevier B.V., 2008.
- _____. “Sensory and Immediate Memory”, In *Encyclopedia of Consciousness*. Vol.2. ed. W. P. Banks.327-339. Oxford: Elsevier, 2009,
- _____. “The magical mystery four: How is working memory capacity limited, and why?” In *Current Directions in Psychological Science*, 19 (2010): 51-57.
- Deutsch, Diana. “Grouping mechanisms in music”, In *The psychology of music*. ed. Diana Deutsch. 3ed. 183-248. San Diego: 2013.
- _____. “The processing of pitch combinations”. In *The psychology of music*.3ed. ed. Diana Deutsch. 249-325. San Diego: Elsevier, 2013
- Dottori, Maurício. “De gêneros, de macacos, e do ensino da composição musical”. In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*.246-59. Curitiba: UFPR, 2005.
- _____. Concerto pastorale de Maurício Dottori: aspectos composicionais. in *Anais do III Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*. 71-79 Campinas: ABRAF, 2011.
- _____. “Santo Agostinho e as canções de ninar”. in *Anais do 8º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. 173-82. Florianópolis: UFSC, 2012.
- _____. “A dodecafonía sobe – com Balzac e Proust – os degraus do paraíso”, *Ictus* Vol 8 n. 1(2007): 37-48.
- _____. “Anotações da oficina de composição do 32º Festival de Música de Londrina”.Realizado entre 14 a 28 de Julho 2012, na cidade deLondrina-PR, Brasil.

- _____. *A noite, a música: uma hipótese cognitiva*. Brasília: [no prelo], 2013.
- Doty, Robert W. "Time and Memory". In *Brain Organization and Memory*. eds. James McGaugh, Norman Weinberger, e Gary Lynch. 145-58. New York: Oxford University Press, 1990.
- Eco, Umberto. "Pensamento estrutural e pensamento serial". In *A estrutura ausente*. trad. Pérola de Carvalho. 302-21. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Fuster, Joaquén M. "Network memory", In *Trends in Neuroscience* v.20 n.10 (1997): 451-459).
- Gérard, Grisey, 'Tempus ex Machina: a composer's reflections on musical time', in *Contemporary Review*, 2:1, (1987, 239-275), 240-242.
- Goldman, Jonathan. "Concept of form". In *The Musical language of Pierre Boulez: writings and compositions*. 70-78. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Hindemith, Paul. *The craft of musical composition*. Book I. 4ed. trad. Arthur Mendel. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1945.
- Izquierdo, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- Junchaya, Rafael L. "Musical form after the avant-garde revolution: a new approach to composition teaching". In *International conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*. Acessado em 21 de abril de 2012, <http://btc.web.auth.gr/>
- Kramer, Jonathan. *The time of music*. New York: Schirmer, 1988.
- Lancaster, J. S. e Barsalou, L. W. "Multiple organisations of events in memory", In *InMemory*, 5 (1997):569-599.
- Lerdahl, Fred. 'Cognitive Constraints on Compositional Systems'. In *Contemporary Music Review*, vol 6, parte 2 (United Kingdom: Harwood Academic Publishers, 1992, 97-121)
- Lévi-Strauss, Claude. "Abertura". In *O cru e o cozido*, trad. Beatriz Perrone-Moisés. 9-37. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- Massaro, Dominic e Lottus, Geoffrey R. "Sensory and Perceptual Storage", In *Memory*, eds. Elizabeth Ligon Bjork and Robert A Bjork. 67-99. San Diego: Academic Press, 1996.
- McAdams, Stephan. "Psychological Constraints on Form-Bearing Dimensions in Music". *Contemporary Music Review*, vol. 4, (1989): 181-198.

- Meyer, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- _____. “Hierarchic Structures”, In *Explaining Music*. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- _____. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989).
- Nairne, James S. “Short-term/Work memory”, In *Memory*. ed. Elizabeth Ligon Bjork and Robert A Bjork. 101-26. San Diego: Academic Press, 1996.
- Nietzsche, Friedrich *O caso Wagner*. trad. Paulo César Lima. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- Nogueira, Marcos. “Condições de um formalismo musical contemporâneo”. In *Música em perspectiva* Vol 3 n. 2 (2010): 111-37.
- Perle, George. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkeley: University of California Press, 1962.
- _____. *The Listening Composer*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Vicent Persichetti, *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*, Trad.: Antenor Ferreira Correa et. al. (São Paulo: Via Lettera, 2012).
- Rose, David. ‘Selective attention’, In: *Consciousness: philosophical, psychological and neural theories*. 258-62. Oxford: Oxford Press, 2006.
- _____. “Memory and perception”. In: *Consciousness: philosophical, psychological and neural theories*. 285-328. Oxford: Oxford Press, 2006.
- Rosen, Charles. *Formas de sonata*. trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Labor, 1987.
- _____. *The Classical Style*. 2ed. London: Faber and Faber, 1990.
- Sciarrino, Salvatore. ‘Dalla barca vi saluto’, in *Quaderno di Strada* (Milão: Ricordi, 2003)
- Snyder, Robert. *Music and Memory: an introduction*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

- Tenney, James. *Meta Hodos and Meta Meta Hodos*. 2ed. Oakland: Frog Peak Music, 1988.
- Tenney, James; Larry Polansky, 'Temporal Gestalt Perception in Music', *Journal of Music Theory*, vol. 24, n. 2 (Autumn: 1980, 205-245).
- Thompson, Richard F. *Habtuation: a history*. Acessado em 4 de abril de 2013, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2714193/pdf/nihms-123232.pdf>
- Tulving, Endel. "Human memory". In *Memory Concepts - 1993 - Basic And Clinical Aspects*. ed. Per Andersen et.al.v27-45. Amsterdam: Elsevier, 1993.
- _____. "Organization of memory - Quo vadis?", In *The cognitive neurosciences*. ed. Gazzaniga M.S. 839-47. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Walker, Stephan F. "Habituation, sensitization, and stimulus learning". In *Animal learning*. 34-55. London: Routledge & Kegan Paul, 1987. 34-55.
- Webern, Anton. *O caminho para música nova*. trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

Eduardo Frigatti

Cinco canções para Maria

para Pianoforte

2012

I

Eduardo Frigatti
Curitiba, agosto de 2012

Andante

Piano

mp dolce

pp
sempre
e quase liquescente
quando ornamentais

ppp sempre quando as notas
estiverem grafadas nesse
tamanho

6

3

3

6

5

3

3

3

5

3

3

6

3

f

3

3

3 I

subito *p*

f

mp

sfz

sfz

mp

mf

pp

gva-

III

Eduardo Frigatti
Curitiba, agosto de 2012

Quase Adagio

Piano

p

pp

mf

sempre quando a nota estiver grafada em tamanho menor

8va-1

8va-1

3

3

f

subito p

sfz

3

8va-1

3

7

3

8va-1

p

III

8va-- ,

mf

f

8va-- ,

This system features a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with a long slur and a fermata. The bass clef contains a supporting line with a similar slur. Dynamics range from *mf* to *f*. An 8va-- marking is present above the treble staff.

8vb- ,

mf

5

3

This system continues the grand staff. The treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a line with a slur and a fermata. Dynamics include *mf*. There are markings for 8vb- , a 5, and a 3.

8va-- ,

accel. e cresc. poco a poco

f

3

3

3

6

3

8vb- ,

This system continues the grand staff. The treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a line with a slur and a fermata. Dynamics include *f*. There are markings for 8va-- , 8vb- , and several 3s.

ppp ad libitum

pppp

This system shows the grand staff with a final melodic line in the treble clef and a final line in the bass clef. Dynamics include *ppp ad libitum* and *pppp*.

V

Eduardo Frigatti
Curitiba, agosto de 2012

Agitato mas não rápido

Piano

mp

pp sempre e leve quando as notas estiverem grafadas em tamanho menor

mf

accel molto *f* *subito p* *leggero*

8vb

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a five-note phrase marked with a '5' and a triplet of eighth notes marked with a '3'. The left hand provides harmonic support. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Tempo markings are *a tempo* and *rit. molto e dim.* (ritardando molto and decrescendo).

Second system of the piano score. The right hand has a sequence of eighth notes marked with a '5' and a triplet marked with a '3'. The left hand has a triplet marked with a '3'. Dynamics include *p* (piano). Tempo markings are *rit. molto* and *a tempo*. Register markings *8va* and *8vb-1* are present.

Third system of the piano score. The right hand has a triplet marked with a '3' and a five-note phrase marked with a '5'. The left hand has a six-note phrase marked with a '6' and a triplet marked with a '3'. Dynamics include *p* (piano). Tempo markings are *molto lento* and *a tempo*. Register markings *8va* and *8vb* are present.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with triplets and a quintuplet, marked with a *mf* dynamic. The bass clef contains a supporting line with triplets and a quintuplet.

Musical score system 2, featuring a grand staff. The treble clef contains a melodic line with triplets and a quintuplet, marked with *accel*, *mf*, *subito p*, and *sfz* dynamics. The bass clef contains a supporting line with a *8va* marking and a *pp* dynamic.

Musical score system 3, featuring a grand staff. The treble clef contains a melodic line with a *rit.* marking and a *pp* dynamic. The bass clef contains a supporting line with a *3* triplet marking.

PISHON

Eduardo Frigatti

Flute

W.T. *wisper tone*
△

Jet ↗ *jet whistle*

♭ *quarter-tone flat*

♯ *quarter-tone sharp*


↓ × *air sound*

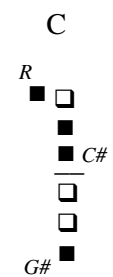
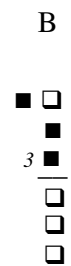
Clarinet

↓ × *air sound*

T.T. *tonal thrills*

◦ or ◆ *Multiphonic*

For instance: 



C

Fl. *fz* *pp* *mf* *mp* *mf* *p* *mf* *fp* *mf* *fp* *Frull.* *Frull. - - -*

B♭ Cl. *pp* *ppp* *p* *ppp*

D

Fl. *fp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *mf* *fz* *mp* *Frull.* *Frull.*

B♭ Cl. *ppp* *fz* *p* *pp* *f* *pp* *mp*

The musical score is divided into two systems, C and D. System C shows the Flute part with a complex melodic line featuring triplets and quintuplets, and dynamic markings ranging from *fz* to *fp*. The B♭ Clarinet part provides accompaniment with 'Air sound' effects and dynamic markings from *pp* to *ppp*. System D continues the Flute part with similar melodic patterns and dynamic markings, including *fp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *mf*, *fz*, and *mp*. The B♭ Clarinet part continues with accompaniment, including a section marked *fz* and dynamic markings from *ppp* to *f*. The page number 189 is located at the bottom center.

The musical score is divided into three systems, each with a Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.) part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure numbers 187, 188, 189, and 190 are indicated at the top of each system.

System 1 (Measures 187-188):
- **Fl.:** Starts with a half note G4 (mf), followed by a half note A4 (mf) with a fermata. A box labeled 'E' is above the staff. The piece then moves to a triplet of eighth notes (p) and a triplet of eighth notes (mf).
- **B♭ Cl.:** Features a triplet of eighth notes (p), a quarter note (mf), a quarter note (pp), a quarter note (mf), a quarter note (p), and a quarter note (mf). It concludes with a triplet of eighth notes (pp) and a quarter note (p).

System 2 (Measures 189-190):
- **Fl.:** Includes a triplet of eighth notes (mf) and a quarter note (fp). A dashed line labeled 'Frull.' spans the first two measures. The second measure has a triplet of eighth notes (pp) and a quarter note (mf). The third measure has a quarter note (p) and a quarter note (pp). The fourth measure has a triplet of eighth notes (p) and a quarter note (mf).
- **B♭ Cl.:** Starts with a quarter note (mf) and a quarter note (p). It features a triplet of eighth notes (pp) and a quarter note (mf). A dashed line labeled 'T.T.' spans the last two measures, which end with a triplet of eighth notes (mf) and a quarter note.

System 3 (Measures 191-192):
- **Fl.:** Contains a quarter note (p), a quarter note (pp), a quarter note (mf), a quarter note (pp), a quarter note (mf), a quarter note (pp), and a quarter note (ppp). It ends with a triplet of eighth notes (mf) and a quarter note (mf). A dashed line labeled 'Frull.' spans the last two measures.
- **B♭ Cl.:** Features a quarter note (pp), a quarter note (mp), and a quarter note (pp). It includes a triplet of eighth notes (pp) and a quarter note (ppp). A dashed line labeled 'Air sound' spans the last two measures, which end with a quarter note (ppp) and a quarter note (pp).

Pishon

Frull.

Fl. *mf* *p* *pp* *mp*

B♭ Cl. *p* *pp* *p* *pp* *mp*

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

B♭ Cl. *mp* *mp* *pp* *p* *mp*

G

T.T.

Fl. *p* *cresc.*

B♭ Cl. *mf*

poco piú mosso

Pishon

Frull. -----

Fl. *mf* *fp* *pp* *mf* *f* *p*

B♭ Cl. *pp* *p* *mp* *p*

Frull. -----

Frull. -----

Fl. *mf* *mf* *p* *p* *mf*

B♭ Cl. *ppp* *fz* *pp* *p* *p*

T.T. -----

[H]

Fl. *p* *cresc.*

B♭ Cl. *mf*

Pishon

FL. *fp* *mf* *p* *mf* *mp* *mp*

B \flat Cl. *p cresc.* *f* *p* *ff* subito *p*

FL. *mp* *f* *f* *mf* *f* *mf*

B \flat Cl. *f* *mp* *mf* *f* *p*

FL. *mf* *f* *f* *mf* *f* *mf* *mp* *f*

B \flat Cl. *p* *f* *mp* *pp* *pp*

Frull. -----

Pishon

I Tempo primo

The musical score is divided into three systems. The first system features the Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.) parts. The Flute part begins with a *calmo* marking and includes dynamics of *pp*, *p*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *mp*, and *ppp*. It contains several five-fingered and six-fingered runs. The Bass Clarinet part has dynamics of *pp*, *pp*, and *mp pp*. The second system continues the Flute and Bass Clarinet parts. The Flute part includes a *Frull.* (trill) and dynamics of *mp*, *ppp*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*. The Bass Clarinet part includes a *B* (breath mark) and dynamics of *p*, *pp*, *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *ppp*, *mp*, and *pp*. The third system also features Flute and Bass Clarinet parts. The Flute part includes a *Frull.* and dynamics of *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *mp*, and *mf*. The Bass Clarinet part includes a *T.T.* (tutti) marking, a *B* (breath mark), and dynamics of *ppp*, *mf*, *pp*, *mp*, *p*, and *mp*. A section marker **J** is located at the beginning of the third system.

Pishon

Fl. *mp* *mf* Air sound

B \flat Cl. *p* *mp* *mp*

Fl. *mp* *p* *mp* *pp* *mp* *p* *fp* *pp* Frull.

B \flat Cl. *pp* *p* B B

Fl. *p* *pp* *pp* *mp* *pp* Frull.

B \flat Cl. *ppp* *mp* *mf* *p* *p* *mf* *pp*

Pishon

Fl. *Frull.* *Air sound*

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

B♭ Cl. *pp* *mf* *mf* *p* *mf*

Fl. *Frull.*

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

B♭ Cl. *p* *mf* *ppp* *p* *mf*

Fl. *mp* *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *pp*

B♭ Cl. *mp* *f* *fz* *mp* *mf* *p* *mf* *p* *pp*

Prelúdio IV

Eduardo Frigatti

Prelúdio IV

Eduardo Frigatti
Curitiba, novembro 2012.

Calmo

p *mp*

XIX XII

art.

art. - - - - ,

art. - - - - ,

Prelúdio IV

The musical score for Prelúdio IV consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *mf*. It features a sequence of chords and melodic lines with fingerings 3, 3, 5, 3, and 3. The second staff continues with a dynamic marking of *f* and includes a fermata. The third and fourth staves are marked *mp* and feature complex rhythmic patterns with fingerings 7, 5, 5, and 5. The fifth and sixth staves continue with similar patterns, including a 9-measure phrase. The seventh staff concludes with a dynamic marking of *p* and a *rit.* (ritardando) instruction, with a dashed line indicating the end of the piece. Roman numerals XII, XIX, and VII are placed above the final notes of the piece.

Peça sem título

Eduardo Frigatti

Peça sem título

Eduardo Frigatti
Curitiba, dezembro de 2012.

Enérgico

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Enérgico'. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 9, 14, 16, 21, and 25 indicated at the start of their respective lines. The music features a variety of dynamic markings: *sfz* (sforzando), *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), *mp* (mezzo piano), and *p* (piano). Performance instructions include accents (>) and slurs. The piece concludes with a fermata over the final note.

Peça Sem Título

28 *f*

30 *fp* *fp* *mf*

Repetir e crescer do *pp* ao *ff*, interrompendo subitamente.

Contemplativo

33 *mp* art.

37 art.

42

46 XIX

51

Peça Sem Título

53 *mf* *mp*

57

63 **Enérgico** *sfz* *fp*

69 *fp* *sfz* *fp* *mp* *f*

74 *sfz* *p* *p* *sfz* *fp* *fp*

80

82 *sfz* *fp* *fp*

86 *mp* *p* *pp*

Repetir até desaparecer

XII ♯
XII ♯

Às Margens do Igapó

Eduardo Frigatti

Às Margens do Igapó

Eduardo Frigatti
Londrina, julho de 2013.

♩ = 55-65

Clarinet in B \flat

Bassoon

Piano

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

8vb

Às Margens do Igapó

The musical score is divided into two systems, starting at measure 5 and measure 6. The instruments are B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 5-8):

- B♭ Cl.:** Measures 5-8. Dynamics: *p* (measures 5-6), *mf* (measure 7), *p* (measure 8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8.
- Bsn.:** Measures 5-8. Dynamics: *ppp* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8.
- Pno.:** Measures 5-8. Dynamics: *mf* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8.

System 2 (Measures 6-8):

- B♭ Cl.:** Measures 6-8. Dynamics: *ppp* (measures 6-7), *mp* (measure 8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8. Fingerings: R (measures 6-7), G# (measure 8).
- Bsn.:** Measures 6-8. Dynamics: *p* (measures 6-7), *f* (measure 8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8.
- Pno.:** Measures 6-8. Dynamics: *mf* (measures 6-7), *ppp* (measure 8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8. Performance instruction: *trinando ascendentemente* (measures 6-8). Includes a dynamic hairpin and a fermata over measure 8.

Additional markings include *tr* (trill) and *pp 8^{vb}* in the piano part at the end of measure 8.

Às Margens do Igapó

7

B \flat Cl. *ppp* *fp* *mp* *pp* *p* Vibr.

Bsn. *ppp* *p*

Pno. *mp* *pp* sempre *mp* 3

Deixar soar

ppp *8^{va}-*

Repetir ocasional e assimetricamente

9

B \flat Cl. *mf* *p* *ppp* *mp* Vibr.

Bsn. *mf* *ppp*

Pno. *mp* *ppp* *pp* sempre *8^{va}-*

Às Margens do Igapó

Measures 11-14 Musical Score

Measures 11-13:

- B♭ Cl.:** Starts at measure 11 with *ppp*, crescendos to *mp*. Measure 12 has *subito p* and *ppp* with a triplet. Measure 13 has *mp*, *pp*, and *mp* with triplets.
- Bsn.:** Measure 11 has *p* with a triplet. Measure 12 has *fp* with a triplet. Measure 13 has *pp* with a triplet and *ppp*.
- Pno.:** Measure 11 has a triplet in the right hand and *ppp* in the left hand. Measure 12 has *ppp* in the left hand. Measure 13 has *ppp* in the left hand.

Measures 14-15:

- B♭ Cl.:** Measure 14 has *p*. Measure 15 has *ppp*.
- Bsn.:** Measure 14 has *p* with a quintuplet and *mf*. Measure 15 has *pp* and *ppp*.
- Pno.:** Measure 14 has *pp sempre* in the right hand. Measure 15 has *mp* and *mf* in the right hand, and *mp* in the left hand.

Page-Footer: 208

Às Margens do Igapó

16

B \flat Cl. *Vibr.*

Bsn.

Pno.

fp *pp* *f* *ppp* *f*

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

mf *p* *pp sempre*

ppp *8vb*

19

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

ppp *p* *ppp*

ppp *mp cantabile* *pp*

pp sempre

mp *ppp* *pp sempre*

8vb *8vb* *8vb* *8va*

7:4 *7:4*

Às Margens do Igapó

25

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

Deixar os harmônicos ressoarem

pp mp p

3 3

3 7:4

p mp ppp

p ppp

28

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

ppp p pp

3 3

p 3 p ppp

p 3

p 8vb

Às Margens do Igapó

30

B♭ Cl.

pp

3

ppp

Bsn.

pp

3

ppp

Pno.

30

pp

ppp

8^{vb}

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'Às Margens do Igapó'. It features three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The B♭ Cl. and Bsn. staves begin at measure 30 with a treble and bass clef respectively. Both have a triplet of eighth notes marked *pp* and a long slur extending to the end of the page, ending in *ppp*. The Pno. staff also starts at measure 30. The right hand has a melodic line with a slur and a *pp* dynamic. The left hand has a bass line with a slur and a *ppp* dynamic. A dashed line with '8^{vb}' indicates an octave transposition for the left hand. A vertical dashed line is placed between measures 30 and 31.

Ubá

Belenenses

Eduardo Frigatti

♯ *um quarto de tom acima*

♭ *um quarto de tom abaixo*

$\frac{1}{4}$ ↗ *ascender um quarto de tom, conforme a indicação.*

$\frac{1}{4}$ ↘ *atacar a nota um quarto de tom acima e descender, conforme a indicação.*

× *arrastar a unha sobre a corda*

+ *atacar a nota com a mão direita (M.D.) ou mão esquerda (M.E.)*

Belenenses

Ubá

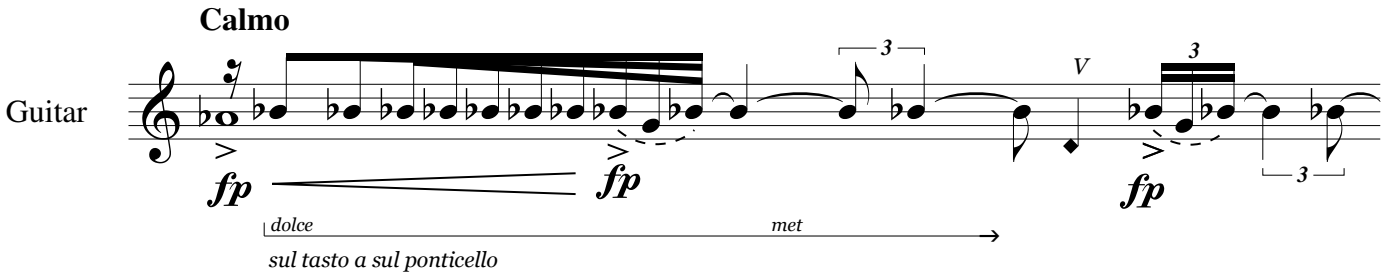
Eduardo Frigatti
São Paulo, julho de 2013.

Scordatura



Guitar

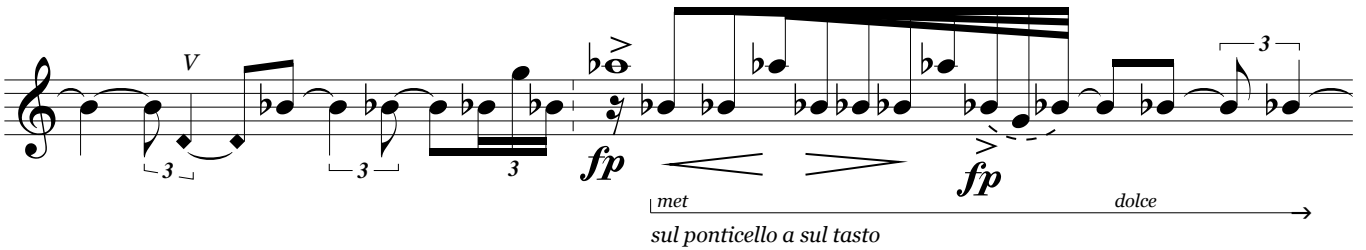
Calmo



fp *fp* *fp*

dolce met

sul tasto a sul ponticello



fp *fp*

met dolce

sul ponticello a sul tasto

harm. art.

(4)



fp *fp*

dolce met

atacar um quarto acima e descender conforme a indicação



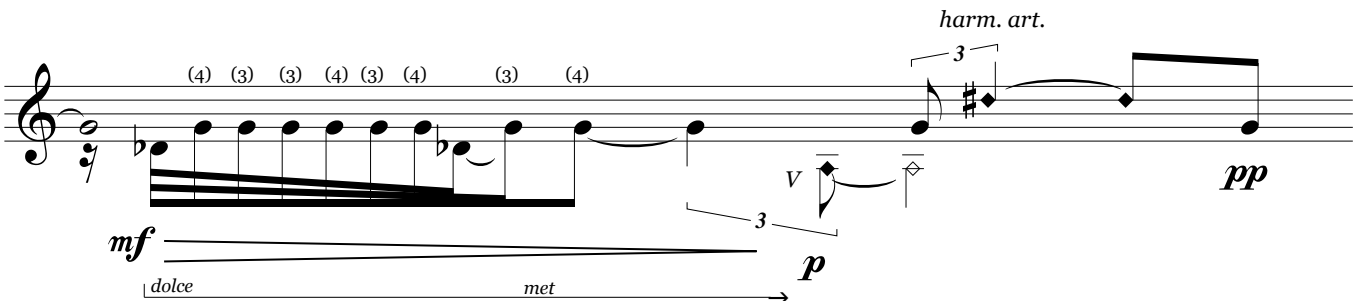
fp *f* *pp*

dolce met

ascender um quarto acima conforme a indicação

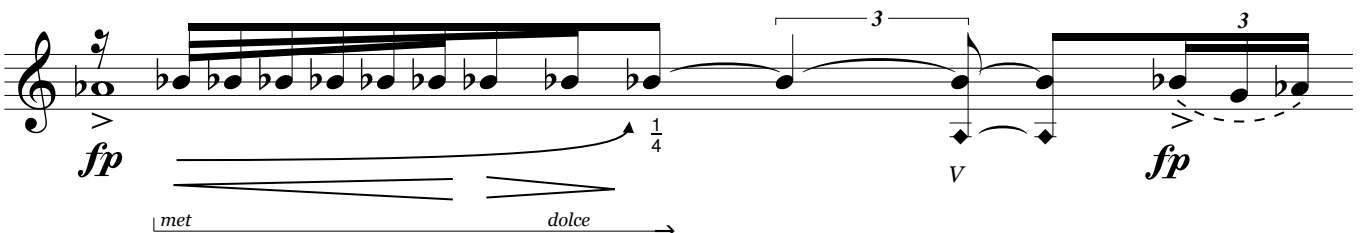
harm. art.

(4) (3) (3) (4) (3) (4) (3) (4)



mf *p*

dolce met



fp *fp*

met dolce

Ubá

fp

— Arrastar a unha do polegar sobre a sexta corda

dolce met *f*

sfz

dolce met *p*

Após o último rasgueado encostar o indicador da M.E. nas cordas para realizar os harmônicos

sfz

sfz VII

dolce met *f*

Letárgico mas cantabile

p

met

dolce continuar dolce

p

dolce continuar dolce

Ubá

met
#8
dolce

XII 3 XIX 3 IV 3

dolce *met*

p
met

cresc. somente a nota Lá *mf*

p *mf*

Tempo Primo

met *dolce*

Ubá

XII

fp *met* *fp* *dolce*

pp

XII XIX XIX XIX XIX IX XII IV XIX

mp *pp* *Gliss.* *mp*

M.E. + M.E. + M.E. + M.D. +

fp *met* *dolce* *fp* *met* *pp*

(4) (4)

p *met* *met* *dolce*

M.D. + M.D. V +

pp (6)

Senza tempo

Arrastar continua e lentamente a unha sobre a corda

Começar enquanto o harmônico anterior ainda estiver soando

4^o corda anelar (a partir do cavalete)

5^o corda médio (a partir da boca)

6^o corda indicador (a partir da 12^o casa)



(Parar na pestana)


p *ppp*


Icamiabas no Espelho da Lua

Belenenses


Eduardo Frigatti


 ou  Colocar a mão direita sobre as cordas bem próximo ao cavalete, como se fosse realizar um pizz., e atacar a nota indicada com a mão esquerda, batendo na corda, ou seja, sem pinçar.


 bi-tom: posicionar o dedo 3 ou 4 na nota indicada e pinçar com o dedo 1


 pizz. Bartók

+ atacar a nota com a mão esquerda (LH) ou direita (RH) diretamente no braço, sem pinçar.

 tocar no tampo: abaixo do braço e à esquerda da boca

 tocar no tampo: abaixo das cordas à direita da boca

 tocar no tampo: na parte superior do cavalete

 arrastar a unha do polegar direito sobre a corda (geralmente na sexta), da esquerda para direita.

Icamiabas no Espelho da Lua

Belenenses

Eduardo Frigatti

São Paulo, setembro-outubro de 2013

♩ entre 95 e 110

Guitar

Tampo

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

Gtr.

6 (6) (5)

f *f*

Tp.

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

Gtr.

10 (5)

Tp.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Gtr.

14 *mp* *f* *deixar soar*

3 3 3 3 3 3

Gtr.

18 VII *mf*

3 3 3 3

Belenenses

Gtr. 22

3 dolce met XIX

mf *p*

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 22 to 25. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 22 features a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes with a 'dolce' marking above it. Measure 24 contains a triplet of eighth notes and a 'met.' marking above it. Measure 25 ends with a double bar line and the Roman numeral 'XIX'. Dynamics range from *mf* to *p*. There are also hairpins and a dashed line indicating a phrase.

Gtr. 26

met

mf *p* *pp* *p*

Tp. 26

p *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Detailed description: This system covers measures 26 to 29. The guitar part (Gtr.) starts with a whole rest in measure 26, then plays in 2/4 time. Measure 27 has a 'met.' marking above it. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *p*. The trumpet part (Tp.) also starts with a whole rest in measure 26, then plays in 2/4 time. Measure 27 has a 'met.' marking above it. Dynamics include *p*, *pp*, *p*, *pp*, *p*, and *pp*. There are hairpins and a dashed line in the guitar part.

Gtr. 30

pizz. LH met nat

mf *p*

Tp. 30

p *pp* *p* *pp*

Detailed description: This system covers measures 30 and 31. The guitar part (Gtr.) starts with a 'pizz.' marking above it. Measure 30 has a 'LH' marking above it. Measure 31 has a 'met' marking above it. Dynamics include *mf* and *p*. The trumpet part (Tp.) starts with a whole rest in measure 30, then plays in 2/4 time. Measure 31 has a 'nat' marking above it. Dynamics include *p*, *pp*, *p*, and *pp*. There are hairpins and a dashed line in the guitar part.

Gtr. 32

met LH V V

mf *mf*

Tp. 32

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

Detailed description: This system covers measures 32 to 35. The guitar part (Gtr.) starts with a whole rest in measure 32, then plays in 2/4 time. Measure 33 has a 'met' marking above it. Measure 34 has a 'LH' marking above it. Measure 35 has two 'V' markings above it. Dynamics include *mf* and *mf*. The trumpet part (Tp.) starts with a whole rest in measure 32, then plays in 2/4 time. Measure 33 has a 'met' marking above it. Measure 34 has a 'LH' marking above it. Measure 35 has two 'V' markings above it. Dynamics include *p*, *p*, *pp*, *p*, and *mp*. There are hairpins and a dashed line in the guitar part.

Arrastar a unha
do polegar direito
sobre a 5^o corda

Belenenses

Gtr. 35 XII *mf* *sfz* *f* *mp* LH +

Tp. 35 *mp pp* *mp* *pp*

Gtr. 37 (5) LH (6) LH (4) LH + + + *f* *mp* RH + Glissar lentamente ascendente

Tp. 37 *mp mf p mf*

Gtr. 41 *mf* *pp* XII *mf pp* VII *pp*

Tp. 41 *mp pp mp mf* *mf*

Gtr. 44 *p* XII XII XII LH + met

Tp. 44 *mp pp pp p mp p mf mp*

Belenenses

Gtr. 48

VII *mf* LH XII *mf* art. LH

50

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 48-50. The music is in 5/16 time. Measure 48 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *mf*. It features a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. Measure 49 continues with a slur over a quarter note and a dynamic of *mf*. Measure 50 has a dynamic of *mf* and includes an 'art.' (articulation) marking. A dashed line labeled 'LH' spans across measures 48 and 49.

Tp. 48

mp *mfmp* *p* *mf* *p* *mf* *p*

50

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the trumpet part for measures 48-50. The music is in 5/16 time. Measure 48 starts with a dynamic of *mp*. Measure 49 has dynamics of *mfmp* and *p*. Measure 50 has dynamics of *mf* and *p*.

Gtr. 51

f *mp* *pp* *a tempo* VII

53

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 51-53. Measure 51 starts with a dynamic of *f*. Measure 52 has a dynamic of *mp*. Measure 53 has a dynamic of *pp* and is marked 'a tempo'. A dashed line labeled 'VII' spans across measures 52 and 53.

Tp. 51

p *mf* *p* *p*

53

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the trumpet part for measures 51-53. Measure 51 has a dynamic of *p*. Measure 52 has dynamics of *mf* and *p*. Measure 53 has a dynamic of *p*.

senza tempo
Arrastar a unha do dedo médio esquerdo sobre a sexta corda, a partir da boca até chegar ao mib (6)

Gtr. 55

mf pizz. nat LH pizz.

57

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 55-57. Measure 55 has a dynamic of *mf*. Measure 56 has a dynamic of *mf* and includes 'pizz. nat' and 'LH' markings. Measure 57 has a dynamic of *mf* and includes 'pizz.' and 'LH' markings.

Tp. 55

mp *mf* *mp* *pp* *p* *pp*

57

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the trumpet part for measures 55-57. Measure 55 has a dynamic of *mp*. Measure 56 has dynamics of *mf* and *mp*. Measure 57 has dynamics of *pp* and *p*.

Gtr. 59

LH nat *f* *mp* *p* V (3)

61

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *f* and includes 'LH nat' and 'V' markings. Measure 60 has a dynamic of *mp* and includes '(3)' marking. Measure 61 has a dynamic of *p* and includes 'V' marking.

Tp. 59

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

61

5/16

5/16

Detailed description: This system shows the trumpet part for measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *mf*. Measure 60 has dynamics of *pp* and *mf*. Measure 61 has dynamics of *pp*, *mf*, and *mp*.

Belenenses

63 Gtr. *mp* art. 3 met 3 XII pizz. 3

66 Gtr. 3 3 3 3

69 Gtr. VII 3 3

71 Gtr. XII 3 3

72 Gtr. XII XII 5 art. 3 5

72 Tp. *p*

74 Tp. *ppp* *p* *p* *mf* *pp* *p* *p* *pp* *pp*

80 Tp. *pp* *p* *mp* *pp* *p* *pp* *mf* *p* *pp* rit.

Gihon

Eduardo Frigatti

Gihon

Vlc. 28 *pont.* *ppp* *pont.* *fp* *tasto* *arco* *pont.* *ord.* *pont.* *ord.* *pont.* *arco ord.* *5* *cresc.*

Vlc. 33 *3* *5* *fp* *pizz.* *pont. e flautato* *arco* *ppp* *sfz* *pp*

Vlc. 37 *pont.* *pp* *pizz.* *mf* *pont. arco* *mf* *f* *pp* *pp* *pp* *pp* *fz* *fz* *fz* *pppp* *pont. e flautato* *pont.*

Tp 37 *pp* *sempre como tempo primo*

Vlc. 40 *tasto* *fp* *pp* *3* *ppp* *pont.* *tasto* *mf* *+* *fz* *mf* *arco* *pont.* *5* *mf* *f* *pp*

Tp 40 *3* *5* *3*

Gihon

Vlc. 45

pont. → tasto pizz.

p → 0 → *mf*

fz

arco *pp*

arco pont. → pont. → tasto

mf → *mp* → *p* → *f*

5

5

Trp 45

5

5

Vlc. 49

tasto arco --, pont. tasto --, pont. --, ord.

mf → *p* → *f* → *p* → *f* → *ppp*

5

5

Vlc. 53

pont. → tasto ord. pont. tasto pont.

sf → *sf* → *sf* → *ppp*

Vlc. 57

ord. tasto → pont. --, pont. --, tasto pizz.

f → *mp* → *pp* → *ppp* → *sf* → *f* → *pp* → *ppp*

3

3

Gihon

Vlc. 63 *mf* *arco* *pont. e flautato* *ppp* *ord. arco* *pizz.* *arco mp* *p* *ppp* *f* *arco pont.*

63 *pp*

Tr. 63 *pp*

Vlc. 67 *mf* *pont.* *tasto* *ppp* *p* *mf* *pp* *f* *arco pont.* *tasto* *p* *fp* *pont.*

67 *f*

Tr. 67 *f*

Vlc. 71 *f* *arco* *3* *fz* *arco pont.* *pp* *f* *ord.* *f* *ff* *arco* *pont.* *mp* *5* *fffz*

71 *f* *arco* *3* *fz* *pp* *f* *f* *ff* *arco* *pont.* *mp* *5* *fffz*

Gihon

Vlc. 75 *pont. e flautato*
ppp > *ppp* *p* > *ppp* > *fz* *mp* *f* *mp* *f* *fz* *mf* > *f* > *ff* > *mp* >
arco 5 pont. 5 arco ord. 5

Tp 75 *p*

Vlc. 78 *f* > *p* *p* > *pp* > *p* > *pp* > *ppp* *pp* > *ppp* > *mp* >
pont. 5 ord. 5 pont. e flautato 5

Tp 78

Vlc. 81 *f* > *mp* > *f* > *mp* > *f* > *mf* > *f* > *ff* > *mp* > *p* > *ppp*
pont. 5 arco ord. 5 arco 5 pont. e flautato *fz*

Tp 81

Gihon

Vlc. 84 arco 5 mp > p > p mp > pont. (●) pont. e flautato mp pp

Tp 84

Vlc. 88 arco ord. p ppp pizz. pont. 3 ord. p pizz. arco 3 pont. ord. pont. 5 p ppp

Vlc. 93 arco 3 pizz. 6:5 ppp pont. arco 3 ppp ppp

Vlc. 98 ord. 3 mp pont. ord. pont. ord. 3 pont. 5 ord. 3 ord. pp 3 pont. 5 tasto

rit. *dim.*