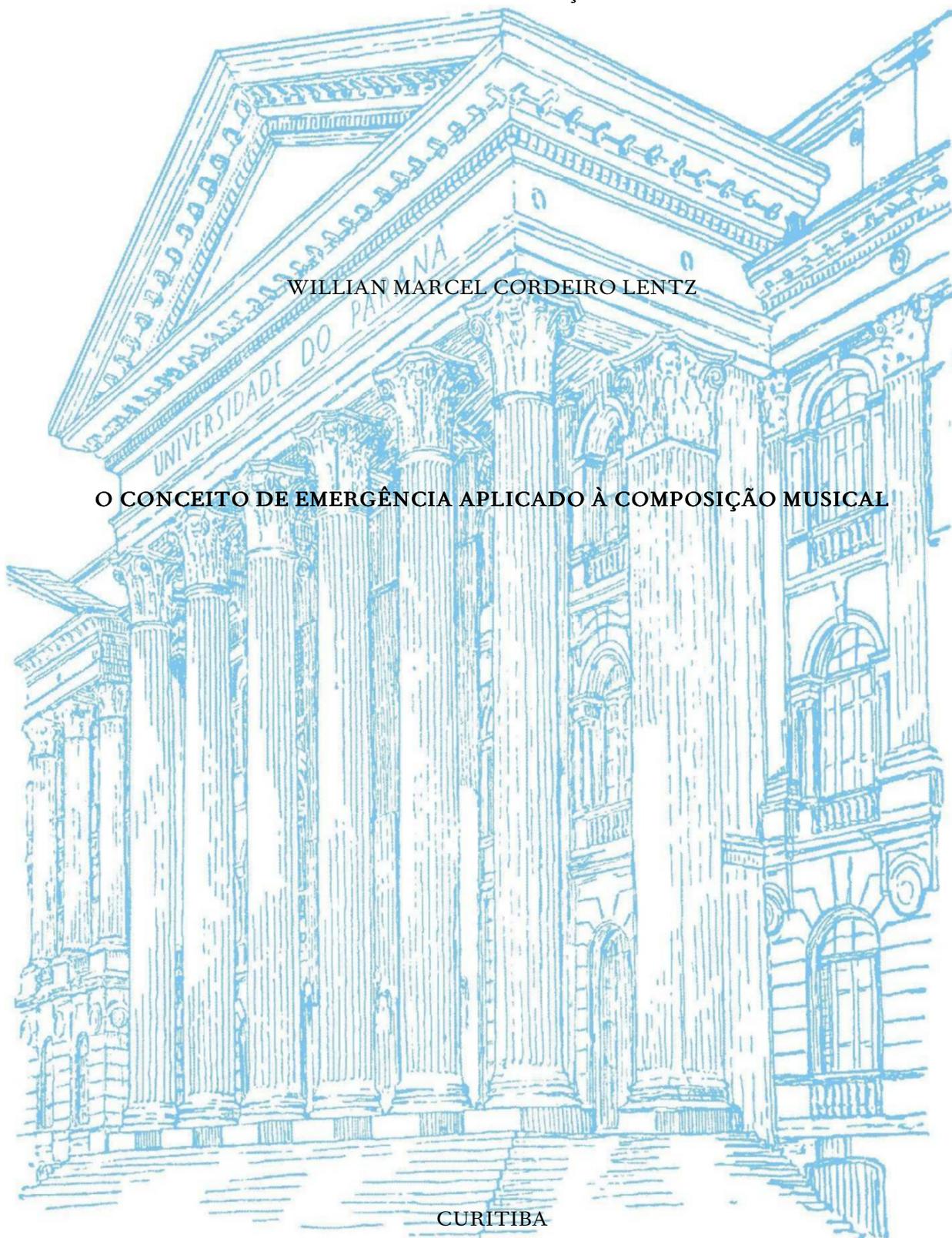


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

WILLIAN MARCEL CORDEIRO LENTZ

O CONCEITO DE EMERGÊNCIA APLICADO À COMPOSIÇÃO MUSICAL



CURITIBA

2017

WILLIAN MARCEL CORDEIRO LENTZ

O CONCEITO DE EMERGÊNCIA APLICADO À COMPOSIÇÃO MUSICAL

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

Orientador: Prof. Dr. Maurício Soares Dottori

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Lentz, Willian Marcel Cordeiro

O conceito de emergência aplicado à composição musical. / Willian
Marcel Cordeiro Lentz – Curitiba, 2017.
287 f.

Orientador : Prof. Dr. Maurício Soares Dottori
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Composição Musical. 2. Emergência - Música. 3. Estética. I. Título.

CDD 780

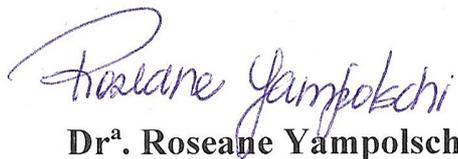
Ata centésima quinquagésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Willian Marcel Cordeiro Lentz. No vigésimo dia de março de dois mil e dezessete, às nove horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Maurício Dottori (UFPR)**, orientador, **Marcos Vinício Cunha Nogueira (UFRJ)** e **Roseane Yampolschi (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**O Conceito de Emergência Aplicado à Composição Musical**”, apresentada por Willian Marcel Cordeiro Lentz. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador, e à segunda examinadora, para as suas argüições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Maurício Dottori** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que obteve o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo dia de março de dois mil e dezessete. XXXXXXXXXXXXXXXX



Dr. Maurício Dottori
(UFPR)



Dr. Marcos Vinício Cunha Nogueira
(UFRJ)



Dr^a. Roseane Yampolschi
(UFPR)



Willian Marcel Cordeiro Lentz

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, exemplo de responsabilidade, resistência e conquista.

Ao meu orientador, por guiar-me durante o processo de elaboração deste trabalho e ampliar minha perspectiva composicional.

Ao professor Marcos Nogueira e à professora Roseane Yampolschi, pelos comentários e contribuições essenciais para a expansão de minha pesquisa.

Aos professores Felipe Ribeiro, Marco Aurélio Koentopp, Márcio Steuernagel e Christian Benvenuti, pelo incentivo e apoio.

Ao corpo docente e demais membros da equipe do PPGMúsica, em especial à professora Rosane Cardoso e a Gabriel Snak.

Aos amigos, pelas extensas conversas e reflexões, Anderson Zabrocki, este incentivou-me e foi meu guia quando iniciei o percurso rumo ao Mestrado, Gabriel Jungles, Francisco Cardoso de Araújo, Santiago Beis, Pedro Samsel, André Greboge, Paul Wegmann, Luigi D'Angelo e Caio Facó.

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

A Deus.

“Só não existe o que não pode ser imaginado.”

Murilo Mendes, *O Discípulo de Emaús*.

RESUMO

O conceito de *emergência* está relacionado ao comportamento de sistemas complexos, a partir dos quais emergem propriedades com novas qualidades a nível superior às qualidades de sua configuração de base. Neste memorial de composição, aplico o conceito de *emergência* ao processo de composição musical como via na qual convergem procedimentos *mecanicistas* e o *juízo reflexivo* do compositor, e por meio da qual saltam, a partir da multiplicidade que subsume à *liberdade criadora*, propriedades emergentes associadas à configuração formal e às qualidades estéticas e expressivas inerentes ao objeto estético.

Palavras-chave: Composição musical. Emergência-música. Estética.

ABSTRACT

The concept of *emergence* is related to the behavior of the complex systems, from which properties emerge with new qualities in a superior level than the qualities of its grounding configuration. In this memorial of composition, I apply the concept of *emergence* to the process of musical composition as the way in which converge the composer's *mechanist* procedures and the *reflexive judgment*, and through which spring, from the multiplicity that is subsumed to the *creative liberty*, emergent properties associated with the formal configuration and the aesthetics and expressive qualities inherent to the aesthetic object.

Key-words: Musical composition. Emergence-music. Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Ex. 52. Fundamentos da Composição Musical, de A. Schoenberg.	16
Figura 2. Ex. 14. Fundamentos da Composição Musical, de A. Schoenberg.	17
Figura 3. Melodia inicial da Sonata para piano em Dó Maior, k.545.	42
Figura 4. Acordes principais.	46
Figura 5. Acorde inicial.	46
Figura 6. Compassos 20 e 21 da primeira versão.	48
Figura 7. Compassos 2 e 3 da primeira versão.	48
Figura 8. Compassos 6, 7 e 8 da primeira versão.	49
Figura 9. Viola e violoncelo, compassos 33 e 34 da primeira versão.	50
Figura 10. Compasso 34 da primeira versão.	50
Figura 11. Compasso 58 da primeira versão.	51
Figura 12. Compassos 59 e 60 da primeira versão.	52
Figura 13. Compassos 89 e 90 da segunda versão.	54
Figura 14. Compassos 15 e 16 da segunda versão.	55
Figura 15. Compassos 20 e 21 da segunda versão.	55
Figura 16. Compassos 41 e 42 da segunda versão.	56
Figura 17. Compasso 101 da segunda versão.	56
Figura 18. Compassos 27, 28 e 29 da segunda versão.	57
Figura 19. Compasso 94 da segunda versão.	57
Figura 20. Passagem entre compassos 95 e 100 da segunda versão.	58
Figura 21. Compassos 111 e 112 da segunda versão.	59
Figura 22. Compasso 125 e 126 da segunda versão.	59
Figura 23. Passagem entre os compassos 200 e 202 da segunda versão.	59
Figura 24. Udu Drum. Passagem entre os compassos 130 e 133 da segunda versão.	60
Figura 25. Início da seção entre os compassos 169 e 177 da segunda versão.	61
Figura 26. Compasso 177 da segunda versão.	61
Figura 27. Passagem entre compassos 187 e 193 da segunda versão.	62
Figura 28. Compassos 207 e 208 da segunda versão.	63
Figura 29. Compasso 215, 216 e 217 da segunda versão.	63
Figura 30. Compassos 234 e 235 da segunda versão.	63
Figura 31. Compasso 241 da segunda versão.	63
Figura 32. Passagem entre os compassos 243 e 249 da segunda versão.	64
Figura 33. Woodblock e piano, compasso 258 da segunda versão.	65
Figura 34. Compassos 266 e 267 da segunda versão.	65
Figura 35. Passagem entre os compassos 274 e 278 da segunda versão.	66
Figura 36. Compasso 292 da segunda versão.	66
Figura 37. Compasso 293 da segunda versão.	67
Figura 38. Passagem entre os compassos 33 e 36 da segunda versão.	68
Figura 39. Compasso 1, 2 e 3 da versão final.	68
Figura 40. Piano e vibrafone. Compasso 5 da versão final.	69
Figura 41. Bandolim. Passagem entre os compassos 25 e 28 da versão final.	69
Figura 42. Compassos 9 e 10 da versão final.	70
Figura 43. Passagem entre os compassos 13 e 15 da versão final.	70
Figura 44. Compasso 30 da versão final.	70
Figura 45. Passagem entre os compassos 19 e 22 da versão final.	71
Figura 46. Passagem entre os compassos 257 e 260 da versão final.	71
Figura 47. Passagem entre os compassos 70 e 79 da segunda versão.	72

Figura 48. Passagem entre os compassos 67 e 69, e passagem entre os compassos 95 e 98 da segunda versão, respectivamente.	73
Figura 49. Passagem entre os compassos 72 e 80 da versão final.....	74
Figura 50. Passagem entre os compassos 29 e 31 da versão final.....	75
Figura 51. Passagem entre os compassos 157 e 161 da versão final.	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 – O CONCEITO DE EMERGÊNCIA APLICADO À COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	15
1.1 – REGRAS DE COMPOSIÇÃO	15
1.2 – O JUÍZO REFLEXIVO	18
1.3 – O CONCEITO DE EMERGÊNCIA E SUA RELAÇÃO COM O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA	21
1.3.1 – O CONCEITO DE EMERGÊNCIA	21
1.3.2 – RELAÇÃO ENTRE O COMPORTAMENTO DAS PROPRIEDADES EMERGENTES E O LIVRE JOGO	28
1.3.3 – A FORMA COMO PROPRIEDADE EMERGENTE DO AJUIZAMENTO ESTÉTICO	30
1.3.4 – LIBERDADE CRIADORA.....	31
1.3.5 – QUALIDADES AFETIVAS	34
1.3.6 – RELAÇÃO ENTRE CAUSAÇÃO DESCENDENTE E O PROCESSO CRIATIVO.....	36
1.3.7 – RELAÇÃO ENTRE SALTOS QUALITATIVOS E ESPAÇO-TEMPO	37
1.3.8 – A EMERGÊNCIA COMO FATOR DECISIVO NA FACTIVIDADE DA OBRA DE ARTE MUSICAL	39
2 – DOS VAZIOS DA TERRA, A VERTIGEM	44
2.1 – GÊNESE.....	44
2.2 – PRIMEIRA VERSÃO	47
2.3 – SEGUNDA VERSÃO	54
2.4 – VERSÃO FINAL	68
3 – CONCLUSÃO.....	77
REFERÊNCIAS.....	80
ANEXO 1 – DESENHO.....	82
ANEXO 2 – TABELA DE ACORDES 1.....	88
ANEXO 3 – TABELA DE ACORDES 2.....	92
ANEXO 4 – PRIMEIRA VERSÃO (MANUSCRITO).....	93
ANEXO 5 – PRIMEIRA VERSÃO (EDITADA).....	149
ANEXO 6 – SEGUNDA VERSÃO (MANUSCRITO)	173
ANEXO 7 – SEGUNDA VERSÃO (EDITADA).....	227
ANEXO 8 – VERSÃO FINAL	259

INTRODUÇÃO

“*And I know not if, save in this, such gift be allowed to man, that out of three sounds he frame, not a fourth sound, but a star.*” Este trecho do poema *Abt Vogler*, de Robert Browning, foi frequentemente citado nas obras dos primeiros autores engajados na investigação sobre o comportamento de propriedades denominadas *emergentes*. A passagem representa poeticamente o fato de que, sob a visão destes autores, no que tange determinados tipos de fenômenos, “o todo é mais que a simples soma de suas partes”¹. Isto é, considera-se que sua existência não se deve somente à adição dos elementos que os compõem, mas é efeito de sua complexa inter-relação, disposição e combinação.

A investigação sobre o comportamento de tais fenômenos, os quais ocorrem como propriedades ditas irreduzíveis, supervenientes, não-dedutíveis, imprevisíveis, e possuem relação de *causação descendente*, vem sendo realizada desde meados do século XIX. Suas características estão associadas a comportamentos sociais, a relações bioquímicas, ao desenvolvimento de inteligência artificial, e a processos mentais. Bertelle, Dudot e Ghnemat², elaboraram tutorial relacionado ao desenvolvimento de sistemas com a capacidade de auto-organização, com o objetivo de aplica-los na modelagem de ecossistemas, dinâmica urbana, e comunicação, tendo como base o estudo sobre o comportamento de colônias de insetos—como formigas, cupins e abelhas. A partir da elaboração de algoritmos relacionados às redes de inteligência observadas nestas colônias, descreveram como uma rede interativa de entidades permite o surgimento de propriedades emergentes em todo o sistema.

Erik Verlinde, em 2016, publicou, em “Emergent Gravity and the Dark Universe”³, que “progressos teóricos recentes indicam que o espaço-tempo e a gravidade emergem conjuntamente a partir da estrutura emaranhada de uma teoria microscópica subjacente”⁴, sendo que “as leis emergentes da gravidade contêm uma força gravitacional ‘escura’ adicional que descreve a resposta ‘elástica’ devido ao deslocamento da entropia.”⁵ Apresentou, desta maneira, uma nova perspectiva sobre a teoria da gravidade, associada ao conceito de *emergência*.

¹ “The whole is more than the sum of its parts”. Reuben Ablowitz, *The theory of emergence*, (Philosophy of Science, ISSN 0031-8248, 6(1), 1939 : 1-16), 2.

² Bertelle C., Dutot A. & Ghmenat R. *Applicative issues from self-organized systems based on social insects modeling – A tutorial*. (Romania: Acta Universitatis Apulensis, 2011).

³ Erik Verlinde, *Emergent Gravity and the Dark Universe*, (Vers. 2. Cornell University Library. Novembro 08, 2016. <https://arxiv.org/abs/1611.02269>).

⁴ “Recent theoretical progress indicates that spacetime and gravity emerge together from the entanglement structure of an underlying microscopic theory.”

⁵ “The emergent laws of gravity contain an additional ‘dark’ gravitational force describing the ‘elastic’ response due to the entropy displacement.”

Há alguns anos a música também passou a ser objeto de estudo sobre o qual aplica-se a *teoria da emergência*. No artigo “A Criatividade como Propriedade Emergente na Composição Algorítmica”, Rodolfo Coelho de Souza e Regis Rossi Alves Faria propõem que “a criatividade na composição algorítmica é uma propriedade emergente resultante de um processo simbiótico entre a mente humana e um algoritmo computacional por ela inventado.” No campo da musicologia, Luis Felipe de Oliveira, Charbel Niño El-Hani, Edson Sekeff Zampronha, em “Emergentism and musicology: an alternative perspective to the understanding of dissonance”, apontando a necessidade das teorias da musicologia englobarem a perspectiva da *emergência* como parâmetro para descrição e explicação do fenômeno musical, investigam a relação consonância–dissonância como propriedade emergente psico-acústica—com base em Wright e Bregman, os quais “colocam o intervalo (e também o timbre) como propriedade emergente no sentido de que sua qualidade é mais que a soma de seus componentes, baseados na teoria da segregação do fluxo auditivo.”⁶ Por sua vez, Marc Leman, em “Emergent Properties of Tonality Functions by Self-Organization”, descreve a percepção de estruturas tonais, envolvendo a implementação de redes neurais e modelos de conexão sobre um sistema computacional—o qual é capaz de reconhecer tais estruturas. Supõe, desta maneira, que a tonalidade seria propriedade emergente com origem nos princípios de auto-organização da memória.

Contudo, no que tange o processo de composição musical, o conceito de *emergência* poderia ser relacionado a estruturas sonoras que *saltam*, de maneira imprevisível, a partir do fluxo criativo, apresentando novas qualidades em um nível superior àquele das qualidades de sua estrutura originária. Tais qualidades envolveriam as epifanias do artista em relação à estrutura da obra em processo de elaboração, o comportamento do conjunto da obra e a maneira como ocorre o acesso ao que pode ser definido como sua *essência*; além dos aspectos que definem sua expressividade. Estas estruturas *emergentes* transcenderiam o conjunto de regras propostas pelo artista, as quais envolvem procedimentos *mecânicos*⁷, dão suporte para a elaboração técnica da obra e permitem deduções. Tais regras estariam associadas ao conjunto das faculdades intelectuais ao mesmo tempo que interagem com a *fantasia* do artista. Desta maneira, consideramos que o processo criativo envolve dois campos principais simultâneos: i) o que segue princípios *racionais*, e ii) o que segue a *intuição*.

A *teoria da emergência* surge aqui como a via na qual estes dois campos convergem, pois aponta que nos fenômenos emergentes ocorrem processos *mecanicistas* ao mesmo tempo que ocorrem outros, complexos e imprevisíveis, que permitem sua transcendência. A partir do sistema complexo que envolve

⁶ “Put the interval (and also the timbre) as an emergent property in the sense that its quality is more than the sum of the components, based on the theory of auditory of stream segregation.”

⁷ De acordo com a doutrina filosófica mecanicista. No caso da composição musical estes procedimentos estariam relacionados à combinação de partes dispostas de maneira a obter-se um resultado determinado e previsível.

um conjunto de possibilidades múltiplas, e que têm como base regras pré-estabelecidas pelo próprio artista, o sujeito, ao elaborar um objeto de arte, encontra-se em um campo no qual as regras dadas a si mesmo, segundo o objeto projetado, entram em acordo com sua *liberdade criadora*. O que permite, no decorrer do fluxo inventivo, a *emergência* de novos elementos supervenientes de tal sistema.

Por conseguinte, investigarei de que maneira tais propriedades emergem, e como atuam para a concretização da obra de arte musical. Para isto, tomarei como objeto de análise o meu processo de composição da obra *Dos Vazios da Terra, a Vertigem*, buscando observar de que maneira a *emergência* participa na factividade do objeto musical.

A dissertação em seu todo é nada mais que um memorial de composição musical. Está dividida em duas partes: na primeira, trato da definição do conceito de *emergência*, apresentando seus aspectos, com base nos principais autores; além de discutir aspectos que envolvem a poética musical, com foco na relação entre processos *mecânicos* e o *juízo reflexivo*. Tomo como exemplo de aplicação dos primeiros a metodologia schoenberguiana de ensino da composição musical, apontando as características deste processo que envolvem o emprego de procedimentos dedutivos, os quais estariam associados à “montagem” da peça por meio da utilização do que o autor determina *blocos musicais* (frases, motivos etc). Não obstante, considero as características associadas à estética musical, indicadas por Schoenberg. Além disto, utilizo o conceito de *faculdade do juízo reflexiva* kantiana⁸, destacando sua importância para que o artista realize a configuração formal do objeto estético a ser produzido, e na qual observa-se comportamento semelhante ao comportamento das propriedades emergentes, pois, considerando o conceito de *livre jogo*, da multiplicidade de conceitos apreendidos por meio do objeto contemplado, os quais se inter-relacionam independentes de uma entidade reguladora, emergem qualidades estéticas. Aponto, também, para a teoria metafísica de Schopenhauer, e trato com destaque a argumentação dufrenniana, a qual apresenta a noção de *a priori* sob perspectiva relacionada às *qualidades afetivas* imanentes do objeto estético. É a partir deste autor que desvinculo o conceito de *juízo reflexivo* da perspectiva kantiana, compreendendo-o como via pela qual as *qualidades afetivas* inerentes ao objeto estético seriam compartilhadas com o sujeito que o contempla, além de proporcionar ao compositor a possibilidade de ajuizar o conjunto formal que será ponto de partida para a concretização material da obra. Além do mais, tomo como referência associada à poética, as características que envolvem a *factividade* da obra de arte, segundo Gilson. Assim, apresento argumentação sobre como os dois campos que envolvem o processo de composição podem ser associados sob a *teoria da emergência*.

⁸ Kant classifica música como a arte do *jogo das sensações* “enquanto impressões externas dos sentidos”, tendo como fundamento “simplesmente a matéria das representações, a saber, a pura e simplesmente a sensação”, devendo ser considerada não como bela, mas somente como agradável; todavia, sua descrição a respeito da faculdade de juízo reflexiva é importante quando associada à emergência de qualidades estéticas inerentes ao objeto artístico.

Na segunda parte descrevo o processo de composição de maneira linear. Encontra-se dividida em quatro seções: na primeira discuto sobre os elementos que deram origem à obra; na sequência, apresento as etapas gerais do processo, às quais denominei *primeira versão*, *segunda versão* e *versão final*. Apresento em detalhes os procedimentos técnicos sob os quais está envolvida a elaboração do sistema harmônico, motívica e estrutural da peça, além de discutir sobre os juízos relacionados aos aspectos expressivos e de organização do material elaborado, os quais estão associados às qualidades transcendentais do conjunto material da obra. Aponto, ao fim, quais características deste processo teriam relação direta com o conceito de *emergência*.

1 – O CONCEITO DE EMERGÊNCIA APLICADO À COMPOSIÇÃO MUSICAL

“Cierro los ojos y veo una bandada de pa jaros. La visio n dura un segundo o acaso menos; no se cua ntos pa jaros vi. ¿Era definido o indefinido, su nu mero? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el nu mero es definido, porque Dios sabe cua ntos pa jaros vi. Si Dios no existe, el nu mero es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pa jaros (digamos) y ma s de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pa jaros. Vi un nu mero entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etce tera. Ese nu mero entero es inconcebible; ergo, Dios existe.”

Jorge Luis Borges, *Argumentum ornithologicum*.

1.1 – REGRAS DE COMPOSIÇÃO

O processo de composição musical envolve a organização de elementos sonoros em uma estrutura elaborada a partir de sua inter-relação. Neste processo, parte-se da elaboração de pequenos conjuntos, formados por tais elementos, seguindo para a elaboração da estrutura que dará forma ao todo. Os pequenos conjuntos envolvem, por exemplo, motivos, frases, cadências, etc., que servem como ponto de partida para o desenvolvimento de estruturas maiores—como, por exemplo, períodos e sentenças. Estas levariam à formação de pequenas seções, que caracterizam-se por serem estruturas com certa independência do todo—pois já comportam unidade em si mesmas. Porém, no interior do conjunto total da obra, estas pequenas seções estariam subordinadas às seções maiores, e gradualmente, a partir da combinação entre estes conjuntos, chegar-se-ia ao desenvolvimento da estrutura total, considerada como obra musical.

Neste processo de elaboração, uma série de fatores estão envolvidos, os quais podem ser divididos em dois grupos: o primeiro refere-se àqueles que envolvem o *domínio técnico*—que abrange o conhecimento de instrumentação, orquestração, escrita, harmonia, contraponto, e demais disciplinas relacionadas com o aspecto *técnico* da composição musical—; o segundo, por outro lado, refere-se aos fatores que envolvem o *ajuizamento estético*—relacionado à *intuição*—, ou seja, trata-se do ajuizamento sobre as *qualidades estéticas* inerentes ao objeto, o qual serve como referência para que, ao observá-lo, o compositor determine sua estrutura de acordo com os parâmetros de seu juízo, que será compartilhado⁹ por meio da obra. Portanto, ao elaborá-la, o compositor, além de aplicar o conhecimento que envolve o *domínio técnico*, ao mesmo tempo *julga* sua própria composição em função de suas *qualidades estéticas*. Em outras palavras, no decorrer do processo de composição o sujeito avaliará as qualidades que determinam a obra de acordo com o que considera *essencial* para sua efetividade expressiva. Assim,

⁹ Schopenhauer, em *Metafísica do Belo*, afirmara que a obra de arte é o meio pelo qual o artista compartilha, e leva o conhecimento da Ideia.

poder-se-ia dizer que é a combinação entre estes dois aspectos—*mecanicista e intuitivo*—, que permite conceber tal objeto.

O primeiro grupo estaria relacionado ao campo *racional*, o qual segue princípios *mecânicos*, e que permite redução, dedução e a produção de conjuntos sonoros por meio de resultantes matemáticas. Aqui, encontram-se os procedimentos relacionados às regras determinadas para a produção material do objeto—como, por exemplo, o procedimento de encadeamento de vozes, as relações intervalares, orquestração, etc.—, ordenados em métodos que sugerem sua aplicação.

Tomando como exemplo o livro *Fundamentos da Composição Musical*, de Schoenberg, observa-se, de maneira geral, que em tal método constam regras para a elaboração do material. O autor toma como exemplo certas passagens musicais, e as analisa, examinando sua função harmônica, intervalar, rítmica, etc., para, assim, poder explicar como a elaboração de tais passagens pode ser realizada, o que se observa no caso do processo de *liquidação*¹⁰, apresentado no exemplo 52a, Figura 1. Neste caso ele explica como “as frases de dois compassos são reduzidas ou condensadas (comp. 5-6) a um compasso apenas.”¹¹ Além disso, neste exemplo estão indicadas as unidades que dão forma à estrutura da frase do conjunto, além das relações harmônicas inerentes ao material sonoro.

Ex. 52
a) Op. 2/1-1

forma Dominante

forma Tônica

ascensão ao ponto culminante

redução

resíduos melódicos

Figura 1. Ex. 52a. *Fundamentos da Composição Musical*, de A. Schoenberg.

Desse modo, existe ali o foco no fundamento *racional* que permite a organização de uma obra musical, com base em princípios *mecânicos*¹², que, segundo Schoenberg, permitirão a compreensibilidade de seu conjunto formal. Estes princípios estariam relacionados ao comportamento

¹⁰ Este processo consiste “em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação.” Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical*, trad. Eduardo Seincman (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012), 59.

¹¹ Schoenberg, *Fundamentos*, 59.

¹² A meu ver, estes princípios estariam relacionados ao treinamento, por parte do estudante, com a construção de blocos musicais (frases, motivos etc.), associados às formas-padrão, “que não correspondem sempre às formas artísticas”, e auxiliariam o estudante a “adquirir o senso formal e o conhecimento dos fundamentos da construção.” Schoenberg, *Fundamentos*, 28.

dos elementos que constituem a obra, os quais devem manter unidade “orgânica” entre si para que a obra exista como entidade autônoma, e é este o objetivo de seu método de ensino.

Schoenberg procura apresentar as unidades mínimas a partir das quais a obra origina-se. O que pode ser exemplificado com sua descrição do *motivo*:

“os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente ... poderíamos considerá-lo como o ‘mínimo múltiplo comum’; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado ‘máximo divisor comum’.”¹³

Seguindo estas definições, sempre acompanhadas de diversos exemplos da literatura musical, o autor aponta os meios pelos quais pode-se elaborar o material—por exemplo, no caso do *motivo*, no que tange a maneira como pode-se empregar tecnicamente o procedimento da repetição¹⁴, como consta no exemplo 14, Figura 2. Seguindo esta abordagem, Schoenberg apresenta todo o processo até chegar às grandes formas¹⁵.

Ex. 14

The image displays musical notation for Example 14, illustrating transformations of a motif. Part (a) shows two staves: the top staff is labeled 'Retrógrado' and the bottom staff is labeled 'Inversão'. Part (b) is labeled 'Diminuição' and part (c) is labeled 'Aumentação'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values.

Figura 2. Ex. 14. *Fundamentos da Composição Musical*, de A. Schoenberg.

Ao analisar a maneira pela qual Schoenberg conduz o ensino da composição, temos referência à parte deste processo que envolve as finalidades técnicas de elaboração musical. Assim, nessa parte, está envolvida a redutibilidade dos elementos para melhor compreensão de seu emprego, e, desta maneira, determinam-se regras as quais envolvem todo o processo *mecânico* e *racional* da composição.

¹³ Schoenberg, *Fundamentos*, 35.

¹⁴ “As *repetições literais* preservam todos os elementos e relações internas. Transposições a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuições e aumentações são repetições exatas se elas preservam rigorosamente os traços e as relações intervalares. As *repetições modificadas*, criadas através da variação, geram variedade e produzem novo material (formas-motivo) para utilização subsequente.” Schoenberg, *Fundamentos*, 37.

¹⁵ “As grandes formas podem consistir de partes amplas, de uma maior quantidade de partes menores, ou de ambas ... desenvolvem-se mediante o poder gerador dos contrastes, dos quais existem inumeráveis espécies: quanto maior a peça, maior número de contrastes deve ser apresentado com o intuito de iluminar a ideia principal.” Schoenberg, *Fundamentos*, 215.

Por outro lado, Schoenberg aponta frequentemente que o domínio de tais regras é somente o processo inicial para que o estudante de composição possa elaborar uma obra de arte musical. Assim, o processo de elaboração envolveria a sensibilidade do artista em observar a *forma* da obra e perceber sua *lógica* e *coerência* interna. “Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*”, e “os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.”¹⁶ Esta percepção por parte do artista, está relacionada a um conjunto de fatores que segue via *reflexiva*, isto é, um princípio independente da *razão*. Sobre tal assunto, tomemos como referência a filosofia kantiana.

1.2 – O JUÍZO REFLEXIVO

Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), apresentara os princípios que fundamentam a apreensão dos objetos julgados como belos pelo sujeito. Como definição geral da *faculdade do juízo*, tem-se que é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. Kant a divide em faculdade de juízo *determinante* e faculdade do juízo *reflexiva*. No que diz respeito à primeira, que é governada pelo *entendimento*, o princípio (o conceito, que é universal) é dado e nele subsume¹⁷ o particular. “A lei é-lhe indicada *a priori* e por isso não sente a necessidade de pensar uma lei para si mesma.”¹⁸ Enquanto que, no que diz respeito à segunda, busca-se encontrar o universal a partir do particular dado, isto é, a partir da multiplicidade das aparências espaço-temporais¹⁹. Neste caso, tal faculdade parte de leis empíricas particulares que têm de ser consideradas “segundo uma tal unidade,

¹⁶ Schoenberg, *Fundamentos*, 27.

¹⁷ “A subsunção de intuições sob conceitos puros é idêntica à aplicação de uma categoria a aparências. Isso só é possível se conceito e intuição têm algo em comum, ‘se a representação do objeto [é] *homogênea* com o conceito’ (CRP A 137/B 176). Como isso não ocorre, ‘é claro que tem de haver um terceiro termo que deve ser, por um lado, homogêneo à categoria e, por outro, à aparência’, o qual ‘deve, sob um aspecto, ser *intelectual* e, sob outro, *sensível*’ (A138/B 177). O terceiro termo é o esquema transcendental na falta do qual ‘toda subsunção se torna impossível, pois nada é dado que possa ser subsumido ao conceito’ (A 248/B 304). A maior parte da análise de Kant da subsunção trata, pois, da relação entre os conceitos puros do entendimento e o múltiplo; entretanto, ele usa também o termo para descrever as inferências da razão que subsumem ‘a condição de um juízo possível na condição de um juízo dado’ (A 330/B386).” Howard Caygill, *Dicionário Kant*, trad. Álvaro Cabral (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000), 299.

¹⁸ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, trad. Valerio Rohden e A. Marques (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012), 11.

¹⁹ “Na primeira edição de *Crítica da Razão Pura*, Kant procura reservar estética para a ‘doutrina da sensibilidade’, excluindo a filosofia da arte. Ela forma a primeira parte da ‘Doutrina transcendental dos elementos’, a qual considera os modos como os objetos são ‘dados’ imediatamente à mente humana em intuições. Boa parte da ‘doutrina da sensibilidade’, entretanto, interessa-se pelas ‘formas puras’ da sensibilidade, consideradas em abstração tanto dos conceitos quanto da matéria da sensação. Kant argumenta que existem duas de tais ‘formas puras de intuição sensível’, as quais determinam o que pode ser intuído e limitam a aplicação de conceitos em juízo: são eles o espaço, ou a forma do sentido ‘exterior’, e o tempo, a forma de sentido interior’.” Caygill, *Dicionário Kant*, 130.

como se igualmente um entendimento (ainda que não o nosso) as tivesse dado em favor da nossa faculdade de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis da natureza particulares ... esta faculdade dá uma lei a si mesma e não à natureza.”²⁰

A *faculdade de juízo reflexiva* envolve a *faculdade de entendimento*, a qual demonstra a natureza como fenômeno e indica um *substrato suprassensível*²¹, esta, por sua vez, é combinada com a *faculdade da imaginação*, colocada entre a *sensibilidade* e o *entendimento*. Assim, a *faculdade do juízo reflexiva* comporta-se segundo leis particulares possíveis na natureza, e fornece ao *substrato suprassensível* a possibilidade de determinação, isto é, “dá o conceito mediador entre os conceitos de natureza e o conceito de liberdade que torna possível, no conceito de uma *conformidade a fins* da natureza, a passagem da razão pura teórica para a razão pura prática.”²² E por estes fatores é uma faculdade particular de “ajuizar as coisas segundo uma regra”, a qual é intermediadora entre os dois campos da razão.

Tal faculdade está relacionada à *complacência*, a qual vincula-se ao sentimento de *prazer* e *desprazer*. A ela estão associadas três determinações: a primeira determina o *juízo de gosto*²³, sendo este independente de todo *interesse*, e o qual define-se pelo que *apraz*; a segunda, vincula a complacência ao *agradável*, e está ligada ao *interesse*, relacionando-se ao *deleite*; e a última, vincula a complacência ao *bom*, e, da mesma maneira que a segunda, também está ligada ao *interesse*, e define a consciência *moral*.

Segundo Kant, o *belo* manifesta-se a partir do *juízo de gosto*, por meio do *prazer desinteressado*. Assim, o *prazer*

“é apenas a legalidade no uso empírico da faculdade do juízo em geral (unidade da faculdade de imaginação com o entendimento) no sujeito com que a representação do objeto na reflexão concorda ... como esta concordância do objeto com as faculdades do sujeito é contingente, ela

²⁰ Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, 12.

²¹ O *suprassensível* está relacionado com a *coisa-em-si-mesma*. “Kant usa este termo para designar um grupo de significados que incluem aqueles apropriadamente atribuídos a *noumena* e a ideias transcendentais. A coisa-em-si-mesma compartilha com estes últimos a qualidade negativa de limitar o emprego do entendimento e da razão ao que pode ser um objeto de intuição, e a qualidade positiva de caracterizar um espaço problemático para além desses limites. Assim, a coisa-em-si-mesma não pode ser conhecida, uma vez que o saber está limitado à experiência possível, mas pode ser pensada, desde que satisfaça a condição de um pensamento possível que não seja autocontraditório.” Caygill, *Dicionário Kant*, 58. Portanto, o *substrato suprassensível* pode ser entendido como a *essência* da *coisa-em-si-mesma*.

²² Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, 29.

²³ É válida a observação dufrenniana em relação ao conceito de gosto. Seguindo a proposta de Allain, Dufrenne expõe o seguinte: “Allain suggests the same in saying that pleasure is not a necessary ingredient of aesthetic experience and that beauty awakens not pleasure but a feeling of the sublime. The sublime would thus be, in a slightly modified sense, our feeling of alienation or being lost in the aesthetic object, the sacrifice of subjectivity to something toward which it transcends itself and which transcends it—in short, the feeling which arises when we renounce all feeling, all return to self, in order to exist in the object through the sublimation of subjectivity. Thus subjectivity becomes a projection of a world rather than a return to self. This subjectivity is its own singularity instead of merely positing it, and it occupies itself with knowing rather than with preferring ... To have taste is to possess a capacity of judgment which is beyond prejudice and partisanship.” Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. Edward S. Casey (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 61-62.

própria efetua a representação de uma conformidade a fins desse mesmo objeto, no que respeita às faculdades do conhecimento do sujeito.”²⁴

Perante o objeto da natureza, o qual compreende a multiplicidade das leis empíricas, nossa *faculdade de imaginação*, vinculada ao *entendimento*, combina esta multiplicidade gerando a possibilidade de determinação, efetuando, desta maneira, uma *representação das conformidades a fim* do objeto natural.

Contudo, quando trata-se de objeto de arte, o *prazer*, no juízo de *gosto*, é dependente de representação empírica, isto é, segundo Kant, não está ligado *a priori* a nenhum conceito, sendo impossível determinar um *universal* relacionado ao objeto que não tenha sido apreendido por meio da experiência.

Assim, neste caso, a *faculdade de juízo reflexiva* não tem intenção de determinação, ou seja, compreende-se como uma *conformidade a fins “sem fim”*.²⁵ Diferente do *juízo de conhecimento*, que exige conceitos (os quais definem a efetividade do objeto), o *juízo estético* desenvolve-se através da representação da conformidade a fins, segundo uma *forma*. Isto é, está em busca de um conceito o qual é possível de ser associado a partir da multiplicidade de aparências apreendidas por meio do objeto estético.

Logo, é através da *faculdade de juízo reflexiva* que o compositor fará *ajuizamento estético* de sua obra, e, a partir deste, determinará se a mesma segue os princípios de *organicidade* de acordo com sua *lógica* interna. Isto porque a regra para a elaboração de uma obra de arte

“não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito; pois, do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos; mas a regra tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar o seu próprio talento para se servirem daquele enquanto modelo não da cópia, mas da imitação.”²⁶

Isto justifica a necessidade do compositor de observar sua obra sob perspectiva que transcenda os processos puramente *mecânicos*. Portanto, é a partir da combinação entre o *procedimento mecanicista* e a *faculdade de juízo reflexiva* que o compositor irá conceber a obra de arte musical.

Por qual via estes dois campos são conectados? Como observar o processo de composição buscando associar o *procedimento mecânico* e o *juízo reflexivo*? É neste ponto que a *teoria da emergência* vem auxiliar na investigação do processo composicional.

²⁴ Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, 23-24.

²⁵ “A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e, contudo, somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto a deduzimos de uma vontade. Ora, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo uma forma—mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim ... e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão.” Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, 58-59.

²⁶ Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, 166.

1.3 – O CONCEITO DE *EMERGÊNCIA* E SUA RELAÇÃO COM O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

1.3.1 – O CONCEITO DE *EMERGÊNCIA*

Em um primeiro momento é importante compreender, de forma geral, de que se trata o conceito de *emergência*. Este refere-se ao surgimento—a partir de um conjunto formado por agentes autônomos que interagem entre si e que atingem um certo grau de complexidade—de uma *nova propriedade* com qualidades que não se reduzem à mera soma da interação entre seus agentes. Compreende um conjunto, um aglomerado, formado por múltiplas entidades, múltiplos elementos, no qual cada um segue leis que o regula de forma independente, e que só é possível por causa da existência de interação entre tais elementos. Contudo, neste processo de inter-relação, atuam leis que não são as mesmas que regulam os elementos em sua individualidade, sendo aquelas irredutíveis a estas. A partir da interação entre a multiplicidade de agentes, que não são “geridos” por uma entidade superior—entidade que comportar-se-ia como fator determinante—, o mesmo conjunto “transforma-se”, isto é, “evolui”²⁷, e passa a apresentar certas qualidades que são *novas* a ele, e estão em nível superior àquele do qual evoluiu. Portanto, diz-se que ocorreu um processo de *emergência*, pois daquela primeira configuração (a qual ainda existe em primeiro nível) emergiu uma *nova qualidade*, e esta não se reduz à mera soma de seus agentes. Além disso, tal processo depende do comportamento dinâmico²⁸ de suas propriedades. E, por ocorrerem diversos *níveis qualitativos*, a complexidade do conjunto aumenta. Desta maneira, estas *propriedades* são consideradas *sistemas complexos*²⁹.

²⁷ “Evolução, no sentido amplo da palavra, é a denominação dada ao plano sequencial que abrange todos os eventos naturais. Mas a sequência ordenada, observada historicamente, parece apresentar, de tempo em tempo, algo genuinamente novo. Sob o que eu chamo enfaticamente de evolução emergente refiro-me ao surgimento do novo.” Lloyd Morgan, *Emergent evolution* (London: Williams and Norgate, 1927), 1.

(Evolution, in the broad sense of the word, is the name we give to the comprehensive plan of sequence in all natural events. But the orderly sequence, historically viewed, appears to present, from time to time, something genuinely new. Under what I here call emergent evolution stress is laid on this incoming of the new.)

²⁸ J. A. Scott Kelso, em *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*, argumenta sobre a emergência de certos padrões a partir de sistemas complexos. Contudo, tomo emprestado o termo *dinâmico* por tal fator ter participação no desenvolvimento de tais sistemas. A meu ver, relacionar *emergência* a *padrões* seria, de certa forma, contraditório, pois um *padrão* é reconhecido por meio de recorrência, tornando-se, conseqüentemente, previsível—situação contrária à definição de emergência. Uma propriedade emergente surge como algo novo no percurso dinâmico de um fenômeno, o que não significa que tornar-se-á um padrão. A maneira como determinada propriedade emerge permite reconhecer uma nova qualidade segundo um comportamento imprevisto. Assim, o que é reconhecido como emergente é justamente algo que não havia sido observado anteriormente, e o qual não será reconhecido como padrão, mas como algo novo e distinto, em relação ao todo. J. A. Scott Kelso, *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior* (Cambridge: The MIT Press, 1995).

²⁹ “Sistemas Complexos são sistemas que compreendem a múltipla interação entre partes e que apresentam a viabilidade de gerar uma nova qualidade de comportamento coletivo observada macroscopicamente, sua manifestação envolve a formação espontânea de estruturas temporais, espaciais e funcionais distintas. Modelos de tais sistemas podem ser observados em diversas situações da ‘vida real’ como o clima, a emissão coerente de luz a partir de lasers, sistemas químicos de reação-difusão, redes celulares biológicas, a dinâmica dos mercados de ação e da internet, estatísticas e previsões de terremotos, tráfego

Todavia, antes de discutir sua aplicação no processo de composição, identificaremos suas principais características.

A System of Logic (1843) de John Stuart Mill, foi uma das obras a apontar o caminho a ser percorrido para se estabelecer o conceito de *emergência* tanto na área da filosofia quanto no campo científico. O autor apresentou dois elementos distintos que fazem parte da existência dos fenômenos naturais: a *simultaneidade* e a *sucessão*. Todo fenômeno é relacionado com outro coexistente, envolvendo seus precedentes e seus sucessores. Segundo Mill, os teoremas da geometria seguem as leis dos fenômenos simultâneos. Por outro lado, “de todas as verdades relacionadas ao fenômeno, os de mais valor para nós são aqueles que estão relacionados à ordem de sua sucessão.”³⁰ Assim, o autor volta-se para a teoria da *Composição de Forças*, e expõe a maneira pela qual os fenômenos se sucedem. Nela Mill apresenta as seguintes premissas: a) os corpos influenciados por uma força instantânea movem-se com velocidade uniforme seguindo em linha reta, b) os corpos influenciados por uma força contínua movem-se com uma velocidade acelerada em linhas retas, e c) os corpos influenciados por duas forças em direções diferentes movem-se na diagonal de um paralelogramo, do qual os lados representam a direção e a quantidade daquelas forças. Logo, pode-se, por meio da combinação entre estas variantes e as proposições relacionadas às propriedades de linhas retas e do paralelogramo, deduzir uma outra importante uniformidade de sucessão, a qual envolve um corpo movimentando-se em volta de um centro de força descrevendo áreas proporcionais aos tempos³¹. Por meio destas definições o autor chega à *Lei de Causação*, definida como a verdade de que todo fato que tem um início tem uma causa, e é co-extensivo com a experiência humana. Ele trata de causas físicas. Entre um fenômeno que existe em qualquer instante e outro que existe no instante que o sucede, há, invariavelmente, uma ordem de sucessão. Assim, esta ordem coletiva é feita de sequências particulares, obtidas entre as partes separadas. “O antecedente invariável é chamado de causa; o conseqüente invariável é chamado de efeito.” E isto constitui a universalidade da *Lei de Causação*, na qual todo conseqüente está vinculado com algum antecedente particular, ou vários antecedentes³².

rodoviário, o cérebro humano, ou a formação de opiniões em sistemas sociais, para nomear algumas das aplicações mais comuns.” M.A. Aziz-Alaoui e C. Bertelle, *From System Complexity to Emergent Properties* (Berlin: Springer-Verlag, 2009), vii. (Complex Systems are systems that comprise many interacting parts with the ability to generate a new quality of macroscopic collective behavior the manifestations of which are the spontaneous formation of distinctive temporal, spatial or functional structures. Models of such systems can be successfully mapped onto quite diverse “real-life” situations like the climate, the coherent emission of light from lasers, chemical reaction-diffusion systems, biological cellular networks, the dynamics of stock markets and of the internet, earthquake statistics and prediction, freeway traffic, the human brain, or the formation of opinions in social systems, to name just some of the popular applications.)

³⁰ John Stuart Mill, *A System of Logic* (New York: Harper & Brothers, Publishers, 1882), 398.

³¹ Mill, *A System of Logic*, 398-399.

³² Mill, *A System of Logic*, 399-401.

Portanto, a causa é a soma total das condições negativas e positivas juntas³³. Logo, chegamos ao antecedente e ao conseqüente de um fenômeno. Se duas causas coexistem, os efeitos de ambas irão coexistir, e se várias causas coexistem, estas causas farão surgir novos efeitos, acompanhando ou sucedendo uma à outra em ordens particulares, as quais serão invariáveis enquanto as coisas continuarem coexistindo. Desta maneira, os efeitos são contemporâneos às suas causas; como o fogo é a causa do calor, e ambos coexistem³⁴.

Nos fenômenos naturais existem *Causas Permanentes*, que estão presentes desde sua origem, e o todo deste fenômeno é consequência da organização destas³⁵. Certos fenômenos têm a capacidade, sob determinadas condições, de produzir outros. “O que acontece é que o todo ou uma parte de determinado fenômeno desaparece, e é substituída por fenômeno com outras características, existindo equivalência quantitativa entre o fenômeno que desapareceu e o qual foi produzido, desta maneira, se tal processo for revertido, exatamente a mesma quantidade que desapareceu reaparecerá, sem aumento ou diminuição”³⁶. Esta capacidade é possível por meio da *Conservação de Força*, que, segundo Mill, é, na verdade, *Conservação de Movimento*. Isto é, *força* poderia ser definida como “matéria em movimento.”³⁷ De fato a matéria não precisa estar em movimento, pois este é potencial; assim, segundo autor, “a verdadeira definição de *força* seria, não movimento, mas Potencialidade de Movimento.”³⁸

A condição do fenômeno como conservador ou gerador de *força* depende do conjunto de seus antecedentes—assunto que envolve *Conservação* e *Causalidade*, as quais estão relacionadas com a maneira como determinado fenômeno sucede. Ao citar Alexander Bain, o autor trata da *causa* de um fenômeno, a qual depende de dois fatores: a) a presença de *força*, e b) a disposição dos objetos por meio dos quais pode-se constituir o fenômeno—“para se produzir uma fogueira, não basta somente combustível, ar, uma faísca, os quais estão dispostos, mas a ação química entre o ar e os demais materiais, a qual é *força*.”³⁹

Partindo da apresentação da *Composição de Forças*, Mill chega à *Composição de Causas*. Neste caso uma série de agentes, ou causas, coincidem para a produção de um efeito⁴⁰. O autor apresenta o fato de que, para se saber o efeito de uma causa, separadamente uma da outra, pode-se utilizar o raciocínio

³³ Mill, *A System of Logic*, 407.

³⁴ Mill, *A System of Logic*, 423.

³⁵ Mill, *A System of Logic*, 425-426.

³⁶ “What happens is, that the whole or part of the one kind of phenomena disappears, and is replaced by phenomena of one of the other descriptions, and that there is an equivalence in quantity between the phenomena that have disappeared and those which have been produced, inasmuch that if the process be reversed, the very same quantity which had disappeared will reappear, without increase or diminution.” Mill, *A System of Logic*, 429.

³⁷ Mill, *A System of Logic*, 432.

³⁸ “The true definition of Force must be, not motion, but Potentiality of Motion.” Mill, *A System of Logic*, 432.

³⁹ “To produce a bonfire, there must not only be fuel, and air, and a spark, which are collocations, but chemical action between the air and the materials, which is a force.” Mill, *A System of Logic*, 434.

⁴⁰ Mill, *A System of Logic*, 458.

dedutivo para obter uma correta previsão da ação conjunta dos elementos. Sendo esta previsão dependente da lei que expressa o efeito em relação à causa. Esta condição envolve os fenômenos de classe *mecânica*, por meio da qual há transferência de força⁴¹. Este princípio caracteriza os casos nos quais “o efeito conjunto de várias causas é idêntico à soma de seus efeitos individuais.”⁴²

Este princípio, que por sua natureza é dedutivo, não ocorre em todas as manifestações naturais. No caso de um composto químico, as propriedades dos elementos causais são diferentes das propriedades do elemento gerado por meio da seção entre os primeiros, o que explica o fato da *mecânica* ser dedutiva e a *química* não⁴³. A partir desta linha de raciocínio o autor direciona seu discurso para o *fenômeno da vida*. A seguinte passagem tem importante representatividade com relação ao conceito de *emergência*:

“Todos os corpos organizados são compostos por partes, semelhantes àquelas que compõem a natureza inorgânica, e que já existiam neste estado; mas o fenômeno da vida, o qual resulta da justaposição específica daquelas partes, não carrega nenhuma analogia com qualquer dos efeitos que poderiam ser produzidos pela ação das substâncias que o compõem consideradas como meros agentes físicos. Qualquer que seja o grau em que possamos imaginar o nosso conhecimento das propriedades dos vários ingredientes de um corpo vivo para ser estendido e aperfeiçoado, é certo que a mera soma das ações independentes destes elementos não irá acumular para a ação total do corpo.”⁴⁴

Portanto, observa-se a contraposição entre *fenômenos redutíveis* à mera soma de seus constituintes, e *fenômenos irredutíveis*, os quais dependem de uma ordem que ultrapassa os processos dedutivos mecanicistas. Esta diferença interfere no juízo formulado perante os objetos—fator que torna-se referência para o desenvolvimento da *teoria da emergência*.

Importante mencionar que estas diferenças podem estar presentes simultaneamente em um fenômeno,

“as partes que compõem uma substância vegetal ou animal não perdem suas propriedades mecânicas ou químicas como agentes independentes, quando, por um modo de justaposição peculiar, eles, como um todo agregado, adquirem propriedades fisiológicas ou vitais ... Quando, em suma, ocorre uma convergência de causas que põe em ação novas leis desprovidas de qualquer analogia possível de ser encontrada na operação individual das causas, as novas leis, enquanto elas supersedem uma porção das leis precedentes, podem coexistir com outra porção, e podem compor o efeito das leis anteriores consigo mesmas.”⁴⁵

⁴¹ Mill, *A System of Logic*, 458.

⁴² “The joint effect of several causes is identical with the sum of their separate effects.” Mill, *A System of Logic*, 459.

⁴³ Mill, *A System of Logic*, 459.

⁴⁴ “All organised bodies are composed of parts, similar to those composing inorganic nature, and which have even themselves existed in an inorganic state; but the phenomena of life, which result from the juxtaposition of those parts in a certain manner, bear no analogy to any of the effects which would be produced by the action of the component substances considered as mere physical agents. To whatever degree we might imagine our knowledge of the properties of the several ingredients of a living body to be extended and perfected, it is certain that no mere summing up of the separate actions of those elements will ever amount to the action of the living body itself.” Mill, *A System of Logic*, 459-460.

⁴⁵ “The component parts of a vegetable or animal substance do not lose their mechanical and chemical properties as separate agents, when, by a peculiar mode of juxtaposition, they, as an aggregate whole, acquire physiological or vital properties in

Seguindo este raciocínio, Mill chega às *leis heteropáticas*. Estas leis regem as causas do surgimento de entidades complexas e são diferentes das leis que regem os agentes separadamente. Desta maneira, os *efeitos heteropáticos* estariam envolvidos com fenômenos vitais, gerados por meio de processos complexos; não-dedutíveis. As *leis heteropáticas*, identificam-se com a pluralidade de leis que determinam *causa e efeito*, esta pluralidade amplia a possibilidade de geração de diversas ocorrências, isto é, amplia o grau de complexidade que interfere na inter-relação entre entidades individuais que interagem entre si de forma autônoma em um agregado, o que torna seu *efeito* imprevisível. Estas leis podem caracterizar o tipo de conhecimento dependente de experiência, ou seja, incapaz de ser alcançado até que o indivíduo tenha se deparado com o momento em que certo fenômeno tenha ocorrido. Em outras palavras, as *leis heteropáticas* regem fenômenos que não podem ser previstos, e que, por sua complexidade e maior grau de imprevisibilidade, não permitem serem reduzidos às leis mecanicistas. Estas leis fundamentam o conceito de *emergência*, e foram suporte para que os autores que sucederam Mill levassem adiante o desenvolvimento da teoria.

Além disso, Mill comentou a respeito das *leis heteropáticas da mente* [*the heteropathic laws of mind*], as quais nos permitem estabelecer paralelo com o ponto de vista estético:

“como quando uma paixão complexa é formada pela aliança de vários impulsos elementares, ou uma emoção complexa envolvendo vários prazeres ou dores simples, dos quais é o resultado sem ser o agregado, ou sem relação homogênea entre eles. O produto, nestes casos, é gerado por vários fatores; mas tais fatores não podem ser reproduzidos a partir do produto.”⁴⁶

Logo, poder-se-ia determinar que o *prazer* despertado pela *contemplação* estaria atrelado a um sistema complexo no qual atuariam tais leis.

No início do século XX, Charlie Dunbar Broad apresentou leis que dialogam com as *leis heteropáticas* de Mill, às quais denominou *leis trans-ordinárias*.

Diferentes das *leis intra-ordinárias*, que identificam-se com os tipos de comportamento adequados ao *mecanismo puro*, as *leis trans-ordinárias* seriam as que conectam as

“propriedades de agregados de ordens adjacentes. A e B poderiam ser adjacentes, em ordem ascendente, se todo agregado de ordem B fosse composto pelos agregados de ordem A, e se

addition ... when, in short, a concurrence of causes takes place which calls into action new laws bearing no analogy to any that we can trace in the separate operation of the causes, the new laws, while they supersede one portion of the previous laws, may co-exist with another portion, and may even compound the effect of those previous laws with their own.” Mill, *A System of Logic*, 462.

⁴⁶ “As when a complex passion is formed by the coalition of several elementary impulses, or a complex emotion by several simple pleasures or pains, of which it is the result without being the aggregate, or in any respect homogeneous with them. The product, in these cases, is generated by its various factors; but the factors can not be reproduced from the product.” Mill, *A System of Logic*, 548.

contivesse certas propriedades que não fossem encontradas nos agregados de ordem A e não dedutíveis das propriedades-A e da estrutura do complexo-B, por qualquer lei de composição a qual se manifestou em níveis inferiores ... seria uma declaração do fato irredutível de que um agregado composto de agregados de uma ordem inferior próxima, em tais e tais proporções e disposições, tem tais e tais características e propriedades não dedutíveis ... a sua única peculiaridade é que devemos esperar até que nos deparemos com uma instância atual de ordem superior antes de descobrirmos tal lei; e que não podemos possivelmente deduzi-la antes de qualquer combinação de leis, as quais nós descobrimos a partir da observação de agregados de ordem inferior.”⁴⁷

Broad apresenta duas formas de analisar e compreender um estado complexo das coisas—salientando a característica da *irredutibilidade*. A primeira considera as instâncias “mais perfeitas” e melhor desenvolvidas do fenômeno em questão; a segunda, trata do problema “geneticamente, conferindo maior atenção às suas formas mais primitivas, simples e brutas.” Sobre esta o autor apresenta ponto de vista negativo, pois, segundo ele, existe a possibilidade de se cometer dois erros: (i) o fato de estarmos extremamente acostumados a subestimar as peculiaridades do “estágio final” das coisas, “porque não podemos ver como elas puderam se desenvolver a partir de seus estados primitivos e mais simples”⁴⁸; e (ii) considerando que determinado estágio foi precedido de outro, por exemplo, A de B, e B de C, “nós estaríamos extremamente passíveis de confundir a história evolutiva da coisa com uma análise do que tal coisa se tornou. Porque C deriva de B, e B de A, as pessoas são inclinadas a pensar que C é nada mais que A em uma forma disfarçada.”⁴⁹ Isto é, pensa-se a coisa como sendo outra e não ela mesma. Logo, deve-se considerar a análise do objeto em si e não substituí-la pela observação de seu desenvolvimento evolutivo.

Estas diferenças são consideradas *atributos especiais*, os quais são colocados ao lado dos *atributos substanciais*—referentes à *essência* das substâncias. Os *atributos especiais* são denominados *Atributos Diferenciados* [*Differentiating Attributes*], e são responsáveis por definir o *tipo* da substância.

No interior de sua ampla argumentação a respeito da ambiguidade entre *Pluralismo* e *Monismo*, Broad contrapõe *Teorias Mecanicistas* e *Teorias Emergentes*. A este respeito, primeiro é apresentado o conceito de *mecanismo puro*, o qual em sua essência compreende quatro características principais:

⁴⁷ “Would be one which connects the properties of aggregates of adjacent orders. A and B would be adjacent, and in ascending order, if every aggregate of order B is composed of aggregates of order A, and if it has certain properties which no aggregate of order A possesses and which cannot be deduced from the A-properties and the structure of the B-complex by any law of composition which has manifested itself at lower levels... would be a statement of the irreducible fact that an aggregate composed of aggregates of the next lower order in such and such proportions and arrangements has such and such characteristic and non-deducible properties... The only peculiarity of it is that we must wait till we meet with an actual instance of an object of the higher order before we can discover such a law ; and that we cannot possibly deduce it beforehand from any combination of laws which we have discovered by observing aggregates of a lower order.” Charlie Dunbar Broad, *The Mind and its Place in Nature* (New York: Harcourt, Brace & Company, 1925), 77-79.

⁴⁸ “Because we cannot see how they could have developed out of the earlier and simpler stages.”

⁴⁹ “We are all extremely liable to confuse a history of the becoming of a thing with an analysis of the thing as it has become. Because C arose out of B, and B out of A, people are inclined to think that C is nothing but A in a disguised form.” Broad, *The Mind*, 11-12.

“(a) um único tipo de matéria, da qual as partes são exatamente semelhantes exceto por diferenças de posição e movimento; (b) um único tipo fundamental de mudança, ou seja, mudança de posição. Imposto a isto, há obviamente mudanças de ordem maior, por exemplo, mudanças de velocidade, de aceleração, e assim por diante; (c) uma única e fundamental lei causal, de acordo com a qual, partículas influenciam umas às outras por pares; e (d) um princípio de composição único e simples, segundo a qual o comportamento de qualquer agregado de partículas, ou a influência de qualquer agregado sobre outro, segue de maneira uniforme a partir das influências mútuas das partículas constituintes tomadas por pares.”⁵⁰

Ou seja, considera-se que a mesma matéria compõe diferentes outros tipos de si mesma, diferindo somente em número, disposição e movimentação de suas partículas constituintes, e que “suas aparentes formas de comportamento não seriam, em última análise, diferentes.”

Além do mais, Broad apresentou argumentação pontual a respeito das diferenças entre o conceito de *emergência* e o *mecanicismo*. Por *Teoria da Emergência*, o autor considera certo comportamento característico de um todo, que, mesmo em teoria, não pode ser deduzido mesmo do mais completo conhecimento sobre o comportamento de seus componentes, mesmo tomados separadamente como também em combinações diversas. Por outro lado, o *Mecanicismo* é a teoria na qual, considerando-se um todo, seu comportamento pode ser deduzido de um conhecimento suficiente sobre o comportamento de seus componentes tomados isoladamente, ou em outras combinações mais simples. Como exemplo, aponta a possibilidade de se conhecer perfeitamente o funcionamento de um relógio, conhecimento o qual pode ser deduzido por meio de uma organização particular de molas e engrenagens, e a partir de leis físicas e mecânicas gerais.

Em seguida, descreve as características da investigação por meio da *teoria emergente*:

“(i) A primeira forma de apresentar o caso é a seguinte. O que chamamos de ‘propriedades’ dos elementos químicos são em grande parte proposições sobre compostos formados por meio da combinação com outros elementos, sob condições adequadas. Por exemplo, uma das ‘propriedades’ da prata é a que se combina, sob certas condições, com cloro para gerar um composto com propriedades do cloreto de prata. Igualmente, uma das ‘propriedades’ do cloro que está sob aquelas condições, combina-se com a prata para gerar um composto com propriedades do cloreto de prata. Estas ‘propriedades’ não podem ser deduzidas de nenhuma seleção de outras propriedades da prata e do cloro. Assim, podemos dizer que não conhecemos todas as propriedades do cloro e da prata até que ambas sejam colocadas na presença uma da outra; e que nenhum conhecimento sobre as propriedades que se manifestam em circunstâncias diferentes nos dirá algo sobre as propriedades, se houver, as quais irão se manifestar nestas circunstâncias ... [(ii)] O ponto essencial é que o comportamento de um composto ainda não examinado não pode ser previsto a partir do conhecimento de seus elementos isolados ou do conhecimento das propriedades de seus outros compostos.”⁵¹

⁵⁰ “(a) A single kind of stuff, all of whose parts are exactly alike except for differences of position and motion (b) a single fundamental kind of change, viz., change of position. Imposed on this there may of course be changes of a higher order, e.g., changes of velocity, of acceleration, and so on (c) a single elementary causal law, according to which particles influence each other by pairs; and (d) a single and simple principle of composition, according to which the behaviour of any aggregate of particles, or the influence of any one aggregate on any other, follows in a uniform way from the mutual influences of the constituent particles taken by pairs.” Broad, *The Mind*, 44-45.

⁵¹ “(i) The first way of putting the case is the following. What we call the ‘properties’ of the chemical elements are very largely propositions about the compounds which they form with other elements under suitable conditions. E.g., one of the ‘properties’

Conclui-se que nos casos de *fenômenos emergentes* não é possível prevê-los, ou determiná-los levando em consideração o conhecimento dos elementos que os compõem. É necessária a consolidação de tais fenômenos para que seja possível apreendê-los como tal.

Até este ponto, destacam-se algumas das principais características que definem uma *propriedade emergente*: i) *inter-relação* entre a multiplicidade de elementos (autônomos) que compõem o todo; ii) *irreduzibilidade* de tais fenômenos à mera soma de seus constituintes; e iii) *imprevisibilidade* quanto ao conhecimento das novas qualidades que podem emergir do conjunto.

A estas características encontra-se o paralelo com a definição kantiana da *faculdade de juízo reflexiva*. Pois, tal faculdade é regulada tanto pela *faculdade de imaginação*, quanto pela *faculdade de entendimento*, as quais dão regras ao *juízo reflexivo*. Tal juízo, o qual age de forma autônoma—pois transcende os princípios da *razão*—, permite, pelo seu comportamento, a *conformidade a fins sem fim* que *salta* a partir da multiplicidade representativa oferecida pelo objeto estético.

1.3.2 – RELAÇÃO ENTRE O COMPORTAMENTO DAS *PROPRIEDADES EMERGENTES* E O *LIVRE JOGO*

O comportamento do *juízo reflexivo* está de acordo com a ideia de *livre jogo* apresentada por Kant. Ambas as faculdades permanecem em *livre jogo*—justamente pelo fato de transcenderem a *razão*— e é a partir deste que consolida-se o sentimento de *prazer*. Assim, relacionando tais definições com o *conceito de emergência*, pode-se inferir que o comportamento do *juízo reflexivo*, o qual está em *livre jogo*, regulado pelas faculdades de *imaginação* e de *entendimento*, a partir da multiplicidade apreendida por meio do objeto estético, ocorre de forma autônoma sem a determinação de um fim—pois não há uma entidade gerenciadora que determine a finalidade de tal comportamento, o que impede de prever ou determinar dedutivamente a maneira pela qual se dará a *conformidade* entre o múltiplo apreendido. Desta inter-relação *emergiria* o ajuizamento sobre a *qualidade estética* atribuída ao objeto, além das *qualidades afetivas*—sobre as quais discutiremos à frente—que surgem da multiplicidade de sensações apreendidas—que estão em *livre jogo*—, e não se reduzem à mera soma dos elementos materiais que constituem o objeto. Tais qualidades estariam associadas à “representação formal” do objeto, sob a qual

of silver is that it combines under certain conditions with chlorine to give a compound with the properties of silver-chloride. Likewise one of the "properties" of chlorine is that under certain conditions it combines with silver to give a compound with the properties of silver-chloride. These 'properties' cannot be deduced from any selection of the other properties of silver or of chlorine. Thus we may say that we do not know all the properties of chlorine and of silver until they have been put in presence of each other ; and that no amount of knowledge about the properties which they manifest in other circumstances will tell us what property, if any, they will manifest in these circumstances... The essential point is that the behaviour of an as yet unexamined compound cannot be predicted from a knowledge of the properties of its elements in isolation or from a knowledge of the properties of their other compounds." Broad, *The Mind*, 65-66.

converge a multiplicidade de sensações apreendidas, e que é possível por meio do *jogo*, tornando-se unidade *irredutível*. Da mesma maneira, tal ajuizamento não pode ser apreendido *a priori*, pois necessita do *livre jogo* para que emerja como propriedade transcendente às leis *mecânicas* que atuam no objeto e são compreendidas somente pela *razão*. Deste modo, temos, em um primeiro momento, o paralelo entre o *conceito de emergência* e a *faculdade reflexiva* do compositor. Logo, perante o processo de composição, o artista estaria sob influência de tais ocorrências, e a partir delas organizaria a estrutura do objeto, como uma possível representação da unidade *formal* idealizada.

Fazendo conexão com a *filosofia da arte*, observa-se a maneira pela qual Gilson (2010) referiu-se ao objeto produzido pelo artista. Em primeiro lugar, o autor asserta que tal objeto tem finalidade em si mesmo de ser *belo*, esta qualidade é associada à *perfeição* de tal objeto, a qual diz respeito à sua *forma*, isto é, “a primeira condição tradicionalmente obrigatória do belo, da parte do objeto, é que ele seja ‘inteiro’.”⁵² Esta “inteireza” da *forma* define “o ser” do objeto de arte, que por sua vez é determinado pelo artista que a impõe sobre a matéria. Pelo fato da *forma* dar unidade a ele, o artista a impõe “à multiplicidade das partes” que constituem a matéria. Neste discurso filosófico, o autor aponta que recorrendo à *forma* chega-se à *essência* do objeto, aquilo que ele “é”, e só pode o ser porque a tem. Assim, “o artista não trabalha jamais com algo absolutamente determinável, senão com algo já determinado que pretende submeter a determinações ulteriores de uma ordem, aliás, inteiramente nova.”⁵³ Consequentemente, o artista, tendo como referência a *forma* intuída por meio da *imaginação*, submeteria o objeto a esta “determinação ulterior” definida por ela.

De fato, em uma primeira análise, observa-se que existem aqui, a princípio, dois pontos de vista diferentes sobre o mesmo tema. Seguindo a primeira parte de nossa discussão, o artista não teria determinada a *forma* do objeto *a priori*, ele recorreria à sua *faculdade de juízo reflexiva* para realizar a *conformidade segundo uma forma* de um objeto possível. Por outro lado, tal conformidade poderia ser determinada *a priori*, mas sem conhecimento do artista, isto é, poderia, e de fato pode, existir em seu inconsciente. Ora, o acesso à inconsciência só é possível segundo via que não segue a *razão*⁵⁴, e seria a *faculdade de juízo reflexiva* que criaria a ponte para que tal conhecimento pudesse chegar à consciência. A meu ver, Gilson quer dizer que o artista começaria a produzir a partir do momento que tivesse

⁵² Étienne Gilson, *Introdução às artes do belo*, trad. E. Nogueira (São Paulo: É Realizações, 2010), 38.

⁵³ Gilson, *Introdução*, 108.

⁵⁴ Duas passagens de *Metafísica do Belo*, justificam este fato: “a ciência considera os fenômenos do mundo seguindo o fio condutor do princípio de razão, ao passo que a arte coloca totalmente de lado o princípio de razão, independente dele, para que, assim, a Ideia entre em cena”. Arthur Schopenhauer, *Metafísica do Belo*, trad. Jair Barbosa (São Paulo: Editora UNESP, 2003), 57. E, “as ciências procuram tornar tudo concebível enquanto consequência de um fundamento, tentam fornecer para tudo um porquê, uma resposta, mas seu tema continua sendo o fenômeno, suas leis, conexões e relações daí resultantes ... A arte repete em suas obras as Ideias apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo; de acordo com o material em que ela o repete, tem-se arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento da Ideia; seu único fim, a comunicação desse conhecimento.” Schopenhauer, *Metafísica*, 58.

conhecimento de tal *forma*, o que em parte ocorre, pois é a partir da determinação, pelo menos de maneira geral, do objeto, mesmo que ainda não o possa definir concretamente, que a ação em busca da efetividade ocorre.

1.3.3 – A FORMA COMO PROPRIEDADE EMERGENTE DO AJUIZAMENTO ESTÉTICO

Por outro lado, como o artista tem acesso à *forma*? Antes, é importante considerar que “segundo sua noção mais abstrata, a *forma* é toda determinação que submete uma multiplicidade à unidade.”⁵⁵ Todavia, a resposta estaria na *imaginação*, e neste ponto o *juízo reflexivo* participa. O artista apreende a multiplicidade observada na matéria, e chega, por meio de seu *juízo reflexivo*, à conformidade *formal*. Ora, esta conformidade pode ser considerada *propriedade emergente* do *juízo reflexivo*. Assim, após a realização da conformidade, segundo representação *formal*, poder-se-ia determinar—neste momento com a participação da *faculdade de entendimento*—o que o objeto é, e, em seu processo de invenção, o artista buscaria relacionar as partes da matéria (sua estrutura) sempre de acordo com a *forma* determinada. Dessa maneira, a obra estaria submetida à ordem imposta pela *forma* concebida pelo artista, já que “na obra de arte há unidade de ordem, sendo a forma o que nos permite apreender como uma a diversidade dos elementos de que se compõe. Pela mesma razão, uma obra de arte pode ser, e de ordinário o é, uma unidade de ordem entre outras unidades de ordem que são os seus elementos.”⁵⁶

Contudo, a definição de *forma* mantém-se abstrata na argumentação de Gilson. Não obstante, o autor apresenta uma resposta a esta situação:

“pode-se precisar que a forma da obra tem a sua origem num tipo de noção concebida pelo artista, que essa noção já é a da obra por fazer e que, afinal, a produção da obra de arte, se o detalhe pudesse se explicitar em conceitos distintos, reduzir-se-ia à passagem da forma concebida à forma efetivamente produzida pelo artista. Não podemos conhecer esse detalhe, já em razão de sua complexidade extrema, já porque, malgrado os esforços dos psicólogos que investigam a ‘criação artística’, os métodos próprios a esse gênero de observação ainda não foram descobertos, já, sobretudo, porque tais detalhes não existem na realidade como elementos sutis, numeráveis e ordenáveis em séries inteligíveis.”⁵⁷

Tal afirmação tange o pensamento de Samuel Alexander com relação à “*natural piety*”, isto é, no que se refere a um fato que não admite explicação. À qual Broad, por seu lado, faz crítica; porém, aponta que certos fenômenos deveriam ser considerados como fatos brutos:

⁵⁵ Gilson, *Introdução*, 110 (grifo meu).

⁵⁶ Gilson, *Introdução*, 111.

⁵⁷ Gilson, *Introdução*, 112.

“Certas formas de comportamento caracteristicamente diferentes devem ser consideradas como fatos absolutamente não analisáveis, os quais não dependem de modo algum das diferenças de estrutura ou componentes ... Afirmou-se que as diferenças características entre o comportamento do Oxigênio e do Hidrogênio não se devem de forma alguma a partir das diferenças de estruturas ou componentes, mas devem simplesmente ser aceitas como fatores últimos. Esta primeira alternativa pode ser dificilmente considerada como uma maneira de explicar diferenças de comportamento, desde que consista em assegurar que existem certas diferenças que não podem ser explicadas, mesmo em parte.”⁵⁸

Todavia, o que se destaca a partir da compreensão da *teoria da emergência* é justamente a discussão a respeito do processo de constituição de tais fenômenos. Ou seja, existem determinadas ocorrências no desenvolvimento destes que não podem ser reduzidas a uma causa específica, mas sim a um conjunto de fatores que permitem o surgimento de tais fenômenos, os quais, pela maneira como interagem e pela possibilidade de gerar efeitos imprevisíveis, não permitem determinar um conhecimento exato de suas causas. No caso da produção artística, o surgimento destes fenômenos está associado à *liberdade criadora* do artista.

1.3.4 – LIBERDADE CRIADORA

Conhecer as regras que seguem princípios mecanicistas para o manuseio do material é imprescindível para o processo de produção do artista. O fato é que, além disso—como viemos discutindo deste o início do texto—, há algo no processo de criação que não se reduz somente ao domínio *mecânico* do material e seu manuseio. Existe neste ponto o que Gilson coloca como a “liberdade criadora do artista”, a qual “é a única que detém esse segredo”⁵⁹, e é esta *liberdade*, associada às referências que o sujeito tem acesso—isto é, à produção de outros artistas—, que dará subsídio para sua produção atual. Ao citar Bergson, o qual questiona “se a extensão que se faz do princípio da conservação da força a todos os corpos da natureza não implica também alguma teoria psicológica, e se o cientista, que não teria *a priori* nenhum preconceito contra a liberdade humana, pensaria elevar este princípio a lei universal”⁶⁰, Gilson coloca que o “ato livre” é resultado de um processo de maturação:

“a produção da obra de arte se apresenta como a maturação progressiva de um ser vivo sobre o qual podemos prever que será pintura, escultura ou música, mas cujos característicos

⁵⁸ “Certain characteristically different ways of behaving may be regarded as absolutely unanalysable facts which do not depend in any way on differences of structure or components... It was held that the characteristic differences between the behaviour of Oxygen and Hydrogen are due in no Way to differences of structure or components, but must simply be accepted as ultimate facts. This first alternative can hardly be counted as one way of explaining differences of behaviour, since it consists in holding that there are certain differences which cannot be explained, even in part.” Broad, *The Mind*, 54-55.

⁵⁹ Gilson, *Introdução*, 113.

⁶⁰ Henri Bergson, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, trad. João da Silva Gama (Lisboa: Edições 70, 1988), 106.

individuais, no interior de tais determinações genéricas, são a bem dizer imprevisíveis, pois, se eles resultam dessa obra, não a precedem nem a condicionam.”⁶¹

Este ato é a manifestação de um estado interno do sujeito que expressa seu “eu total”—envolvendo consciência, sensações, sentimentos, e ideias—, sendo resultado da formação de uma série dinâmica de estados que se inter-relacionam. Portanto, “é da alma inteira que emana a decisão livre; e o acto será tanto mais livre quanto mais a série dinâmica que se religa tender para se identificar com o eu fundamental.”⁶²

Com isto dialoga o conceito de *fantasia* de Schopenhauer. Segundo este, “a fantasia põe o gênio⁶³ na condição de, a partir do pouco que chegou à sua a percepção efetiva, também construir todo o resto e assim deixar desfilar diante de si quase todas as imagens possíveis da vida. A fantasia amplia o círculo de visão do gênio segundo a quantidade.”⁶⁴ Ela estabelece as condições para o *livre jogo* das faculdades de conhecimento, em sua multiplicidade, no *juízo reflexivo*. Daí o fato de não haver regra determinada para a produção da obra de arte. Da mesma maneira que um alquimista realiza seus experimentos, o faz também o compositor. Obviamente, com o passar do tempo, cria-se um repertório de combinações; contudo, ao envolver-se no processo de produção de uma obra, o sujeito, mantendo seu repertório de combinações e estruturas pré-estabelecidas, estará a mercê das possibilidades que *emergem* de acordo com o comportamento do material, e os juízos formulados a partir de seu comportamento, os quais devem concordar com a estrutura *formal* idealizada.

Tratando-se de obra de arte, tal *forma* segue uma finalidade. Segundo Gilson, a finalidade da obra é ser bela:

“para que se possa, pois, atribuir a beleza de um objeto a uma arte qualquer, é preciso que este objeto seja ‘feito’ pelo homem ... Não obstante, ela nunca é produzida em vista de sua possível utilização, mas apenas e tão somente por si mesma ... A arte propriamente dita produz objetos expressamente planejados e concebidos tão só em vista de sua beleza. As artes deste gênero são as ‘belas-artes’, pois são artes do belo, na medida em que os objetos que produzem não têm nenhuma outra função imediata e primeira senão a de serem belos.”⁶⁵

Logo, existe um fim propriamente dito com relação à obra de arte, que é o de expressar determinada *qualidade estética*. Neste ponto, torna-se importante esclarecer que no caso do pensamento

⁶¹ Gilson, *Introdução*, 115.

⁶² Bergson, *Ensaio*, 116-117.

⁶³ É importante destacar que o conceito de gênio em Schopenhauer é diferente daquele proposto por Kant. Em Schopenhauer “a capacidade para tal conhecimento [conhecimento genial] tem de encontrar-se também, em menores e diversos graus em todos os homens, porque do contrário eles seriam incapazes de fruir as obras de arte.” Schopenhauer, *Metafísica*, 83. O “conhecimento genial” não se limita ao artista, mas é capacidade de todos os homens, meio pelo qual, segundo o autor, é possível a comunicação da *essência* da obra.

⁶⁴ Schopenhauer, *Metafísica*, 64.

⁶⁵ Gilson, *Introdução*, 29-30.

kantiano, a *conformidade a fins sem fim* da obra de arte, isto é, o fato de não haver uma finalidade determinada, relaciona-se à maneira de como se dá a apreensão estética, enquanto que no pensamento de Gilson, apresenta-se como finalidade concreta do objeto estético feito pelo ser humano. Portanto, o conceito de beleza não é determinante quando colocado sob a perspectiva do sujeito que a apreende, pois, considerando que o conceito de beleza está relacionado à perfeição, o sujeito chegaria a seu juízo por meio da unidade harmoniosa sob a qual subsume a multiplicidade. Por outro lado, no processo criativo, o conceito de beleza seria determinante justamente por ser colocada como finalidade do objeto a ser elaborado. Logo, observa-se que de um lado há o conceito de beleza como determinante para a produção de um objeto de arte, e do outro, o acesso à conformidade *formal* por meio de via *reflexiva*. Assim, a partir da *liberdade criadora*, o artista buscaria uma finalidade que determinaria a estrutura do objeto estético, isto é, projetaria—considerando o fato de que projetar algo não garante um resultado preciso— as qualidades ajuizadas ao objeto em elaboração; contudo, estaria à mercê da multiplicidade associada ao processo criativo, por meio do qual ocorre a *emergência* de novas propriedades. E, o ponto no qual se efetivaria o objeto de arte, enquanto finalizado, seria resultado da multiplicidade de fatores que levaram o indivíduo a determinar a forma estrutural física de tal objeto, ao qual se atribui beleza.

Todavia, a ideia de *belo* está dentre a diversidade de qualidades possíveis de serem expressadas pela obra de arte. Assim, chegamos ao conceito de *qualidade afetiva*.

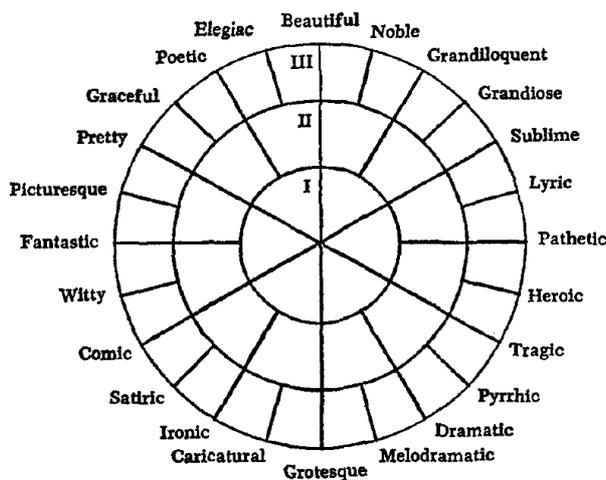
1.3.5 – QUALIDADES AFETIVAS

Estas qualidades, apresentadas por Dufrenne, têm como base *categorias afetivas*⁶⁶—que envolvem afetos como, o sublime, o grotesco, o fantástico, etc. O autor as associa à noção de *a priori*⁶⁷ kantiana. Dufrenne aponta que

“não há gênese total do significado, e o *a priori* é precisamente aquele que não possui gênese ... Nós não devemos afirmar, como fez Husserl, que a subjetividade transcendental é o constituinte *a priori* propriamente dito; ao invés disto, preferimos dizer que o sujeito possui diversos *a priori* ... Em outras palavras, assim como não há gênese total da apreensão do *a priori* objetivo, não há gênese total do sujeito como possuidor de um *a priori* subjetivo.”⁶⁸

Quer dizer, o conhecimento *a priori* seria algo congênito ao sujeito, logo, este reconheceria nos objetos as qualidades relacionadas a determinado tipo de conhecimento apriorístico, já que, segundo o autor, o sujeito possui diversos conhecimentos *a priori*. Dufrenne sustenta que tal conhecimento é acessado por meio do *sentimento*⁶⁹ [*sentiment*]:

⁶⁶ Étienne Souriau apresentou em *L'Avenir de l'esthétique* as *categorias afetivas* organizadas da seguinte maneira (Dufrenne, *The Phenomenology*, 468):



⁶⁷ “O argumento para a pureza do conhecimento, juízos e elementos a priori sustenta que eles são modos ‘claros e certos’ de conhecimento independente da experiência ... na medida em que não contêm qualquer ‘ingrediente’ de sensibilidade e que não podem ser derivados dela. Kant argumenta ainda que não só são esplendidamente independentes da experiência ... mas constituem até a condição de experiência.” Caygill, *Dicionário Kant*, 36.

⁶⁸ “There is no total genesis of meaning, and the *a priori* is precisely that which has no genesis... We shall not contend however, as Husserl does, that transcendental subjectivity is the constitutive *a priori* itself; instead, we prefer to say that the subject possesses various *a priori*... In other words, just as there is no total genesis of the apprehension of the objective *a priori*, so there is no total genesis of the subject as possessor of the subjective *a priori*.” Mikel Dufrenne, *The Notion of the A Priori*, trad. Edward S. Casey (Evanston: Northwestern University Press, 2009), 52-53.

⁶⁹ “*De certo modo* : a partir da representação já não é possível encontrar a presença pré-reflexiva; e, sendo uma forma de imediatidade, o sentimento é um imediato que atravessou a mediação. Já não é simplesmente a emoção que ‘comenta um mundo’: é conhecimento, cuja função noética consiste em ‘revelar um mundo’. Logo, há um conhecimento que não é produzido pelo dispositivo epistemológico da representação: e é a singularidade da experiência estética que designa a sua existência e requer a sua tematização.” António Pedro Pita, *Presença, representação e sentimento: configuração da experiência estética segundo Mikel Dufrenne*, Revista filosófica de Coimbra, v. 4, n°7, 131-162, Faculdade de Letras da Universidade de

“O sentimento é apenas uma maneira de conhecer certa qualidade afetiva como a estrutura de um objeto, e é desinteressado a despeito do tipo de participação que pressupõe. Assim como o sentimento do desejável não é uma espécie de desejo, também a ideia de um círculo não é o circular, ou o sentimento do trágico não é propriamente trágico (mesmo que possa ser opressivo ou emocionante). Portanto, podemos dizer que a afetividade não está tanto em mim quanto no objeto. Sentir é experimentar um sentimento como uma propriedade do objeto, não como um estado de meu ser. A afetividade existe em mim somente como resposta a certa estrutura presente no objeto.”⁷⁰

Em vista disto, as *qualidades afetivas* são apreendidas pelo sujeito de acordo com as mesmas qualidades inerentes ao objeto. Não há apenas a participação subjetiva na apreensão das *qualidades afetivas* expressadas pelo objeto, mas há essencialmente a participação objetiva, e ambas coincidem para se chegar ao julgamento estético.

Dufrenne chega a três inferências com relação ao *a priori*:

“Primeiro, o *a priori* é aquele fator no objeto o qual o constitui como objeto; portanto, ele é constitutivo. Segundo, o *a priori* é a capacidade do sujeito de abrir a si mesmo para o objeto e predeterminar a sua apreensão; como constituinte do sujeito como sujeito, o *a priori* é existencial. Finalmente, o *a priori* pode ser o objeto de um conhecimento que é ele mesmo *a priori*.”⁷¹

Dessa maneira, o sujeito carrega em si tal conhecimento, despertado pelo objeto estético⁷². Neste ponto, passo a adotar a proposta dufrenniana que considera que o objeto carrega qualidades *a priori*, as quais são apreendidas pelo sujeito, e este, por sua vez, comporta em si o conhecimento *a priori* destas qualidades. A seguinte passagem pontua esta perspectiva:

“Não precisamos seguir o caminho da noção de reflexão de Kant na medida em que toma rumo transcendental, pelo qual o sujeito refere-se a si mesmo, bem como à capacidade que possui de promulgar leis à natureza e ao prazer, o qual toma ou tomou ao exercer essa capacidade. Nossa

Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos, março de 1995, 133. “ ‘O objecto estético só me pertence verdadeiramente se eu lhe pertencer’. Esta atitude significa, no entanto, que não há—melhor: não pode haver—um conflito entre o sentimento e a representação. É possível ficar no plano da representação, pode desenvolver-se o sentimento mas não é possível levar a representação até onde ela *devenha* sentimento. Entre ambas há uma distância: e não é possível *atravessar* esta distância, é necessário *saltar*.” Pita, *Presença, representação e sentimento*, 151.

⁷⁰ “Feeling is only a certain way of knowing an affective quality as the structure of an object, and it is disinterested in spite of the sort of participation which it presupposes. Just as the feeling of the desirable is not a species of desire, so the idea of a circle is not round, or the feeling of the tragic itself tragical (even if it may be oppressive or exhilarating). Thus we may say that affectivity is not so much in me as in the object. To feel is to experience a feeling as a property of the object, not as a state of my being. The affective exists in me only as the response to a certain structure in the object.” Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Translated by Edward S. Casey. (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 441-442.

⁷¹ “First, the *a priori* is that factor in the object which constitutes it as an object; thus it is constitutive. Second, the *a priori* is a capacity of the subject to open himself to the object and to predetermine its apprehension; as constituting the subject as subject, the *a priori* is existential. Finally, the *a priori* can be the object of a knowledge which is itself *a priori*.” Dufrenne, *The Phenomenology*, 444.

⁷² Importante salientar que o ponto de vista que tomo com relação ao objeto está de acordo com a filosofia dufrenniana, a qual considera que o objeto carrega qualidades as quais são intuídas pelo *juízo reflexivo* do sujeito. Ou seja, indo além do que Kant afirmara, considera-se tanto a situação subjetiva quanto objetiva.

preocupação envolve a maneira pela qual o sujeito lida com o objeto percebido, refletindo sobre este objeto, ao invés de refletir sobre si mesmo.”⁷³

No processo de produção da obra de arte, o artista estaria em relação ao objeto tanto como produtor, quanto como espectador. Isto é, paralelamente ao processo de elaboração da obra, ele se colocaria como espectador que julga as qualidades expressadas por tal objeto; todavia, neste caso, o espectador teria ideia geral de sua forma final—ou seja, projetaria as qualidades ao objeto material de acordo com a *forma* intuída e o julgaria segundo esta.

Todavia, o processo de produção artística não envolveria somente a simples “transferência” de um objeto idealizado para a efetividade material. No decorrer do processo de composição, o sujeito depara-se com infinitas possibilidades de elaboração do material, segundo sua ideia inicial. Ele pode ter elaborado um sistema, determinado a estrutura da obra, duração, instrumentação, etc., porém, no processo de efetivação do objeto, o compositor está sujeito a desvios casuais, isto é, à multiplicidade de efetivação do objeto, que tem origem no próprio processo de composição. Isto refletiria na ocorrência de novas ideias para a elaboração da obra, o que permite ao compositor realizar novas combinações entre os elementos presentes. Esta combinação pode gerar novos elementos, que melhor se adequam à *forma*, com maior proximidade representativa do objeto idealizado.

1.3.6 – RELAÇÃO ENTRE CAUSAÇÃO DESCENDENTE E O PROCESSO CRIATIVO

Observando tal situação sob a perspectiva oferecida pela *teoria da emergência*, pode-se inferir que no processo de produção da obra, o nível de complexidade que envolve o campo produtivo—no qual o artista se encontra—, expande-se, permitindo a *emergência* de novas qualidades do material—as quais contribuem para o refinamento do objeto de acordo com a *forma* buscada pelo artista. Da mesma maneira, o ato criativo seria *propriedade emergente* dos processos mentais do sujeito, enquanto que, deste ato, emergiria a *forma* à qual o artista submeteria a matéria, enquanto que a efetividade de sua forma estrutural comportar-se-ia como *propriedade emergente* de todo o processo que envolve a *liberdade criadora*.

Neste ponto pode-se fazer referência à *causação descendente* [*downward causation*]. Jaegwon Kim (2008) descreve-a da seguinte maneira: A “causação descendente ocorre quando uma propriedade

⁷³ “We need not follow the route taken by Kant's notion of reflection insofar as it takes the transcendental turn, whereby the subject refers itself to itself as well as to the capacity which it possesses for promulgating the laws of nature and to the pleasure which it takes or has taken in exercising this capacity. Our concern is with the subject as it comes to grips with the perceived object, reflecting on this object instead of on itself.” Dufrenne, *The Phenomenology*, 374.

de alto nível, a qual pode ser emergente, causa a instanciação de uma propriedade de baixo nível.”⁷⁴ Assim compreende-se que no processo de criação, aqueles conjuntos novos que *saltam* por meio do processo, e que podem caracterizar-se como novas ideias estruturais da obra, influenciam na estrutura de base, desencadeando o surgimento de novas propriedades no nível inferior. Tomemos como exemplo prático o momento quando o compositor acaba de finalizar a escrita de uma seção; ele a analisa e acaba por intuir, como epifania oriunda do ajuizamento estético, um novo comportamento para tal conjunto—comportamento necessário para conduzir o material à representação coerente do conjunto *formal*. Contudo, não é necessário refazê-la—isto é, descartá-la e reconstruí-la—, e sim adaptá-la de acordo com as novas qualidades materiais intuídas. Neste caso a propriedade de nível superior que *saltou* por meio do *juízo reflexivo* do artista, influenciaria na reorganização do comportamento dos materiais mínimos, que poderiam constituir, por exemplo, o processo de contraponto, harmonia, e condução das vozes, acrescentando novas qualidades ao conjunto. Ou seja, as entidades mínimas permaneceriam as mesmas, porém seu comportamento seria alterado sob influência do nível superior.

1.3.7 – RELAÇÃO ENTRE SALTOS QUALITATIVOS E ESPAÇO-TEMPO

Estes *saltos* podem ser determinados *saltos qualitativos*, pois determinam um novo nível alcançado pelo conjunto. Não obstante, é válido o fator apontado por Samuel Alexander a respeito do desenvolvimento dos organismos por meio da relação espaço-tempo, a qual envolve a “qualidade de movimento”. “No curso do Tempo, novas complexidades de movimento vêm à existência, uma nova qualidade emerge, isto é, um novo complexo que apresenta um material observado como um novo fato empírico ou qualidade emergente.”⁷⁵ Assim, a relação estabelecida entre os fenômenos e o espaço-tempo permite a geração de organismos mais complexos, os quais se caracterizam por qualidades⁷⁶ de outro nível que não somente sua justaposição sobre os elementos de nível inferior.

“A emergência de uma nova qualidade a partir de qualquer nível de existência, significa que naquele nível passa a existir uma certa constelação [*constellation*] ou disposição dos movimentos pertencentes àquele nível e possuindo a qualidade apropriada a ele, e esta disposição possui uma nova qualidade distinta da qualidade do complexo superior. A qualidade

⁷⁴ “Downward causation occurs when a higher-level property, which may be an emergent property, causes the instantiation of a lower-level property.” Jaegwon Kim, “Making Sense of Emergence,” em *Emergence: contemporary readings in philosophy and science*, ed. Mark A. Bedau e Paul Humphreys (London: The MIT Press, 2008), 141-142.

⁷⁵ “The course of events at lower-levels ‘depends,’ he says, in part, on the higher-level laws.” Samuel Alexander, *Space, Time and Deity* (London: The Humanities Press, 1950), 45-46.

⁷⁶ Alexander organiza os objetos em categorias com primeiras qualidades—referentes a fatores empíricos, como tamanho, forma e número—, juntamente com características secundárias, como cor e temperatura; e qualidades secundárias, sendo estas caracterizadas por fatores metafísicos; neste caso o autor considera a mente e a alma. As qualidades secundárias são novas qualidades de movimento com certa ordem de complexidade que assumiram novas características.

e a constelação à qual ela pertence é, ao mesmo tempo, nova e exprimível sem resíduos em termos do processo próprio do nível a partir do qual ela emergiu, assim como mente é uma nova qualidade distinta de vida, com sua maneira peculiar de comportamento, pela razão de que a disposição complexa que a mente tem, embora ela mesma vital, é determinada pela ordem de sua complexidade vital, e, contudo, não é meramente vital, mas também vital.”⁷⁷

A matéria em relação ao espaço-tempo contém a possibilidade de emergência em seu nível básico, que poderá se desenvolver através do tempo.⁷⁸

George P. Conger, por sua vez, apresenta uma classificação em 25 níveis que envolvem tanto o campo da biologia quanto os vários níveis da mente. Entre os níveis de maior complexidade, estão os complexos instintivo-emocionais e o sentimento, além da personalidade. Chegando, a partir de todos os 25 níveis, a três “ciclos”: o primeiro diz respeito às classes de estruturas observáveis e que servem como experimento às ciências; o segundo refere-se à inter-relação entre tais níveis; e o terceiro às interrupções de continuidade referentes aos campos da matéria, vida e mente. O desenvolvimento dos níveis superiores a partir dos níveis inferiores se daria por meio de três vias: (1) integração ou síntese criativa, (2) relações de combinação ou relações de mutualidade, e (3) por meio da emergência de novas qualidades⁷⁹. Segundo o autor, no advento de novas qualidades, participa o processo de “interação cumulativa” entre as unidades de vários níveis, e carregam a “potencialidade” que permite a *emergência* de novas qualidades⁸⁰. Todas as unidades individuais possuem “variações individuais”, incluindo, em casos extremos, variações que pertencem a “diferenças nas coordenadas de espaço-tempo”⁸¹.

A isto associa-se a organização dos elementos constitutivos presentes no interior de um objeto, apresentados por Alexander. O primeiro seria sua relação com o espaço e o tempo, que envolve seu lugar, dimensão, época e duração. O segundo envolve os processos com suas qualidades sensíveis geradas em seu interior. E como terceiro “seu plano permanente de construção ou configuração.”⁸² Para Alexander, a relação espaço-tempo é essencial para o surgimento de *propriedades emergentes*, pois o “volume” de matéria agregada viabiliza a *emergência*. Assim, este agregado envolveria a interação entre as unidades diferenciadas de diversos níveis as quais determinam a qualidade da propriedade de nível superior.

⁷⁷ “The emergence of a new quality from any level of existence means that at that level there comes into being a certain constellation or collocation of the motions belonging to that level, and possessing the quality appropriate to it, and this collocation possesses a new quality distinctive of the higher complex. The quality and the constellation to which it belongs are at once new and expressible without residue in terms of the processes proper to the level from which they emerge, just as mind is a new quality distinct from life, with its own peculiar methods of behavior, for the reason already made clear that the complex collocation which has mind, though itself vital, is determined by the order of its vital complexity, and is therefore not merely vital but also vital.” Alexander, *Space, Time and Deity*, 45-46.

⁷⁸ Alexander, *Space, Time and Deity*, 50.

⁷⁹ George P. Conger, *The Doctrine of Levels* (The Journal of Philosophy, 1925, 22(12): 309-321), 313.

⁸⁰ Conger, *The Doctrine*, 316.

⁸¹ Conger, *The Doctrine*, 317.

⁸² “Its permanent plan of construction or configuration.” Alexander, *Space, Time and Deity*, 76.

1.3.8 – A EMERGÊNCIA COMO FATOR DECISIVO NA FACTIVIDADE DA OBRA DE ARTE MUSICAL

Associando estes fatores com o processo de composição, chega-se ao tema, tratado por Gilson, da poiética. Justamente pelo fato de que o conjunto da obra de arte *emerge* para a consciência do artista por um processo de maturação de seu conjunto.

Não obstante, é complicado afirmar que o compositor, de maneira geral, tenha o conjunto da obra bem definido—*perfeito* em seu juízo. Assim, debilitando o conceito de *forma* de Gilson, poder-se-ia dizer que esta *forma* é só a ideia abstrata que carrega em si uma qualidade que abrange o conjunto da obra, a qual seria uma possível representação daquela.

Como dito por Dufrenne, a obra de arte como *objeto estético*, é expressão do ser humano como ser no mundo, isto é, ela carrega em si a representação imanente do mundo, e é apreendida pelo sujeito que envolve-se com ela. Aqui, novamente, nos deparamos com as *qualidades afetivas*, que são inerentes ao objeto e ao sujeito, e justamente por isto, são percebidas pelo espectador. Observando-se esta situação sob a perspectiva do compositor, no momento de elaboração da obra, ele teria como elemento de referência tais qualidades, independente de essas serem percebidas de forma consciente. Ora, esta *qualidade afetiva*, a qual é expressão do mundo, poderia ser qualidade da *forma* idealizada pelo artista e propriamente a obra, pois a obra de arte concretizar-se-ia segundo tais qualidades. Sua apreensão dá-se por meio da *contemplação* do objeto. Assim, infere-se que as *qualidades afetivas* são *propriedades emergentes* do objeto enquanto este permanece em estado de devir, prestes a tornar-se obra de arte. Tais *qualidades afetivas* caracterizam a obra como objeto estético, e é este potencial que torna o objeto obra de arte. Segundo a perspectiva dufrenniana⁸³, a obra de arte é objeto estético em potencial, isto é, ela guarda em si a possibilidade de transcendência sensível a partir da experiência do sujeito que a contempla. Sua qualidade de objeto estético não se reduz ao conjunto material que a constitui, ao contrário, concretiza-se como epifania da sensibilidade que está em conformidade com a unidade do objeto, e revela o apogeu daquela possibilidade sensível inerente ao objeto estético.

Tem-se como *propriedades emergentes* no processo de composição musical: i) as *qualidades afetivas*, as quais auxiliam na determinação da *forma* (como representação ideal do objeto), ii) as *epifanias* que ocorrem no processo de efetividade do conjunto formal idealizado pelo compositor, e finalmente, iii) a *obra* em si materializada.

⁸³ “O *a priori*, anterior à experiência, reside no sujeito como saber virtual. Em oposição a Kant, [Dufrenne] propõe um desdobramento do *a priori* no sujeito e no objeto, isto é, conhecimento no sujeito e estrutura imanente no objeto.” Roberto Figurelli, *Estética e Crítica* (Curitiba: Editora UFPR, 2007), 88. Além disso, este pensamento irá culminar na concepção de que o *sentimento* é o meio pelo qual o sujeito capta a expressividade contida no objeto.

Por outro lado, chega-se ao fato de que o resultado final do processo de criação da obra não é dedutível, como é o caso da *propriedade emergente*. Kant escreveu sobre a própria natureza da obra de arte:

“O conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento ou conceito da maneira como ele é possível. Portanto, a própria arte bela não pode ter ideia da regra a qual ela deva realizar o seu produto.”⁸⁴

Isto leva a pensar que as propriedades da *beleza* ajuizada perante o objeto de arte, não dependem do conhecimento sobre as propriedades que compõem tal objeto. Não basta, no caso da música, apontar o tipo de cadência, as notas que compõem determinado fraseado, ou a instrumentação adotada. O ajuizamento sobre sua *beleza*, corresponde à multiplicidade de fatores envolvidos; ao mesmo tempo que não é possível reduzir a beleza apenas a determinado elemento, pois o *salto* depende da dinâmica do todo. A seção inicial de *Assim falou Zaratustra* de Strauss, é exemplo disto, sua *qualidade afetiva* é despertada pelo decorrer de toda a seção. Não há como apontar, por exemplo, que somente na cadência perfeita final estaria a *sublimidade*, mas é necessário considerar o todo, é este movimento dinâmico que permite a evolução para o nível afetivo, além do nível formal (estrutural) e das relações melódicas e harmônicas apreendidas.

Logo, a *forma estrutural*, como *propriedade emergente*, é definida internamente na percepção do sujeito, e, tornando-se parte dele, o conduz para o despertar de seus *afetos* imanentes. Koopman e Davies apontam que:

“nossa identificação com a obra [musical] pode ser tão completa, que a fronteira entre ela e nós parece desaparecer. O movimento musical pode parecer tornar-se nosso próprio movimento. Em nossa consciência não há uma forma externa a ser contemplada; a dinâmica da música nos domina, impondo seus padrões sobre a nossa experiência.”⁸⁵

Isto porque a forma estrutural da música não consolida-se externamente, mas sim na mente do sujeito que a apreende.

Seguindo a via metafísica, Schopenhauer considera música a relação “com algo que, essencialmente, nunca se pode tornar representação, a coisa-em-si, a Vontade⁸⁶”, é “como a cópia de um

⁸⁴ Kant, *Crítica da Faculdade do juízo*, 163.

⁸⁵ Constantijn Koopman e Stephen Davies, *Musical Meaning in a Broader Perspective*, (The Journal of Aesthetics and Art Criticism 59:3 Summer 2001), 267.

⁸⁶ Nas palavras de Jair Barbosa, a *Vontade*, “por ser em *gênero inteiro* diferente da representação submetida ao princípio de razão, possui predicados que escapam dele, isentando-a da determinação. Portanto, a Vontade é sem razão, *sem-fundamento* (*grundlos*) ... é una e indivisível”. Schopenhauer, *Metafísica*, 12.

modelo que, ele mesmo, nunca pode ser trazido à representação”. Sua hipótese é de que a música é “a objetividade adequada da Vontade não das Ideias”, ou seja, “como nosso mundo nada mais é do que o fenômeno das Ideias na pluralidade, mediante sua entrada no *principium individuationis* (forma de conhecimento do indivíduo), a música, visto que vai além das Ideias, é também por inteiro independente do mundo fenomênico”, portanto, “a música é uma cópia e objetividade tão imediata de toda Vontade como o mundo o é, até mesmo como o são as Ideias, cujos fenômenos variados constituem o mundo das coisas singulares”, não é cópia das Ideias, “mas cópia da própria Vontade, da qual as Ideias também são objetividade.”⁸⁷

Logo, a música apresentaria a *essência*, a “alma interior” de todas as possíveis “aspirações e disposições humanas”. Isto porque, segundo o autor, ela expressaria os estímulos internos de nossa Vontade de forma “precisa”, ou seja, a cópia exata da Vontade, que ao mesmo tempo é “tão estranha e distante.”⁸⁸ Tendo em conta o que o objeto musical é segundo a metafísica do belo, pode-se considerar que tais qualidades *saltam* como *propriedades emergentes* por meio da *contemplação*, pois seguem o princípio do *juízo reflexivo* e não da *razão*.

Contudo, nossa investigação busca uma via em que estejam de acordo os aspectos transcendentais e materiais da criação musical. Assim, torna-se necessário apontar o que James Blachowicz⁸⁹, em *Essential Difference* (2012), escreveu sobre o *sistema perceptivo/sensorial*—o qual permite copiar ou reproduzir características e relações entre os objetos. “Este sistema está fundamentado sobre a possibilidade de identidade formal (mas não material), a qual é base para toda modelagem análoga.” Assim, “o sistema perceptivo/sensorial fornece mapas nos quais as relações formais entre as características reais presentes no mundo são reproduzidas sem reproduzir o material original relatado. Esta é uma realização epistêmica da autonomia funcional da forma.”⁹⁰

Ora, a *qualidade afetiva* inerente à obra permite a *realização epistêmica* entre o objeto material contemplado e o conjunto formal transcendente.

Posto isto, Blachowicz trata da “virtualidade da sensação”, relacionada a um certo “tipo de ‘universal’”. O sujeito não está estritamente limitado a uma singularidade de um determinado estado atual, mas, ao contrário, “situado no contexto de um conjunto de estados possíveis”. O qual não é um “conceito”, mas um “espectro sensorial virtual” que dá significado a qualquer elemento individual em

⁸⁷ Schopenhauer, *Metafísica*, 229-230.

⁸⁸ Schopenhauer, *Metafísica*, 238.

⁸⁹ James Blachowicz, aponta uma terceira via de conhecimento, a qual está entre o conhecimento lógico e matemático e todos os tipos de conhecimento empírico. Tal tipo de conhecimento não é redutível e inclui as diferenças entre os objetos, as quais não são contingentes e estranhas para nosso entendimento do objeto como objeto, mas sim, essenciais para seu entendimento.

⁹⁰ James Blachowicz, *Essential difference: toward a metaphysics of emergence* (Albany: State University of New York Press, 2012), 275.

seu interior. Assim, o sujeito é passível de apreender virtualmente uma realidade que transcende o campo material. Esta situação pode ser compreendida como a que envolve a *contemplação* da obra de arte. Através da *contemplação* o sujeito encontrar-se-ia em uma nova realidade que surge do *jogo* entre a faculdade de *imaginação* e do *entendimento*, mas que depende dos conceitos que o objeto oferece.

Pode-se estabelecer dois níveis de *emergência* quanto ao objeto musical: o primeiro envolve diretamente os *aspectos materiais*, e o segundo os *aspectos formais*—como é o caso das *qualidades afetivas*.

Buscando aplicar de forma concreta tal argumento, vamos escolher, dentre os elementos que podem determinar a estrutura de uma obra musical, a *melodia*. Pode-se reduzi-la à sequência de notas que a compõe, aos intervalos formados na linearidade entre elas e à forma a qual define a frase⁹¹. A maneira como a *melodia* é apreendida não necessita de um conhecimento sobre os intervalos que a compõem, e o sentido da frase não se reduz a estes intervalos. O que é apreendido como *melodia*, é o conjunto que *salta* da inter-relação entre as notas e do sentido possível atribuído ao seu conjunto, o qual a define como frase. A partir da linha melódica como matéria, saltam as *qualidades afetivas*; a melodia torna-se representação de determinado afeto. Neste nível as propriedades acústicas que definem o material melódico encontram-se em nível inferior àquelas qualidades, pois neste campo, o juízo transcende aqueles aspectos—isto é, apenas realiza a conformidade segundo a forma que é julgada segundo o *gosto*.

Tomemos como exemplo a primeira frase da Sonata para piano em Dó maior, K. 545, de Mozart, Figura 3.

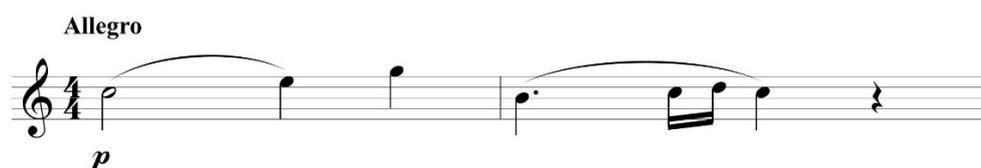


Figura 3. Melodia inicial da Sonata para piano em Dó Maior, k.545.

Seguindo processo reducionista tem-se: a sequência de notas: dó-mi-sol-si-dó-ré-dó, e, intrinsecamente, os intervalos de: terça maior—terça menor—sexta menor—segunda menor—segunda maior—segunda maior; os valores que definem a métrica: mínima—semínima—semínima—semínima pontuada—semicolcheia—semicolcheia—semínima, em compasso quaternário; as articulações: uma ligadura que conecta dó-mi e outra que conecta si-dó-ré-dó, enquanto que a nota sol está separada. Todo o conjunto está em andamento rápido com dinâmica em *piano*. Estas são as características materiais que representam a melodia na partitura, e fundamentam sua estrutura.

⁹¹ O significado de frase aqui segue a determinação dada por A. Schoenberg: “uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego.” Schoenberg, *Fundamentos*, 29.

Em uma segunda análise tem-se: o conjunto dó-mi-sol, do qual deduz-se um acorde maior, e a sequência si-dó-ré-dó, da qual deduz-se a necessidade da sensível de resolver na tônica, o que ocorre por meio de ornamentação. A partir do todo deduz-se a relação harmônica: I–V–I. Quanto ao contorno melódico tem-se: a partida de um ponto de repouso que segue para uma região de tensão e o retorno ao ponto de partida—retorno que gera a sensação de repouso. Nesta última observação tem-se algo que passa a transcender a análise que envolve a teoria musical, justamente, por considerar-se a *sensação* gerada por meio do conjunto. Além disso, pode-se inferir que a *sensação de tensão* estaria no caminho ascendente à nota sol e na necessidade de resolução da nota si, enquanto que a *sensação de repouso* pode ser deduzida pela chegada na nota dó. Por outro lado, ao se ouvir a melodia, a qualidade musical transcende a partitura. Existe aí um sentido intrínseco que permite determinar a *sensação* sem ter conhecimento teórico das relações melódico-harmônicas entre as notas. Ao ouvi-la, o que é apreendido não é a relação tônica–dominante, mas o conjunto que define a frase, e neste ponto a apreensão não reivindica redutibilidade, isto é, torna-se desnecessário reduzir a sensação despertada ao conjunto material do qual ela se origina. A partir deste nível, ao *contemplar* a inter-relação entre os elementos que constituem o material sonoro, *salta*, por meio do *juízo reflexivo*, o que se define como a *beleza* atribuída à frase musical—superveniente do conjunto material—, e que, ao mesmo tempo, é intrínseca a ele—pois julga-se a *beleza* de acordo com o que é oferecido pelo objeto.

O *juízo reflexivo*, para determinar a *qualidade afetiva* da frase melódica, não necessita do conhecimento que envolve o comportamento dos fatores materiais, neste caso, simplesmente permite *saltar* aquela *qualidade*. Da mesma maneira ajuíza-se a *forma*: o conjunto formal apreendido por meio da obra de arte musical, através do *juízo reflexivo*, não solicita o conhecimento por meio da *razão*, pois o sentido da *forma emerge* das proporções intrínsecas da obra, quer dizer, é desnecessário, para a apreensão estética, ter conhecimento das notas, da série, do espectro, e demais qualidades as quais são apreendidas por meio da *razão*.

Observa-se que o sentido que o objeto propõe “não pode ser justificado nem por uma verificação lógica nem por uma verificação prática; é suficiente que ele seja experimentado, como presente e urgente, pelo sentimento.”⁹² Em parte, pode-se associar este pensamento com o que propõe a *teoria emergente* no que tange o conceito de *irredutibilidade*, no sentido proposto por Broad, e até mesmo Alexander. Pois, a expressividade imanente no objeto de arte é apreendida por meio da *contemplação* de sua estrutura como um todo, sem a necessidade de recurso que busque reduzir o objeto aos elementos que o constituem, basta contemplá-lo em seu estado atual, isto é, da maneira como apresenta-se e expressa-se no mundo.

⁹² Mikel Dufrenne, *Estética e Filosofia*, trad. Roberto Figurelli (São Paulo: Editora Perspectiva, 1967), 45-46.

2 – DOS VAZIOS DA TERRA, A VERTIGEM

“e se cala insinuo a certeza de um signo isca ex-libris para o nada que faísca dessa língua tácita a tughra de sulaiman o magnífico é um tríplice recinto de pássaros violeta e ouro sua cauda se abre em lobulados espaços florais não se saberia por onde ela começa e onde ela termina pois tudo é necessário nessas volutas que devolvem outras volutas e as envolvem de novo num labirinto áureo talvez a palavra partitura e uma clave tripla de rouxinóis pudesse dizer algo dela se não houvesse ainda uma surpresa ouropêndula de abelhas-arabescos entre o ar e o ar digo entre os espaços floridos índigo-azuis e o grande branco armado onde a constelação arrasta sua pompa”
Haroldo de Campos, *Galáxias*

2.1 – GÊNESE

Para a elaboração da obra *Dos Vazios da Terra, a Vertigem*, permaneci durante longo período refletindo sobre os elementos que davam forma a ela—suas unidades mínimas, seu caráter expressivo, seu fluxo dinâmico, sua forma estrutural, etc. Assim, busquei definir quais seriam essenciais para a estruturação do material sonoro. Nesta primeira etapa, a qual antecedeu a escrita, busquei determinar o conjunto da obra como um todo. Logo, neste momento busquei definir a *forma virtual* da obra, a partir da qual daria início ao processo de concretização do objeto sonoro.

A primeira característica que despontou da reflexão sobre a *forma virtual* foi o caráter *dramático* o qual envolvia o conjunto sonoro imaginado. Tal caráter *emerge* por meio do comportamento de seu fluxo. Descrevo-o da seguinte maneira: de um golpe inicial nasce o primeiro elemento, o qual consiste de um *moto perpetuo* tremulado emanante de afeto que oscila entre o *trágico* e o *grotesco*. No decorrer do fluxo sonoro, chega-se a um ponto de culminância, no qual o acúmulo de elementos se intensifica—caracterizado pela movimentação múltipla de *tremolos* com diversos timbres, gerando tons escuros e densos. Deste acúmulo surge, como consequência do comportamento do primeiro elemento, um segundo, *delicado*, o qual determinei como *gracioso*—com movimento leve e fluente, e com cores suaves. No decorrer de todo o processo dinâmico do conjunto, o segundo elemento permanece constantemente ameaçado pelo primeiro—a intensidade deste tem potencial para anular a delicadeza do segundo. Desta maneira, observa-se que o elemento tremulado comporta-se como configuração necessária para o nascimento do segundo, enquanto que, ao mesmo tempo, o ameaça. Logo, a *dramaticidade* encontra-se na inter-relação entre ambos—a partir da qual configura-se a *forma virtual* da obra.

Buscando materializar tal conjunto, optei por produzir um esboço em desenho livre (ANEXO 1). Este processo consistiu em ouvir e visualizar mentalmente todo o conjunto sonoro e, paralelamente,

desenhar—com caneta em papel sulfite—, as formas, o movimento, e as densidades apreendidas⁹³. Considerei que este esboço me auxiliaria a direcionar a estrutura da obra no processo de escrita musical. Em seguida, optei por observar a extensão das seções e cronometrar, anotando sobre o desenho, sua duração, acrescentando a instrumentação determinada⁹⁴.

O motivo principal foi definido pela nota tremulada, o qual é apresentado na primeira seção. Já para o segundo elemento, estabeleci um desenvolvimento lírico.

A estrutura da peça surgiu da audição interna do conjunto antes de escrevê-lo em partitura, contudo, o que estava determinado era a apresentação dos elementos contrastantes, e o início de seu desenvolvimento. Assim, a sequência da escrita e elaboração da peça se daria a partir da constante reflexão sobre as partes já escritas. Isto é, o processo como um todo, consistiria em delimitar a instrumentação, o conjunto harmônico, os motivos, a forma estrutural, e caráter, para, em seguida, dar início à escrita da partitura, e, mantendo as funções dos elementos delimitadores, permitir o fluxo de minha *liberdade criativa*.

Buscando unidade harmônica, decidi utilizar uma tabela de acordes desenvolvida em um momento anterior (ANEXO 2), a qual foi fundamental para a elaboração de outra obra⁹⁵. Os acordes foram derivados de um conjunto harmônio tonal, e compreendiam cinco sons, partindo de intervalos de segunda estendendo-se a intervalos justos com presença de um intervalo de segunda maior ou menor. Tomei como ponto inicial as notas da tonalidade de ré menor: d-e-f-g-a-bb-b-c#. A partir deste conjunto realizei combinação em acordes de cinco notas, mantendo entre eles pelo menos um intervalo de segunda (maior/menor). Os acordes foram classificados arbitrariamente de acordo com os níveis de dissonância-consonância percebidos por mim—o procedimento consistiu em classificar as relações intervalares entre as notas subjacentes dos acordes, e, em seguida, executar cada acorde ao piano.

Antes de iniciar a escrita de *Dos Vazios da Terra, a Vertigem* selecionei, de acordo com o caráter expressivo da obra, um segundo conjunto de acordes (ANEXO 3). Em seguida, realizei transposições deste conjunto de acordo com a afinação dos instrumentos de arco e do bandolim. Deste conjunto de acordes selecionei dois principais, sendo que um representaria o caráter *trágico* e outro o caráter *gracioso*, Figura 4 (1. e 2., respectivamente).

⁹³ Como o objetivo principal desta ação foi registrar, de maneira geral, a forma e os movimentos do conjunto sonoro, não preocupe-me em aplicar cores.

⁹⁴ Antes de refletir sobre a obra, já havia selecionado o conjunto instrumental, o qual compreende flauta em dó, clarinete em si bemol, clarone, bandolim, percussão—vibrafone, udu drum, gongo tailandês, triângulo, woodbloks, caxixis, e pratos—, piano, viola e violoncelo. Este ensemble chama-se *Nova Camerata*, e tem como diretor o professor Maurício Dottori.

⁹⁵ *Sinestésias*, encomendada pela *Filarmônica Antoninense*.

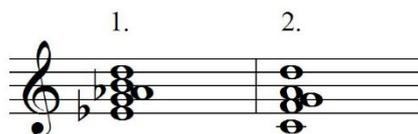


Figura 4. Acordes principais.

No início da peça encontra-se o acorde relacionado ao primeiro elemento, com a seguinte configuração instrumental: violoncelo (sol-mib), viola (si-ré), e piano (lá-b)—sendo este o protagonista com a nota tremulada, Figura 5. Buscando maior impacto no golpe inicial, inclui, no mesmo ataque, a percussão com baqueta de metal na borda do gongo. Resolvi seguir exatamente a sonoridade determinada em minha imaginação, caracterizada pela constante tremulação da nota ao piano—desconsiderando, em um primeiro momento, o controle técnico da execução.

Figura 5. Acorde inicial.

Com relação ao ritmo, este é inerente ao caráter expressivo de cada motivo fundamental, como o tremular constante do primeiro. Já o segundo compreende um movimento constante, volátil, e leve, apresentando certo lirismo. No caso deste, justamente pelo fato de ainda não tê-lo determinado definitivamente, o que mantive foi a ideia geral de seu comportamento, pois não havia elaborado sua estrutura material.

Nesta primeira etapa, iniciei a escrita da partitura de maneira livre, deixando fluir de forma desimpedida o conjunto de ideias que teriam relação com a obra—deixando-me levar pelo amplo conjunto de possibilidades relacionadas à expressão musical; contudo, mantendo como base o sistema harmônico, e as regras de contraponto, harmonia, orquestração, etc. E utilizei-me das marcações de duração do tempo das seções, marcadas no esboço, somadas ao encadeamento harmônico determinado para cada pequena seção. Tal encadeamento foi elaborado a partir da combinação entre os acordes selecionados. Além disso, para atingir unidade em relação ao timbre, busquei características sonoras

aproximadas entre os instrumentos, exemplo disto é a relação do som em *pizzicato* realizado nos instrumentos de arco, bandolim e flauta.

2.2 – PRIMEIRA VERSÃO

Na *primeira versão*, utilizei de variações das fórmulas de compasso, as quais estavam de acordo com cálculos feitos a partir do *desenho representativo* da música. Estes cálculos tinham como base a proporção áurea ($\phi = 1,618$). Utilizei tal valor como unidade divisora—exemplo: a primeira seção do *desenho* tem duração de 30 segundos, dividi este valor por 1,618, obtendo dois valores aproximados—18 e 12—, um para cada parte. A estas apliquei o mesmo procedimento, estabelecendo as durações das seções menores—todas as seções foram divididas da mesma maneira. Além disso, a partir destas subdivisões, organizei as fórmulas de compasso seguindo os mesmos parâmetros de divisão.

Nesta etapa, mantive em segundo plano os detalhes da escrita vinculados à viabilidade de execução—por exemplo, o trêmulo no piano está escrito de forma constante, porém, já considerava alterações rítmicas e dinâmicas que permitiam melhor viabilidade de execução e qualidade expressiva.

Na primeira seção, a qual se estende do primeiro compasso ao compasso 22 da *primeira versão*, é apresentado o elemento de caráter *trágico*. A nota tremulada inicia no piano, passando para o bandolim, na sequência, para o vibrafone, para o violoncelo, para o piano novamente, e para o *udu drum*, culminando, finalmente, no trêmulo realizado por todo o conjunto instrumental, Figura 6. Além disso, imaginei um *tecido sonoro* no qual tal elemento está envolto—o elaborei a partir do contraponto entre viola e violoncelo em *pizz.*, *slaps* com clarone, *som e ar* com flauta, e ataques no gongo, Figura 7. Os encadeamentos harmônicos estavam de acordo com a tabela que organizei para esta peça: P(C), C-VI-4, A-V-1, A-VII-4, C-IX-1, D-V-3, D-III-1, etc. (ANEXO 4). No entrelaçamento das vozes que estruturavam o *tecido sonoro* foram empregadas alterações dos elementos utilizados logo no início—por exemplo, a transição do *som e ruído* na flauta para *som ordinário*, os *pizzicatos* da viola e violoncelo para som com arco, e assim por diante, buscando criar pequenos picos de tensão os quais são observados no desenho representativo da música, Figura 8.

Fl. *f* > *pp* < *f*

B♭ Cl. *f*

Bdm. *p* < *f*

Perc. *p* < *f*
Vib.
Ped.

Pno. *f* > *p* < *f*
Ped.

Vla. *f* > *p* sul pont.

Vc. *f* > *p* sul pont.

Figura 6. Compassos 20 e 21 da primeira versão.

FLAUTA *mp* > *pp*

f

↑ friccionar

pp *p³* *mf* *p*

Figura 7. Compassos 2 e 3 da primeira versão.

The musical score consists of seven staves. The Flute part (Fl.) features a melodic line with a five-measure phrase and a seven-measure phrase, both marked *f*. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and B♭ Bassoon (Bdm.) parts have sparse notes, with the B♭ Cl. marked *fp* and the Bdm. marked *pp* and *fp*. The Percussion (Perc.) part includes a *seco* marking and is marked *pp* and *fp*. The Piano (Pno.) part has a *mf* marking and a *ff* marking with a star symbol and the word *Sec.*. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts are marked *pp*, *mf*, and *fp*. The score includes various time signatures: 4/4, 2+3/8, and 4/4.

Figura 8. Compassos 6, 7 e 8 da primeira versão.

Em seguida, a partir do compasso 23 inseri sons harmônicos, mas que ainda nesta versão não estavam em primeiro plano—como adotei nas versões seguintes. Esta seria uma seção de elaboração da primeira parte. Logo, observa-se a reiteração da nota tremulada—que, nesta seção, é apresentada pelo bandolim—, mas com diferenciação do *tecido sonoro* que a envolve, composta pelos *harmônicos* e pelas linhas melódicas do piano, as quais se estendem para outros instrumentos a partir do compasso 29, chegando a outro pico de densidade no compasso 31. Após esta seção, tendo como ponto de partida o compasso 33, inseri novos elementos, como o *som percussivo* no tampo da viola e violoncelo, intercalado pelo som de *tapping* (nos mesmos instrumentos), Figura 9. Acrescentei *sons de chave* para o clarinete, *whistle tones* para a flauta, além de *sons abafados* para o piano, Figura 10. Busquei com estes elementos, gerar um ambiente rarefeito. Junto a estas alterações de timbre e técnica instrumental, houveram

alterações na harmonia— a partir do compasso 33 há o encadeamento: G-X, A-VI-3, D-VI-2, C-VI-3, C-IX, G-IX, etc. (ANEXO 4).

The image shows a musical score for Viola and Violoncello. The top staff is for Viola and the bottom staff is for Violoncello. The time signature changes from 3/4 to 3/8 between measures 33 and 34. The dynamic marking is *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (III, IV, b \times , etc.).

Figura 9. Viola e violoncelo, compassos 33 e 34 da primeira versão.

The image shows a musical score for measure 34 of the first version. The time signature is 3/4 and 3/8. The dynamic marking is *mp* and *ff*. The score includes a tremolo effect (indicated by a wavy line) and a complex rhythmic pattern. The bottom staff shows a tremolo effect (indicated by a wavy line) and a dynamic marking of *f*.

Figura 10. Compasso 34 da primeira versão.

Toda a seção compreendida entre o início e o compasso 58 da *primeira versão*, consta como a primeira parte da peça, na qual projetei o caráter *trágico*. Com toda a variedade de elementos utilizados nesta seção, busquei criar um ambiente instável e funesto. Ao final desta parte há o primeiro grande ápice da peça, que servirá de ponte para a apresentação do segundo elemento. Indiquei *high pressure*⁹⁶ nos instrumentos de arco, e trêmulos para os demais instrumentos. O acorde utilizado neste compasso (58) foi A-III-1, Figura 11.

⁹⁶ *High pressure*: muita pressão de arco, porém mantendo o som das notas no limiar entre este e o ruído, diferente do *over pressure* que resulta no som ruidoso, o qual torna a altura da nota praticamente imperceptível.

12

2
3/8
4
D#

Dos vazios da terra a vertigem

Fl.

B♭ Cl.

Bdn.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

Figura 11. Compasso 58 da primeira versão.

A segunda parte da *primeira versão*, a qual tem início no compasso 59, compreende melodias com as quais busquei expressar o caráter *gracioso*, Figura 12. Em paralelo a elas, estabeleci certa estaticidade na dinâmica do conjunto que se encontra em segundo plano, estruturado com notas de duração longa. O trêmulo aqui também é recorrente, contudo permanece em segundo plano. Utilizei técnicas que dialogassem com a leveza do caráter—estas técnicas consistiam na elaboração intuitiva da melodia, vinculada à harmonia escolhida para estruturar esta parte—, porém, em certas passagens busquei interferir na estaticidade deste conjunto com alguns ataques nos instrumentos de percussão, os quais comportam-se como variantes técnicas nos demais instrumentos. Esta seção caracteriza-se pela variedade de elementos empregados em busca da expressão do caráter *gracioso*. A harmonia empregada nesta seção é menos densa, envolvendo acordes com maior quantidade de sobreposição de terças, e menos dissonâncias—diferentes da harmonia da primeira parte, a qual apresenta maior densidade, com maior quantidade de combinações dissonantes. Estes encadeamentos encontram-se logo no início da seção, a partir do compasso 59 (ANEXO 4): D-VII-1, C-XVII, C-XV-1, A-XVII, A-XV-2, G-VI-5, D-VI-6, etc.

Gracioso (♩ = c. 108)

Fl. *mf*

B♭ Cl. *sfz*

Bdm. *mf*

Perc. *ff* (caixa-clara) *pp* (na cúpula)

Pno. *mf*

Vla. *p* HP ord.

Vc. *p* HP ord.

Figura 12. Compassos 59 e 60 da primeira versão.

Após a escrita de todo este conjunto, que constitui a *primeira versão*, voltei-me para reflexão sobre o objeto elaborado até então. Minha primeira percepção foi confusa. Observei que, devido ao meu esforço em seguir estritamente o que estava representado no desenho—de acordo com a duração de cada seção—, a música continha muitos elementos, e um acúmulo de sonoridades os quais não determinavam o delineamento claro dos elementos protagonistas. Percebi que o conjunto harmônico adotado impedia o desenvolvimento de uma sonoridade mais fluida—acredito que pela excessiva quantidade de acordes. Além disso, a construção melódica, referente ao segundo elemento, “amarrada” à estrutura dos acordes, limitou demasiadamente a elaboração intuitiva. Quanto a isto, é relevante a observação de Dufrenne quanto ao elemento melódico, este

“não deve ser agrupado com ritmo e harmonia, como se faz frequentemente. Ritmo e harmonia são de fato, aspectos da obra como um todo, mas também são, na medida em que dão origem às configurações de uma peça, elementos inerentes à composição e ferramentas para a criação da obra. Em contraste, a melodia parece desafiar a análise. Melodia é o que surge espontaneamente na obra quando nos rendemos a ela, quando nos recostamos e a deixamos cantar.”⁹⁷

E, justamente por enrijecê-la por meio da organização harmônica, o fluxo de seu comportamento limitou a expressão projetada.

Dessa maneira, conclui que tal processo em sua totalidade permaneceu como um momento de experimentação, no qual utilizei um conjunto de elementos possíveis de serem aplicados na elaboração da composição. Acabei, de certa forma, por organizar uma espécie de *catálogo de possibilidades*.

Em seguida, optei por realizar um processo diferente. Ao invés de organizar previamente todo o conjunto—delimitando a duração das seções, os grupos harmônicos, as entradas de cada instrumento, os pontos de acúmulo e dissipação do material, etc.—, resolvi dar início à escrita por meio de processo intuitivo. Contudo, para isso precisaria manter certos parâmetros delimitadores, organizar uma parte do material e estabelecer regras para seu uso. Assim, mantive o primeiro acorde principal; realizei uma nova configuração para a harmonia do segundo elemento—a qual será descrita à frente—; o conjunto de elementos técnicos—de acordo com o caráter projetado, dentre eles a nota tremulada—; a instrumentação; e a visão geral da estrutura da peça—que envolve o desenho e a descrição apresentada anteriormente. Portanto, foram definidas: a) a primeira seção, na qual manifesta-se o caráter *trágico*; b) a segunda seção, na qual manifesta-se o caráter *gracioso*; c) uma terceira seção, na qual o conjunto *dramático* seria elaborado; e d) a seção final, conclusiva. Os encadeamentos harmônicos, o desenrolar do processo contrapontístico, e demais elementos, os quais não foram previamente determinados, permaneceram no campo de possibilidades; sem determinação. Logo, minhas decisões se dariam a partir das possibilidades que surgissem por meio da própria escrita. Aquelas submetidas ao caráter expressivo da obra. Assim, ampliei o campo de *liberdade*, porém limitando a extensão do material a ser utilizado.

Por conseguinte, no processo de reescrita da partitura, desprendi-me da estrutura formal rígida que impus por meio do *desenho*—mantive-o somente como representação visual—, e refleti diretamente sobre o material sonoro—recorrendo ao material já escrito e à memória, buscando manter o direcionamento afetivo. Consequentemente, excluí os elementos que considere excessivos para a elaboração da obra, e evitei utilizar a pluralidade empregada na *primeira versão*.

⁹⁷ “Should not be grouped with rhythm and harmony, as it often is. Rhythm and harmony are indeed aspects of the total work, but they are also, to the degree that they give rise to schemata, elements in the composition of the work and instruments in its creation. In contrast, melody seems to defy analysis. Melody is what appears spontaneously in the work when we yield to it, when we sit back and let it sing.” Dufrenne, *The Phenomenology*, 265.

2.3 – SEGUNDA VERSÃO

No desenvolvimento da *segunda versão*, a primeira mudança na escrita foi adotar compasso quaternário simples, pois considerei mais eficiente para a execução da peça—além disso, considerei que isto não afetaria a métrica necessária para a expressividade da música, desde que escrevesse, de forma eficiente, a estrutura rítmica idealizada. Contudo, permaneceram alguns fragmentos da *primeira versão*, como os sons percutidos no tampo e *legno battuto*, executados pela viola e violoncelo, Figura 13.

The image shows a musical score for two staves, likely viola and cello, for measures 89 and 90. The time signature is 4/4. Measure 89 features a tremolo on the first staff and a percussive sound on the second staff. Measure 90 features a tremolo on the first staff and a percussive sound on the second staff. The score includes dynamic markings 'p' and 'mp', and a performance instruction 'col legno battuto (c.l.b.)'.

Figura 13. Compassos 89 e 90 da segunda versão.

Buscando obter mais clareza com relação à ideia geral da peça, utilizei menos elementos, mas mantive certos pontos com densidades semelhantes às empregadas na *primeira versão*, porém, com estrutura diferente. Logo, a partitura ficou organizada da seguinte maneira: a primeira grande seção, que se estende do primeiro compasso ao compasso 101 da *segunda versão*, compreende em primeiro plano a nota tremulada, a qual transita entre piano, vibrafone, bandolim, violoncelo e viola, com o *tecido sonoro* em seu entorno estruturado de forma mais rarefeita, o qual movimenta-se em direção a momentos ora com mais densidade, Figura 14, ora com menos densidade, Figura 15, ora com densidade muito intensa, Figura 16—exemplos desta passagens encontram-se entre os compassos 15 e 16, e entre 40 e 43, respectivamente. As partes com muita intensidade caracterizam-se pelo emprego de contraponto, polirritmia, e harmonia com maior grau de dissonâncias, além da proximidade de registro entre os instrumentos, e eventualmente o emprego de técnicas estendidas com o propósito de atenuar a

densidade—como consta na passagem do compasso 101 (*high pressure* nos instrumentos de arco), Figura 17. Já as demais partes, foram estruturadas com a utilização de notas longas e ataques curtos—estes compreendem *slap*, *tongue ram*, *pizz. a la Bartók*—, principalmente nos momentos de transição da nota tremulada. Em geral, estes ataques não têm função harmônica, como é o caso dos *slaps* e *tongue rams*.

Um elemento empregado de forma recorrente consiste no *crescendo* da viola e o violoncelo, o qual estende-se como preparação das seções com maior densidade—como consta na passagem entre os compassos 27 e 29, Figura 18. Uma extensão deste elemento pode ser reconhecida na passagem entre os compassos 95 e 100, Figura 20, na qual foi empregada sucessão de *crescendos* e *decrescendos*, intercalados entre os instrumentos, e empregados com fins de desestabilizar o movimento do conjunto—esta passagem é empregada como seção de transição para a segunda grande parte da peça.

De maneira geral, estas passagens são preparadas a partir do desenvolvimento melódico iniciado por um único instrumento, como observa-se na passagem do compasso 94, Figura 19—*tongue pizzicato* na flauta, *pizzicato* na viola. Mantive na elaboração da *segunda versão*, a ideia de aproximar a qualidade sonora dos instrumentos, como visto em relação aos *pizzicatos*. Exatamente nesta passagem (entre os compassos 93 e 95) há alteração da fórmula de compasso (3/4, 5/4, 4/4)—mudanças que posteriormente considerei desnecessárias.

Figura 14. Compassos 15 e 16 da segunda versão.

Figura 15. Compassos 20 e 21 da segunda versão.

Figure 16 shows musical notation for measures 41 and 42. It includes a [full.] marking, dynamic markings such as *mf*, *fp*, *p*, and *mf*, and various musical notations like triplets and slurs.

Figura 16. Compassos 41 e 42 da segunda versão.

Figure 17 shows musical notation for measure 101. It includes an *accel.* marking, dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *mp*, *ff*, and *HP*, and various musical notations like slurs and dynamic markings.

Figura 17. Compasso 101 da segunda versão.

Musical score for measures 27, 28, and 29 of the second version. The score is arranged in four systems. The first system shows a treble clef with a 'V' symbol and an 'accel.' marking above a complex melodic line with a 'mf' dynamic and a 5-3 fingering. The second system shows a bass clef with a 'mf' dynamic. The third system shows a treble clef with a melodic line. The fourth system shows two staves with 'arco' and 'p' markings.

Figura 18. Compassos 27, 28 e 29 da segunda versão.

Musical score for measure 94 of the second version. The score is arranged in seven systems for different instruments: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Bdm. (Bassoon), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Flute part has a 3-measure triplet. The Viola part has a 'pizz.' marking and a 3-measure triplet. The Violoncello part has an 'arco' marking and a 3-measure triplet. The Piano part has a large '4' marking. The Percussion part has a large '5' marking.

Figura 19. Compasso 94 da segunda versão.

Dos Vazios da Terra, a Vergitem 9

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, they are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bandolim (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score shows measures 95 through 100. Measure 95 is marked with a box containing the number 95. Measure 100 is marked with a box containing the number 100. The music is characterized by dynamic markings: *fp*, *f*, *p*, and *ff*. Performance instructions include 'ord.' (order) and 'arco' (arco). The score shows a complex interplay of textures, with some instruments playing sustained chords or arpeggios while others play more melodic lines.

Figura 20. Passagem entre compassos 95 e 100 da segunda versão.

A partir do compasso 102 inicia-se a nova seção, na qual projetei o caráter *gracioso*. Aqui utilizei como material os harmônicos naturais dos instrumentos de arco e bandolim. A combinação entre tal conjunto de notas—com limite no sexto harmônico—pode gerar o mesmo acorde aplicado na *primeira versão*, o qual estava relacionado ao mesmo caráter afetivo: D-VII-1 (ré-sol-lá-si-mi). Nesta nova configuração do material, ao invés de reelaborar uma estrutura melódica semelhante à primeira, surgiu a ideia de construir uma estrutura linear, por meio da concatenação de fragmentos melódicos executados de forma consecutiva entre os instrumentos. Sua harmonia inerente foi resultante da combinação entre os harmônicos naturais dos instrumentos de cordas, somados a outros conjuntos de notas, selecionados intuitivamente, de acordo com o caráter expressivo, deslocadas do conjunto de harmônicos, executadas pelas madeiras, vibrafone e piano, Figura 21. Conseqüentemente a possibilidade de combinação harmônica a partir do movimento melódico disperso entre os instrumentos foi ampliada. Paralelamente a este movimento, estão presentes notas *pedal*, Figura 22.

A elaboração desta estrutura esteve de acordo com a necessidade de criar um ambiente suave, e delicado, qualidades determinadas para expressar o caráter *gracioso* desta seção. Desta maneira, a flauta executa *whistle tones* com fundamentais relacionadas aos harmônicos de base—a partir das fundamentais

dos instrumentos de arco e bandolim—, já o vibrafone e o piano, participam incorporando tal conjunto, mas também interferindo na harmonia com notas que não estão presentes em seu espectro, Figura 23.

Figura 21. Compassos 111 e 112 da segunda versão.

Figura 22. Compasso 125 e 126 da segunda versão.

Figura 23. Passagem entre os compassos 200 e 202 da segunda versão.

A partir do compasso 130 o *udu drum* surge como instrumento em destaque, Figura 24. Dentre os instrumentos possíveis de se utilizar neste processo de composição, interessou-me adotar o *udu drum* por suas qualidades sonoras. Pelo fato de ser fabricado em argila, ele carrega, a meu ver, sob o ponto de vista representativo ligado ao conjunto desta composição, a relação com o elemento de caráter *trágico*—o qual “nasce da terra”. Contudo, utilizo-o em um nível diferente da sonoridade empregada no início da peça. Justamente por não carregar a mesma densidade, o mesmo volume sonoro, possível no piano e nos arcos, tal instrumento pode representar uma relação distante com o elemento principal, como se representasse uma etapa anterior ao surgimento do fenômeno de maior intensidade—um nível de existência anterior ao “nascimento” deste. No momento de sua aparição na peça, ele surge com delicadeza—com a sonoridade de fricção com as mãos, Figura 24—, este movimento direciona-se para a nota tremulada percutida, Figura 24, mas, aqui, sem carregar a densidade do início. Assim, o *udu drum* teria relação com a origem do caráter *trágico* da peça, do qual desponta o segundo caráter e com o qual ele dialoga. Além do mais, uma das características no que tange a execução de tal instrumento envolve o improviso. Logo, optei por indicar, em certas passagens, que o instrumentista aplicasse sua liberdade inventiva para improvisar, porém, para manter a qualidade e unidade da música, indiquei o estado de ânimo para se executar tal improviso—*à vontade, com ansiedade*. Tal improviso foi utilizado de forma estrutural, como elemento de passagem, e precedente ao retorno do elemento *trágico*—a nota tremulada no piano.

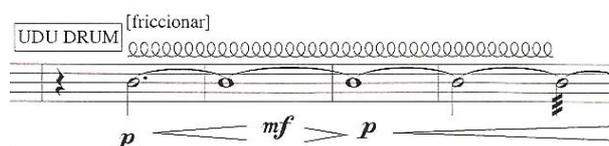


Figura 24. Udu Drum. Passagem entre os compassos 130 e 133 da segunda versão.

A partir do compasso 160, busquei estabelecer a relação *dramática* entre os elementos. Deste modo, observa-se o desenvolvimento dinâmico, com maior intensidade e movimento, do primeiro caráter, e a sutileza, gerada por meio da qualidade sonora dos harmônicos, e movimento dinâmico mais suave do segundo. Entre os compassos 169 e 177 há elaboração contrapontística em andamento mais lento, entre piano, viola, violoncelo e bandolim, enquanto que flauta e clarinete realizam um *complemento harmônico* em notas longas, com interferências do *udu drum*, Figura 25. Posteriormente, ao analisar esta passagem, cheguei à conclusão de que acabei por empregar o mesmo procedimento aplicado na *primeira versão*, o qual inferi não estar de acordo com o conjunto total da obra. Isto é, ao mesmo tempo que apresentava um conteúdo novo para o desenrolar da peça, o seu emprego destacava-se do conjunto, não acrescentando, realmente, elementos que agregassem ao conteúdo da peça. Consequentemente, na *terceira versão*, eliminei tal passagem. Ainda assim, mantendo minha descrição

da *segunda versão*, após esta passagem—c. 169 a 177—, a qual atinge ponto com maior densidade no compasso 177, Figura 26, realizei processo que considereirei como *liquidação* do material por meio do contraste entre notas longas e passagens com maior densidade rítmico-harmônica, sobrando os ataques em *piano* no gongo (entre compassos 182 e 186).

Figura 25. Início da seção entre os compassos 169 e 177 da segunda versão.

Figura 26. Compasso 177 da segunda versão.

No desenvolvimento, a partir do compasso 187, apliquei os elementos percussivos (*tapping*) na viola e violoncelo, Figura 27. A flauta e o *udu drum*, carregam as características já discutidas. Contudo, no início desta seção valorizei a afeto *gracioso*, realizando o encadeamento entre o conjunto de harmônicos, buscando uma textura entre os timbres dos instrumentos por meio da dispersão do caráter melódico—este é o ponto no qual o caráter *gracioso* é estabelecido.

Figura 27. Passagem entre compassos 187 e 193 da segunda versão.

A partir do compasso 208 passei a inserir gradualmente a nota tremulada, com o objetivo de criar expectativa ao perturbar a dinâmica no movimento suave desta seção, Figura 28. Este processo gradual desemboca no trêmulo realizado pelo *udu drum*, Figura 29. O desenvolvimento deste elemento ocorre como no início, por meio da passagem dos trêmulos entre os instrumentos. Nesta passagem—a partir do compasso 226—, busquei ampliar o nível de ansiedade. Assim, apliquei, em torno da nota tremulada, que muda de timbre no violoncelo, uma estrutura harmônica com número maior de dissonâncias, além de sons ruidosos na percussão e viola. Além disso, acrescentei movimentos melódicos, que, a meu ver, auxiliaram no aumento do estado de ansiedade almejado nesta passagem, Figura 30. Este movimento atinge, no compasso 241, um ponto no qual todos os instrumentos realizam trêmulo—a harmonia aqui tem como base o acorde inicial da peça, Figura 31. Na sequência, reitero o caráter *gracioso*, porém com maior densidade no conjunto, Figura 32, com maior movimentação rítmica e encadeamentos com mais

tonalidades harmônicas, evitando, desta maneira, a estaticidade proveniente do conjunto harmônico de base.

Figura 28. Compassos 207 e 208 da segunda versão.

Figura 30. Compassos 234 e 235 da segunda versão.

Figura 29. Compasso 215, 216 e 217 da segunda versão.

Figura 31. Compasso 241 da segunda versão.

24

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

Figura 32. Passagem entre os compassos 243 e 249 da segunda versão.

A seção final da *segunda versão*—a partir do compasso 254—consiste em um conjunto de ideias possíveis. Ora, minha intenção quando cheguei ao final desta versão era expandi-la, conseqüentemente, mantive indeterminadas quais estruturas iriam permanecer no conjunto da obra. Uma das possibilidades envolvia o início desta seção, com aplicação de pulso regular—como pode-se observar na relação entre piano e *woodblock*, entre os compassos 258 e 259, Figura 33—regularidade que se estende ao compasso 261. Permitindo, assim, contraste com restante da peça—onde não há regularidade do pulso—, sendo alternativa que encontrei para poder criar expectativa. Esta passagem segue em direção a uma pequena seção na qual apliquei processo de *liquidação* da estrutura, a esta somei interseções do piano para gerar instabilidade a qual se direciona para a retomada da nota tremulada—compasso 267, Figura 34. Concebi esta seção como uma espécie de *coda* na qual as interseções do piano estendem-se para a viola, enquanto que, em segundo plano, o som dos *tremolos* preenchem o espaço, Figura 35. Aqui busquei evocar o caráter *trágico* da música. E, após estabelecer uma estrutura instável e densa, considere necessário, para finalizar a peça, recapitular brevemente a ideia do afeto *gracioso*—compasso 292, Figura 36—para, enfim, finalizar com ataque brusco realizado por todos os instrumentos, Figura 37.



Figura 33. Woodblock e piano, compasso 258 da segunda versão.

Figura 34. Compassos 266 e 267 da segunda versão.

Musical score for measures 274-278, second version. The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and *ff*. There are also performance instructions like "arco" and "molto vibr.". A "SPLASH" effect is indicated in the Percussion part. The score features several triplet markings and articulation marks.

Figura 35. Passagem entre os compassos 274 e 278 da segunda versão.

Musical score for measure 292, second version. The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes a tempo marking $(\text{♩} = c. 68)$ and an acceleration marking *accel.*. There are also dynamic markings like *sfz*. The score features several triplet markings and articulation marks.

Figura 36. Compasso 292 da segunda versão.

Figura 37. Compasso 293 da segunda versão.

Na análise da *segunda versão*, observei que certos elementos não estavam de acordo com a sonoridade homogênea que buscava—além de não contribuir para a estruturação do conjunto segundo as *qualidades afetivas* projetadas. Além do mais, observei que tais elementos eram resquícios da *primeira versão*. Estes consistiam nos sons percussivos, os quais envolviam *tapping*, e a própria sonoridade de percussão no corpo dos instrumentos, Figura 38. Consequentemente, para a elaboração da *versão final*, eliminei boa parte destes elementos, mantendo em certas passagens os sons de cordas abafadas ao piano.

33

Fl. *pp*

Cl.

Bdm.

Perc. *p* UDU DRUM

Pno. [corda abafada] *mf*

Vla. *mp* c.l.b.

Vc. *mp* c.l.b.

Figura 38. Passagem entre os compassos 33 e 36 da segunda versão.

2.4 – VERSÃO FINAL

Os pontos com maior alteração envolvem a primeira seção, o interior da terceira seção (seção de desenvolvimento), e o final. Reelaborei e tornei mais clara a maneira de como executar a nota tremulada em cada instrumento, acrescentando dinâmica mais precisa e variações graduais de velocidade, Figura 39—isto permitiu maior *organicidade* ao gesto musical—, além disso, nos momentos de passagem deste gesto entre os instrumentos, foi possível estruturar defasagens rítmicas—enquanto um instrumento encontra-se *rallentando* o outro inicia seu gesto *a tempo*, Figura 40. Ademais, acrescentei, como ornamentação, passagens com variações de quartos de tom no bandolim e na viola, Figura 41.

Piano

f *mp* *f*

Figura 39. Compasso 1, 2 e 3 da versão final.



Figura 40. Piano e vibrafone. Compasso 5 da versão final.

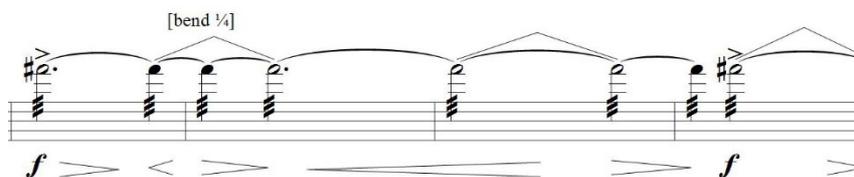


Figura 41. Bandolim. Passagem entre os compassos 25 e 28 da versão final.

Em torno da nota tremulada, mantive os ataques de interseção, inseridos como pontos demarcadores das entradas. Com relação ao sistema harmônico, tomei como base níveis de densidade relacionados à proximidade e distanciamento entre os conjuntos de notas. Na primeira parte, a qual envolve o afeto *trágico*, realizei cadências por graus conjuntos, com uso, em muitas passagens, de segundas menores—além do emprego de outros intervalos menores, como terça, sexta e sétima menores, Figura 42. Nos momentos em que busquei contraste, realizei encadeamentos com intervalos maiores, como terças e segundas, principalmente em relação ao motivo, Figura 43. Contudo, é possível observar que mantive parte da estrutura dos acordes empregados na *primeira versão*—como sobreposições de terças, quartas e quintas, entre acordes com cerca de cinco notas, mantendo um intervalo de segunda adjacente no interior do acorde, Figura 44. Além disso, aliadas à harmonia, estão as indicações de dinâmica, as quais reforçam o caráter expressivo projetado.

a tempo (ord.)
[som e ar] [10] [som e ar]

p *f* *p*

ff

p *mf*

p *f*

Figura 42. Compassos 9 e 10 da versão final.

13 15

p *f* *p* *mf*

f *mf*

f

Figura 43. Passagem entre os compassos 13 e 15 da versão final.

a tempo 30

mf

f

[agudo]

f *ff*

ff

Figura 44. Compasso 30 da versão final.

No decorrer da elaboração da primeira seção surgiu um elemento que considere importante para a dinâmica do conjunto sonoro. Tal elemento caracteriza-se pela estaticidade do movimento musical, e é realizado por um único instrumento. Eu o utilizei pela necessidade de inserir um *elemento catalisador*, Figura 45, o qual serviria para anunciar uma mudança estrutural—uma espécie de *ponte*. Tal elemento está presente no final da exposição do afeto *trágico*, e anuncia o novo campo sonoro. Ele caracteriza-se pela recorrência de uma única nota, a qual parte de movimento lento acelerando gradativamente de maneira sutil, e atingindo um breve ponto de culminância. Este elemento tem relação com a própria ideia da nota tremulada mas apresenta-se como variação desta. Após observar a totalidade da obra, decidi mantê-lo na seção inicial e ao final da peça, insinuando, desta maneira, um retorno ao estado inicial dos elementos. A inserção de tal elemento fez com que eu alterasse completamente a seção final da obra, que reelaborei como ideia de uma *memória remota* de todo o movimento musical anterior, e, ao invés de finalizar com ataque brusco, como consta na *segunda versão*, a organizei por meio de *liquidação* do material, seguindo a estrutura que envolve o afeto *gracioso*, Figura 46.

Pno.

Figura 45. Passagem entre os compassos 19 e 22 da versão final.

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

Figura 46. Passagem entre os compassos 257 e 260 da versão final.

Quanto à seção de desenvolvimento, acabei por eliminar certas passagens. Uma delas foi a que se encontra entre os compassos 169 e 177 da *segunda versão*, Figura 25—sobre a qual já comentei⁹⁸. A outra se encontra entre os compassos 70 e 94 da *segunda versão*, Figura 47. No caso desta, observei que como se tratava de uma estrutura que havia utilizado com frequência—a qual envolve condensação e dissipação dos elementos—, sua aplicação neste momento desencadeou perda de energia do fluxo sonoro, tornando a passagem monótona—a meu ver, desnecessária para o desenvolvimento do conjunto da obra. A maneira pela qual resolvi tal situação, surgiu da reflexão sobre a continuidade e concatenação do material, e, ao invés de acrescentar outra estrutura para substituí-la, a solução mais coerente, de acordo com a estrutura e com o que projetava sobre esta seção, foi eliminá-la. Logo, conectei a seção de aglomeração anterior, a qual segue até o compasso 69 da *segunda versão*, Figura 48, à aglomeração de maior densidade, a qual tem início no compasso 95, com extensão que segue ao compasso 101 da *segunda versão*, Figura 49. A partir desta nova configuração observei que o resultado—o qual envolve grande volume de energia, comportando-se como estrutura cadencial para a seção seguinte—adequava-se ao objeto que idealizei, reforçando a qualidade *dramática* da peça.

Figura 47. Passagem entre os compassos 70 e 79 da segunda versão.

⁹⁸ página 38.

The image displays two musical passages from a score. The top passage, measures 67-69, shows the following parts and dynamics:

- Fl.**: *f* (measures 67-68), *mp* (measure 69)
- Cl.**: *p* (measures 67-68), *pp* (measure 69)
- Bsm.**: *pizz.* (measures 67-68), *f* (measure 69)
- Perc.**: *f* (measures 67-68), *mf* (measure 69)
- Pno.**: *p* (measures 67-68), *mf* (measure 69)
- Vla.**: *mp* (measures 67-68), *f* (measure 69)
- Vc.**: *f* (measures 67-68), *f* (measure 69)

The bottom passage, measures 95-98, shows the following parts and dynamics:

- Fl.**: *f* (measures 95-96), *p* (measures 97-98)
- Cl.**: *f* (measures 95-96), *p* (measures 97-98)
- Bsm.**: *f* (measures 95-96), *p* (measures 97-98)
- Perc.**: *ord.* (measures 95-96), *mf* (measures 97-98)
- Pno.**: *ord.* (measures 95-96), *mf* (measures 97-98)
- Vla.**: *f* (measures 95-96), *p* (measures 97-98)
- Vc.**: *f* (measures 95-96), *p* (measures 97-98)

Additional markings include accents, slurs, and dynamic changes such as *ff*, *fp*, and *p < f*.

Figura 48. Passagem entre os compassos 67 e 69, e passagem entre os compassos 95 e 98 da segunda versão, respectivamente.

8 *Dos Vazios da Terra, a Vergitem*

[trinado duplo]

Fl. *mp* *f* *mp*

Cl. *p* *fp* *f* *p*

Bdm. *mf* *pizz.* *mf* *f*

Perc. *p* *f* *p*

Pno. *mf* *mp*

Vla. *p* *f* *pizz.* *p*

Vc. *p* *f* *pizz.* *arco*

72 73 80

ord.

ord.

arco

Figura 49. Passagem entre os compassos 72 e 80 da versão final.

Com relação à harmonia e à métrica, não efetuei alterações relevantes, justamente por já tê-las resolvido anteriormente. Considero isto resultado da reflexão anterior sobre a harmonia, à qual mantive-me mais atento no início de elaboração da peça. Portanto, observo o trabalho realizado para se chegar à *versão final* como o momento de *acabamento* da obra. Assim, este foi o último estágio de reflexão para observar se todo o conjunto adequava-se à configuração *formal* do objeto projetado. Todavia, é possível destacar estruturas rítmicas recorrentes, sobre as quais o conjunto foi elaborado: a nota tremulada; conjuntos de quiálteras, aplicadas com frequência nos processos de *liquidação*, e de transição, Figura 50—em geral estas duas últimas estão associadas; e síncopas, principalmente na seção em que projeto o caráter *gracioso*, associadas à complementação melódica entre os instrumentos, isto é, elaborei um tipo de melodia de timbres; contudo, apesar de designar este conjunto como lírico, sua elaboração envolveu o encadeamento de fragmentos sonoros, sendo estes de uma só nota, ou de um pequeno conjunto de notas, em uma estrutura a qual considerarei, de fato, mais textural que propriamente melódica, Figura 51.

The image displays a musical score for measures 29 to 31. The score is arranged in a system with seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** Starts at measure 29 with an *accel.* marking. It features a melodic line with a five-measure phrase (marked *mf*) and a three-measure phrase (marked *f*). At measure 30, it returns to *a tempo* with a three-measure phrase (*mf*) and another three-measure phrase (*f*).
- Clarinet (Cl.):** Remains silent in measure 29. In measure 30, it plays a single note (*f*) which is sustained through measure 31.
- Bassoon (Bdm.):** Remains silent in measure 29. In measure 30, it plays a single note (*f*) which is sustained through measure 31.
- Percussion (Perc.):** Remains silent in measure 29. In measure 30, it plays a single note (*f*) with an *[agudo]* marking. It remains silent in measure 31.
- Piano (Pno.):** Remains silent in measure 29. In measure 30, it plays a complex melodic line starting with a sixteenth-note triplet (*ff*), followed by a sixteenth-note sixteenth-note pair (*f*), and ending with a three-measure phrase (*f*). A dynamic change to *p* occurs at the end of measure 30.
- Viola (Vla.):** Remains silent in measure 29. In measure 30, it plays a single note (*ff*). In measure 31, it plays a single note (*f*) with a *pizz.* marking.
- Violoncello (Vc.):** Remains silent in measure 29. In measure 30, it plays a single note (*ff*). In measure 31, it plays a single note (*f*) with a *pizz.* marking.

Figura 50. Passagem entre os compassos 29 e 31 da versão final.

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

The image displays a musical score for the piece "Dos Vazios da Terra, a Vergitem". It covers measures 157 to 161. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano part is marked "sempre". The Viola and Violoncello parts include detailed fingering and bowing indications, such as "gliss", "I", "II", "III", and "8va-7". The Bassoon part has circled numbers 1 through 4. The Viola part has a circled number 5. The Violoncello part has a circled number 3. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 51. Passagem entre os compassos 157 e 161 da versão final.

Não obstante, algo novo presente na *versão final* envolve as indicações de caráter expressivo associados às mudanças de andamento. Nas versões anteriores, apesar de haver indicações do caráter expressivo nos manuscritos, as omiti nas versões editadas. Nestas, considereei suficientes as indicações de *b.p.m.* Por outro lado, como encontrava-me em processo de elaboração da peça, não refleti sobre a necessidade das indicações expressivas. Após chegar na *versão final*, conclui que era necessário incluir tais indicações, visto que auxiliam na interpretação, conduzindo de maneira mais precisa a performance dos intérpretes. O ponto de partida que levou-me a refletir sobre isto, envolveu as passagens com a indicação *à vontade*, pois, nestas, apesar de livres, o improviso deveria estar de acordo com o caráter expressivo da obra. Consequentemente, conclui que as indicações expressivas eram importantes para sua efetivação.

Assim, cheguei ao resultado final da peça. Alcançado por meio de processo que envolveu a estruturação *mecânica* dos elementos, no que tange a harmonia, conjuntos rítmicos, forma estrutural, processo contrapontístico, zonas de maior e menor densidade tanto harmônica quanto em volume sonoro, e instrumentação. E a parte *intuitiva*, a qual permitiu, por meio de reflexão, organizar o objeto material de acordo com as qualidades expressivas projetadas.

3 – CONCLUSÃO

Ao elaborar a peça, mantive desperto, durante todo o processo de composição, a consciência da *qualidade virtual* da música, isto é, do objeto que existe como estrutura organizada por meio do processo mental do ouvinte. Levando em consideração que a própria forma musical é *propriedade emergente*—pois se define no decorrer do processo de percepção da obra a partir de um “olhar para trás” para se compreender o conjunto como um todo—, pode-se determiná-la como *conjunto virtual*—justamente pelo fato de que ele é organizado por meio de processo mental. Todos os elementos que o constituem permitem, por meio do desenvolvimento dinâmico da música, a apreensão *lógica e coerente* da estrutura total. Portanto, enquanto produzia a microestrutura da peça, paralelamente buscava observar o todo—sendo este carregado com as *qualidades afetivas* que projetei—, a partir de sua forma idealizada e sua estrutura inerente. A principal dificuldade foi justamente concatenar os elementos da microestrutura de maneira que constituíssem, na realização global da obra, a *forma e expressividade* projetadas.

Pude concluir que na *primeira versão*, a estrutura global da obra estava saliente; contudo, a maneira pela qual elaboraria suas microestruturas estava ofuscada. Acredito que neste primeiro momento, não bastava somente a *reflexão* a respeito da obra, mas a necessidade de buscar materializá-la, independente de atingir ou não a estrutura ideal. A escrita da *primeira versão* me permitiu observar a pluralidade de elementos que estavam em *jogo* em minha *reflexão*. A partir desta pluralidade pude escolher os elementos que melhor adaptar-se-iam ao conjunto da obra. Desta maneira, esta etapa pode ser compreendida como novo nível qualitativo do objeto musical no campo material.

Por conseguinte, considero que a maneira como tais elementos estão organizados nas microestruturas abrangem um primeiro nível, um nível básico, a partir do qual, *emergiram* as pequenas seções, as grandes seções, e, finalmente, o conjunto total da obra. Juntamente com a estrutura *formal*, a relação estabelecida entre as partes permitiu reconhecer determinadas *qualidades afetivas* as quais expressam o universo do objeto estético. Tais qualidades são *propriedades emergentes* de nível mais alto, pois transcendem a estrutura material da peça. Assim, considerando o processo realizado pelo *juízo reflexivo*, o ajuizamento das qualidades da obra as quais estão relacionadas com a ideia de *gosto*, transcendem a simples estrutura física do objeto, apesar de depender dele para *emergir*.

Contudo, observa-se neste caso a relação de *causação descendente*. Todo o processo reflexivo a respeito da obra, por meio do qual *saltaram* as novas características do objeto, envolveu esta relação. Considerando que a *forma* está em nível superior ao do objeto efetivado, a cada instante, nos quais refleti sobre o comportamento do objeto idealizado, os novos *saltos qualitativos* atuaram na interação dos microelementos do objeto material, desencadeando um novo arranjo destes. Tomando como exemplo o

decorso que parte da *segunda* para a *versão final*, há a alteração do material que está em segundo plano, o qual constitui o *ambiente* em torno da nota tremulada. Sua alteração se deu devido a um *salto qualitativo* de nível superior, relacionado com o comportamento da primeira seção em relação ao *objeto virtual*. Logo, ocorreu uma relação de *causação descendente* entre o comportamento do *objeto virtual*, em nível superior, e o comportamento dos elementos de baixo nível, que participam da estrutura que está em segundo plano do objeto sonoro.

A partir da descrição do processo composicional, é possível apontar os conjuntos e elementos que *saltaram* como *propriedades emergentes*. Temos: i) os dois elementos motivicos, os quais deram origem à elaboração da obra; ii) as grandes seções, organizadas a partir dos elementos motivicos; iii) no interior das grandes seções, a estruturação harmônica que, por quase todo o processo, foi elaborada intuitivamente, tendo como base dois acordes principais—associados às *qualidades afetivas*—, e, junto a ela, o processo contrapontístico, inerente ao comportamento do material, combinado com dinâmica, ritmo, e articulações; e iv) o elemento de transição, a que atribui *função catalisadora*, e que surgiu como último elemento estrutural, desempenhando papel importante na transformação do comportamento de todo o conjunto sonoro.

Não obstante, é possível observar a relação entre o conceito de *emergência* e o processo de composição musical, seguindo suas etapas de maneira cronológica: i) o processo de concepção *formal* do objeto—a qual envolve maior multiplicidade de elementos pois se dá em campo aberto, com todas as possibilidades disponíveis. Contudo, para se chegar no objeto idealizado, tive como ponto de partida a determinação do conjunto instrumental. A partir desta, *emergiram* possibilidades sonoras—por meio de reflexão—, logo, dentre elas, a que se destacou foi justamente a sonoridade da nota tremulada ao piano, sobre a qual projetei—e aqui pode-se considerar um nível qualitativo acima do próprio objeto idealizado—, *qualidade afetiva* de acordo com minha percepção. Em um segundo momento, busquei observar quais os possíveis desenvolvimentos deste material, seu fluxo dinâmico. Por conseguinte, no decorrer deste fluxo—enquanto ocorria somente na concepção virtual do objeto—, cheguei a um segundo elemento, surgido como consequência do primeiro, e sobre o qual projetei uma segunda *qualidade afetiva*. Portanto, a partir da “filtragem” do primeiro conjunto de possibilidades, pude chegar ao *objeto virtual*; ii) o processo de materialização do objeto. Por uma questão de hábito, e até mesmo de interesse artístico, optei por não materializar inicialmente o objeto em partitura. Fiz um desenho, que comportaria, até certo ponto, o conjunto sonoro idealizado transfigurado em imagem que representaria a dinâmica do som e a estrutura musical. Após a realização desta, optei por estabelecer um sistema harmônico de base, de maneira que se adequasse ao caráter da obra.

Em seguida, baseando-me na representação visual, dei início ao processo de composição musical. Esta etapa pode ser considerada como primeiro nível *emergente* do objeto sonoro, um primeiro *arranjo* do conjunto material. Como já discutido, após a realização desta configuração, ocorreu *novo salto qualitativo* da estrutura do objeto—a partir de julgamento do material efetivado. Em busca de avaliar sua equivalência com o *objeto virtual*, cheguei a outro nível de concepção da obra, tanto no que tange o conjunto *formal virtual*, quanto ao material resultante. Assim cheguei à *segunda versão*, e da mesma maneira à *versão final*; iii) a efetividade da música, ligada à execução da obra. Nesta etapa é possível verificar se tais projeções—formais e expressivas—estão de acordo com o *objeto virtual*. Logo, observa-se um *novo* nível qualitativo—tanto no campo material quanto no campo *formal*.

Conclui que, por meio destes fatores, a *teoria da emergência* permite observar o material musical segundo as características que o definem como obra de arte—considerando que sua finalidade é despertar *qualidades afetivas* por meio da *contemplação*. Além disso, permite definir a obra de arte musical por meio de via a qual conecta o conjunto material do objeto a níveis qualitativos superiores, a partir da apreensão estética. Desta maneira, cria-se relação intrínseca entre a *qualidade material*, estabelecida pelos elementos que definem o conjunto sonoro, e as *qualidades virtuais* emergentes.

REFERÊNCIAS

- Ablowitz, Reuben. "The theory of emergence." *Philosophy of Science*, ISSN 0031-8248, 6(1), 1939: 1-16.
- Alexander, Samuel. *Space, Time and Deity*. London: The Humanities Press, 1950.
- Bain, Alexander. *Logic. Book II & III*. London: Longmans, Green, Reader & Dyer, 1870.
- Becker, Oskar. *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*. Nápoles: Guida editori, 1998.
- Bedau, Mark A. & Humphreys, Paul. *Emergence: contemporary readings in philosophy and science*. London: The MIT Press, 2008.
- Bergson, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Traduzido por João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Bertelle, C., Dutot, A. & Ghmenat R. *Applicative issues from self-organized systems based on social insects modeling – A tutorial*. Romania: Acta Universitatis Apulensis, 2011.
- Bertelle, M.A. & Aziz-Alaoui, C. *From System Complexity to Emergent Properties*. Berlin: Springer-Verlag, 2009.
- Blachowicz, James. *Essential difference: toward a metaphysics of emergence*. Albany: State University of New York Press, 2012.
- Broad, Charlie Dunbar. *The Mind and its Place in Nature*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1925.
- Caygill, Howard. *Dicionário Kant*. Traduzido por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- Dufrenne, Mikel. *Estética e Filosofia*. Traduzido por Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.
- . *The Notion of the A Priori*. Traduzido por Edward S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- . *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Traduzido por Edward S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Figurelli, Roberto. *Estética e Crítica*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- Gadamer, Hans-George. *Verdade e Método*. Traduzido por Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- Gilson, Étienne. *Introdução às artes do belo*. Traduzido por Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.
- Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Traduzido por Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

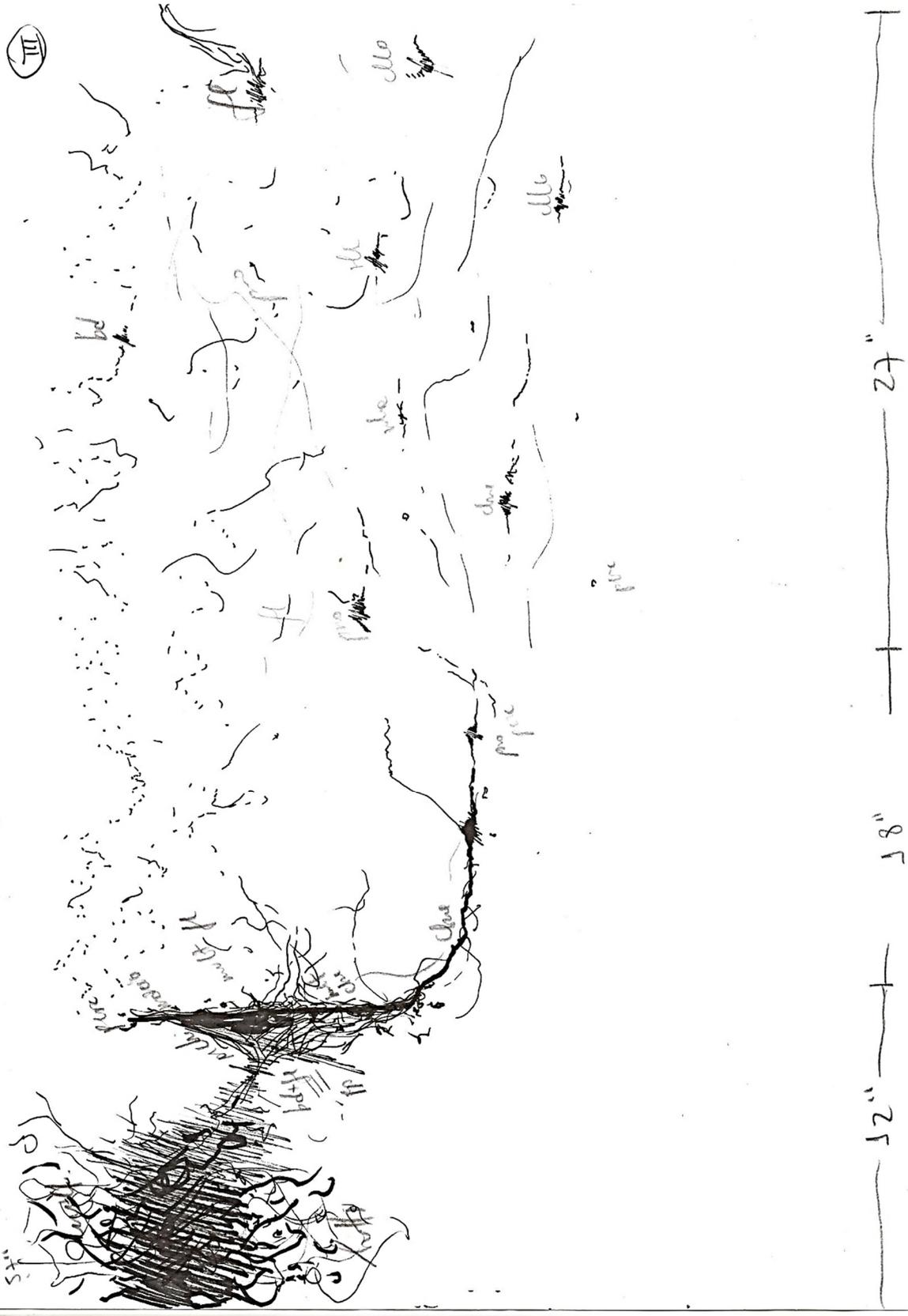
- Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Traduzido por Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- Kelso, J. A. Scott. *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Kim, Jaegwon. "Emergence: Core ideas and issues." *Synthese* 151, 2006: 547–559.
- Koopman, Constantijn & Davies, Stephen. "Musical Meaning in a Broader Perspective." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 2001: 59:3.
- Leman, Marc. "Emergent Properties of Tonality Functions by Self-Organization." *Interface*, Vol. 19 1990: 85-106.
- Lewes, George Henry. *Problems of Life and Mind*. Vol. I. London: Trübner & Co., Ludgate Hill, 1874.
- Mill, John Stuart. *A System of Logic*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1882.
- Morgan, Lloyd. *Emergent evolution*. London: Williams and Norgate, 1927.
- O'Connor, T. & Wong, H. Y. "Emergent Properties." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edited by Edward N. Zalta. Spring 2012. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/properties-emergent/> (acessado em junho de 2014).
- Oliveira, Luis Felipe de, El-Hani, Charbel Niño & Zampronha, Edson Sekeff. "Emergentism and musicology: an alternative perspective to the understanding of dissonance." *Academia*. n.d. https://www.academia.edu/30075047/Emergentism_and_musicology_an_anternative_to_the_understanding_of_dissonance (acessado em 02 de dezembro de 2016).
- Pita, António Pedro. "Presença, representação e sentimento: configuração da experiência estética." *Revista Filosófica de Coimbra* (Impactum Coimbra University Press) V. 4, no. 7 (1995): 131-162.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Traduzido por Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do Belo*. Traduzido por Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- Sciarrino, Salvatore. *Le figure de la musica: da Beethoven a oggi*. Milano: Casa Ricordi, 2003.
- Souza, Rodolfo Coelho de, & Faria, Regis Rossi Alves. *A Criatividade como Propriedade Emergente na Composição Algorítmica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- Verlinde, Erik. "Emergent Gravity and the Dark Universe." Vers. 2. *Cornell University Library*. Novembro 08, 2016. <https://arxiv.org/abs/1611.02269> (acessado em 01 de fevereiro de 2017).

ANEXO I – DESENHO

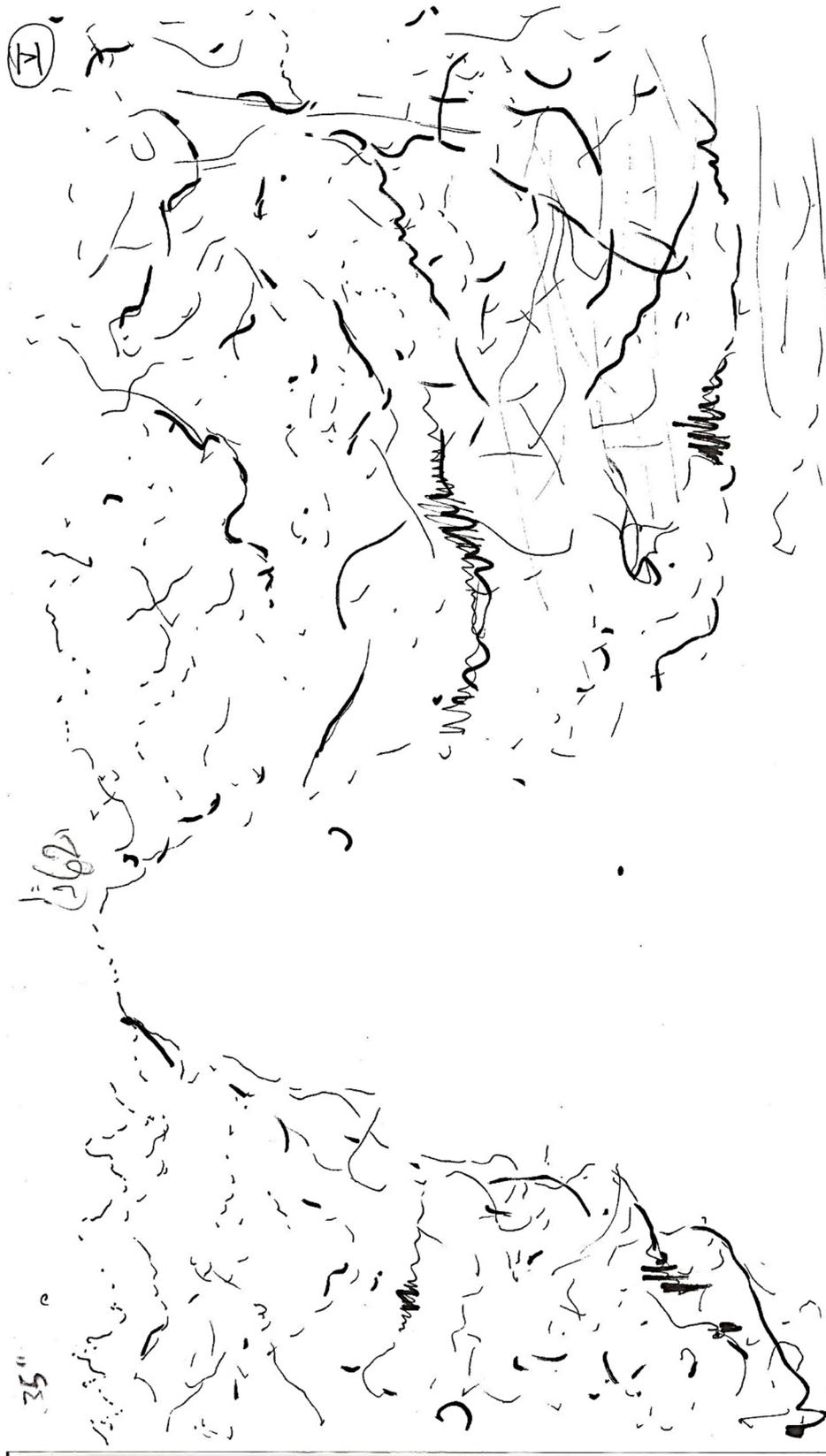




6" — 8" — 17" — 9" — 25"







(14)



ANEXO 2 – TABELA DE ACORDES 1

Grupo I:

Figured bass notation for Grupo I:

h(3-) h(2-) h(2+) h(3-) h(2-) h(2+) h(2-) h(2+) h(3+)

Chord sequence: MmMM MmMm MmAm mMMM mMMm mMmA mMMm mAmM mAmM

Figured bass notation for Grupo I (continued):

h(4-) h(2-) h(2-) h(2-) h(2+) h(3+) h(3-) h(3+) h(3+) h(3+)

Chord sequence: MmMM MmMA MmAM MmMA AmMM AmmA MmMm MmAm mAmM mMAm

Figured bass notation for Grupo I (continued):

h(2+) h(4+) h(2-) h(4-) h(2-) h(3+) h(3+) h(2-) h(2-) h(2+)

Chord sequence: mMMm mMAm AMmM MAMM MmMm mAmM AmMm MmMm mMmM mMAA

Grupo II:

Figured bass notation for Grupo II:

m(3-) m(2-) m()

Chord sequence: mMMM mMMm mMAA mMMm mAmM mAmM mMMm mMAA mAmM mMAA MmMM MmMA

Chord sequence (continued): MmMm MmAm mAmM mMAA MmMm mAmM mMMm *dAmM AmMm MmMm

Chord sequence (continued): mMMm mMAA MmMm MmMA mMMm mMMm mAmM

Grupo III:

Chord sequence: mMMM mAmM mMMm mAmM mAmM

Chord sequence (continued): mMmM dAmM AmMm AmMM MmMm MmMM MmMm MmMm mAmM mAmM mAmM mAmM mAmM mAmM

Grupo IV:

Chord sequence: mMMM mMAA mAMM mAA A mMMm MmMm mMAA MmMm MmMM mAmM mMMm

Chord sequence (continued): MmMm mAMM mMmM dAmM AmMM AmmA MmMm MmMA MmMm MmMm MmMm

Chord sequence (continued): mMmM mMmM mMMm mMMm mmmA mMMm mmmM

2 Grupo V

MmMM MmMA MMmM mMMm mMaM mmAm mMM MmMn MmAm AmMm AdAm
 MMmm mAmn mMmm AmMm AmMM MMMm MmMn MmMM mMMm mMM
 AmmM Ammm MmmM Mmmm mMM mMMm mmAM mmAD

Grupo VI:

mMM mMA mAAM mMA mMM mAAn MmMn MAdm MmM mAAM MmM mMM
 mmm dMM AmM, AmA Mmm MmA MmM mmm MAm
 mMM mMM mAAM mMM mMM mMA mMM mMm mMm

Grupo VII:

JMJ JmAJ JmAJ JmAJ TmAJ TmAJ JmAJ JmAJ DmAJ DmAJ
 TmAJ TmAJ JmAJ JmAJ TmAJ TmAJ JmAJ JmAJ TmAJ TmAJ
 JmAJ JmAJ TmAJ TmAJ JmAJ JmAJ DmAJ DmAJ DmAJ

Grupo VIII:

TmTm JmJm JmJm TmJm TmJm JmJm JmJm TmTm TmJA

Grupo IX:

nJmD mJmJ ~~mJmD~~ ~~mJmJ~~ nTmT nJmJ mJmT

Grupo I:

T DAm J Dm T Jm ~~T Jm~~ T Jm J Jm J Jm T Jm T DAm J Jm J Dm

Grupo II:

M J T A m J J M M J D M m T D n A J J m H T J A M J J M A D T M M D J m A D J

Grupo III:

J T D A T J D M J J J m D T J M T J J m J T J M T J D M J T D A

Grupo XIII:

M M J n n A J m M M T m n A T A M m J M A m J M M T m A n T A m M J M m T

Grupo XIV:

J m n A T m m F m m J m m J m m J m n A J A m T m n A T m m T m m

Grupo XV:

J m T m J m J A T A T m T m J m J m J m J m J m J m T A T m T A J m

F m J m F m J m F m T A F m T m J m J m J m T A T m J m T m T A

F m F m J m F m J m J m J A T m T m J m T A T m T m J m T m F m J m J m

4 Grupo XVI:

MJMT MJMJ MTAT MTAJ mFmJ mFmT MJMJ MJMT ATMJ AJMT
 MJmF mFmF MJmF ATHJ MJMJ MTMJ MTAJ mJMJ mJAT
 ATMJ ATmF AJmJ MtmJ MtmF MJmJ mJmT mJmJ mTAT mJmJ

Grupo XVII:

JJm JJTA TJm TATA JTm TJm TJm TJm TJm JJm JTm
 TJm TJm TJm TJm JJm JJTA JJm JJTA JTm JTm JJm
 TJm TJm TJm TJm TJm TJm TJTA TJm TJm TJm

Δ = acordes perfeitos

▽ = acordes ^{semi-}imperfetos (JJm)

M = mais → grossos: +++ (M+)
 - - - (M-)

m = menos → grossos +++ (m+)
 - - - (m-)

h = Diminutos (clusters)
 grossos: +++
 - - -

+ (mais tensões)

- (menos tensões)

ANEXO 3 – TABELA DE ACORDES 2

Handwritten musical notation for guitar on page 1. It features four staves labeled D, C, G, and A. Above the D staff, there are chord diagrams for G^{IV}, G^V, and G^{VI}. The notation includes various chords with accidentals (sharps and flats) and fingerings (numbers 1-4). A circled area on the D staff is labeled 'inv.' (inverted). The notation is dense with notes and accidentals, indicating complex chord voicings.

Handwritten musical notation for guitar on page 2. It features four staves labeled D, C, G, and A. Above the D staff, there are chord diagrams for G^{VII}, G^{VIII}, G^{IX}, G^X, G^{XI}, G^{XII}, G^{XIII}, G^{XIV}, G^{XV}, G^{XVI}, and G^{XVII}. The notation includes various chords with accidentals and fingerings. The bottom of the page shows several empty staves. In the bottom left corner, the number '12' is written. In the bottom right corner, the text 'MP 24 - VAN YEESELING NIJNEGEN' is printed.

ANEXO 4 – PRIMEIRA VERSÃO (MANUSCRITO)

Das vazios do

Trágico. L=c. 84

flauta/ fl. G *fl*

Clarinete/ Clarone *clarone*

Banjo *gongo*

Percussão *flauta des*

Piano *ff sfz*

Viola *arco pizz*

Violoncelo *arco p pizz*

P(C)

60/60=1
60/84=0,71

25/1,618
15,5+9,5

18/1=18
18/0,71=25

9,5+6
15,5+14 13,5+2,5

tema a vertigem

1

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with various dynamics including *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*. There are also markings for *tr* (trill) and *trm* (trill mordent). The lower staff contains a bass line with dynamics *ff* and *ppp*.

Handwritten musical notation for the second system. It features two staves. The upper staff has a dynamic marking of *fnc. ff* and a *p* marking. The lower staff has a *ff* marking. There are also some rhythmic notations and a large bracket spanning across the staves.

Handwritten musical notation for the third system. It features two staves. The upper staff has dynamic markings *>mf<* and *ff*. There are also some rhythmic notations and a large bracket spanning across the staves.

Handwritten musical notation for the fourth system. It features two staves. The upper staff has dynamic markings *mp* and *<f*. The lower staff has dynamic markings *p* and *<f*. There are also some rhythmic notations and a large bracket spanning across the staves.

(A-V-1) *mp*

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for Flute (fl), Clarinet (cln), Bassoon (Bd.), Percussion (Perc), Trombone (Pro), Violin (le), and Viola (vlla). The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *ff*, and contains various musical notations including chords, slurs, and articulation marks. A circled number '3' is present in the top left corner. The Percussion staff includes a drawing of a xylophone and the word 'xylophone'. The bottom of the page shows two empty staves with chord diagrams: (A-VII-4) and (C-VIII-1).

fl

cln

Bd.

Perc

Pro

le

vlla

(A-VII-4)

(C-VIII-1)

2

Handwritten musical score for guitar, consisting of approximately 12 staves. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The left system includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*. The right system includes *pp*, *f*, and *allegro*. The notation features complex chordal structures, including a section labeled "reolaw" with a "6" below it, and various rhythmic patterns. There are also some handwritten annotations like "Ped" and "3".

-3)

(0-III-1)

$7/0,71 \approx 10$
 $6+4$
 $3+3$

$5/0,71 \approx 7$
 $4+3$

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on seven staves, each labeled with an instrument: Fl (Flute), Clar (Clarinet), Bd (Bassoon), Perc (Percussion), Pno (Piano), Vln (Violin), and Vcl (Cello). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (ff, sfz, p, mp, f, mf, nf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'vibrato' and 'Pizz'. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a circled '50'. The second measure has a '12'' marking above it. The third measure has a circled '8' above it. The Percussion staff shows complex rhythmic patterns with many notes and rests. The Piano staff features chords and melodic lines. The Violin and Cello staves have pizzicato markings and dynamic markings. The overall style is that of a working manuscript.

Handwritten musical notation for guitar chords. It consists of three staves, each representing a different chord. The first staff is labeled '(G-xvii)' and shows a chord with a sharp sign and a dot. The second staff is labeled '(G-xvii)' and shows a chord with a sharp sign and a dot. The third staff is labeled '(G-ix)' and shows a chord with a sharp sign and a dot. Below the staves, there are some handwritten notes and symbols, including a 'z5' and a '3'.

3+3+3,5 | 5,5+4 | 3,5+2,5 |

3

Handwritten musical score for guitar, consisting of several staves. The notation includes various chords, melodic lines, and dynamic markings. Key elements include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of chords and notes, with a dynamic marking of *f* (forte).
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development, including a section marked *sfz* (sforzando) and *Pizz* (pizzicato).
- Staff 3:** Shows a transition with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). It includes a large bracketed section and a circled '8'.
- Staff 4:** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a section marked *ff sfz* (fortissimo sforzando).
- Staff 5:** Contains a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp* (pianissimo).
- Staff 6:** Shows a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 7:** Includes a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 8:** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 9:** Shows a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 10:** Includes a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 11:** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 12:** Shows a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 13:** Includes a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 14:** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 15:** Shows a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 16:** Includes a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 17:** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 18:** Shows a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 19:** Includes a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.
- Staff 20:** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff sfz* and a section marked *pp*.

(G-III-1)

 This block shows a handwritten guitar chord diagram for the G-III-1 position. It includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The diagram shows the fretting of the strings on the third fret.

(A-x)

 This block shows a handwritten guitar chord diagram for the A-x position. It includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The diagram shows the fretting of the strings on the xth fret.

(A-ix)

 This block shows a handwritten guitar chord diagram for the A-ix position. It includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The diagram shows the fretting of the strings on the ixth fret.

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are Perc, Pno, Vln, and Cdo. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Perc:** A large bracketed section with a vertical line through it, and the number '48' written below it.
- Pno:** A section with a large bracket and the number '48' written below it. The word 'Ped' is written below the staff.
- Vln:** A section with a large bracket and the number '48' written below it.
- Cdo:** A section with a large bracket and the number '48' written below it.

Dynamic markings such as *pp*, *f*, *sf*, and *ff* are present. Other markings include *forzare piza*, *ord.*, *l.v.*, *Polpa*, *uno canto*, *alco*, *ff = fz*, and *uno drum*. At the bottom, there are two staves with chord diagrams: (A-D-3) and (A-D-3).

4

Handwritten musical score for a multi-staff instrument, possibly a piano or organ. The score is divided into three measures. The first measure contains a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody with a slur and a fermata, and a bass line with a 3/8 time signature. The second measure continues the melody and bass line. The third measure concludes with a fermata. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *fp*. Performance markings include "60% ar", "(do)", "ord.", and "18^m". The score is written in ink on aged paper.

(A-III-2) (G-IV-2) (D-IV-1) (G-*)

Handwritten musical notation for three chords. The first chord is labeled (A-III-2) and is an A major triad. The second chord is labeled (G-IV-2) (D-IV-1) and is a G major triad. The third chord is labeled (G-*) and is a G major triad with a sharp sign above it. The chords are written on a single staff with a treble clef.

Handwritten musical score for multiple instruments. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

System 1 (Left):

- Flute (fl):** Dynamics range from *f* to *pp* to *f*. Includes markings for *fr.* and *ord.*
- Clarinet (cl):** Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *tr.* marking.
- Bassoon (Bc):** Dynamics range from *pp* to *p* to *f*. Includes a *vibrato* marking.
- Percussion (Perc):** Includes *Ped.* and *Ped.* markings with dynamic changes from *p* to *f*.
- Piano (Pro):** Dynamics range from *pp* to *cresc.* to *f*. Includes *Ped.* markings.
- Violin (Vle):** Dynamics range from *f* to *p* to *pp*. Includes *ord.* markings.
- Viola (Vcl):** Dynamics range from *f* to *p* to *pp*. Includes *ord.* markings.

System 2 (Right):

- Flute (fl):** Dynamics range from *pp* to *f*. Includes *fr.* and *ord.* markings.
- Clarinet (cl):** Dynamics range from *pp* to *f*. Includes a *tr.* marking.
- Bassoon (Bc):** Dynamics range from *pp* to *f*. Includes a *tr.* marking.
- Percussion (Perc):** Includes *Ped.* and *Ped.* markings with dynamic changes from *p* to *f*.
- Piano (Pro):** Dynamics range from *pp* to *f*. Includes *Ped.* markings.
- Violin (Vle):** Dynamics range from *f* to *p* to *pp*. Includes *ord.* markings.
- Viola (Vcl):** Dynamics range from *f* to *p* to *pp*. Includes *ord.* markings.

Additional markings at the bottom of the page include *10/0, 15/14*, *8, 5 + 5, 5*, and *10*, *6+*, *3+3+*.

5

Handwritten musical score for piano, consisting of multiple staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *ppp*. There are also performance instructions like *L.V.* and *Ped.* (pedal). The score is divided into measures by vertical bar lines.

(IV-?)
(4+)

25

$15,5 + 9,5$
 $+ 5,5 \quad 6 + 3,5$
 $+ 5,5 + 2$
 $4 + 3,5 + 2 + 3 + 3 + 3,5$

25

Handwritten musical score for percussion and piano. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The instruments listed on the left are fl (flute), clre (clarinet), Bd (bass drum), Perc (percussion), Pro (piano), vlc (violin), and cello.

The Percussion part includes various rhythmic notations, including a large '2' with a sharp sign, and dynamic markings such as *f* and *sfz*. The Piano part features complex chordal textures with many accidentals (sharps and flats) and dynamic markings including *mp* and *sfz*. The Violin and Cello parts are mostly rests with some dynamic markings like *p*.

(G-IX)

Handwritten musical notation for guitar, showing a chord with a sharp sign and several notes.

(D.VI-3)

Handwritten musical notation for guitar, showing a chord with a sharp sign and several notes.

(6)

(40% pr)

Handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *mp*. There are also some numerical annotations like '3', '4', '8', and '18'. The score is divided into two main sections by a vertical line.

(C-XI-2)

Handwritten musical notation for a chord labeled (C-XI-2), showing a treble clef and several notes.

(A-III-1)

Handwritten musical notation for a chord labeled (A-III-1), showing a bass clef and several notes.

8,5
5,25 + 3,25

Handwritten musical score for Flute (fl), Clarinet (clari), Bassoon (Bd), and Percussion (perc). The score is divided into two measures, 30 and 31, with a "stampa" instruction at the end of measure 31.

Flute (fl): Includes the instruction "Whistle piece" and dynamic markings *p* and *pp*. The notation features a melodic line with a slur and a fermata over the final note.

Clarinet (clari): Features a melodic line with a slur and a fermata over the final note.

Bassoon (Bd): Includes dynamic markings *pp* and *sfz*. The notation shows a melodic line with a slur and a fermata over the final note.

Percussion (perc): Includes dynamic markings *p* and *mf*. The notation shows a complex rhythmic pattern with various notes and rests.

Other markings: The score includes various dynamic markings such as *pp*, *sfz*, *p*, and *mf*. There are also some handwritten notes and symbols, including "G... ..", "A-III-1", and "Pmo".

5, 25

(5-X)

8/10, 71-11, 25

7 + 4, 25

4, 5 + 2, 5 3+

3 + 4 3 + 7/8 1 + 3/8

7

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The top staff has a wavy line above it and contains several notes with stems. The bottom staff has notes with stems and some rests. Dynamic markings include *mp* and *mf*. There are also some handwritten annotations like "3 3" and "4+8" on the left side.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The top staff has notes with stems and some rests. The bottom staff has notes with stems and some rests, with 'x' marks above some notes, likely indicating natural harmonics. The text "na corde" is written above the staff. Dynamic markings include *pp* and *mf*.

(A-VI-3)

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Clare), Trombone (Tb), Percussion (Perc), Piano (Pno), Violin (Vln), and Cello (Cello). The music is in 4/4 time and features various dynamics (p, mf, mp, f, f2p) and articulations. A double bar line is present in the middle of the page. The bottom of the page contains chord diagrams and numerical guitar notation.

$D-VI-2$
 $C-VI-3$
 $17/071 = 24$
 $15 + 9$
 $9, 5 + 5, 5 + 6 + 3$
 $3 + 3 + 3$
 $6 + 3, 5 + 5, 5$
 $6 + 3, 5 + 3 + 2, 5 + 3 + 3 + 3$

8

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 108. In the top right corner, the number '8' is circled. The score is written on multiple staves. The top two staves feature wavy lines, possibly representing a melodic line or a specific performance technique. Below these, there are several staves with notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The second staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/8. The third staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The fourth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The fifth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The sixth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The seventh staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The eighth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The ninth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The tenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The eleventh staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The twelfth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The thirteenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The fourteenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The fifteenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The sixteenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The seventeenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The eighteenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The nineteenth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The twentieth staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The score includes various dynamic markings such as *f*, *sfz*, *p*, *mf*, and *mp*. There are also some handwritten annotations and symbols, including 'x', 'bx', and 'f3'. The score is written in black ink on a white background.

57"

Handwritten musical score for multiple instruments:

- fl** (Flute): Starts with a whole note, then a complex rhythmic pattern with accents and slurs.
- Clar** (Clarinet): Features a half note followed by a rest, then a melodic line.
- pd.** (Percussion): Includes a triplet of eighth notes with an accent and a dynamic marking of *mf*.
- perc** (Percussion): A section labeled "Gongu" with a large bracket, followed by a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- prp** (Percussion): A complex rhythmic section with multiple staves, including a section labeled "Y, Red" with dynamics *pp*, *mf*, and *p*.
- vle** (Violin): A melodic line with slurs and dynamics *ppp*.
- cllo** (Cello): A melodic line with slurs and dynamics *ppp*.

Handwritten musical notation and calculations at the bottom of the page:

- Two staves of musical notation, each starting with a chord symbol: $(G-VI-4)$ and $(G-VI-$.
- Below the staves, several lines of calculations:
 - $9/0, 11 = 12, 67$
 - $\approx 1 = 50$
 - $8 + 4, 50$
 - $5 + 3 + 2 + 2, 5$

9

Handwritten musical score for a string instrument, consisting of several staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings. Dynamics such as *mf*, *p*, *mp*, *pp*, and *f* are used throughout. Performance instructions include *pizz* (pizzicato), *vibrat* (vibrato), *arco* (arco), and *Ped. unaccorde* (pedal unaccompanied). There are also some handwritten notes like *tr* and *tr* with wavy lines above the staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

2.)

(C-II-3)

A small handwritten musical notation showing a single note with a flat sign (*b*) on a staff, likely representing a specific chord or interval.

Handwritten musical score for various instruments:

- Se:** Treble clef, notes with a wavy line above and a circled '9'.
- Ans:** Treble clef, notes with 'mf' and 'poba' markings.
- Bd:** Treble clef, notes with 'p' marking.
- Perc:** Treble clef, notes with 'ppp' marking and 'UDU DRUM' text.
- P_{no}:** Treble clef, notes with 'pp' marking.
- Vln:** Treble clef, notes with 'mp' marking.
- Cllo:** Treble clef, notes with 'pp' marking.

Large numbers '21', '48', '35', and '416' are written on the Percussion staff.

$$25/0,71 \approx 35$$

$$21,5 + 13,5$$

$$13,25 + 8,25$$

$$8,25 + 5,25$$

$$8,25 + 5$$

$$5 + 3,25$$

$$4 + 2,25$$

$$3 + 2,25$$

$$4 + 4,25 + 5$$

(C-VI-2) pp

< mp >

10

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'p', 'mp', 'mf', 'f', 'ppp', 'sfz', and 'ped. uncatch'. There are also some numerical annotations like '5', '4', and '(0-IV-3)'. The notation is dense and appears to be a working draft or a specific performance instruction.

Handwritten musical score for Flute (Fl), Clarinet (Clar), Bassoon (Bd), and Percussion (Perc). The Percussion part includes a diagram of a vibraphone with notes 2, 5, 4, and 16.

Flute (Fl): *mp*, *f*, *p*

Clarinet (Clar): *ff*, *f*, *M*

Bassoon (Bd): Polpa, *ff*

Percussion (Perc): Vibrafone, *f*, *red*

Handwritten musical score for Piano (Pno), Violin (Vle), and Viola (Vla).

Piano (Pno): *mf*, *ped*, *l.v.*

Violin (Vle): *mf*, *pizz*, *mf*

Viola (Vla): *mf*, *pizz*, *mf*

Handwritten musical score for Bass (B) and Cello (Cello).

Bass (B): (0-II-I), *mf*

Cello (Cello): (A-VI-3), *mf*

11

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** A treble clef with a 19-measure rest, followed by a 5-measure passage marked *mf*. Above the staff, the text "vedarun do" is written.
- Staff 2:** A treble clef with a 7-measure rest, followed by a 3-measure passage marked *mf*. Above the staff, the text "tomun" is written.
- Staff 3:** A treble clef with a 2-measure rest, followed by a 4-measure passage marked *mp*. Below the staff, the text "p" and "mf" are written.
- Staff 4:** A treble clef with a 4-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *f*. Below the staff, the text "p" and "mf" are written.
- Staff 5:** A treble clef with a 3-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *mf*. Above the staff, the text "f" and "p" are written.
- Staff 6:** A treble clef with a 3-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *f*. Above the staff, the text "f" and "p" are written.
- Staff 7:** A treble clef with a 3-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *f*. Above the staff, the text "f" and "p" are written.
- Staff 8:** A treble clef with a 3-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *f*. Above the staff, the text "f" and "p" are written.
- Staff 9:** A treble clef with a 3-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *f*. Above the staff, the text "f" and "p" are written.
- Staff 10:** A treble clef with a 3-measure rest, followed by a 6-measure passage marked *f*. Above the staff, the text "f" and "p" are written.

(VI-3)

(G-VI-4)

(C-VI-5)

Handwritten musical notation for three chords, each on a single staff. The first chord is labeled (VI-3), the second (G-VI-4), and the third (C-VI-5). The notation shows the chord structure with accidentals and stems.

(25")

Handwritten musical score for multiple instruments:

- Fl**: Flute part with notes and slurs.
- Che**: Clarinet part with notes and dynamics like *sp*.
- Bd.**: Bass Drum part with rhythmic notation and numbers 3, 5, 7, 3, 3.
- Perc**: Percussion part with numbers 4, 16, 4, 8 and notes.
- Pno**: Piano part with chords and notes.
- Vla**: Viola part with notes and dynamics like *f* and *p*.
- Cello**: Cello part with notes and dynamics like *f* and *p*.

Additional markings include *sn*, *60*, *trif*, and various dynamic and articulation symbols.

(C-III-2)

(A-III-1)

Handwritten musical notation at the bottom of the page, including notes, chords, and the number 12" below the staves.

12

This page contains a handwritten musical score on a system of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols and dynamic markings. Key elements include:

- Staff 1:** Features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking "o cel." (overtaken). It contains several notes with stems and beams, along with a fermata.
- Staff 2:** Continues the melodic line with notes and rests, including a fermata.
- Staff 3:** Shows a complex chordal structure with multiple notes beamed together, some with accidentals.
- Staff 4:** Contains a series of chords and notes, with dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte).
- Staff 5:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a dynamic marking "f" and a fermata.
- Staff 6:** Contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking "pp" (pianissimo).
- Staff 7:** Shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking "pp".
- Staff 8:** Contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking "pp".
- Staff 9:** Features a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking "pp".
- Staff 10:** Contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking "pp".

Other markings and annotations include "I.M.", "coda dove", "p.v.", and various dynamic markings like "f", "pp", and "p". The score is written in black ink on a white background.

Gravoso

♩ = 108

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score includes parts for flutes (fl), clarinet (cl), bassoon (Bd), Percussion (Perc), Trombones (Trom), Trumpets (Tpt), Violins (Vle), and Cellos (Vcl). The music is written in a common time signature and features various dynamics such as *mf*, *sfz*, *mp*, *pp*, and *fp*. There are also performance instructions like *ritardando*, *allegro*, and *wipolo*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

18s

$\Delta^2 \left(D - \sqrt{11} - 1 \right)$

$60/60 = 1$
 $60/108 \approx 0,55$

33 comp.

$18/1 = 18$
 $18/0,55 \approx 33 \text{ comp.}$

$20,5 + 12,5$
 $12,5 + 8 + 8 + 4,5$
 $8 + 4,5 + 5 + 3 + 4 + 4 + 4,5$
 $4 + 4 + 4,5 + 5 + 3 + 4 + 4 + 4,5$

13

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. Key annotations include:

- Staff 1 (Violin I):** Features a melodic line with slurs and dynamic markings of *mp* and *mf*. A *smorzato* marking is present above the staff.
- Staff 2 (Violin II):** Mirrors the first staff with similar melodic and dynamic markings.
- Staff 3 (Viola):** Includes a *clarinet Bb* marking, suggesting a woodwind part. It features a *sfz* marking and a *mf* dynamic.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Shows a bass line with dynamic markings of *p*, *mf*, and *mfz*.

The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing complex rhythmic patterns and slurs.

C-XVII)
 * |
 * |
 * |

(18th)

Handwritten musical score for multiple instruments. The staves are labeled on the left as follows:

- fl (Flute)
- d (Clarinet)
- bd (Bass Drum)
- Prc (Percussion)
- Po (Piano)
- tr (Trumpet)
- cllo (Cello)

The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. The second measure continues the notation with some changes in dynamics and articulation. There are also some handwritten annotations and symbols, such as a large '3' and '4' in the Percussion staff.

Handwritten mathematical calculations and musical symbols at the bottom of the page:

$$275 + 425 + 45 + 54 + 527 + 512$$

$$18,75 + 11,5 + 30,25 + 18,75$$

$$275 + 4,25 + 4,5 + 275 + 275 + 4,25 + 4,5$$

$$54 + 527 + 512 + 275 + 4,5 + 4,5$$

$$\frac{5510}{42} \approx 131,19$$

Musical symbols include: $C-XVII$, $C-XV-1$, $(A-XVII)$, and a boxed number 49 .

14

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The notation includes complex chordal textures, melodic lines, and performance instructions. Key markings include *molto vibr.*, *mp*, *mf*, *pizz*, and *arco*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple stems and notes.

(A - XV - 2) (G - VI - 5)

(D - VI - 6)

Handwritten musical notation for guitar, showing chord diagrams and the instruction *pizz arco pulcos*. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical score for Percussion, Piano, Viola, and Cello. The score is divided into three measures.

Percussion: The first measure features a 3/2 time signature with a 16/4 subdivision and a note marked *mp*. The second measure has an 8/4 time signature with a note marked *mp*. The third measure has a 3/2 time signature with a 16/4 subdivision and a note marked *mp*. The word "woodblocks" is written across the second and third measures.

Piano: The first measure has a note marked *pp*. The second measure has a note marked *mp*. The third measure has a note marked *mf*.

Viola: The first measure has a note marked *mf*. The second measure has a note marked *mf*. The third measure has a note marked *mf*.

Cello: The first measure has a note marked *mf*. The second measure has a note marked *mf*. The third measure has a note marked *mf*.

Chords: At the bottom of the page, two chords are written: (G-VI-6) and (b-VI-3).

$$2,75 + 4,5 + 2,75 + 4,25 + 4,5 + 2,75 + 4,25 + 6,5 + 2,75 + 4,5$$

15

Handwritten musical score for guitar, consisting of several staves. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The notation includes various chords, melodic lines, and dynamic markings such as *mp*, *pp*, *p*, *f*, and *sfz*. There are also some handwritten annotations like "porgo" and "pizz".

(VI-6)

Handwritten guitar chord diagram for (VI-6), showing a barre on the 6th fret with notes on strings 1, 2, 3, and 4.

(VI-4)

Handwritten guitar chord diagram for (VI-4), showing a barre on the 4th fret with notes on strings 1, 2, 3, and 4.

(D-VIII)

Handwritten guitar chord diagram for (D-VIII), showing a barre on the 8th fret with notes on strings 1, 2, 3, and 4.

Handwritten musical score for a string quartet and vibraphone. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Vibraphone (Vib), Violin (vln), and Cello (vcl). The second system includes staves for Violin (vln) and Cello (vcl). The Vibraphone part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *f*. The string parts include dynamic markings like *p*, *f*, and *mf*, along with performance instructions like *arco* and *1/2 ped*. The score is written in a single system with a common time signature.

Handwritten musical notation at the bottom of the page, including chord symbols and rhythmic patterns:

- (D-VI-4)
- (C-X)
- (G-VI)-2
- 4, 2, 5 + 4, 5 + 2, 7, 5 + 4, 5

16

(27th)

Handwritten musical score for multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'fp', 'mf', 'f', 'cresc.', 'molto vibr.', and 'cresc.'.

(D-VII-3)

(A-VII-4)

Two musical staves showing chord diagrams or specific notes corresponding to the labels (D-VII-3) and (A-VII-4).

$\overset{3}{\text{tr}} - \overset{3}{\text{tr}} = \overset{3}{\text{tr}} \Rightarrow 1 = 162$
 (324)

$J = 144$

Handwritten musical score for various instruments including Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd.), Percussion (Perc), Horns (Hrn), Violin (Vln), and Viola (Vla). The score is divided into three measures by vertical bar lines. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *sfz*. There are some scribbles and corrections in the Percussion and Viola parts.

$60/162 \approx 0,38$ $7,25/0,38 \approx 19$ 19
 $60/109 \approx 0,55$

142

$60,144 \approx 0,42$ $7,25/0,42 \approx 17$

(17)

(7, 3, 5')

Handwritten musical notation on a staff, featuring complex chordal structures with many notes and accidentals.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a large curved line and dynamic markings like 'f' and 'mp'.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

(C-III ->)
Δ inv.

(60%)
 violon
 violoncello
 piano
 percussion
 harp
 strings

$10,25 / 0,30 \approx 27 \text{ puls}$ $17 + 30$
 $10,25 / 0,42 \approx 24$ $4+4+5 + 5+4,5$

Handwritten musical score for guitar, double bass, and piano. The score is divided into four measures. The instruments and their parts are:

- Guitar (G):** Starts with a *mf* dynamic. The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure has a similar texture. The third measure has a different texture. The fourth measure has a final chord with a sharp sign.
- Double Bass (bd):** Starts with a *sfz* dynamic. The first measure has a simple bass line. The second measure has a more complex bass line with triplets. The third measure has a similar texture. The fourth measure has a final chord.
- Piano (Pno):** The first measure has a simple chord. The second measure has a similar chord. The third measure has a similar chord. The fourth measure has a final chord with a sharp sign.
- Piano Pedal (Pno Ped):** A large diagram of a piano keyboard is drawn across the first two measures, showing the notes being played. The diagram is labeled with "Pno Ped" and "vol".
- Violoncello (vcl):** Starts with a *mf* dynamic. The first measure has a simple bass line. The second measure has a similar texture. The third measure has a similar texture. The fourth measure has a final chord.
- Violino (vln):** Starts with a *mf* dynamic. The first measure has a simple bass line. The second measure has a similar texture. The third measure has a similar texture. The fourth measure has a final chord.

Handwritten mathematical calculations and chord diagrams at the bottom of the page:

$6,75 / 0,38 \approx 17,75$
 $6,75 = 0,42 \approx 16$
 $11 + 6,75$
 $4,4 + 3 + 3 + 3,75$

Chord diagrams are shown above the calculations:

- (C-VI-5)
- (C-VI-6)
- (G-VI-2)
- (A-VI)

19

(80%, 01)

(675")

4^+

fp

mf

mf

f

55

$4^+ 16$

pp

f

mf

fp

triple Bell

not toabr.

-s)

G-VII-3

$15/0, 35 \approx 43$

$15/0, 40 \approx 36$

$$\begin{array}{r}
 27 + 16 \\
 \hline
 10, 25 + 6, 5 \quad \left| \quad 10 + 6 \right. \\
 6, 25 + 4 + 6, 5 \quad \left| \quad 5 + 4 + 6 \right. \\
 \quad \quad \quad \left| \quad 16, 75 + 10, 25 \right. \\
 \quad \quad \quad \left| \quad + - 6, 25 + 4 \right.
 \end{array}$$

Handwritten musical score for multiple instruments. The staves are labeled on the left as follows:

- fl (Flute)
- cl (Clarinet)
- bd (Bass Drum)
- Perc (Percussion)
- prno (Piano)
- trp (Trumpet)
- Alto (Alto Saxophone)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, mp, f). There are also some handwritten annotations and symbols, including a large '53' in the Percussion staff and some scribbled-out sections in the Alto and Percussion staves.

(C-VII-4)

$6, 2, 5 + 4 + 6, 5 + 6, 2, 5 + 4 + 5 + 4 + 6$

20

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols and dynamics. Key elements include:

- Staff 1:** Features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a complex melodic line with many accidentals. Dynamics include *mf* and *mp*. There are also some markings like *3* and *3* with arrows.
- Staff 2:** Continues the melodic line with similar complexity and dynamics.
- Staff 3:** Shows a more rhythmic or harmonic part with a treble clef, *mf* dynamics, and some markings like *3*.
- Staff 4:** Contains a treble clef, a key signature change to one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.
- Staff 5:** Features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.
- Staff 6:** Shows a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.
- Staff 7:** Contains a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.
- Staff 8:** Shows a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.
- Staff 9:** Contains a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.
- Staff 10:** Shows a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.

Additional annotations include a large bracket on the right side of the staves, a circled number '20' in the top right corner, and various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, *pp*, and *ff*. There are also some markings like *(A-II-1)* and *(+)*.

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple staves and various annotations.

Staffs:

- fl** (Flute): Contains a melodic line with a fermata and dynamic markings *f* and *p*.
- cl** (Clarinet): Features a melodic line with triplets and dynamic markings *mf* and *mp*.
- bd** (Bass Drum): Shows a complex rhythmic pattern with many notes.
- Pnc** (Piano): Includes a melodic line with dynamic markings *f* and *p*.
- Pno** (Piano): Shows a melodic line with dynamic markings *mf* and *f*.
- ke** (Keyboard): Features a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*, and the instruction *Pizz*.
- aba** (Alto Saxophone): Shows a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*, and the instruction *Pizz*.

Annotations and Symbols:

- fr* (fermata) above the flute staff.
- mf*, *mp*, *f*, *p* (dynamic markings) throughout.
- Pizz* (Pizzicato) above the keyboard and alto saxophone staves.
- tr* (trill) above the keyboard staff.
- no* (noisy) above the bass drum staff.
- Chord diagrams: *(A-VI-1)* and *(C-VII-1)*.
- A large bracket spans across the top of the first two staves.
- Various other musical symbols like slurs, accents, and fermatas are present.

Bottom Section:

- Two empty staves with handwritten notes: *S. 4. 4.* and ** (A-VI-1)*.
- A final chord diagram *(C-VII-1)* is written on the right side of the bottom staves.

20

Handwritten musical score consisting of approximately 10 staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings. Key annotations include:

- sharp the spot* (written in a stylized, cursive font)
- punch block* (written in a stylized, cursive font)
- ev* (likely 'evangelical' or similar)
- sped.* (likely 'speed')
- arco* (likely 'arco')
- co* (likely 'coda')
- Dynamic markings: *f*, *ff*, *p*, *mf*, *ff*
- Tempo/Performance markings: *rit.*, *rit.*
- Structural markings: *5*, *4* (possibly indicating measures or sections)

B. III-1)

11,75/0,42 = 28

11,75/0,35 = 33,5

21 + 12,5

13 + 8 8 + 4,5

4+4+5 + 4+4 + 4+4 + 4,5

Handwritten musical score for a woodwind ensemble. The score is divided into three measures across several staves.

- Flute (fl):** First measure: $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$. Second measure: $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$. Third measure: $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$, $b\bar{7}$. Dynamic: *colz*, *p*.
- Clarinet (cl):** First measure: *p*, *f*, *3*. Second measure: *f*. Third measure: *f*.
- Bassoon (bd):** First measure: *f*, *3*. Second measure: *f*. Third measure: *legz*, *f*, *3*.
- Perceussion (Perc):** First measure: *f*. Second measure: *f*, *San block (grove)*. Third measure: *f*, *San wood block*.
- Prosa (Pro):** First measure: *f*. Second measure: *f*. Third measure: *f*.
- Trumpet (tr):** First measure: *f*, *3*. Second measure: *f*. Third measure: *f*, *collegz*.
- Alto Saxophone (Alto):** First measure: *f*, *3*. Second measure: *f*. Third measure: *f*.
- Double Bass (db):** First measure: *f*, *3*. Second measure: *f*. Third measure: *f*.

Additional notes and markings include *colz*, *legz*, *San block (grove)*, *San wood block*, *collegz*, and dynamic markings *p*, *f*, *colz*, *legz*.

5 + 4+4 + 4+4 + 45

* (22)

(1375^m) ♯ = 108

33 3
48 4 + 16

$8/0/55 \approx 55$

$9,25 + 5,75$
 $5,75 + 3,5 + 5,75$

$324(P \downarrow 162) / 3 = 108$

$60/60 = 1$
 $60/162 = 0,55$

$1-109$
 $1-144 (=144)$
 $(1-144)$
 $\bar{P} = 432$

$\text{♩} = 108$

Handwritten musical score for a full orchestra. The score includes staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bass Drum (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Violin (ve), and Cello (cello). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Flute (fl): Starts with a dynamic of *sfz*, followed by *mp* and *mf*. The first measure contains two chords with a slur. The second measure has a rest. The third measure has a rest.

Clarinet (cl): Features a melodic line with various dynamics including *mf*, *p*, and *f*. The first measure has a slur over the notes.

Bass Drum (bd): Shows a complex rhythmic pattern with dynamics *bfp*, *mf*, and *p*. The first measure has a slur over the notes.

Percussion (Perc): Includes rhythmic notation with dynamics *mf*, *Proto*, and *surf*. The first measure has a slur over the notes.

Piano (Pno): Features a melodic line with dynamics *sfz* and *mf*. The first measure has a slur over the notes.

Violin (ve): Features a melodic line with dynamics *ppz* and *p*. The first measure has a slur over the notes.

Cello (cello): Features a melodic line with dynamics *fp* and *p*. The first measure has a slur over the notes.

Other markings: The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom, there are additional markings: $(b-vi-4)$, $(C-vi-4)$, and a key signature change to one flat.

5, 7, 5 + 3, 5 + 5, 7, 5

23

Handwritten musical score on ten staves. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure is marked with (8^n) and the second with (3^n) . The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *af*. There are also some scribbled-out sections. Below the staves, there are handwritten numbers $4\ 3$ and $4+8$ in the first measure, and 5 and 4 in the second measure. At the bottom left, there is a calculation $3/0,55 = 5,5$.

$3/0,55 = 5,5$

$\text{♩} = 162$

Handwritten musical score for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Trumpet (Pro), Horn (Ho), Cello (Cello), and Double Bass (Cb).

Flute (fl): Melodic line with various articulations and dynamics.

Clarinet (cl): Melodic line with dynamics like *p* and *mf*.

Bassoon (bd): Melodic line with dynamics like *mf* and *pp*.

Percussion (Perc): Includes a section labeled "woodblock" with rhythmic notation.

Trumpet (Pro): Melodic line with dynamics like *mf* and *f*.

Horn (Ho): Melodic line with dynamics like *mf* and *f*.

Cello (Cello): Melodic line with dynamics like *pp* and *f*. Includes a section labeled "legno" with triplets.

Double Bass (Cb): Melodic line with dynamics like *pp* and *f*. Includes a section labeled "legno" with triplets.

Chords: A(VI-5) and $\text{b}7(\text{C}-2)$ are indicated.

$\text{♩} = 162 \approx 0.37$

$9/0.37 = 24$

$15 + 9$

$10 + 5$
 $5 + 5 + 5 + 5 + 4$

24

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The score is divided into two systems by a vertical line. The first system contains five staves of music with various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. The second system contains five staves, including a grand staff with piano and bass clefs, and a single staff with a treble clef. It features triplets, a 'molto' marking, and a fermata. The notation is handwritten and includes some corrections and annotations.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Viola (Vln), Violin (Vla), and Cello (Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include *staccato*, *vibr.*, and *5*. A bracket groups the Percussion and Viola parts. The bottom of the page contains mathematical calculations: $15/0,39 \approx 40$, $25 + 15 = 40$, and $15 + 10 + 15 = 40$.

25

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is organized into three systems. The first system consists of three staves. The top staff contains a series of notes, some with accidentals (sharps and naturals). The middle and bottom staves of the first system contain rhythmic patterns and notes. The second system consists of two staves. The top staff of the second system is marked with 's. ped.' and contains a sequence of notes. The bottom staff of the second system is marked with 'pizz' and contains notes with stems. The third system consists of two staves with notes and rests. The handwriting is in pencil, and the paper has a slightly aged appearance. In the top right corner, the number '25' is circled in pencil.

Handwritten musical score for multiple instruments. The staves are labeled on the left as follows:

- K** (Klarinet)
- cl** (Klarinet)
- bd** (Bassdrum)
- Flc** (Flöte)
- Flu** (Flöte)
- cl** (Klarinet)
- cllo** (Violoncello)

The score consists of three measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *acc*. There are also some handwritten annotations like *arco* and *arco* in the lower staves.

(A - VII - I (Δ))

+

S/O 37 = 34

4 + 5 + 5

26

Sereno

$\downarrow = 54$

Handwritten musical score for 'Sereno'. The score consists of five staves. The first staff contains a complex chordal structure with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a dynamic marking of *f*. The second staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a fermata. The third staff shows a melodic line with a dynamic marking of *f* and a fermata. The fourth staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* and a fermata. The fifth staff shows a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a fermata. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score, including a large '23' and a '4+8'.

4
4

(C-III-3)

Handwritten musical notation for the chord C-III-3, showing a treble clef, a sharp sign, and a chord symbol.

(A-VII-3)(Δ)

Handwritten musical notation for the chord A-VII-3(Δ), showing a treble clef, a sharp sign, and a chord symbol.

$\downarrow = 54$

Handwritten musical score for a string quartet, including parts for Flute (fl), Clarinet (clne), Violin (V), Viola (V), Cello (C), and Double Bass (B). The score is written in 5/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mp, p), and performance instructions like "Bando pos." and "calci ped.".

Handwritten calculations and notes at the bottom of the page:

$5/4 / 60 = 0,9$
 $90 / 0,9 = 100 \text{ pulsos}$

37
 23+14=

$15 + 8 + 9 + 5 + 12$
 $12 + 3 + 4 + 4 + 3 + 3 + 5 + 7, 5 +$
 $3, 5 + 4 + 4, 5 + 3 + 4 + 4 + 3 + 3 + 5 + 3, 5 + 4 +$

27

5
4

100
 61 + 39
 + 24 + 24 + 15
 5 + 9 + 9 + 15 + 12 + 3
 + 6 + 3 + 3 + 6 + 3 + 12 + 7, 5 + 4, 5 + 3
 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 4, 5 + 7, 5 + 4 + 3, 5 + 4, 5 + 3
 + 3 + 5 + 3 + 3 + 3 + 7 + 3 + 3 + 4, 5 + 4 + 3, 5 + 4 + 3, 5 + 4, 5 + 3

whistle

Flute

Clarinet

Bassoon

Percussion

Piano

Viola

Cello

(D-VI-4)

5+3, 5+4+4, 5+3+3+3+3 + 3+3+3+3+4, 5+4+3, 5+4+3, 5+4, 5+3

28

molto

pp

3 mp

4

< up >

pp

pp

pp

pp

molto vibrato

ord. molto vibrato

molto vibrato

ord. molto vibrato

(D-VI-3)

Dos vazios da terra a vertigem

para conjunto de câmara

Willian Lentz

/2016

Trágico (♩ = c. 84)

The score is for a chamber ensemble and consists of seven staves:

- Flauta/ Flauta em G:** Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *pp*, *mf*, and *ppp*. It includes a trill and a quintuplet.
- Clarinete em B♭/ Clarone:** Features a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*.
- Bandolim:** Provides harmonic accompaniment with dynamic markings *f*, *p*, and *mf*.
- Percussão:** Features a rhythmic line with dynamic markings *f*, *p*, and *mf*. It includes a triplet and a friction mark (↑ friccionar).
- Piano:** Features a harmonic accompaniment with dynamic markings *ff sfz*, *f*, *mf*, and *ff*. It includes a triplet and a *ped.* marking.
- Viola:** Features a melodic line with dynamic markings *ff*, *mp*, *pp*, *p*, and *mf*. It includes a triplet and a *pizz.* marking.
- Violoncello:** Features a melodic line with dynamic markings *ff*, *p*, *mf*, *p*, and *mp*. It includes a triplet and a *pizz.* marking.

Dos vazios da terra a vertigem

Fl. *ff sfz* *p* *ff* *mf* *p*

B♭ Cl. *p* *mf* *sfz* *f* *sfz*

Bdm. *p* *sfz* *f*

Perc. *ff sfz* *p* *ff* *mf* *p*

Pno. *f* *mf*

Vla. *mp* *f* *mf*

Vc. *mp* *f* *ff sfz* *p*

Reed. *Reed.* *Reed.*

pizz. *arco* *sul pont.* *ord.*

Vib

3 *5* *3* *3* *3* *3*

2/4 *2/4* *2/4* *2/4+3/8* *2/4+3/8* *2/4+3/8*

11 *11* *11* *11* *11* *11*

8

3

Dos vazios da terra a vertigem

This musical score is for the piece "Dos vazios da terra a vertigem" and is page 4. It features seven staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 4/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece begins at measure 16. The Flute part starts with a dynamic of *mp* and features a long, expressive line with a *tr* (trill) marking. The Bass Clarinet and Bassoon parts have dynamics of *f* and *mf*. The Percussion part includes a section labeled "UDU DRUM" with dynamics ranging from *mf* to *f*. The Piano part is marked "Una corda" and "Sostenuto", with dynamics of *pp* and *f*. The Viola and Violoncello parts have dynamics of *ff sfz*, *mf*, and *fp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dos vazios da terra a vertigem

Fl. *rall.* *a tempo*

B♭ Cl.

Bdm.

Perc. *Vib*

Pno.

Vla. *sul pont.* *ord.*

Vc. *sul pont.* *ord.*

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

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

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

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

f *p* *pp* *f*

Fl. 27 *mf* *p* *f* *f* sul pont.

B♭ Cl. *f* *mp* *mf*

Bdm. *sfz* *mf* *f* sul pont.

Perc. *f* *p* *f*

Pno. *mp* *sfz f* *mf*

Vla. *harm. gliss* *p* *f* *p* *f*

Vc. *harm. gliss* *p* *f* *p* *f*

The score is for a piece titled "Dos vazios da terra a vertigem" on page 6. It features seven staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violin (Vc.). The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures 27, 28, and 29. Measure 27 is in 2/4 time, measure 28 is in 3/4 time, and measure 29 is in 2/4 time. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *sfz*, and *mp*. There are also performance instructions like *harm. gliss* and *sul pont.*. The score is written for a full orchestra, with the Piano part featuring complex rhythmic patterns and dynamics.

Dos vazios da terra a vertigem

rit. *a tempo*

Fl. *mp*

B♭ Cl. *pp* *mf* *mp* *ff* *mf*

Bdm. *sfz* *mf* *mf*

Perc. *f* **UDU DRUM** *p* *mf* *p*

Pno. *sfz* *f* *p*

Vla. *sfz* *mf* ord. III IV III IV *b*x

Vc. *sfz* *mf* ord. IV III IV *b*x

Dos vazios da terra a vertigem

This musical score page features seven staves for different instruments. The Flute (Fl.) staff starts at measure 36 with a *pp* dynamic, moving to *mf* and then *mp*. The Bass Clarinet (Bb Cl.) staff begins with a *mp* dynamic, reaching *fp* and *f* before softening to *p*. The Bassoon (Bdm.) staff has a *mf* dynamic. The Percussion (Perc.) staff includes a *p* dynamic and a *mf* dynamic. The Piano (Pno.) staff shows a *p* dynamic. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) staves are marked with *f* and *p* dynamics, with the Viola also featuring a *pizz.* (pizzicato) instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. Above the Flute staff, there are three wavy lines representing a tremolo effect. The Percussion staff has a continuous line of circles representing a rhythmic pattern. The Viola and Violoncello staves use 'x' marks to indicate specific articulation points. The piece is in 6/4 time, with several changes to 2+3/8 and 3/4 time signatures.

This musical score is for a piece titled "Dos vazios da terra a vertigem" (From the emptiness of the earth to vertigo), page 9. It features seven instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score is written in a 3/4 time signature and includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *mp*, *pp*, *ppp*, *f*), articulations (trills, triplets, pizzicato), and performance instructions (e.g., *Vib*, *Una corda*, *arco*). The piano part includes markings for *1/2 ped.* and *Una corda*. The percussion part features a vibraphone (*Vib*) in the later measures. The score is divided into measures, with some measures containing multiple time signatures (e.g., 2/4, 3/4, 4/8).

Key performance details include:

- Flute:** Starts with a trill (marked *mf*), followed by a long rest, and ends with a trill (marked *p*).
- B♭ Clarinet:** Features a long note with a trill (marked *mf*) and a final note (marked *mp*).
- Bassoon:** Includes a triplet (marked *mf*), a pizzicato passage (marked *p* to *mp*), and a quintuplet (marked *mf*).
- Percussion:** Shows a dynamic range from *p* to *mf*, with a vibraphone section marked *Vib* and dynamics *pp* to *mp*.
- Piano:** Features a *f* dynamic, a *p* dynamic, *1/2 ped.*, and a *ppp* section with *Una corda* marking.
- Viola:** Includes a *ppp* section with triplets and quintuplets, followed by a *mf* section with triplets and quintuplets.
- Violoncello:** Starts with a *ppp* section with triplets and quintuplets, followed by a *mf* section with triplets and quintuplets, and ends with an *arco* section (marked *pp* to *mf*).

Fl. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$
B♭ Cl. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$
Bdm. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$
Perc. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$
Pno. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$
Vla. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$
Vc. $4+8$ 4 $3+5$ $2+16$ 5 $2+5$ $2+16$

46 *p* *mp* *pp* *f* *mp* *pp* *f* *ppp* *Una corda* *arco* *IV* *IV* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *f*

UDU DRUM

polpa

8

3

3

Dos vazios da terra a vertigem

This musical score is for the piece "Dos vazios da terra a vertigem" and is page 11. It features seven staves for different instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score is written in a complex, multi-measure rhythmic structure. The time signatures are 2/4, 5/16, and 3/4, often combined in a single measure (e.g., 2/4 + 5/16). The key signature is one sharp (F#).

Key performance instructions include:

- Flute:** *mp*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *mp*. Includes a quintuplet of eighth notes.
- B♭ Clarinet:** *fp*, *mf*, *fp*. Includes a quintuplet of eighth notes.
- B♭ Bassoon:** *mf*, *mp*, *mf*, *sfz*. Includes a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Percussion:** *f*, *p*, *mf*, *f*. Includes a *Vib* (Vibrato) marking and sextuplets of eighth notes.
- Piano:** *mf*, *mp*, *mf*, *f*. Includes a *15ma* (15th measure rest) marking and sextuplets of eighth notes.
- Viola:** *mf*, *p*, *f*. Includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. Includes a *1/2 corda* (half-corda) marking.
- Violoncello:** *mf*, *p*, *f*. Includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Dos vazios da terra a vertigem

2
3
4
2
3
4

rit. *8va* ——— $\text{♩} = c. 60$

Fl. *f* *8va* *accel.* *f*

B♭ Cl. *fp* *f* *p* *f* *p* *f*

Bdm. *f* *ff* *p* *pp* *fp* *f*

Perc. 2 CAXIXIS *p* *mf* *fp* *f* *p* *f* *f* *pp* *f*

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

Vla. *f* *mp* *f* HP ord. HP

Vc. *f* *mp* *f* HP ord. HP

Gracioso (♩ = c. 108)

Dos vazios da terra a vertigem

Fl. *mf* *smorzato*

B♭ Cl. *sfz* *mp* *mf* CLARINETE EM Bb

Bdm. *mf* *p*

Perc. *ff* (caixa-clara) *pp* (na cúpula) UDU DRUM *pp* *mf* *ppp* Vib *pp* *mf*

Pno. *mf* *mf* *mp* *mf*

Vla. HP ord. *p* *mp* *harm. gliss*

Vc. HP ord. *p* *mp* *harm. gliss*

This musical score page contains six staves for woodwinds and strings, numbered 65 to 70. The instruments are Flute (Fl.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and features complex, changing time signatures: 3/4+3/8, 3/16+2/4, 3/4+5/16, 3/8+3/4, and 3/16+2/4. The music includes various dynamics such as *mf*, *fp*, *f*, *p*, *pp*, *mp*, *fz*, and *molto vibr.*. There are also performance instructions like *pizz. arco* and *flautato*. The notation includes triplets, quintuplets, and slurs. The Percussion staff shows a triangle and a snare drum. The Piano staff has a grand staff with a 5-measure rest in the right hand. The Viola and Violoncello staves have specific articulation and dynamic markings.

70

Fl. *mp* *bend* *f* *mp*

B♭ Cl. *f* *p* *pp* *f*

Bdm. *pp* *ff* *f* *mf* *p*

Perc. *mp* *p* *mf* *mf* *mf*

Pno. *p* *sfz*

Vla. *f* *pp* *f* *mp* *p* *pizz.*

Vc. *f* *mf* *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 15, is titled "Dos vazios da terra a vertigem". It contains staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bass Drum (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 70 and spans six measures. The time signature changes from 16+2/4 to 3+2/4, then to 16+2/4, 5+2/4, 3+2/4, 2+3/16, and finally 3+5/16. The Flute part starts with a dynamic of *mp*, includes a *bend* instruction, and reaches *f* before returning to *mp*. The B♭ Clarinet part starts with *f*, moves to *p*, then *pp*, and ends with *f*. The Bass Drum part starts with *pp*, reaches *ff*, and then moves through *f*, *mf*, and *p*. The Percussion part starts with *mp* and moves through *p*, *mf*, and *mf*. The Piano part starts with *p* and features a *sfz* (sforzando) dynamic. The Viola part starts with *f*, moves to *pp*, then *f*, *mp*, and *p*, with a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Violoncello part starts with *f*, moves to *mf*, and then *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page, numbered 16, is titled "Dos vazios da terra a vertigem". It features seven staves for different instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violin (Vc.). The score begins at measure 76 and spans to measure 84. The time signature changes from 3/4+5/16 to 3/4+3/8, then to 3/16+2/4, and finally to 3/4. The key signature is B-flat major. The Flute part starts with a forte (f) dynamic and includes a triplet. The Bass Clarinet and Bassoon parts have dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The Percussion part includes a vibraphone (Vib) section and a caxixi. The Piano part features a piano (p) dynamic and includes a 5-measure rest. The Viola part is marked "arco" and "cantabile", with dynamics from piano (p) to forte (f). The Violin part is marked "arco" and "molto vibr.", with dynamics from piano (p) to forte (f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dos vazios da terra a vertigem

♩ = c. 144

The musical score is arranged in a system of seven staves. From top to bottom, they are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Drum (B♭m.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** Measures 80-84. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features a triplet in measure 82 and a quintuplet in measure 84. The piece concludes with a fermata.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 80-84. Mostly rests, with a tremolo effect in measure 84 and a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Drum (B♭m.):** Measures 80-84. Starts with a fortissimo (*sfz*) dynamic. Features a *va* (vibrato) marking in measure 82 and a piano (*p*) dynamic in measure 84.
- Percussion (Perc.):** Measures 80-84. Starts with a forte (*f*) dynamic. Includes a *va* (vibrato) marking in measure 82.
- Piano (Pno.):** Measures 80-84. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features an *ord.* (ordine) marking in measure 84 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Viola (Vla.):** Measures 80-84. Starts with a piano (*p*) dynamic. Features a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 84 and a forte (*f*) dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Measures 80-84. Starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Features a forte (*f*) dynamic in measure 82 and a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 84.

Fl. 85 *pp* *f* *ff*

B♭ Cl. *f* *mp* *f*

Bdm. *f* *p* *f* *p* *f*

Perc. 85 *mf* *f* *mf* *pp* *mf* ord.

Pno. *p* *mf* *f*

Vla. 85 *pp* *f* *p* *f*

Vc. *sfz* *pp* *f* *p* *fp*

(na cúpula)

* *ord.*

The score is for a symphonic work titled "Dos vazios da terra a vertigem". It features seven staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music begins at measure 85. The Flute part starts with a *pp* dynamic and moves to *f* and *ff*. The B♭ Clarinet and Bassoon parts feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Percussion part includes a triplet of eighth notes and a section marked "(na cúpula)". The Piano part has a *p* dynamic and features a complex melodic line. The Viola and Violoncello parts have a *pp* dynamic and feature long, sustained notes. The score includes various dynamic markings, slurs, and articulation marks.

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

B♭ Cl. *mf* *f*

Bdm. *sfz* *mf* *pizz.* *ord.* *mf* *f*

Perc. *mp* *pp*

Pno. *mp* *f* *p*

Vla. *f* *mp* *molto vibr. flautato* *fp*

Vc. *f* *mp* *arco* *molto vibr. flautato* *ord.* *f*

Measures 91-95. The score is in 4/4 time, with a 3/4 measure at the beginning of measure 92. Measure 93 contains a 2/4 measure, and measures 94-95 are in 5/16 time. The key signature has one flat (B♭). Dynamics range from *pp* to *sfz*. Performance instructions include *pizz.*, *ord.*, *arco*, and *molto vibr. flautato*. The piano part features a descending scale in measure 91 and a complex chordal texture in measures 94-95.

This musical score is for a chamber ensemble and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 97 with a *p* dynamic, moving to *f* and *mf*. It features a 5-measure rest in the 16+2/4 section and a *fp* to *f* dynamic change in the final section.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Starts at measure 97 with a *p* dynamic, moving to *mp* and *f*. It includes a 3-measure rest in the 16+2/4 section and a *fp* to *f* dynamic change.
- Bdm. (Bassoon):** Starts at measure 97 with a *pp* dynamic, moving to *mf* and *f*. It features a 3-measure rest in the 16+2/4 section and a *f* dynamic.
- Perc. (Percussion):** Features a rhythmic pattern of eighth notes, with a *f* dynamic in the final section.
- Pno. (Piano):** Starts at measure 97 with a *f* dynamic, moving to *p* and *pp*, then back to *f*. It includes a 3-measure rest in the 16+2/4 section and a *ffp* to *ff* dynamic change.
- Vla. (Viola):** Starts at measure 97 with a *mp* dynamic, moving to *f* and *mp*. It features a 5-measure rest in the 16+2/4 section and a *f* to *mp* dynamic change.
- Vc. (Violoncello):** Starts at measure 97 with a *mf* dynamic, moving to *f* and *mp*. It includes a 3-measure rest in the 16+2/4 section and a *ffp* to *ff* dynamic change.

The score is written in 4/4 time and includes complex rhythmic patterns such as 2/4+3/8, 5/4+2/4, and 16+2/4. Dynamics range from *pp* to *ff*. The piece concludes with a *ff* dynamic.

101

Fl.

B♭ Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p

f

mf

mp

p

f

f

mf

p

mf

f

mf

f

p

f

pp

p

ff

CAXIXI

JAMBLOCK

pizz.

arco

pizz.

arco

3

3

3

3

3

3

3

3

Fl.

B♭ Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

105

pp

p

mf

p

f

pp

f

f

mf

p

mf

p

mf

p

JAMBLOCK

col legno battuto

sul pont.

♩ = c. 108

Fl. *fp* *mf* *p* *mf* *p* *mp*

B♭ Cl. *fp* *mf* *p* *mf* *p* *mp*

Bdm. *f* *mf* *f* *mp* *mf* *pp* *pizz.* (na cúpula)

Perc. *mf* *p*

Pno. *sfz* *mf*

Vla. *p*

Vc. *fp*

The musical score is written for seven instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into measures 108 and 109. Measure 108 begins with a 7/4 time signature and a key signature of one flat (B♭). Measure 109 starts with a 3/4 time signature, then changes to 3/2, 16/4, 4/8, and finally 5/4. The Flute part features a melodic line with various dynamics and articulations, including a triplet in measure 109. The Bass Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Percussion part includes a snare drum pattern and a cymbal crash. The Piano part features a complex texture with a forte dynamic and a triplet. The Viola and Violoncello parts play sustained chords with a piano dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

♩ = c. 162

113

Fl. *mp*

B♭ Cl. *p*

Bdm. *mf* pizz. *p* ord.

Perc. *pp* *f* JAMBLOCK *p*

Pno. *p*

Vla. *p* pizz. *p* arco molto vibr.

Vc. *pp* *f* *mf* *p* *mf* *p*

col legno battuto *mf*

114 115 116

4/4 4/4 4/4 4/4

Detailed description: This page of a musical score contains measures 113 through 116. The score is for a full orchestra and woodwinds. The tempo is marked as approximately 162 beats per minute. The music is in 4/4 time. The Flute part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Clarinet in B-flat part starts with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) section in measure 114, followed by an order (*ord.*) in measure 116. The Percussion part features a piano (*pp*) to forte (*f*) crescendo in measure 113, a JAMBLOCK in measure 115, and a piano (*p*) dynamic in measure 116. The Piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The Viola part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) section in measure 113, followed by arco molto vibrato (*arco molto vibr.*) in measure 115. The Violin part starts with a piano-piano (*pp*) to forte (*f*) crescendo in measure 113, a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 114, and a piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*) dynamic in measure 116. The Violin part also includes a col legno battuto section in measure 114.

ANEXO 6 – SEGUNDA VERSÃO (MANUSCRITO)

Dos Vazios da Ter

4/4 *Andante* $\text{♩} = c. 84$

The score is written for seven instruments: Flute (fl), Clarinet (clar), Bassoon (bd), Percussion (perc), Piano (pno), Violin (vln), and Cello (vcl). The tempo is marked *Andante* with a quarter note equal to approximately 84 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. The Flute part has a few notes in the final measure with a 'longue note' instruction. The Clarinet part has a 'slap' marking. The Percussion part includes 'vib.' and 'f' markings. The Piano part features 'ff' and 'ped' markings, with a 'p' marking in a later measure. The Violin and Cello parts both start with 'f' markings and have 'pizz' (pizzicato) markings in the final measure. There are also some handwritten annotations and a circled '4' in the upper right area of the score.

①

13, a Verfigem

Handwritten musical score for a piece titled "13, a Verfigem". The score is written on a grand staff with five systems of staves. The notation includes various performance instructions and dynamic markings.

- System 1:**
 - Staff 1: *forgo pzz* (written above the staff), measure 1 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 2: Measure 1 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 3: Measure 1 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 4: Measure 1 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 5: Measure 1 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
- System 2:**
 - Staff 1: Measure 2 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 2: Measure 2 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 3: Measure 2 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 4: Measure 2 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 5: Measure 2 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
- System 3:**
 - Staff 1: Measure 3 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 2: Measure 3 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 3: Measure 3 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 4: Measure 3 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 5: Measure 3 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
- System 4:**
 - Staff 1: Measure 4 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 2: Measure 4 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 3: Measure 4 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 4: Measure 4 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 5: Measure 4 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
- System 5:**
 - Staff 1: Measure 5 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 2: Measure 5 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 3: Measure 5 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 4: Measure 5 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.
 - Staff 5: Measure 5 contains a complex rhythmic figure with a *X* below it.

Performance instructions and dynamic markings include:

- forgo pzz* (written above the first staff)
- vib.* (written above the second staff)
- pp* (written below the second staff)
- mf* (written below the third staff)
- pp* (written below the fourth staff)
- mf* (written below the fifth staff)
- col legno* (written above the sixth staff)
- mp* (written below the sixth staff)
- legno* (written above the seventh staff)
- mp* (written below the seventh staff)
- pp* (written below the eighth staff)

Other markings include *tapping III*, *tapping I*, *tapping II*, *tapping IV*, and *legno* with various rhythmic notations and *X* marks below the notes.

Handwritten musical score for orchestra, page 175. The score includes staves for Flute (fl), Clarinet (clre), Bass Drum (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Cbba). The music is written in a common time signature and features various dynamic markings and performance instructions.

Flute (fl): Starts with a *pp* dynamic, followed by a *mf* section with a *3rd* fingering. A boxed *2^o* marking is present in the second measure.

Clarinet (clre): Features a *ppp* dynamic marking.

Bass Drum (bd): Includes a *mf* dynamic marking and a *mp* marking in the final measure.

Percussion (Perc): Marked with *pp*.

Piano (Pno): Shows a *pp* dynamic and a *p* dynamic.

Viola (Vla): Includes a *mf* dynamic and a *legno* instruction.

Cello/Double Bass (Cbba): Features a *mf* dynamic, a *pp* dynamic, and a *legno* instruction. Additional markings include *arco molto* and *vibr*.

②

The image shows a page of handwritten musical notation on a page numbered 176. The notation is spread across several staves. At the top right, there is a circled number '2' and a boxed number '25'. The first staff contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The twelfth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The thirteenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourteenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifteenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The sixteenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The seventeenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighteenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The nineteenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The twentieth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', 'mf', 'f', 'pizz', and 'arco'. There are also some handwritten annotations and a vertical line drawn through the score.

Handwritten musical score for orchestra, page 177. The score includes staves for Flute (fl), Clarinet (clar), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Trumpet (Hr), and Trombone (Tbn). The music is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. A box containing the number '30' is located at the top of the Flute staff. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, and *ff*, along with performance markings like *vib.* and *rit.*. The Flute part has a complex melodic line with many slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts have long, sustained notes. The Percussion part includes a vibraphone section. The Piano part has a dense texture with many notes. The Trumpet and Trombone parts have long, sustained notes. The score is written in a clear, legible hand.

3

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number '35' is located at the top of the first staff. The notation includes slurs, accents, and specific performance instructions like 'legno', 'pizz', 'arco', and 'pizz'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

35

pp

pp

pp

pizz

mf

cap.

legno

legno

mp

mf

Handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 40-43. The score includes parts for Flute (fl), Clarinet (clar), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Violin (Vln), and Viola (Vla). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 40 is marked with a boxed '40'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *fp*, *pp*, and *mf*. The Percussion part includes a 'VDR DRUM' section. The Violin and Viola parts are marked 'arco' and 'pp'. The score is written in a cursive, handwritten style.

4

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 180. In the top right corner, there is a circled number '4'. The score is written on multiple staves. At the top, there is a wavy line with a box containing the number '45' above it. Below this, there are several staves of music. The first staff has a wavy line and a box with '50' above it. The second staff has a series of notes with a 'f' dynamic marking. The third staff has notes with a 'Pots susp' marking. The fourth staff has notes with a 'arco' marking and a 'f' dynamic. The fifth staff has notes with a 'calcar Ped.' marking and a 'mf' dynamic. The sixth staff has notes with a 'legno' marking and a 'pp' dynamic. The seventh staff has notes with a 'pp' dynamic and a 'arco' marking. The eighth staff has notes with a 'pp s-p' marking. The ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The tenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eleventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The twelfth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirteenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fourteenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifteenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixteenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventeenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighteenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The nineteenth staff has notes with a 'pp' dynamic. The twentieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The twenty-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirtieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The thirty-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fortieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The forty-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fiftieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The fifty-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixtieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The sixty-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The seventy-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eightieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The eighty-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninetieth staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-first staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-second staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-third staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-fourth staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-fifth staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-sixth staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-seventh staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-eighth staff has notes with a 'pp' dynamic. The ninety-ninth staff has notes with a 'pp' dynamic. The hundredth staff has notes with a 'pp' dynamic.

Handwritten musical score for a piano ensemble, featuring staves for Flute (fl), Clarinet (Cl), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Violin (vln), and Viola (vln). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- Flute (fl):** *ff* (fortissimo) dynamic.
- Clarinet (Cl):** *sfz* (sforzando) dynamic.
- Bassoon (bd):** *f* (forte) dynamic.
- Percussion (Perc):** *mp* (mezzo-piano) dynamic, with a *check* annotation.
- Piano (Pno):** *f* (forte) dynamic, *pp* (pianissimo) dynamic, and *mp* (mezzo-piano) dynamic.
- Violin (vln):** *pp s-p.* (pianissimo subito piano) dynamic.
- Viola (vln):** *p sub-pp* (piano sub-pianissimo) dynamic.
- Viola (vln):** *and* (andante) tempo marking.
- Viola (vln):** *ff* (fortissimo) dynamic.
- Viola (vln):** *mp* (mezzo-piano) dynamic.

A circled number **55** is present in the upper right area of the score.

⑤

Handwritten musical score for a string quartet, page 182. The score is written on ten staves. The first four staves contain the initial part of the piece, featuring complex textures with triplets and various dynamics like ppp, pp, p, and mp. The notation includes many accidentals and slurs. The bottom six staves are mostly empty, with some faint markings and a "sul IV" instruction on the seventh staff.

6

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include '70', '75', 'p', 'pp', 'mf', 'mp', 'vib.', and 'tr'. The notation is spread across the top two staves, with some elements appearing on the lower staves.

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is written on seven staves, labeled on the left as fl (flute), clre (clarinet), vd (violin), Perc (percussion), Pro (piano), Vln (violin), and cello. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The flute and clarinet parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings like *pp* and *bt*. The violin and cello parts have complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings like *mf*, *f*, and *pp*. The piano part includes chords and dynamic markings like *mp*, *f*, and *pp*. The percussion part has rhythmic patterns with dynamic markings like *mp* and *f*. The violin part has dynamic markings like *p* and *mf*. The cello part has dynamic markings like *mf*, *mp*, *p*, and *f*. There are also some handwritten annotations like "vibr." and "pizz" (pizzicato).

7

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is sparse and includes several key elements:

- Staff 1:** Features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of *tr. m. m.*. A circled number '7' is written above the staff. A measure contains a half note with a dynamic marking of *p*.
- Staff 2:** Contains a measure with a dynamic marking of *p*, followed by a measure with *pp*, and another with *p*. A slur covers the latter two measures.
- Staff 3:** Shows a sequence of notes with dynamic markings *p < f > pp* and a slur.
- Staff 4:** Includes a measure with a dynamic marking of *f* and a slur, and another measure with a dynamic marking of *pp*.
- Staff 5:** Contains a treble clef, a key signature of one flat, and a measure with a dynamic marking of *mp* and a slur.
- Staff 6:** Shows a measure with a dynamic marking of *f* and a slur, and another measure with a dynamic marking of *p*.
- Staff 7:** Includes a measure with a dynamic marking of *fp* and a slur, and another measure with a dynamic marking of *f*.

The notation is characterized by frequent slurs, dynamic markings, and some scribbled-out or faint notes, suggesting a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Percussion (perc), Horns (ho), Violin (vle), and Cello (cbo). The score includes dynamic markings such as *mf*, *fp*, *f*, *p*, *ff*, *and*, *pizz*, and *vib*. It also contains rehearsal marks for measures 95 and 100. The notation is dense with notes, rests, and articulation marks.

8

Handwritten musical score for a string quartet, page 105. The score is written on ten staves. The first staff contains a wavy line with a box labeled "105" above it. The second staff has dynamics *mf* and *f*. The third staff has dynamics *p* and *f*. The fourth staff has dynamics *mp* and *ff*, with markings for *vib.* and *arco*. The fifth staff has dynamics *p* and *mf*. The sixth staff has dynamics *ff*. The seventh staff has dynamics *f* and *HP*. The eighth staff has dynamics *p* and *f*. The ninth and tenth staves contain complex rhythmic patterns with *HP* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Empty musical staves at the bottom of the page.

Handwritten musical score for orchestra, featuring the following instruments and parts:

- fl** (Flute): Includes dynamic markings *f* and *p*. Rehearsal marks **130** and **135** are present.
- cl** (Clarinet): Labeled "clarinete Bb". Includes dynamic marking *ppp*.
- bd** (Bass Drum): Includes fingerings (e.g., III II I, I II III, I II II, III II) and dynamic marking *p*.
- Perc** (Percussion): Includes dynamic marking *pp*.
- Pno** (Piano): Includes dynamic marking *p* and "l.v." (left hand).
- vla** (Viola): Includes dynamic marking *p*.
- cello** (Cello): Includes dynamic marking *p* and fingerings (I, III).

The score is written in a single system with multiple staves. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on a white background.

A handwritten musical score for contemporary techniques for the clarinet. The score is written on ten staves. The top staff has a tempo marking of 120. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as *vibr*, *arco*, *ord*, *pp*, *mf*, *sfz*, and *legno*. There are also some numerical markings like 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score is highly detailed and complex, with many notes and markings.

* Contemporary Techniques
for the clarinet
Frank J. Bloch

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello (Vcl). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *legro*. It also contains technical annotations such as *I II III* and *WOOD BRIM*. The piece is marked with measure numbers 125 and 130.

(Cl-test)

Handwritten musical score for a Clarinet (Cl) test, showing a melodic line with various accidentals and dynamics. The score includes measure numbers 134.4 and 134.6.

Jo

135

140

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a circled 'Jo' above it. The second staff has '135' and '140' in boxes. The third staff has a complex diagram with arrows and dots. The fourth staff has a treble clef and notes with dynamics like 'p', 'f', 'mf', and 'pp'. The fifth staff has a bass clef and notes with dynamics like 'mp', 'f', and 'pp'. The sixth staff has a treble clef and notes with dynamics like 'mf', 'f', and 'pp'. The seventh staff has a bass clef and notes with dynamics like 'pp', 'f', and 'pp'. The eighth staff has a treble clef and notes with dynamics like 'mf', 'f', and 'pp'. The ninth staff has a bass clef and notes with dynamics like 'pp', 'f', and 'pp'. The tenth staff has a treble clef and notes with dynamics like 'mf', 'f', and 'pp'. The score is written in a cursive, handwritten style.

60 = 5, 6

526/60 ≈ 9

5/1, 4/8 383/60 ≈ 6, 5

13451

Handwritten musical score for multiple instruments. The staves are labeled on the left as follows:

- fl (Flute)
- cl (Clarinet)
- bs (Bassoon)
- hrn (Horn)
- trp (Trumpet)
- trb (Trombone)
- dr (Drum)
- cb (Cello)
- db (Double Bass)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- biz* (likely *bizet*) above the flute staff.
- mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo) markings.
- sf* (sforzando) markings.
- leg* (legato) marking above the trumpet staff.
- mf* marking below the horn staff.
- sf* marking below the double bass staff.

The notation is dense, particularly in the horn and trumpet parts, with many notes and slurs. There are also some handwritten annotations and symbols throughout the score.

11

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft. At the top, there are two circled numbers: '150' on the left and '155' on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a circled '150' above it, followed by a wavy line and some notes. The second staff has a circled '155' above it, followed by a wavy line and some notes. The third staff has a circled '150' above it, followed by a wavy line and some notes. The fourth staff has a circled '155' above it, followed by a wavy line and some notes. The fifth staff has a circled '150' above it, followed by a wavy line and some notes. The sixth staff has a circled '155' above it, followed by a wavy line and some notes. The seventh staff has a circled '150' above it, followed by a wavy line and some notes. The eighth staff has a circled '155' above it, followed by a wavy line and some notes. The ninth staff has a circled '150' above it, followed by a wavy line and some notes. The tenth staff has a circled '155' above it, followed by a wavy line and some notes. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (H), Violin II (b2), Viola (b1), Violoncello (vcl), and Double Bass (dbs). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *sfz*, and *ff*, along with performance instructions like "NOV drum". A circled number "160" is present in the upper right corner of the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

(12)

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *f*, *fp*, and *p*. The score is divided into measures by vertical bar lines. At the top right, there is a circled number '12' and a circled signature 'ACS'. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft of a musical composition.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Percussion (perc), Piano (pno), Violin (vln), Viola (vla), and Cello (cello). The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *p*, *mf*, and *up*, as well as performance instructions like *rall* and *♩ = c. 68*. A circled number '170' is present in the upper right corner. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The cello part includes a *pizz* (pizzicato) marking.

13

This image shows a handwritten musical score on four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte) are used throughout. There are also some handwritten annotations, including the number '3' and the word 'dillo'. The notation is somewhat messy, with some overlapping notes and lines, suggesting it is a working draft or a sketch. The bottom two staves are mostly empty, with only some faint lines and a few notes visible at the very end.

Handwritten musical score for a string quartet. The score is written on ten staves, with the following instruments labeled on the left: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Ba), Piccolo (Pic), Viola (Vla), and Cello (Cello). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure, there is a boxed-in section with the number '175'. Above the second measure, the word 'mezzo' is written. Above the third measure, the word 'molto' is written. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, including a large '5' and '4' written above the top staff in the second measure.

54

A handwritten musical score for piano, consisting of approximately 10 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. Key features include:

- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo) are used throughout the piece.
- Articulation:** Accents (>) and slurs are used to indicate phrasing and emphasis.
- Complex textures:** The score features intricate textures with many notes beamed together, often in groups of three or six.
- Handwritten style:** The notation is somewhat sketchy and expressive, characteristic of a composer's working draft.

A single staff of handwritten musical notation located at the bottom of the page. It contains a few notes and rests, possibly serving as a continuation or a separate fragment of the piece. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and some dynamic markings.

Handwritten musical score for a string quartet. The score consists of seven staves, each with a handwritten instrument label on the left: Flute (Fl), Violin I (Vl), Violin II (Vla), Viola (Vcl), Violoncello (Vcllo), Double Bass (Cb), and Double Bass (Cb). The top staff (Flute) contains handwritten notes and rests, with annotations including "roll", "pizz", "arco", and "pizz". Above the staff, there are circled markings "165" and "175". The second staff (Violin I) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Violin II) has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Viola) has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff (Violoncello) has a bass clef and a key signature of one flat. The sixth staff (Double Bass) has a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff (Double Bass) has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten markings at the end of the sixth and seventh staves, including "x/x" and "x/x".

Four sets of empty musical staves, each consisting of five lines, located at the bottom of the page.

55

Handwritten musical score on a grand staff. The score includes a circled number '55' in the top right corner. The notation features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks. A circled measure number '1851' is present in the upper right section of the score. The notation is dense and includes many accidentals and articulation marks, particularly in the lower staves. A vertical line with a downward-pointing arrow is located in the middle of the score, with the handwritten text 'v.b. acc' and some other markings above it. The score ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on six staves, each labeled with an instrument: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Ba (Bassoon), Pno (Piano), Vln (Violin), and Cll (Cello). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and a circled number '200'. The Bassoon part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a vibrato marking (*vibr.*). The Piano part features a complex chordal texture with many notes. The Violin and Cello parts have fingering markings (I, II) and some slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

16

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. Key features include:

- Staff 1:** Contains several notes with stems and beams, some with accents.
- Staff 2:** Features a complex arrangement of notes and rests, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).
- Staff 3:** Shows notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p* (piano).
- Staff 4:** Contains notes with stems and beams, with a dynamic marking of *p*.
- Staff 5:** Features notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p*.
- Staff 6:** Shows notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p*.
- Staff 7:** Contains notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p*.
- Staff 8:** Features notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p*.
- Staff 9:** Shows notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p*.
- Staff 10:** Contains notes with stems and beams, including a dynamic marking of *p*.

Additional annotations include the number '3' and the Roman numeral 'II' written below the notes in several measures.

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on ten staves. The instruments are labeled on the left: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Bd (Bassoon), Pic (Piccolo), Pno (Piano), Vln (Violin), and Vcllo (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *ord.* (ordine), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *vib. arco* (vibrato arco), *r.v.* (ritardando), and *sfz* (sforzando). There are also some circled numbers like '205' and '210' at the top of the first and eighth staves respectively. The notation is dense and includes many slurs and accents.

Five empty musical staves at the bottom of the page, intended for further notation.

17

Handwritten musical score on page 206, numbered 17. The score consists of six staves of music, with the first four staves containing the primary notation. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *fp*. There are also performance instructions like *rit.* and *tr.*. A circled number '215' is written in the top right corner of the first staff. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and some crossed-out or heavily scribbled-out passages, particularly in the middle of the first four staves. The bottom two staves are mostly empty, suggesting the score continues on the next page.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, with the following instruments labeled on the left:

- Fl (Flute)
- Cl (Clarinet)
- Bd (Bass Drum)
- Pnc (Percussion)
- Pno (Piano)
- Vln (Violin)
- Vla (Viola)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number "220" is located in the upper right corner of the page. The Percussion staff is marked with "TUDO DRUM". Dynamic markings include *f*, *pp*, and *p*. The score is written in a single system across the ten staves.

18

Handwritten musical score for piano, consisting of five staves. The notation is dense and includes various dynamic markings and performance instructions. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. A large wedge-shaped symbol is drawn below the first measure. The second staff contains several measures of music with dynamic markings of *mp* and *f*. The third staff features a complex passage with many notes and dynamic markings of *f* and *mp*. The fourth and fifth staves show a more melodic line with dynamic markings of *p* and *mp*. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation at the bottom of the page, consisting of two staves. The notation includes a few notes and rests. To the right of the second staff, there are handwritten markings: *7m*, *3m*, *2m*, and *3M*.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, with the following parts labeled on the left:

- Flute (Fl)
- Oboe (Ob)
- Bassoon (Ba)
- Percussion (Perc)
- Violin (Vn)
- Viola (Vla)
- Celli (Cb)

The score includes various musical notations and performance instructions:

- Flute:** Starts with a circled *rit.* marking. A *clarinet* marking is written above the staff.
- Oboe:** Features a *f* dynamic marking and a *trout* marking.
- Bassoon:** Includes a *f* dynamic marking and a *trout* marking.
- Percussion:** Shows a dense, shaded area of notes, with a *arco* marking and a *trout* marking.
- Violin:** Includes a *mf* dynamic marking and a *trout* marking.
- Viola:** Includes a *mf* dynamic marking and a *trout* marking.
- Celli:** Includes a *ff* dynamic marking and a *trout* marking.

The score is written in a single system, with measures separated by vertical bar lines. The notation includes notes, rests, and various articulation marks.

JP

This image shows a handwritten musical score on a grand staff, consisting of five systems of five-line staves. The notation is dense and includes various musical symbols and performance markings. Key elements include:

- Staff 1 (Top):** Contains treble clefs and some initial notes. Above the staff, there are handwritten notes: "ord" and "stich".
- Staff 2:** Features a large, complex chordal structure with many notes, possibly representing a guitar or piano texture. It includes markings like "ord", "stich", and "sfz".
- Staff 3:** Shows a melodic line with notes and rests. Markings include "ord", "stich", and "sfz".
- Staff 4:** Contains a melodic line with notes and rests. Markings include "ord", "stich", and "sfz".
- Staff 5 (Bottom):** Features a melodic line with notes and rests. Markings include "ord", "stich", and "sfz".

Throughout the score, there are numerous performance markings such as accents (>), slurs, and dynamic markings like "f" (forte) and "sfz" (sforzando). The handwriting is fluid and expressive, typical of a composer's sketch or a performer's edition.

1235

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The score is written in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The music includes various dynamics such as *f*, *mf*, *sfz*, and *fp*, along with performance markings like accents, slurs, and hairpins. The Vcl and Cb parts have specific markings: *arco* and *ritard*. The Vn I part has a *mf* marking. The Vn II part has a *sfz* marking. The Vla part has a *f* marking. The Vcl part has a *f* marking. The Cb part has a *fp* marking. The score concludes with a final chord in all parts.

20

240

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings such as *mf* and *f*. The second measure features a prominent *stacc.* marking above the first staff and *mf* below the second. The third measure includes a *clarinet* annotation above the second staff and *pp* below the third. The bottom two staves show dense chordal textures with various accidentals and articulation marks. The notation is dense and expressive, typical of a composer's sketch.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Violin (Vln), and Viola (Vla). The score is marked with a box containing the number 245. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, f), and performance instructions like 'vib.' and 'arco'. The score is written on seven staves, with the bottom three staves being empty.

21

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Features a complex melodic line with many notes and slurs. It includes the instruction "Ad. 16." and some rhythmic markings.
- Staff 2:** Contains a series of chords and arpeggios, with some notes marked with "ord." (ordained).
- Staff 3:** Shows a sequence of chords, some with "ord." markings and others with "arco" (arco) markings.
- Staff 4:** Includes a dynamic marking "p" (piano) and features a series of chords with slurs.
- Staff 5:** Starts with the instruction "pizz." (pizzicato) and contains a series of chords and notes.
- Staff 6:** Continues the melodic and harmonic development with various note values and slurs.

The handwriting is fluid and expressive, typical of a composer's working draft. The score is written on a set of six staves, with the first five staves containing the main musical material and the sixth staff being mostly empty.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vcl), and Cello (Vcllo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '250' is present at the top left. The tempo is marked as $J = 68$. The word 'Adagio' is written across the Violin I staff. The word 'legno battuto' is written at the bottom right. The score is divided into measures by vertical bar lines.

22

555

Handwritten musical score for a string quartet, page 22. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with dynamics like *sfz*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The second staff has a bass line with dynamics *f*, *p*, and *af*. The third and fourth staves contain complex chordal textures with various dynamics including *mf*, *f*, and *p*. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (bd), Percussion (Perc), Piano (Pno), Violin (Vc), and Cello (Cello). The score includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, *fp*, *mf*, *sfz*, *sp*, and *f*, along with performance instructions like *tr*, *arco*, and *[splash]*. The notation is dense and includes various musical symbols and accidentals.

At the top left, there is a boxed-in number "260".

The staves are labeled on the left as follows:

- fl
- cl
- bd
- Perc
- Pno
- Vc
- Cello

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes notes, rests, and complex rhythmic patterns. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

23

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '23' is in the top right corner. A boxed number '265' is in the top left. A tempo marking '♩ = 84' is present. Dynamic markings include *f*, *mp*, *sfz*, *f*, *mf*, and *sp.*. Performance instructions like *arco*, *vibr.*, and *ord.* are also present. The notation is dense and appears to be a working draft.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 219. The score is written in a single system with multiple staves. A rehearsal mark '270' is enclosed in a box at the top center. The instruments and parts are labeled on the left side of the staves: Fl (Flute), Clarinet (Clarinet), Bdn (Bass Drum), Perc (Percussion), Pno (Piano), Vln (Violin), and Vcllo (Violoncello). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*, *mf*). There are also some handwritten annotations and markings, including a 'vibr.' marking above the Percussion staff. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds and percussion in the upper staves, strings in the lower staves, and piano in the middle.

29

Handwritten musical score on a grand staff with multiple systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '29' is in the top right corner. A boxed number '275' is in the top left. The score is divided into systems by vertical bar lines. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols like accents, slurs, and dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, *ff*, *all.*, and *brist.*. There are also some handwritten annotations and diagrams above the first system.

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score is written on seven staves:

- fl** (Flute): Starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*. Includes a circled measure with the number 280.
- che** (Voice): Accompanies the flute with a vocal line.
- bd** (Bass Drum): Plays a rhythmic pattern with dynamics *f* and *mf*.
- Perc** (Percussion): Includes a section labeled "splast" and another labeled "vndrum".
- Pno** (Piano): Features complex chordal textures and arpeggiated figures.
- Vln** (Violin): Plays a melodic line with dynamics *sfz* and *mf*.
- cello** (Cello): Provides a harmonic and rhythmic foundation with dynamics *sfz* and *mf*.

Additional markings include "molto vibr." (molto vibrato) and "s.p." (sordina).

25

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and markings above the staves, including what appears to be a circled '25' in the top right corner. The handwriting is somewhat sketchy, suggesting a working draft or a composer's sketch. The staves are arranged vertically, and the notation is spread across them, with some notes extending across multiple staves. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

285

Handwritten musical score for multiple instruments. The score is written on ten staves. The instruments are labeled on the left side of the staves: fl (flute), cl (clarinet), bd. (bass drum), Perc (percussion), Pno (piano), vln (violin), and cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The dynamic markings include *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, including some scribbled-out passages. The score is written in a single system across four systems of staves.

26

This is a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes several key elements:

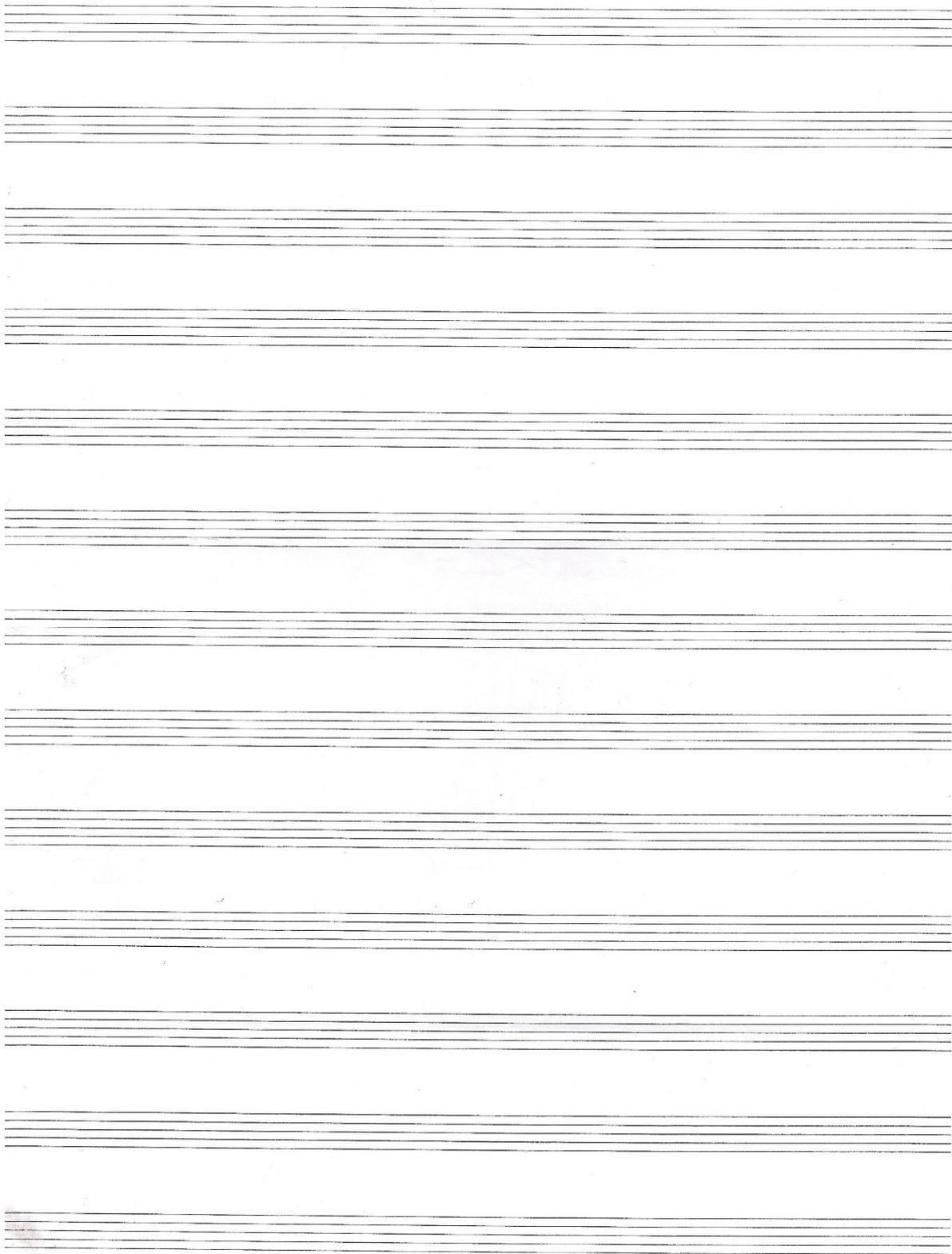
- Staff 1:** Features a circled tempo marking of $\text{♩} = 90$. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The first measure contains a half note with a fermata. Subsequent measures show complex textures with many notes and stems, some with dynamic markings like mf and f .
- Staff 2:** Continues the melodic line with notes and rests, including a dynamic marking of f .
- Staff 3:** Shows a complex chordal texture with many notes, marked with a dynamic of f .
- Staff 4:** Contains a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a half note with a fermata and a dynamic marking of f .
- Staff 5:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a half note with a fermata and a dynamic marking of f .
- Staff 6:** Features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a half note with a fermata and a dynamic marking of f .
- Staff 7:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a half note with a fermata and a dynamic marking of f .
- Staff 8:** Contains a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a half note with a fermata and a dynamic marking of f .
- Staff 9:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a half note with a fermata and a dynamic marking of f .
- Staff 10:** Features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a half note with a fermata and a dynamic marking of f .

Other notable annotations include:

- A circled mf dynamic marking on the first staff.
- A circled f dynamic marking on the second staff.
- A circled f dynamic marking on the third staff.
- A circled f dynamic marking on the fourth staff.
- A circled f dynamic marking on the fifth staff.
- A circled f dynamic marking on the sixth staff.
- A circled f dynamic marking on the seventh staff.
- A circled f dynamic marking on the eighth staff.
- A circled f dynamic marking on the ninth staff.
- A circled f dynamic marking on the tenth staff.
- A circled f dynamic marking on the eleventh staff.
- A circled f dynamic marking on the twelfth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirteenth staff.
- A circled f dynamic marking on the fourteenth staff.
- A circled f dynamic marking on the fifteenth staff.
- A circled f dynamic marking on the sixteenth staff.
- A circled f dynamic marking on the seventeenth staff.
- A circled f dynamic marking on the eighteenth staff.
- A circled f dynamic marking on the nineteenth staff.
- A circled f dynamic marking on the twentieth staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-first staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-second staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-third staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-fourth staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-fifth staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-sixth staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-seventh staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-eighth staff.
- A circled f dynamic marking on the twenty-ninth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirtieth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-first staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-second staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-third staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-fourth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-fifth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-sixth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-seventh staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-eighth staff.
- A circled f dynamic marking on the thirty-ninth staff.
- A circled f dynamic marking on the fortieth staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-first staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-second staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-third staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-fourth staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-fifth staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-sixth staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-seventh staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-eighth staff.
- A circled f dynamic marking on the forty-ninth staff.
- A circled f dynamic marking on the fiftieth staff.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and complex, featuring various musical symbols, accidentals, and dynamic markings. A vertical line is drawn through the middle of the page, separating the notation into two columns. The notation includes notes, rests, and complex rhythmic patterns. There are several instances of the letter 'f' (forte) and 'p' (piano) used as dynamic markings. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft. At the bottom right of the page, there is a large, stylized signature or set of initials.

(27)



Dos Vazios da Terra, a Vergitem

para conjunto de câmara

Willian Lentz

ago/2016

(♩ = c. 84)

Flauta

Clarone e Clarinete em Bb

Bandolim

Percussão

Piano

Viola

Violoncelo

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Via.

Vc.

CLARONE

[slap]

Vib

[tongue ram]

[f] [f] [f]

ff

p

f

pizz.

mp

mf [som percussivo sobre o tampe]

[tongue pizz.]

10

pizz.

Vib

pp

pp

pp

col legno battuto (c.l.b.)

[tapping]

col legno battuto (c.l.b.)

[tapping]

col legno battuto (c.l.b.)

mp

mp

mp

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

15

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

pizz. 3 ord. ppp

p mf mp

pp

p

pp

pizz. 3 3 mf p

pp

mf

c.l.b. arco molto vibr. pp

20

25

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

ppp p

mf

fp

c.l.b. pizz. 3 arco pizz. p arco f pizz. p f

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

para conjunto de câmara

Willian Lentz

(♩ = c. 84)

The score is for a chamber ensemble and is written in 4/4 time. It consists of the following parts:

- Flauta:** Flute part, starting with a box labeled "CLARONE" and a measure rest.
- Clarone e Clarinete em B♭:** Clarinet in B-flat part, featuring a "[slap]" marking.
- Bandolim:** Bandolim part, including a "[agudo]" marking and dynamic markings of *f*.
- Percussão:** Percussion part, with dynamic markings of *f*, *pp*, and *f*, and a "Vib" marking.
- Piano:** Piano part, with dynamic markings of *ff*, *mp*, *f*, and *ppp una corda*.
- Viola:** Viola part.
- Violoncelo:** Cello part, with dynamic markings of *fp* and *f*.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 10. Measure numbers 5, 7, and 10 are indicated in boxes above the staves. The second system includes a "[tongue ram]" marking above the Flute staff and a "pizz." marking above the Cello staff.

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

13 15

Fl.

Cl.

Bdm. *pizz.* *p* *mf* *ord.* *ppp* *mp*

Perc. *p* *f* *p* *mf*

Pno. *f* *mf* *pp*

Vla. *pizz.* *pp* *mf* *p*

Vc. *arco* *f* *mf*

18 20

Fl.

Cl.

Bdm. *ppp* *p*

Perc.

Pno. *p*

Vla. *c.l.b.*

Vc. *arco* *molto vibr.* *pp*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

27 [som e ar] *mf* *5* *3* *accel.* [30] *a tempo* *mf* *3* *3* *f*

Fl. *f*

Cl. *f*

Bdm. *pp*

Perc. *mf* *f*

Pno. *ff* *5* *3* *6* *3* *p* *f*

Vla. arco *p* *ff* pizz. *f*

Vc. arco *p* *ff* pizz. *f*

33 [35] *pp*

Fl. *pp*

Cl.

Bdm. *pp*

Perc. UDU DRUM *p* *3*

Pno. [corda abafada] *mf* *3*

Vla. *mp* *c.l.b.* *3*

Vc. *mp* *c.l.b.* *3*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

39 40 [frull.]

Fl. *mf* *fp*

Cl. *mf* *fp*

Bdm. *f* *fp*

Perc. *p* *f*

Pno. *f* *Leg.*

Vla. arco *mf*

Vc. arco *pp* *f* *p* *mf*

43 [whistle tones] 45

Fl. [whistle tones]

Cl. *f*

Bdm. *f*

Perc. *mf* *f*

Pno. *f*

Vla. *f* *pp* *p* arco *pp* sul ponticello

Vc. *pp* *pp* sul ponticello

64

Fl. *f* *mp* [trinado duplo]

Cl. *p* *f* *p* *fp* *f*

Bdm. *f* *mf*

Perc. *f* *p*

Pno. *f* *mf*

Vla. *f* *p*

Vc. sul IV *f* *p*

67

Fl. *f* *mp* *f*

Cl. *p* *pp*

Bdm. *mf* *f* *pp*

Perc. *f* *p* *mf*

Pno. *mp*

Vla. *f*

Vc. *f* *pizz.*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

70

[trilo tonal] *p*

75 [trilo tonal]

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

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

Vib *mp* *Lea* *mf* *f* *mp* *Lea*

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

80

85

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

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

Lea *pp* *p* *mf* *p* *f* *mp* *pp* *f* *mp* *fp* *f*

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

pizz. *arco*

87

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

pp *p*

p *f* *pp*

f

pizz. *p*

mp

col legno battuto (c.l.b.)

Vib

3 4 5

4 4

94

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p *f*

fp *f* *p* *f* *p* *f*

f *ord.* *mf* *ff* *p* *ff*

4 *4*

pizz. *p* *f* *arco* *mf* *ff* *p* *f* *fp*

arco *mf* *ff* *p* *ff* *p* *f*

3

111

FL.

CL. CLARINETE Bb

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

pp

mp

8va

15ma

3

1 3 2

1 2 3 4

116

FL.

CL.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

Vib

Ped.

pp

mf

8va

3

120

c.l.b.

arco

p

122

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

125

ord.

p

15^{ma}

pp

127

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

130

mf

UDU DRUM [friccionar]

p *mf* *p*

8^{va}

mf

pizz.

c.l.b.

pizz.

f

arco

pp

This musical score is for the piece "Dos Vazios da Terra, a Vergitem". It is a multi-staff score for a chamber ensemble. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pho.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score is divided into two systems. The first system covers measures 134 to 143, and the second system covers measures 144 to 149.

System 1 (Measures 134-143):

- Flute (Fl.):** Measures 134 and 135 are marked with a box containing the number 135. The flute has a rest in measure 134 and begins in measure 135.
- Clarinet (Cl.):** Similar to the flute, it has a rest in measure 134 and begins in measure 135.
- Bassoon (Bdm.):** Features an 8va (octave) marking in measure 134.
- Percussion (Perc.):** Starts with a dynamic of *f p* in measure 134. In measure 135, there is a series of small circles representing a rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*.
- Piano (Pho.):** Features an 8va (octave) marking in measure 135.
- Viola (Vla.):** Includes the instruction "[som percussivo sobre o tempo]" in measure 134 and "c.l.b." in measure 141. Dynamic is *mp*.
- Violoncello (Vc.):** Dynamics range from *f* to *pp* and *mf*.

System 2 (Measures 144-149):

- Flute (Fl.):** Measure 144 is marked with a box containing the number 144. Measure 145 is marked with a box containing the number 145.
- Clarinet (Cl.):** Similar to the flute, it has a rest in measure 144 and begins in measure 145.
- Bassoon (Bdm.):** Features an 8va (octave) marking in measure 144.
- Percussion (Perc.):** Dynamics include *p*, *f*, *p*, *mf*, *pp*, *fp*, and *mf*.
- Piano (Pho.):** Dynamic is *mf*.
- Viola (Vla.):** Includes the instruction "arco IV" in measure 144 and "perc. c.l.b." in measure 145.
- Violoncello (Vc.):** Dynamics range from *p* to *f*.

147

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

ord. #

mf

f *3* *5* *p < f* *3* *5* *6* *6*

p *f*

151

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

8^{va}

lento e ansioso
lírico com umidade de
caráter febril
[à vontade]

154 155

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

mf

pp

f

f

mf

f

mf

f

15^{ma}

158 160

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p

f

fp

p

f

p

f

sfz

ff

p

f

f

p

f

p

f

p

f

pizz.

pizz.

8^{va}

7

163

Fl. *p* *f* 165

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno. *p* *f* *p* *leg.*

Vla. arco *p*

Vc. arco *p*

166

Fl. *mp* *rall.*

Cl.

Bdm. *mf* *f* *8va*

Perc.

Pno. *f* *pp* *senza leg.* *pp*

Vla. *pizz.* *arco* *pp*

Vc. *f* *pizz.* *c.l.b.*

(♩ = c. 68)

169

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Bdm.

Perc. *mp*

Pno.

Vla. *pizz.* *pp*

Vc. *pp*

172

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc. *p*

Pno.

Vla. *arco*

Vc.

175 *pp* *accel.*

Fl. Cl. Bdm. Perc. Pno. Vla. Vc.

This system contains measures 175 through 180. It features staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Percussion, Piano, Viola, and Violoncello. The music includes triplets and dynamic markings such as *pp* and *accel.*. A large number '5' is placed at the end of the Percussion staff, and a large number '4' is placed at the end of the Piano staff.

177 *p* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f*

(♩ = c. 84)

Fl. Cl. Bdm. Perc. Pno. Vla. Vc.

CAXIXIS

This system contains measures 177 through 182. It features staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Percussion, Piano, Viola, and Violoncello. The music includes dynamic markings such as *p*, *f*, *ppp*, and *f*. A tempo marking of $(\text{♩} = \text{c. } 84)$ is present. A box labeled 'CAXIXIS' is located in the Percussion staff. Large numbers '5' and '4' are placed at the beginning of the Percussion and Piano staves, respectively. A large number '4' is also placed at the end of the Piano staff.

182

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p *f* *f* *p*

ppp *f* *pp*

ppp *f*

184

185 *rall.*

190

a tempo

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

UDU DRUM ○○○○○○

mf *pp*

Pizz

194 195

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

Vib

2da

199 200

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

8va

2da

3

5

IV III II I

II

III II I

I II III

sempre

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

This musical score page contains seven staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violin (Vc.). The score is divided into two systems, starting at measure 203 and ending at measure 210. The Flute part has a circled measure number '205' and a fingerings chart for measures 207-210. The Percussion part includes a triangle symbol and a circled 'Ped' marking. The Piano part features dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *f*. The Viola and Violin parts include dynamic markings like *sfz*, *fp*, *f*, and *mf*, along with performance instructions like *ord.*, *pizz.*, and *Vib*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

213

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

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

mp *p* *f* *pp*

f *mp* *mp*

mp

f *mp*

arco *II* *I* *fp < f* *f* *f*

UDU DRUM

218

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

mf

ppp

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

p *f* *pp* *p*

222

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

mp

p

mf

mf

mf

225

voce con arco colado

mf

And.

226

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

CLARONE

p

mf

f

mf sul ponticello

ord. *f*

sfz

f

f

f

ff

s. pont.

ord.

s. pont.

ord. *f*

230

[atrás do cavalete]

sul ponticello

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

This musical score page contains two systems of music, numbered 243-245 and 247. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violin (Vc.).

System 1 (Measures 243-245):

- Fl.:** Measures 243-245. Includes a dynamic marking of *f* at measure 245.
- Cl.:** Measures 243-245. Includes a dynamic marking of *f* at measure 245.
- Bdm.:** Measures 243-245. Includes markings for *8va*, *Vib*, and fingerings 1, 2, 3. Roman numerals IV and XII are present.
- Perc.:** Measures 243-245. Includes a *Vib* marking.
- Pno.:** Measures 243-245. Includes a *(15^{ma})* marking and a *ord.* marking.
- Vla.:** Measures 243-245. Includes a *f* marking at measure 245.
- Vc.:** Measures 243-245. Includes a *f* marking at measure 245.

System 2 (Measures 247-250):

- Fl.:** Measures 247-250. Includes a *f* marking at measure 247 and a *[à vontade]* marking at measure 250.
- Cl.:** Measures 247-250.
- Bdm.:** Measures 247-250. Includes markings for *8va* and Roman numerals IV, VII, V, IV.
- Perc.:** Measures 247-250.
- Pno.:** Measures 247-250. Includes a *(15^{ma})* marking.
- Vla.:** Measures 247-250.
- Vc.:** Measures 247-250.

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

250

FL.

CL. CLARONE

Bdm. 8^{va} ① ② VII V VII f

Perc. UDU DRUM mf f

Pno. ord. 15^{ma} f

Vla.

Vc. f

252 *rall.* ($\bullet = c. 68$) 255

FL. pp f sfz f p mf

CL.

Bdm. pp

Perc. pp f p

Pno. f mf *Red.*

Vla. mf mf mf mf

Vc. c.l.b. arco mf mf mf mf f

259 260

Fl. *f*

Cl. *pp* *p* *f* *p*

Bdm. *f* -3

Perc. *mf* *p* *f*

Pno. *f* [cluster]

Vla. *mp* *f* *mf* *sfz*

Vc. *f* *mf* *sfz*

262

Fl. *sfz* *sfz*

Cl. *fp*

Bdm. *fp*

Perc. SPLASH *f* *f*

Pno.

Vla. *sfz* *sfz*

Vc. *mf* s. pont. *sfz* ord. *mf* *f* *mf*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

265

Fl. *accel.* ($\text{♩} = c. 84$) *f* *f*

Cl. *mf* *mp*

Bdm. *f*

Perc. *f* *Vib*

Pno. *f*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *mf* *s. pont.* *ord.* *f* *p*

270

Fl. *f* *p*

Cl. *p* *f* *f*

Bdm. *f* *mf*

Perc. *f*

Pno. *mf*

Vla. *mf* *pizz.* *mp*

Vc. *mf* *mp* *pizz.*

This musical score page contains two systems of music, numbered 274-275 and 279-280. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 274-275):

- Fl.:** Measures 274-275. Measure 275 has a dynamic marking of *f*.
- Cl.:** Measures 274-275. Measure 274 has a triplet of eighth notes. Measure 275 has dynamics *p* and *f*.
- Bdm.:** Measures 274-275. Measure 275 has a dynamic marking of *f*.
- Perc.:** Measures 274-275. Measure 275 has a dynamic marking of *f* and a "SPLASH" effect.
- Pno.:** Measures 274-275. Measure 275 has a dynamic marking of *f*.
- Vla.:** Measures 274-275. Measure 274 has a dynamic marking of *f* and "molto vibr.". Measure 275 has a dynamic marking of *f*.
- Vc.:** Measures 274-275. Measure 274 has a dynamic marking of *ff*. Measure 275 has a dynamic marking of *sfz*.

System 2 (Measures 279-280):

- Fl.:** Measures 279-280. Measure 280 has a dynamic marking of *mf*.
- Cl.:** Measures 279-280. Measure 279 has a quintuplet of eighth notes. Measure 280 has a dynamic marking of *f*.
- Bdm.:** Measures 279-280. Measure 279 has a dynamic marking of *f* and "molto vibr.". Measure 280 has a dynamic marking of *f*.
- Perc.:** Measures 279-280. Measure 280 has a dynamic marking of *mp* and "UDU DRUM".
- Pno.:** Measures 279-280. Measure 279 has a dynamic marking of *mf*. Measure 280 has a dynamic marking of *f*.
- Vla.:** Measures 279-280. Measure 279 has a dynamic marking of *mf*. Measure 280 has a dynamic marking of *f*.
- Vc.:** Measures 279-280. Measure 279 has a dynamic marking of *mf* and "s. pont.". Measure 280 has a dynamic marking of *f* and "ord.".

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

This musical score is for the piece "Dos Vazios da Terra, a Vergitem" on page 29. It features a full orchestral ensemble including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score is divided into two systems. The first system covers measures 282 to 285. The second system covers measures 286 to 289.

Instrumental Parts:

- Flute (Fl.):** Measures 282-285 feature a melodic line with dynamics *f* and *fp*. Measure 286 has a triplet of eighth notes with *mf* dynamics.
- Clarinet (Cl.):** Measures 282-285 feature a melodic line with dynamics *f* and *fp*. Measure 286 has a single note with *mf* dynamics.
- Bassoon (Bdm.):** Measures 282-285 feature a melodic line with dynamics *f* and *mf*. Measure 286 has a single note with *f* dynamics.
- Percussion (Perc.):** Measures 282-285 feature a melodic line with dynamics *mf* and *p*. Measure 286 has a triplet of eighth notes with *mf* dynamics.
- Piano (Pno.):** Measures 282-285 feature a complex accompaniment with dynamics *f* and *fp*. Measure 286 has a triplet of eighth notes with *pp* dynamics.
- Viola (Vla.):** Measures 282-285 feature a melodic line with dynamics *f* and *p*. Measure 286 has a melodic line with dynamics *f* and *mf*. Measure 289 has a melodic line with *mf* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Measures 282-285 feature a melodic line with dynamics *f* and *p*. Measure 286 has a melodic line with *f* dynamics. Measure 289 has a melodic line with *mf* dynamics.

Performance Markings:

- Dynamic markings: *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo).
- Articulation: *s. pont.* (sforzando), *ord.* (ordine).
- Tempo/Style: *tr.* (trill).
- Other: *8va* (octave up).

Willian Lentz

Dos Vazios da Terra, a Vertigem
para conjunto de câmara

Curitiba, novembro de 2016.

©W. Lentz. Curitiba. 2016.

Instrumentação:

Flauta

Clarinete em B_♭/Clarone

Bandolim

Percussão:

Caxixis

Gongo Tailandês

Prato suspenso

Splash cymbal

Triângulo

Udu Drum

Vibrafone

Woodblock

Piano

Viola

Violoncelo

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

para conjunto de câmara

Willian Lentz

nov/2016

Intenso (♩ = c. 84) 5

Flauta
Clarone e Clarinete em B♭ [slap]
Bandolim [agudo]
Percussão *f* *f* *pp* *f* *Vib*
Piano *f* *mp* *f* *f* *ppp* una corda
Viola sul II sul III sul III
Violoncelo *fp* *f*

7 *rall.* *a tempo* (ord.) [som e ar] 10 [som e ar] [tonguagem]

Fl. *p* *f* *p*
Cl.
Bdm. *f* *mp*
Perc. *ff* *p*
Pno. *p* *mf*
Vla. *p* *f* *pizz.*
Vc. *p* *f* *mf*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

13 15 *rit.* *a tempo*

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Bdm.

Perc. *p* *f* *p* *mf*

Pno. *f* *mf* *p* *8va*

Vla. *arco*

Vc. *f*

19 20

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno. *pp* *mf* *p*

Vla.

Vc.

23

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

[bend 1/4]

f > < > > > > > *f* >

f *p* *8va* *p* *f*

arco pizz. arco

p *f* *pizz.* *f* *p*

fp *p* *f* *p*

29 *accel.* *a tempo*

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

[agudo]

mf *f* *mf* *f* *f* *f*

ff *p* *f* *pizz.* *f*

ff *f*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

32 35

Fl.

Cl.

Bdm. *pizz.* *mf*

Perc. **UDU DRUM**
mais agudo possível
agudo
médio
grave (abertura lateral) *p*

Pno.

Vla. *pizz.* *mp*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *mp*

38 40

Fl.

Cl.

Bdm. *pizz.* *ppp*

Perc. *mp* *mf*

Pno.

Vla. *mf* *p*

Vc. *(pizz.)* *mp* *mf* *p*

45

[frull.] *mf* *f*

p *f* *mf* *fp*

f *mf*

pp *f* *p* *mf*

Delicado (♩ = c. 78)

[whistle tones]

49 50

f *f* *pp* *pp* *f*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

52 Tempo I° 55

Fl. *pp*

CLARINETE Bb *pp*

Bdm. *pp* ③ ④ ① ② ③ ②

Perc. *p*

Pno. *p*

Vla. *pp* sul ponticello *mf* *pp subito*

Vc. *pp* sul ponticello *mf* *pp subito*

57 60 [tongue pizz.]

Fl. *f*

CLARONE *f*

Bdm. *f* *mf* *pizz.*

Perc. *p* *UDU DRUM*

Pno.

Vla. *f* *pp* sul ponticello *ord.* *pizz.*

Vc. *ff* *f*

63

65

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

ppp

pp

p

mp

p

mf *pp subito*
arco

mp

p

Vib

68

70

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p

f

p

f

ord.

mp

f

f

p

f

p

f

sul IV

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

[trinado duplo]

Fl. *mp* *f* *mp*

Cl. *p* *fp* *f* *p*

Bdm. *mf* *pizz.* *mf* *f*

Perc. *p* *f* *p*

Pno. *mf* *mp*

Vla. *p* *f* *pizz.* *p*

Vc. *p* *f* *pizz.* *arco*

Fl. *f* *p* *f* *p* *f*

Cl. *fp* *f* *p* *f* *p* *f*

Bdm. *f* *p* *f* *p* *f* *f*

Perc. *ord.* *mf* *ff* *p* *ff* *p* *f*

Pno. *fp* *f* *p* *f* *p* *ff* *ff* *p*

Vla. *f* *arco* *mf* *ff* *p* *f* *fp* *ff* *p*

Vc. *fp* *ff* *p* *ff* *p* *f* *p* *ff* *p*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

This musical score is for the piece "Dos Vazios da Terra, a Vergitem". It is a multi-instrumental work featuring the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score is divided into two systems, with measures 94-105 and 100-105. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

System 1 (Measures 94-105):

- Flute (Fl.):** Starts at measure 94 with a wavy line above the staff. Measures 94-95 are marked with a box containing "95". The flute plays a melodic line with slurs and accents.
- Clarinet (Cl.):** Enters in measure 95 with a whole note chord.
- Bassoon (Bdm.):** Features a triplet of eighth notes in measure 95, followed by a triplet of eighth notes in measure 96. An 8va dynamic marking is present.
- Percussion (Perc.):** Includes a vibraphone (Vib) section starting in measure 95, marked *mf*. There is also a *mf* dynamic marking in measure 100.
- Piano (Pno.):** Features a *mf* dynamic marking in measure 95 and a *pp* dynamic marking in measure 100.
- Viola (Vla.):** Starts with a pizzicato (*pizz.*) section in measure 95, marked *p*, followed by an arco section.
- Violoncello (Vc.):** Provides a harmonic accompaniment with long notes and slurs.

System 2 (Measures 100-105):

- Flute (Fl.):** Continues the melodic line, ending at measure 105 with a wavy line above the staff.
- Clarinet (Cl.):** Plays a melodic line with triplets in measures 100 and 101.
- Bassoon (Bdm.):** Features a triplet of eighth notes in measure 100, marked *p*. Measures 102-103 are marked with a box containing "103". Measures 104-105 are marked with a box containing "105".
- Percussion (Perc.):** Includes a *pp* dynamic marking in measure 100 and a *mf* dynamic marking in measure 105.
- Piano (Pno.):** Features a 15ma (15th harmonic) marking in measure 100 and a *mf* dynamic marking in measure 105.
- Viola (Vla.):** Features a pizzicato (*pizz.*) section in measure 105, marked *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Continues the harmonic accompaniment.

Musical score for measures 106-110. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 106 starts with a wavy line above the staff. Measure 110 is marked with a box containing the number 110.
- Cl.:** Rests throughout the measures.
- Bdm.:** Measure 107 has a circled 3 above a note. Measure 109 has an 8va marking above a note.
- Perc.:** Labeled "UDU DRUM" with a [friccionar] instruction. The part features a series of rhythmic patterns with dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *f*, and *p*.
- Pno.:** Measure 107 has an 8va marking above a note. Measure 109 has an 8va marking above a note.
- Vla.:** Measure 106 has a *pizz.* marking above a note. Measure 109 has an *mp* marking above a note.
- Vc.:** Measure 107 has a *f* marking below a note. Measure 108 has a *pizz.* marking above a note. Measure 109 has an *arco* marking above a note. Measure 110 has a *f* marking below a note.

Musical score for measures 114-120. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 114 is marked with a box containing the number 114. Measure 115 is marked with a box containing the number 115. Measure 120 is marked with a box containing the number 120.
- Cl.:** Rests throughout the measures.
- Bdm.:** Measure 119 has an 8va marking above a note.
- Perc.:** Features rhythmic patterns with dynamic markings *p*, *fp*, *p*, *f*, and *p*.
- Pno.:** Measure 119 has a [corda abafada] instruction above a note. Measure 120 has a *mf* marking below a note.
- Vla.:** Measure 119 has an *arco* marking above a note. Measure 120 has a *IV* marking above a note.
- Vc.:** Dynamic markings *pp*, *mf*, *p*, and *f* are shown below the staff.

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

Com ansiedade (♩ = c. 90)

121 125

Fl. Cl. Bdm. Perc. Pno. Vla. Vc.

mf pp fp mf f p < f

mf

ord. #

arco *sfz*

arco *sfz*

Detailed description: This system contains measures 121 to 125. The Flute and Clarinet parts are mostly rests. The Bassoon part has a dynamic marking of *mf* and includes an 'ord. #' marking. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with dynamics *mf pp*, *fp*, *mf*, *f*, and *p < f*, including triplets and quintuplets. The Piano part has a few notes in the bass clef. The Viola and Violin parts have *sfz* markings and 'arco' instructions.

127 130

Fl. Cl. Bdm. Perc. Pno. Vla. Vc.

p < f

[à vontade, com ansiedade]

p

Detailed description: This system contains measures 127 to 130. The Flute part starts with a trill and has dynamics *p* and *f*. The Bassoon part has a triplet in measure 130. The Percussion part has a dense rhythmic texture with dynamics *p* and *f*, and is marked '[à vontade, com ansiedade]'. The Piano part has a few notes in the bass clef with a 'Ped.' marking. The Viola and Violin parts have a *p* dynamic marking.

131

Fl.
Cl.
Bdm.
Perc. (*simile*)
Pno.
Vla.
Vc.

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

3 5 3 15^{ma} 3

135 **Tempo I°**

Fl.
Cl.
Bdm.
Perc.
Pno.
Vla.
Vc.

p *f* *fp* *p* *f* *ff* *ff* *p* *f* *f* *pizz.* *pizz.*

8^{va} 5 7

140

Fl. *p* *f*

Cl.

Bdm.

Perc. *p* *f*

Pno. *p* *f* 6 5 *p* *Leg.*

Vla. arco *p*

Vc. arco *p*

Detailed description: This system covers measures 140 to 142. The Flute part begins with a trill in measure 140, marked *p*, which then transitions to a melodic line marked *f*. The Clarinet and Bassoon parts have rests in measure 140 and enter in measure 141 with sustained notes. The Percussion part has a rest in measure 140 and enters in measure 141 with a rhythmic pattern marked *p* and *f*. The Piano part features a complex melodic line with sixteenth-note runs, marked *p* and *f*, with fingering numbers 6 and 5. The Violin and Viola parts play sustained notes, with the Viola marked *p* and *arco*.

143

Fl. *mp* 145

Cl.

Bdm. *mf* *f* 8va 3

Perc.

Pno. *f* 6 5 6 3 5

Vla. pizz. *f* arco 3

Vc. *f* pizz. *mf*

Detailed description: This system covers measures 143 to 145. The Flute part has a melodic line marked *mp* in measure 143, with a measure rest in 144, and resumes in measure 145. The Clarinet part has a measure rest in 143 and 144, and a whole note in 145. The Bassoon part has a measure rest in 143 and 144, and enters in measure 145 with a melodic line marked *f* and *8va*. The Percussion part has a measure rest in 143 and 144, and a whole note in 145. The Piano part features a complex melodic line with sixteenth-note runs, marked *f*, with fingering numbers 6, 5, 6, 3, and 5. The Violin and Viola parts play pizzicato in measure 143, marked *f*, and then arco in measure 145, marked *f* and *arco*. The Viola part has a measure rest in 144 and 145. The Violoncello part has a measure rest in 143 and 144, and a whole note in 145 marked *mf*.

Delicado (♩ = c. 78)

146

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc. **UDU DRUM**

Pno.

Vla.

Vc.

mf

pp

pizz.

p

p

152

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc. **Vib**

Pno.

Vla.

Vc.

mf

arco

arco

8va

③ ① ②

This musical score is for the piece "Dos Vazios da Terra, a Vergitem". It is a multi-staff score for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violin (Vc.).

The score is divided into two systems, each containing seven staves. The first system covers measures 157 to 161, and the second system covers measures 162 to 166.

System 1 (Measures 157-161):

- Fl.:** Measures 157-161. Measure 160 is marked with a box containing the number 160.
- Cl.:** Measures 157-161.
- Bdm.:** Measures 157-161. Includes fingerings 4, 3, 2, and a quintuplet (5).
- Perc.:** Measures 157-161. Includes an 8va (octave) marking.
- Pno.:** Measures 157-161. Includes the instruction *sempre*.
- Vla.:** Measures 157-161. Includes a glissando marking (*gliss.*) and fingering I.
- Vc.:** Measures 157-161. Includes fingering I II III and a quintuplet (5).

System 2 (Measures 162-166):

- Fl.:** Measures 162-166. Measure 165 is marked with a box containing the number 165.
- Cl.:** Measures 162-166.
- Bdm.:** Measures 162-166. Includes the dynamic marking *ppp* and a triplet (3).
- Perc.:** Measures 162-166. Includes a triangle symbol (Δ) and the dynamic marking *pp*.
- Pno.:** Measures 162-166. Includes dynamic markings *pp* and *mp*, and a triplet (3).
- Vla.:** Measures 162-166. Includes an 8va (octave) marking and fingering I.
- Vc.:** Measures 162-166. Includes fingering II and a triplet (3).

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

177

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

ppp

f *f* *p* *f*

p *f* *pp*

180

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

mf *mp* *p*

mf

p *mf*

mp

p *p*

184

185

Fl.

CLARONE

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p

mf

f

mf sul ponticello

ord. *f*

f

mf

f

sul ponticello

[atrás do cavalete]

f

ff

s. pont.

ord.

190

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

mf

sfz

f

f

sul ponticello

pizz.

arco

p

f

fp

f

f

s. pont.

ord.

s. pont.

195 *molto vibr.* *accel.* 200

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

f *mf* *sfz* *mf* *f* *mf*

f *f* *mf*

Red. sempre

Red. *p* *f* *fp* *f* *ff* *f*

ord. s. pont. ord.

CAXIXIS

201 *Com leveza* (♩ = c. 72) *trm*

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

f *pp* *p* *p*

Vib

15^{ma} *8^{va}* *8^{va}* *8^{va}*

ord.

205

Fl. *f*

CLARINETE Bb

Bdm. *8va* XII IV VII V IV

Perc. (15^{ma})

Pno. (15^{ma})

Vla. *f* *alleg.*

Vc. *f*

[à vontade, com leveza]

208

Fl.

Cl.

Bdm. *8va* ① ② V VII V VII

Perc.

Pno. (15^{ma}) ord. 15^{ma}

Vla.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Dos Vazios da Terra, a Vergitem". The page is numbered 21. The score is arranged in a standard orchestral format with seven staves. From top to bottom, the staves are for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 205 and ends at measure 207. The second system starts at measure 208 and ends at measure 210. The Flute part begins with a dynamic marking of *f* and includes a trill. The Clarinet part is labeled "CLARINETE Bb". The Bassoon part includes fingering numbers (XII, IV, VII, V, IV) and an octave marking (*8va*). The Percussion part has a *15^{ma}* marking. The Piano part also has a *15^{ma}* marking. The Viola and Violoncello parts start with a dynamic marking of *f* and include *alleg.* and *allegro* markings. The second system begins with the instruction "[à vontade, com leveza]". The Flute part in the second system includes a 7-measure rest and a trill. The Bassoon part includes fingering numbers (V, VII, V, VII) and an octave marking (*8va*) with circled numbers 1 and 2. The Percussion part has a 3-measure rest. The Piano part includes a *15^{ma}* marking and the instruction "ord." followed by a 15-measure rest. The Viola and Violoncello parts include various rests and musical notations.

220

Fl. *f* *sfz* *sfz*

Cl. *f* *p* *fp*

Bdm. *f*

Perc. *f* *mf* *mf* SPLASH

Pno. *f* [cluster]

Vla. *f* *mf* *sfz* *sfz* *sfz*

Vc. *f* *mf* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *f* *mf* *s. pont.* *ord.*

225 *accel.* **Tempo I°**

Fl. *f* *f* *f* 230

Cl. *mf* *mp* *p* *f*

Bdm. *f*

Perc. *f* *f* *f* *f* *Vib*

Pno. *f*

Vla. *f* *p* *mf*

Vc. *f* *mf* *s. pont.* *ord.* *f* *p* *mf*

Dos Vazios da Terra, a Vergitem

231

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

f

p

f

mf

mf

mf

mp

mp

ff

pizz.

arco

f molto vibr.

arco

ff

235

Fl.

Cl.

Bdm.

Perc.

Pno.

Vla.

Vc.

p

f

mf

f

f

mf

mf

mf

SPLASH

sfz

s. pont.

mf

ord.

Detailed description of the musical score: This page contains two systems of a musical score for 'Dos Vazios da Terra, a Vergitem'. The first system (measures 231-234) features a Clarinet (Cl.) with a melodic line starting at measure 231, marked *f*, with triplets and quintuplets. The Flute (Fl.) has a wavy line above it, indicating a tremolo or similar effect. The Bassoon (Bdm.) plays a *mf* chord. Percussion (Perc.) has a *f* chord. The Piano (Pno.) has a *mf* chord. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play pizzicato (*mp*) with triplets, then arco (*ff*) with a *f* *molto vibr.* chord. The second system (measures 235-238) continues the Clarinet line with *p* and *f* dynamics. The Flute has a *mf* chord. The Bassoon has a *f* chord. Percussion has a *f* chord and a 'SPLASH' effect. The Piano has a *mf* chord. The Viola and Violoncello play arco with *sfz* and *mf* dynamics, including a 's. pont.' instruction.

This musical score is for the piece "Dos Vazios da Terra, a Vergitem" and spans measures 239 to 245. The instrumentation includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 239-243:

- Flute:** Measures 239-240 are marked with a wavy line indicating a tremolo. Measures 241-243 feature a melodic line with dynamics *f* and accents.
- Clarinet:** Measures 241-243 feature a melodic line with dynamics *f* and accents.
- Bassoon:** Measures 241-243 feature a melodic line with dynamics *f* and accents.
- Percussion:** A box labeled "UDU DRUM" is present in measure 240. The part includes a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *f*, and a fermata in measure 243.
- Piano:** Measures 239-243 feature complex harmonic textures with dynamics *f* and accents.
- Viola:** Measures 241-243 feature a melodic line with dynamics *f* and accents.
- Violoncello:** Measures 241-243 feature a melodic line with dynamics *f* and accents.

Measures 243-245:

- Flute:** Measures 243-245 feature a melodic line with dynamics *f* and accents. Measure 245 includes a triplet with dynamics *mf*.
- Clarinet:** Measures 243-245 feature a melodic line with dynamics *fp* and *f*. Measure 245 includes a triplet with dynamics *mf*.
- Bassoon:** Measures 243-245 feature a melodic line with dynamics *f* and accents. Measure 245 includes a triplet with dynamics *mf*.
- Percussion:** Measures 243-245 feature a rhythmic pattern with dynamics *mf*, *p*, and *f*. Measure 245 includes a triplet with dynamics *mf*.
- Piano:** Measures 243-245 feature complex harmonic textures with dynamics *pp* and *f*.
- Viola:** Measures 243-245 feature a melodic line with dynamics *f*, *p*, *f*, and accents. Measure 245 includes a triplet with dynamics *f*. The instruction "s. pont." is present above measure 244.
- Violoncello:** Measures 243-245 feature a melodic line with dynamics *f*, *p*, *f*, and accents. Measure 245 includes a triplet with dynamics *f*. The instruction "s. pont." is present above measure 244.

Musical score for measures 247-250. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 247 starts with a dynamic marking of *mf*. A long note with a wavy line above it spans measures 247-250.
- Cl.:** Rests in measures 247-250.
- Bdm.:** Rests in measures 247-250.
- Perc.:** Rests in measures 247-250.
- Pno.:** Accompanying piano texture with chords and arpeggios. Includes a *8va* marking.
- Vla.:** Starts with *mf*, then *p*, and ends with *f*. Features a melodic line with a slur.
- Vc.:** Starts with *mf*, then *p*, and ends with *f*. Features a melodic line with a slur.

Com sutileza (♩ = c. 68)

Musical score for measures 250-253. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bdm.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 250 starts with a triplet of notes marked *fp*, followed by a note marked *f*. A slur covers measures 250-253.
- Cl.:** Measure 250 has a note marked *f*. A slur covers measures 250-253.
- Bdm.:** Measure 250 has a note marked *f*. A slur covers measures 250-253. Includes a circled number 4.
- Perc.:** Includes a *Vib* marking and rests.
- Pno.:** Accompanying piano texture. Includes a *8va* marking and a triplet of notes in measure 253.
- Vla.:** Features a melodic line with a slur and a *HP* marking.
- Vc.:** Features a melodic line with a slur and a *HP* marking.

254 255 *rall.*

Fl.
Cl.
Bdm.
Perc.
Pno.
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 254 and 255. The flute, clarinet, bassoon, and percussion parts are mostly silent, indicated by rests. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a quintuplet, marked with a *mf* dynamic. The strings (viola and cello) are also silent.

257 *a tempo* *rall.* 260

Fl.
Cl.
Bdm.
Perc.
Pno.
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 257 through 260. The flute part begins with a melodic line marked *a tempo*, which then transitions to *rall.* in measure 260. The clarinet and bassoon have melodic lines, with the bassoon marked *8va*. The percussion part includes a section for UDU DRUM with a rhythmic pattern, marked *p* and *mp*. The piano part has a melodic line in the right hand, marked *pp*, and a bass line with a *ped. sempre* instruction. The viola and cello parts feature pizzicato and arco markings, with the cello marked *mp* and *f*.

