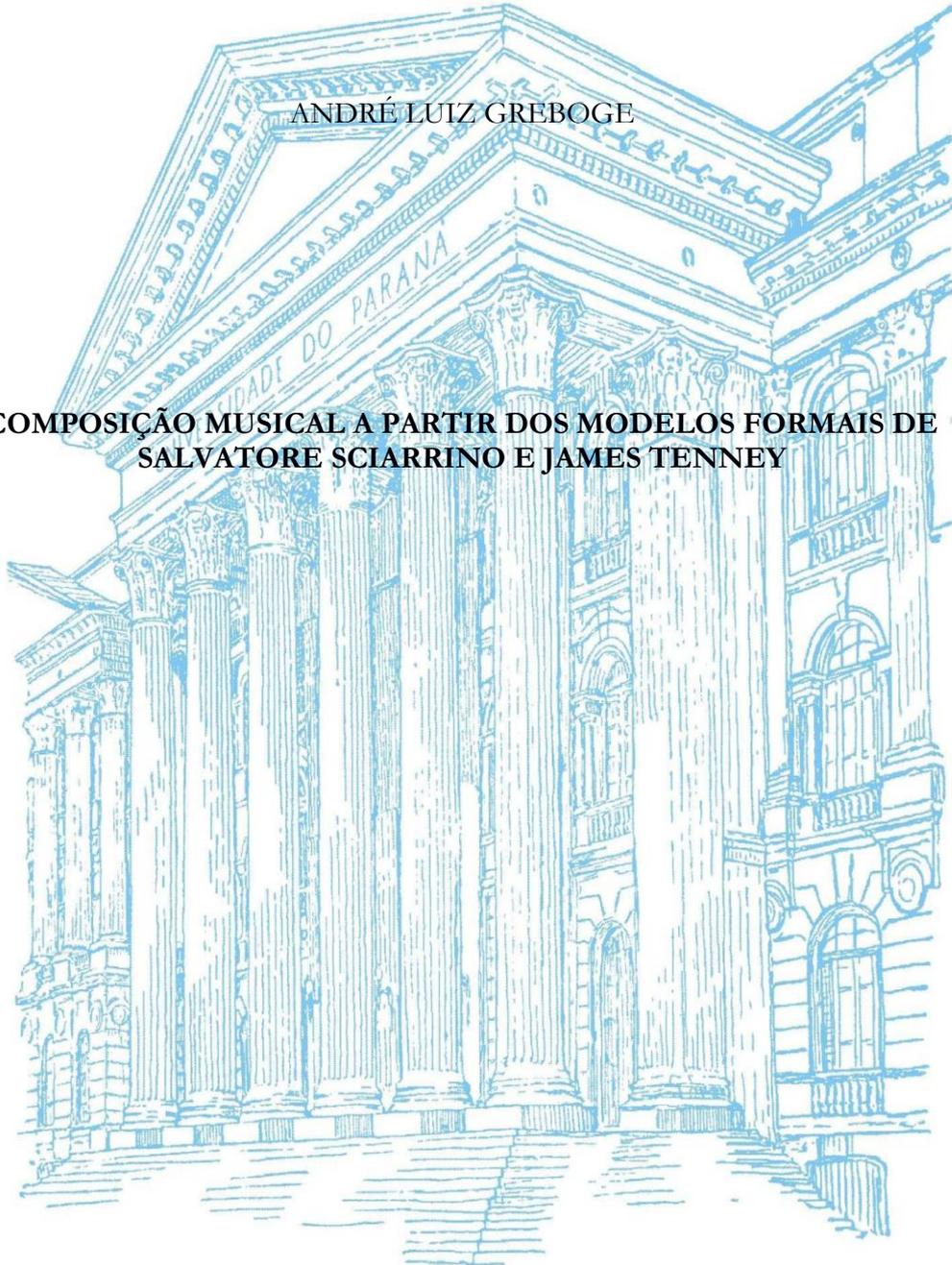


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ LUIZ GREBOGE

COMPOSIÇÃO MUSICAL A PARTIR DOS MODELOS FORMAIS DE  
SALVATORE SCIARRINO E JAMES TENNEY



CURITIBA  
2017

ANDRÉ LUIZ GREBOGE

**COMPOSIÇÃO MUSICAL A PARTIR DOS MODELOS FORMAIS DE  
SALVATORE SCIARRINO E JAMES TENNEY**

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

Orientador: Maurício Dottori

CURITIBA  
2017

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

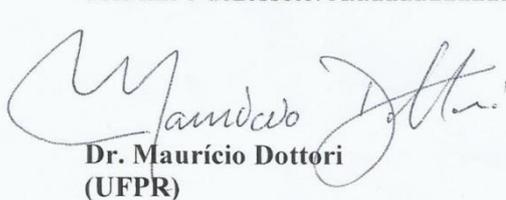
Greboge, André Luiz  
Composição musical a partir dos modelos formais de Salvatore Sciarrino e  
James Tenney. / André Luiz Greboge – Curitiba, 2017.  
198 f.

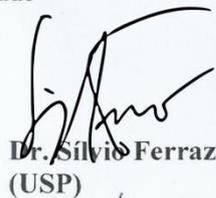
Orientador : Prof. Dr.Maurício Soares Dottori  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e  
Design da Universidade Federal do Paraná.

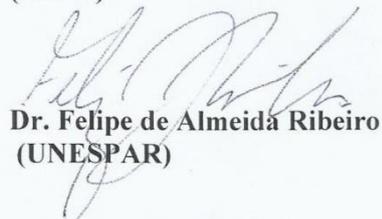
1. Forma Musical. 2. Composição Musical. 3. Percepção Musical.4.  
Cognição Musical. I.Título.

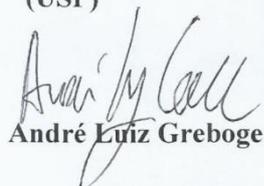
CDD 780

Ata centésima quadragésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando André Luiz Greboge. No vigésimo quarto dia de fevereiro de dois mil e dezessete, às dez 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, **Silvio Ferraz (USP)**, *por Skype*, e **Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**Composição Musical a partir dos Modelos Formais de Salvatore Sciarrino e James Tenney**”, apresentada por André Luiz Greboge. 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, *via Skype*, e ao segundo, para as suas arguições, 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 quarto dia de fevereiro de dois mil e dezessete. XXXXXXXXXXXXXXXX

  
Dr. Mauricio Dottori  
(UFPR)

  
Dr. Silvio Ferraz  
(USP)

  
Dr. Felipe de Almeida Ribeiro  
(UNESPAR)

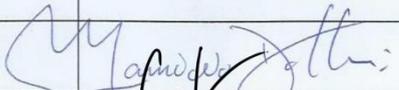
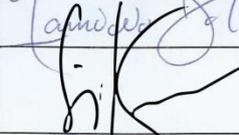
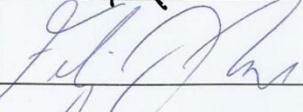
  
André Luiz Greboge

## PARECER

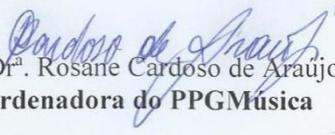
Defesa de dissertação de mestrado de **André Luiz Greboge** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Maurício Dottori**, **Sílvio Ferraz**, **Felipe de Almeida Ribeiro**, arguíram, nesta data, o candidato, a qual apresentou a dissertação: “**Composição Musical a partir dos Modelos Formais de Salvatore Sciarrino e James Tenney**”.

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

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
<b>Maurício Dottori (UFPR)</b>		aprovado
<b>Sílvio Ferraz (USP)</b>		aprovado
<b>Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)</b>		APROVADO

Curitiba, 24 de fevereiro de 2017.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica



*In Memoriam* Gilberto Mendes

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais amorosos.

Ao meu orientador e professor de composição, pelo apoio e pelo carinho de suas lições.

Aos professores membros da banca, Felipe Ribeiro e Sílvio Ferraz pelas correções e sugestões em minha pesquisa.

Ao PPGMúsica da UFPR, especialmente ao Gabriel Snak, à professora Roseane Yampolshi, ao professor Daniel Quaranta e ao professor Felipe Ribeiro.

Aos amigos compositores e companheiros de pesquisa, Pedro Samsel, Willian Lentz, Francisco Cardoso, Rodrigo Enoque e Thiago Busch.

A Rosane Cardoso pelas oportunidades.

A todos os músicos que gravaram e contribuíram para a realização das peças.

A CAPES pelo apoio financeiro.

*“... tenho absoluta certeza do motivo pelo qual componho. É para poder merecer ouvir os grandes mestres: Machaut, Landini, Palestrina, Banchieri, Bach, Mozart, Stravinsky, Webern... Debussy... Schubert, Scarlatti... Schumann... Tenho a esquisita convicção de que é preciso merecer, para se ter direito a ouvir esses mestres extraordinários.”*

Gilberto Mendes

## **Resumo**

Memorial da composição de seis peças compostas a partir de ideias e contribuições de James Tenney, Salvatore Sciarrino e outros autores, relacionadas à escuta e a forma musical. O enfoque desta pesquisa tem base na fenomenologia e na percepção da música através de figuras e mecanismos perceptivos. Para Salvatore Sciarrino, são cinco processos formais principais, organizados e chamados de figuras. James Tenney usa a teoria da Gestalt em música, que opera mecanismos de segmentação e agrupamento, em vários níveis hierárquicos de escuta. Ao fim do trabalho apresento as peças e sua análise.

**Palavras-chave:** Forma, escuta, Sciarrino, Tenney, composição.

## Abstract

Composition memorial of six works taking in consideration ideas and contributions by James Tenney, Salvatore Sciarrino and other authors, related to listening and musical form. The approach is based on the phenomenology and perception of music through figures and perceptual mechanisms. For Salvatore Sciarrino, there are five main formal processes, organized and called *figures*. James Tenney uses the Gestalt theory in music, which operates by mechanisms of segmentation and grouping in various hierarchical levels of listening. At the end of the work I present the pieces and analysis.

**Keywords:** Form, hearing, Sciarrino, Tenney, composition.

## Lista de figuras

Figura 1 - Processo de acumulação na abertura de <i>O ouro do Reno</i> , de Richard Wagner. Exemplo de Sciarrino. ....	42
Figura 2 - Processo de acumulação na abertura de <i>O ouro do Reno</i> , de Richard Wagner. Exemplo de Sciarrino. ....	42
Figura 3 – Parte final do processo de acumulação na abertura de <i>O ouro do Reno</i> , de Richard Wagner. Exemplo de Sciarrino .....	43
Figura 4 - esquema gráfico da figura da acumulação. Esquema meu. ....	44
Figura 5 - <i>Accumulation de Guitarras</i> (1983) de Armand Pierre Fernandez .....	45
Figura 6 – processo de multiplicação na fuga em sol menor (BWV 578) de Johann Sebastian Bach. Exemplo meu. ....	46
Figura 7 – processos de acumulação e multiplicação em <i>Lux Aeterna</i> de György Ligeti. Exemplo meu. ....	46
Figura 8 - Escultura <i>La Scala</i> (1965) de Mario Ceroli.....	47
Figura 9 - Esquema gráfico da figura da Multiplicação. Esquema meu.....	48
Figura 10 – Processo com <i>Little Bangs</i> na <i>2a sonata para piano</i> de Salvatore Sciarrino. ....	49
Figura 11 - Figura parcial do <i>little bang</i> no 3o ato de <i>La Bohème</i> de Puccini. Exemplo meu. ....	50
Figura 12 - Esquema gráfico da figura do <i>little bang</i> . Esquema Meu.....	51
Figura 13 – Ária que fornece o material das <i>Variações Goldberg</i> , de Johann Sebastian Bach. Exemplo meu. ....	51
Figura 14 – Primeira <i>Varição Goldberg</i> de Johann Sebastian Bach. Exemplo meu. ....	52
Figura 15 - Cadência atonal. Exemplo meu. ....	54
Figura 16 - Melodia criada a partir da cadência atonal. ....	54
Figura 17 - Variação sobre a melodia.....	54
Figura 18 - Variação com contraponto melódico. ....	55
Figura 19 - Variação com contraponto, imitação livre e defasagem.....	55
Figura 20 - Excerto inicial da peça <i>Anamorfosi</i> , de Salvatore Sciarrino, na qual são citados Ravel e a melodia de <i>Singing in the rain</i> . Exemplo meu. ....	59
Figura 21 – Primeiro compasso de <i>Jeux d'eau</i> , de Maurice Ravel. ....	59
Figura 22 – Melodia principal de <i>Singing in the rain</i> . (transcrição do minha). ....	59
Figura 23 - Esquema gráfico da forma em Janelas. Esquema meu. ....	60
Figura 24 - Gravura <i>De pé sobre o monte Fuji</i> . ....	61
Figura 25 - Gravura <i>Monte Fuji atrás de uma teia de aranha</i> .....	61
Figura 26 - Trecho do início do minueto da suíte op. 35 – do compasso 5 ao 8.....	62
Figura 27 - Trecho da liquidação do minueto da suíte op. 35 – do compasso 21 ao 26.....	63
Figura 28 - Esquema gráfico da figura do Espelho Quebrado. Esquema meu. ....	64
Figura 29 - eixo da figura do espelho quebrado .....	65
Figura 30 - esquema gráfico de figuras em formas em arco .....	65
Figura 31 - Excerto da seção A do 3o mov. do Trio para piano em <i>Sól Maior</i> de Haydn. ....	66
Figura 32 - Excerto da seção B do 3o mov. do <i>Trio para piano em Sól Maior</i> de Haydn. ....	67
Figura 33 - Excerto da retomada da seção A do 3o mov. do <i>Trio para piano em Sól Maior</i> de Haydn.....	67
Figura 34 - Excerto da seção C do 3o mov. do Trio para piano em <i>Sól Maior</i> de Haydn. ....	68
Figura 35 - Excerto da última retomada da seção A do 3o mov. do Trio para piano em <i>Sól Maior</i> de Haydn.....	68
Figura 36 - Exemplo de <i>clang</i> (acima) e uma sequência (abaixo). Exemplo de Tenney, reorganizados por mim. ....	75
Figura 37 - Esquema com os níveis hierárquicos da percepção gestáltica. Esquema de Tenney, reorganizado por mim.....	77

Figura 38 - Esquema do modelo perceptivo formal integrado .....	90
Figura 39 - Compassos 3 e 4 da seção A da peça <i>Con la testa fra le nuvole</i> .....	92
Figura 40 - <i>Clangs</i> da seção B da peça <i>Con la testa fra le nuvole</i> .....	92
Figura 41 - <i>Clangs</i> da seção C da peça <i>Con la testa fra le nuvole</i> .....	93
Figura 42 - <i>Clangs</i> da seção A' da peça <i>Con la testa fra le nuvole</i> .....	93
Figura 43 - Trecho original do <i>Concerto de violino</i> de Tchaikovsky. ....	95
Figura 44 - Subdivisões do trecho original, em ordem de aparecimento da peça. ....	95
Figura 45 - Série dodecafônica utilizada para gerar as harmonias possíveis.....	96
Figura 46 - Tabela de harmonias possíveis na obra <i>O canto de um jardim de memórias</i> . ....	96
Figura 47 - trecho original da <i>Ária</i> .....	102
Figura 48 - Trecho da <i>ária</i> modificado .....	102
Figura 49 - Relação entre harmonias originais e os blocos sonoros da miniatura 1 .....	103
Figura 50 - Trecho na segunda miniatura, com a primeira expansão intervalar. ....	105
Figura 51- Trecho na segunda miniatura, com a segunda expansão intervalar.....	105
Figura 52 - trecho na segunda miniatura, com a terceira expansão intervalar .....	105
Figura 53 - trecho da terceira miniatura, seus <i>clangs</i> principais e uma janela .....	106
Figura 54 - Sujeito da multiplicação e funções harmônicas.....	107
Figura 55 - Cadência executada após a exposição do sujeito pela 4ª voz. ....	109
Figura 56 - Cadência em retrógrado.....	109
Figura 57 - Variações de <i>clangs</i> a partir da mesma harmonia possível. ....	109
Figura 58 - Relações entre <i>clangs</i> da segunda seção e de <i>clangs</i> da multiplicação .....	110
Figura 59 - Reapresentação de duas vozes expandidas provenientes da multiplicação.....	110
Figura 60 - Estrutura geral da obra <i>Issa dança de memória</i> .....	112
Figura 61 - <i>Clangs</i> que constituem a acumulação da peça <i>Issa dança de memória</i> .....	113
Figura 62 - <i>Clang do little bang</i> . ....	114
Figura 63 - Variações do <i>Clang do little bang</i> . ....	114
Figura 64 - Polifonia de blocos sonoros e liquidações .....	115

## Lista de tabelas

Tabela 1 - Relação entre música, mito e linguagem .....	31
Tabela 2 - Relação do foco de atenção dos compositores .....	38
Tabela 3 - Tabela relacionando o contraponto de Fux e a relação cognitiva das espécies ..	56
Tabela 4 - Relação entre materiais originais e liquidações .....	63
Tabela 5 - relação entre tipos de memória e a teoria de Tenney.....	81
Tabela 6 - Tabela com resumo das figuras formais .....	83
Tabela 7- fatores de coesão e segmentação da teoria gestáltica de Tenney.....	84
Tabela 8 - aspectos da percepção e das teorias abordadas.....	85
Tabela 9 - Seções formais da obra <i>Con la testa fra le nuvole</i> .....	91
Tabela 10 - Relação de aparecimento das janelas na peça <i>O canto de um jardim de memórias</i> . .	96
Tabela 11 - Tabela de <i>clangs</i> principais da obra <i>A lavanda Solitária</i> .....	99
Tabela 12 - Variações genéticas dos <i>clangs</i> de <i>A lavanda Solitária</i> .....	100
Tabela 13 - tabela com as expansões intervalares .....	102
Tabela 14 - tabela de organização formal da miniatura 1.....	104
Tabela 15- Seções da peça <i>A dança quieta do salgueiro</i> .....	107
Tabela 16 - Modos de criação de <i>clangs</i> em contraponto ao sujeito.....	108

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1. A PERCEPÇÃO, A FORMA, A COGNIÇÃO E A FENOMENOLOGIA COMO AS BASES DA COMPOSIÇÃO</b>	<b>18</b>
1.1 A surdez do Estruturalismo: Lévi-Strauss, linguagem e música	28
1.2 As figuras formais	34
1.2.1 As figuras formais em <i>Figure della musica: da Beethoven a oggi</i>	35
1.2.1.1 A figura da Acumulação	41
1.2.1.2 A figura da Multiplicação	45
1.2.1.3 A figura do Little Bang	48
1.2.1.4 A figura da transfiguração genética	51
1.2.1.5 A figura da forma em janelas	58
1.2.2 Outras figuras formais	61
1.2.2.1 A figura da Liquidação	62
1.2.2.2 A figura do Espelho Quebrado	63
1.2.2.3 A figura das formas em arco	65
1.3 James Tenney	68
1.3.1 <i>Meta Hodos e Meta meta-hodos</i>	71
1.3.1.1 A teoria da Gestalt	77
1.4 Entre Sciarrino, Tenney, a memória e o juízo	82
<b>2. MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO</b>	<b>90</b>
2.1 <i>Con la testa fra le nuvole</i>	90
2.2 <i>O canto de um jardim de memórias</i>	94
2.3 <i>A lavanda solitária</i>	98
2.4 <i>Para mim mais que o céu e a terra</i>	101
2.5 <i>A dança quieta do salgueiro</i>	107
2.6 <i>Issa dança de memória</i>	111
<b>3 CONCLUSÕES</b>	<b>116</b>
<b>4 REFERÊNCIAS</b>	<b>123</b>
<b>5 ANEXOS</b>	<b>127</b>
5.1 Partitura de <i>Con La Testa Fra Le Nuvole</i>	127
5.2 Partitura de <i>O Canto de um jardim de memórias</i>	155
5.2.1 Cartaz do concerto	167
5.3 Partitura de <i>A Lavanda Solitária</i>	168
5.4 Partitura de <i>Para mim – mais que o céu e a terra</i>	174

5.5 Partitura de <i>A dança quieta do salgueiro</i>	184
5.6 Programa de concerto da peça <i>Issa dança de memória</i>	194
5.7 CD com áudios das obras.	195

## INTRODUÇÃO

O caminho de discussão e contextualização deste trabalho começa a partir de apontamentos sobre estruturalismo e música, que consiste em uma visão que compara a música à linguagem e que foi explorada por compositores como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez na segunda metade do século XX. A partir desses apontamentos, são discutidas as visões de James Tenney e Salvatore Sciarrino, que não são estruturalistas, mas sim fenomenológicas, porque relacionam os fenômenos perceptivos da música, através de sua forma, processos formais e da organização dos materiais musicais, com o que confere a construção de significado à experiência musical.

O pensamento estruturalista em música surgiu junto com o desejo de novas gerações de compositores no séc. XX que buscavam novas sonoridades e possibilidades composicionais desligadas da tradição.

Giovanni Piana é um dos que insiste na ideia da música de concerto a partir da segunda metade do séc. XX buscar a novidade<sup>1</sup>. Segundo Piana, a autopromoção de ser “música nova” tem um fundo de verdade, já que não parece se impor uma caracterização fechada à música de concerto atual. O filósofo escreve que “nosso propósito é fixar tal *novidade* como uma das *características internas* da música do século XX”<sup>2</sup>. A novidade na música apareceu em todos os aspectos: sistemas de organização de alturas, exploração da rítmica, novos timbres, música concreta, eletroacústica e puramente sintética, etc ... Em meio àquele movimento de busca por novos modos composicionais nasceram novas sonoridades e gestos, mas muitas vezes a forma foi relegada a um plano inferior ao do sistema estrutural criado para controlar os materiais, já que boa parte dos compositores tentou se afastar-se das decisões composicionais baseadas na audição, por receio da influência da tradição por meio da escuta.

O compositor Luciano Berio escreveu dois artigos relacionados à forma musical, em 1960 e 2001, que servem de como um ponto de partida para a contextualização das questões relacionadas à forma musical no séc. XX e XXI. No artigo “Forma”, de 1960<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Giovanni Piana, *A filosofia da música*. (Bauru: Edusc, 2010), 9 - 10.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Cabe notar que na época em que este artigo foi publicado (1960), a ideia de obra aberta estava em voga, assim como o próprio estruturalismo. Apesar da ideia de obra aberta não ser o foco desta pesquisa, parte dos compositores da época trabalharam com esta inclinação, paralelamente ao estruturalismo. Assim, os comentários de Berio corroboram como um ponto de vista de um compositor estruturalista sobre a forma na época.

Berio escreve que é na forma que o trabalho do compositor com as notas e gestos se realiza. É a “evidência do trabalho do compositor no plano audível”<sup>4</sup>. O compositor também defende que a música (à época do artigo) não poderia ser considerada uma linguagem, porque já não era fechada e precisa o suficiente.

Berio chama a atenção para a ideia de que a forma na música de concerto em que muito pode ser feito, desde a abertura total, *to be made*, até o fechamento total, *ready-made*. Incluía o problema do compositor não delimitar com clareza o que imagina como limites, ou aberturas, do que está para ser feito. O que Berio ressalta é que a música de concerto é uma realidade em si, até mesmo no contexto social e histórico em que se apresenta.

Já no artigo de 2001, “Delle Forme”, Berio não apresenta preocupações quanto à diade abertura/determinação, mas, sim, à indeterminação e a imprevisibilidade da forma musical. O compositor escreve que a própria ideia de forma se transformou e que ao contrário do passado, no qual uma sonata ou uma sinfonia teriam a mesma forma estável, atualmente uma obra sonata, não precisa necessariamente ser uma sonata *per se*, mas sim, uma “metáfora ou uma operação reconstrutiva”<sup>5</sup>. Berio ainda comenta que a forma em si, independente de o quanto é transformada e estilizada, contribui para o trabalho musical e para a expressão da obra musical.

Outro ponto de vista de Berio, esclarecedor no que tange a forma nos séc. XX e XXI, é a ideia de que a forma evolui na história, mesmo que haja certa consciência de sua historicidade e o quão se afasta ou se aproxima da sua história e sua transformação. A mesma consciência também existe como “tendência epistemológica que é que a multiplicidade, a diversidade e a polivalência de um conjunto de detalhes possam condicionar e gerar a formação de formas”<sup>6</sup>. Segundo o compositor, as perspectivas formais, estruturais e geradoras da música chamam a atenção para “os extremos, do longínquo ao próximo, do banal ao complexo (. . .) e que a forma não é qualquer coisa que ‘funciona’ mas sim, um agente e material de seu próprio devir”<sup>7</sup>. A forma acontece no presente enquanto aponta para o futuro e reflete o passado.

---

4 Luciano Berio, *Scritti sulla musica* (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2013), 24.

<sup>5</sup> Berio, *Scritti* . . . , 84.

<sup>6</sup> Berio, *Scritti* . . . , 84-85.

<sup>7</sup> Berio, *Scritti* . . . , 85.

Segundo Koopman e Davies a forma é o que possibilita a apreensão do significado intramusical. Entender a obra musical “é entender como a obra foi montada”<sup>8</sup>. Em música, os padrões estruturais são sutis, multidimensionais e multihierárquicos, incluem tanto interações como desenvolvimentos<sup>9</sup>. Para eles, explicar a música e suas progressões nem sempre é o suficiente para descrever o seu significado, sendo que este é construído de maneira experiencial durante a audição. Neste ponto, novamente entra a forma musical:

“Percebemos as partes da obra musical conectadas a um todo. Há sentido no modo que a música progride. A música se apresenta como um processo contínuo em que, a cada momento, escutamos o que se segue como uma coisa relacionada ao que escutamos antes; ou seja, a música não é uma sucessão desconectada de elementos, mas o desdobramento temporal de um todo”<sup>10</sup>.

O contexto em que esta pesquisa pretende se encaixar é o da retomada da audição para o processo de composição musical, partindo primeiro de processos perceptivos e como os mesmos ocorrem como fenômenos, para então incorporá-los à composição e a sistematização em processos composicionais. A abordagem da composição neste trabalho é dividida em duas partes: a do levantamento com aspectos fenomenológicos dos processos formais, porque propõe-se a buscar a maneira como ocorre a experiência (Woodruff, 2013) da forma e das estruturas musicais. E para tal descrição, é necessária a audição como fonte de “coleta de dados”; Na segunda parte do trabalho trato das composições propriamente ditas, incorporando à minha poética as informações levantadas, detalhando o meu modo de trabalho composicional, com ênfase na criação de sistemas musicais determinados em primeiro plano por aspectos composicionais provenientes da percepção formal.

É importante ressaltar que além da semelhança pelo foco na forma e percepção, ambos Tenney e Sciarrino preocupam-se com o *status quo* da música de concerto contemporânea em aspectos de análise e descrição. Tenney argumenta que “dizemos o que a música não é, mas nunca o que ela é de fato”<sup>11</sup>. De fato, tal postura dificulta o trabalho musical claro e preciso. Como disse o filósofo Ettiénne Gilson, a abordagem da filosofia

<sup>8</sup> Stephen Davies e Constantijn Koopman, “Musical meaning in a broader perspective” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 3 (December 2001), 261.

<sup>9</sup> Davies *et al*, “Musical meaning . . .”, 262.

<sup>10</sup> Davies *et al*, “Musical meaning . . .”, 264.

<sup>11</sup> James Tenney, *Meta Meta-Hodos* (Oakland: Frog Peak, 1988), 4.

em arte deve buscar a essência da própria arte. Esse modo de pensamento, na tradição filosófica ocidental, vem de Sócrates, Platão e Aristóteles, que buscavam descrever “aquilo que a coisa é”<sup>12</sup>.

Em um exemplo similar ao de Tenney, Gilson escreve que:

“dizendo ‘isto é um círculo’, digo também que não é um triângulo, nem um quadrado, nem tampouco um hexágono (...) não sendo, pois, a coisa nada do que sua essência não é, as essências são mutuamente excludentes de maneira que a definição de cada uma delas cabe apenas e tão somente à coisa que define.”<sup>13</sup>

Portanto, a abordagem desta pesquisa acolhe a noção de que a experiência da percepção da música guarda em si mesma a sua essência, e, mais precisamente, investiga como isso ocorre com relação a sua forma.

Para o compositor italiano Salvatore Sciarrino, a forma musical, refletida nos processos de organização formal das figuras perceptivas: *little bang*, acumulação, multiplicação, transfiguração genética e forma em janelas. Essas figuras auxiliam o compositor na criação de obras musicais com significado interno. A forma musical se refere, no seu nível mais elementar, à maneira de disposição de agrupamentos sonoros<sup>14</sup> em figuras perceptivas. No livro *Figure della musica*, Sciarrino usa exemplos musicais que vão de Richard Wagner à Karlheinz Stockhausen, e também exemplos de outras naturezas artísticas. Para Sciarrino, mesmo na transgressão às práticas do passado, as ideias a negar precisam ser conhecidas para então ser evitadas, mesmo assim, as ideias transgressoras não são criadas, mas sim frutos de transformações<sup>15</sup>.

James Tenney (1934 - 2006) usa princípios da Gestalt, cujas ideias foram criadas num primeiro momento para a percepção visual, e posteriormente estendidas para a percepção musical. Tenney busca fatores perceptivos que possibilitem segregação e coesão dos materiais na forma, e que possam ser trazidos à organização do material musical, para atender as necessidades poéticas do compositor. Sua teoria defende a forma como um resultado de relações hierárquicas entre vários níveis de escuta. A noção de *clang* é central

<sup>12</sup> Etienne Gilson, *Introdução às artes do belo* (São Paulo: Realizações, 2010), 13.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Salvatore Sciarrino, *Figure della musica: da Beethoven a oggi* (Milão: Ricordi, 1998), 19.

<sup>15</sup> Sciarrino, *Figure . . .*, 19.

em sua teoria, sendo que o *clang* é a menor unidade musical organizada e que a partir de suas interações existe a criação da forma musical na memória.

Essa dissertação é dividida em duas grandes partes, uma com o levantamento bibliográfico, e outra com o memorial de composição. No primeiro capítulo do levantamento discorro sobre o estruturalismo e sobre algumas noções diversas de forma que tem consonância ou apontam para as teorias de Sciarrino e Tenney de alguma maneira. No capítulo sobre as figuras formais, escrevo e exemplifico tanto as figuras de percepção formal propostas por Sciarrino quanto figuras que não mencionadas por ele. Apesar da teoria das figuras ser do compositor italiano, incluí outros autores deliberadamente nas discussões para complementar e relacionar suas ideias. Ainda no levantamento bibliográfico discorro sobre a teoria de percepção gestáltica defendida por Tenney. Divido a explicação entre uma esquematização da teoria de Tenney e uma pequena discussão sobre a Gestalt e a memória.

No último capítulo do levantamento bibliográfico faço uma síntese das ideias levantadas no trabalho. Junto disso apresento um pequeno esboço sobre a faculdade do juízo e a percepção musical. Na segunda parte do trabalho, o memorial de composição, descrevo o processo composicional das peças desenvolvidas durante essa pesquisa e faço uma análise das peças em relação às teorias.

Como já foi bastante evidenciado, devido ao fato do trabalho envolver duas teorias perceptivas diferentes, utilizo duas discussões periféricas para contribuir com a integração das ideias. Apresento sucintamente argumentos relacionando as teorias com a memória e com categorias de juízo estético que se lançam nas formas percebidas. Optei por tomar esse caminho porque em ambas as teorias essas ideias não foram explicadas de modo preponderante pelos autores (e nem era parte de seus objetivos), mas o destaque para as duas noções é pertinente para descrever e elucidar parte das operações cognitivas exploradas nesse trabalho. Os dados sobre a memória servem principalmente para conceber como as relações de apreensão e ordenamento do material musical se dão na percepção.

A audição não é somente um substrato de operações racionais, também há a participação da intuição no julgamento estético das obras. Por isso, em relação ao juízo estético, baseio-me em Carl Dahlhaus para obter subsídios que possibilitem a discussão e a análise estética das obras que compus. O autor escreve que a análise musical, de modo

geral, é um meio ou um fim<sup>16</sup>. Há a análise com finalidade estética, uma mediante para compreender e descrever um objeto e o que constitui seu valor e sua individualidade. A análise por si só, ou seja, a análise como finalidade é um esforço com escopo frágil, com asserções que isolam elementos e que tentam relacionar a música com a teoria, sendo que muitas vezes se apoiam mais em elementos teóricos que justificam mais a teoria do que a obra.

Portanto, utilizarei cinco critérios estéticos da faculdade do juízo propostos por Dahlhaus, nos momentos desse trabalho nos quais condensarei as teorias de Tenney e Sciarrino, e na discussão de minhas próprias peças, no sentido de complementar minhas análises também do ponto de vista do juízo. Os critérios do autor são: a riqueza de relações; diferenciação e integração; princípios formais; analogia e compensação; e audibilidade. Dahlhaus afirma que o juízo estético não é um conjunto de afirmações totalmente racionais, por mais que se refiram a um objeto, e que esses postulados podem variar em nível de precisão<sup>17</sup>. Não caberia, na opinião de Dahlhaus abandonar o juízo estético, porém afirma que os critérios de julgamento não são também uma base suficiente para a avaliação de uma obra musical<sup>18</sup>.

## **1. A PERCEPÇÃO, A FORMA, A COGNIÇÃO E A FENOMENOLOGIA COMO AS BASES DA COMPOSIÇÃO**

Meu primeiro contato com a composição musical ocorreu no primeiro ano de minha Licenciatura em Música (2011-2014) na Universidade Federal do Paraná. Apesar das poéticas musicais de Murray Schaffer e John Cage não influenciarem meu trabalho composicional diretamente, parte de suas ideias relacionadas à audição musical, à composição e a música nova tem forte ressonância no meu modo de pensar. Creio que grande parte da música do séc. XX foi surda a certos níveis da composição musical, no sentido de negligenciar a própria audição em detrimento de outros aspectos, como a criação e descoberta de novos timbres e a necessidade de gerar novos modos de trabalho composicional.

---

<sup>16</sup> Carl Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*. (Bologna, Il Mulino, 1987), 19.

<sup>17</sup> Carl Dahlhaus, *Analisi . . .*, 39.

<sup>18</sup> Dalhaus, *Analisi . . .*, 42.

Desde minhas primeiras lições de composição em contraponto, fui advertido para o fato de que compor é organizar eventos e estruturas sonoras finitas no tempo, segundo um conjunto determinado de regras. Surpreendeu-me o fato de que, mesmo na música nova, na qual a variação de regras composicionais é bastante acentuada, muitas obras assim mesmo tenham o efeito de funcionarem musicalmente, como se ao mesmo tempo em que apreendemos a organização da determinada peça também percebêssemos como seus elementos são utilizados criativamente e de maneira articulada. Percebi que tão importante quanto os materiais da obra e seus gestos, é como se dão os processos formais desses materiais no tempo, e como eles se articulam. Entretanto, muitos compositores, principalmente do séc. XX, não levavam em conta a importância da audição nos processos composicionais.

Em um texto escrito para o centenário de nascimento de John Cage (1912 - 2012), o musicólogo Paul Griffiths<sup>19</sup> evidencia aspectos das ideias de Cage com analogias entre percepção auditiva e percepção visual. Uma das ideias de Cage, que Griffiths analisa em analogia com a visão, relaciona-se ao fato de ouvirmos o tempo todo, e também ao nosso redor. Acordamos com sons de despertadores, ou conseguimos escutar alguém nos chamando atrás de nós, por exemplo. A visão é mais seletiva, mesmo que contra nossa vontade.

Para exemplificar a importância da forma para música, recorro a mais uma comparação, desta vez entre música e artes plásticas. Na transcrição dos colóquios do 3º Encontro Nacional de Compositores Universitários<sup>20</sup>, o compositor Maurício Dottori e o crítico de arte Fernando Bini discutem a questão da forma nas artes plásticas e na música. Dottori argumenta que, enquanto nas artes plásticas pode-se dissolver a forma porque o objeto artístico visual é concreto, ele pode ser observado várias vezes e de vários modos e ângulos, na música não há tal possibilidade. Ao escutar criamos relações entre eventos do passado, do presente e do futuro. Sem forma e sem os blocos de memória que são criados relacionados a ela, a música não se constrói na percepção das pessoas, até porque a memória humana é limitada. Os sons são finitos, e nossas memórias precisam criar blocos, como um jogo de encaixar, para montar a grande estrutura da obra musical.

Tendo em mente a preocupação com a percepção musical e os processos composicionais que não a relegassem para o segundo plano, durante os anos de graduação

---

<sup>19</sup> “How to say nothing?”. Disponível em: <<http://www.the-tls.co.uk/articles/public/how-to-say-nothing/>>.

<sup>20</sup> Marcel Sluminsky, *et al.* (orgs.), *Colóquios do 3º EnCum.* (Curitiba: DeArtes, 2005), 13.

conheci os trabalhos de Tenney e Sciarrino, ambos preocupados com alguns aspectos da composição com os quais eu me preocupava, e em ambos, a discussão das relações entre forma e materiais musicais. Uma vez que a questão da forma musical é um dos alicerces da composição, já que ordena os próprios planos composicionais, os gestos e as texturas, este trabalho busca sistematizar os escritos de Tenney e Sciarrino sobre a forma, observando também sua relação contrastante com a abordagem estruturalista.

O enfoque fenomenológico busca diferenciar-se do enfoque estruturalista na música, vigente na obra e nos processos composicionais de vários compositores do séc. XX, principalmente a partir da segunda metade do século. Mesmo que o foco principal seja a forma, os processos e a audição segundo o que escrevem Sciarrino e Tenney, a contextualização histórica e conceitual do estruturalismo em música é necessária porque mudou o modo de compor e de pensar a música, tanto nos processos de composição propriamente ditos como no modo que o compositor relaciona a música com a percepção, a linguagem e o mundo. Enquanto Lévi-Strauss compara a música com uma ramificação da linguagem<sup>21</sup>, que possui estruturas e som, mas não significado, Tenney fala que “[está] interessado na música como coisa objetiva, que é interessante para nós, algo que queremos escutar porque nos dá uma experiência especial que não pode ser obtida de outro modo”<sup>22</sup>.

Além dos argumentos anteriores de compositores, coube apresentar ideias sobre a relação entre forma e música também sob o ponto de vista da filosofia e de cognição. Gisèle Brelet escreve que “o primeiro fundamento da criação musical é a união indissolúvel da sensação e da forma, forma mediante a qual a sensação é captada e dominada.”<sup>23</sup> Para a autora, a riqueza da sensação sensual do som não é suficiente para a edificação da obra musical. Ela diz que “É necessário que se descubra um plano formal que elabora [as superfícies sonoras] e que desperta o ato construtor do artista [. . .] Deste modo, a estética sensualista se anula por si mesma. A riqueza da sensação nasce de uma forma visível através dela como transparência.”<sup>24</sup>

Em uma discussão sobre as relações de estrutura e material musical, Mikel Dufrenne diz que “a nota só existe quando, generalizando, o objeto estético só existe

<sup>21</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. Nova York: Schocken books, 1979, 52-53.

<sup>22</sup> Ciarán Maher, “James Tenney on Intention, Harmony and Phenomenology: A Different View of the larger Picture” *Music Works* 77 (2000), 25.

<sup>23</sup> Gisèle Brelet, *Estética y creación musical* (Buenos Aires: Librería hachette; 1947), 37.

<sup>24</sup> *Idem*, 38.

quando percebido. (. . .) a nota é sempre tomada no fluxo sonoro e, nesse sentido, não tem existência autônoma”<sup>25</sup>. Além disso, sublinha a dupla relação entre a estrutura e o material na música, quando diz “ que enquanto a nota, voltada à percepção, desaparece na totalidade percebida, do mesmo modo quando essa totalidade”<sup>26</sup>.

Em relação à forma e aos eventos sonoros em geral (gestos, motivos, frases, etc.), Irene Deliège assinala que há dois parâmetros principais pelo qual a forma se relaciona com os materiais e com os outros processos formais. Apesar da visão da autora sobre a Gestalt se diferenciar em certos aspectos da abordagem de Tenney, parte do que a autora<sup>27</sup> escreve também aponta para o fato de que a formação e a percepção da música são afetadas tanto pelas leis da Gestalt – que são dadas pela natureza perceptiva humana, quanto a formação de agrupamentos e sequências – tanto quanto pelo próprio sistema hierárquico da estrutura da música que é estabelecido em grande parte pelo compositor.

A questão da forma e dos processos formais se apresenta como uma solução a problemas composicionais próprios. São recorrentes na vida de alguns compositores os momentos em que não sabe como tratar ou progredir com a composição de uma obra. Também há o desejo da utilização futura dos dados levantados e sistematizados em contextos de educação, *a posteriori*, tanto para outros compositores, como em outros níveis de ensino. Neste ponto, a pesquisa pretende elucidar questões quanto a forma e processos composicionais que deem subsídios para controlar esse aspecto da música e que levem em conta a percepção dos processos formais.

Ao escrever sobre questões sociológicas relacionadas à percepção das artes, com ênfase nas artes visuais, Pierre Bourdieu diz que “a percepção de qualquer obra de arte envolve a operação consciente ou inconsciente na direção de decifrar a obra”<sup>28</sup>. O autor discute, por exemplo, como um espaço em branco em uma tela pode ser julgado, gerando assim diferentes interpretações da obra como um todo. Entretanto, em música, as estruturas - desde as frases até as grandes formas - são impostas ao ouvinte pela própria obra. Não se descarta aqui a subjetividade relacionada à apreciação musical, nem mesmo a

<sup>25</sup> Mikel Dufrenne, *Estética e filosofia* (São Paulo: Perspectiva, 1981), 119.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Irene Deliège, “Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff’s Grouping Preference Rules” *Music Perception*, vol. 4, no. 4 (1987), 325-326.

<sup>28</sup> Bourdieu, Pierre. “Outline of a Sociological Theory of Art Perception” In Outline of a Sociological Theory of Art Perception, *International Social Science Journal*, 20, 1968, 589.

ambiguidade que algumas obras musicais nos apresentam. O que se destaca é que é a estrutura da obra musical também nos dá certo espaço para preenchê-la.

Schoenberg evidencia que o termo *forma* tem várias conotações. O compositor exemplifica: as *formas ternárias, binárias* ou o *rondó*, referem-se ao número de partes estruturais que formam a peça. O autor cita o *minueto* e o *scherzo*, como formas de danças, que se referem mais especificamente à métrica e características rítmicas. Dentre o que Schoenberg explica como empregos do termo *forma*, o que mais nos chama a atenção é o seu uso relacionado ao sentido estético. Segundo ele “forma significa que a peça é *organizada* (. . .) [que a peça] consiste de elementos funcionando como um organismo vivo.”<sup>29</sup>

O autor enfatiza que sem a organização formal, a música seria uma massa sem estrutura, ininteligível como se fosse um discurso sem pontuações, pausas, direção; um discurso sem lógica que pula entre assuntos de maneira desordenada.

Schoenberg postula que:

“Os requerimentos chave para a criação de uma forma são a lógica e a coerência. A apresentação, desenvolvimento e interconexão das ideias devem ser baseados em relacionamentos [entre as partes]. Ideias devem ser diferenciadas de acordo com a sua importância e função. Ainda mais, as pessoas só podem compreender o que podem manter em mente. A mente humana é limitada e previne-o de captar tudo que muito extenso. Assim, divisões formais apropriadas facilitam o entendimento e determinam a forma.”<sup>30</sup>

Para ele, o compositor não compõe sua peça como uma criança que brinca com blocos de montar, apesar de que, muitas vezes, o compositor poder “enxergar” sua obra numa totalidade, mesmo antes de terminar sua composição. Schoenberg descreve o processo composicional comparando-o com o lapidar de uma escultura. “. . . como Michelangelo, que esculpiu Moises no mármore sem rascunhos, completo em todos os detalhes, assim *formando* diretamente [em] seu material.”<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Arnold Schoenberg, *Fundamentals of musical Composition* (London: Faber and Faber, 1970), 1.

<sup>30</sup> Schoenberg, *Fundamentals . . .* , 1.

<sup>31</sup> *Idem*, 2.

Stravinsky escreve que “não se pode observar o fenômeno criativo independentemente da forma da qual ela se manifesta”<sup>32</sup> e também afirma que todo processo formal é procedido por um princípio ou uma essência, que Stravinsky descreve como o “impor ordem ao caos”<sup>33</sup>.

Para Stockhausen, a “música ocupa e, assim sendo, representa o tempo” e tradicionalmente a dança, a representação dramática e a própria música são direcionadas à “cooperação”, entre seus gestos e a sua integração no contexto da obra. Segundo ele, há também um impacto social dessa integração: “cooperação é boa”. Stockhausen dá exemplos do tipo de agrupamento que o senso comum atribuiria como “harmonioso”: “uma orquestra como uma comunidade, a sinfonia soando unida, o concerto como ocasião social”<sup>34</sup>.

Stockhausen também escreve que “comparado com a dança ou as narrativas dramáticas, o campo de representação da música é coextensivo consigo mesmo, desde o virtualmente instantâneo até o mais longínquo alcance da memória”.<sup>35</sup> A esse dado também se somam as possibilidades da música eletrônica e também da música que não busca a conformidade, mas as pluralidades – várias percepções e camadas perceptivas diferentes.

Stockhausen sintetiza a noção de totalidade da obra e das várias possibilidades perceptivas que uma obra apresenta, sugerindo que é possível “criar e interpretar música na qual várias maneiras interpretativas podem ocorrer e coexistir, [que] apresenta novas dificuldades, embora enriqueça nosso entendimento de significados a ser descobertos em boa parte das artes clássicas.”<sup>36</sup>

A ideia das formas é discutida há muito tempo e um dos primeiros filósofos a tomar a questão foi Platão. Ora ele, as formas são essências, ou seja, não existem no mundo, elas *são* no plano das essências, eternas, imutáveis e perfeitas<sup>37</sup>. A mente humana já teria tido contato com as formas antes de nascer, e por isso reconhece nos objetos do

<sup>32</sup> *Idem*, 5.

<sup>33</sup> Igor Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons* (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 5.

<sup>34</sup> Karlheinz Stockhausen, “how time passes by” *Die Reihe musical journal*, vol. 3, (1959), 10.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Allan Silverman, “Plato's Middle Period Metaphysics and Epistemology”. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/plato-metaphysics/>>.

mundo algum nível de relação entre aquilo que percebe e o que “se lembra” das formas enquanto essência. Por exemplo, ao ver um círculo, estaríamos o julgando em relação à sua versão perfeita, enquanto forma, à qual temos familiaridade graças a nossas mentes. O que destaco aqui é que há um mecanismo anterior à percepção, que opera em nossas cognições enquanto percebemos o mundo.

Zbikowski descreve o que acontece na cognição durante a escuta musical e o que nos interessa de sua teoria é que “o mesmo processo cognitivo que os humanos usam para organizar o mundo são os que organizam a música”<sup>38</sup>. O autor escreve sobre três modos de organização musical pelos quais a cognição opera: categorização, *cross-domain mapping* e o uso de modelos conceituais. A categorização é a capacidade de alocar as coisas em categorias, quaisquer que sejam: árvores, gestos, expressões, etc... Caracterizar um livro, por exemplo, é o identificar um livro como um objeto dotado da essência de livro. Segundo o autor, a categorização ocorre em todos sentidos e em todas as atividades mentais: “nós caracterizamos cheiros e sons, pensamentos e emoções, sensações táteis e movimentos físicos”.<sup>39</sup>

O processo da categorização forneceria pistas sobre nossa cognição. Segundo Zbikowski é aceito que as categorias refletem em si as estruturas do mundo real, mas que na verdade as categorias são moldadas pelas relações humanas dos objetos categorizados com seus ambientes. Zbikowski escreve que “nossas razões para desenvolver e empregar uma dada categoria são parte da própria categoria: categorias não são apenas não-dadas pela natureza, mas elas são sujeitas à modificação à medida que nosso pensamento evolui”<sup>40</sup>. O autor exemplifica com a harmonia grega, que considerava apenas à oitavas, quartas e quintas como intervalos perfeitos. Terças e sextas, por exemplo, eram consideradas dissonantes, apesar de sua consonância razoável.

A segunda maneira pela qual a cognição opera é chamada de mapeamento de domínio cruzado, que é operação de utilizar estruturas de um domínio conhecido e familiar em termos de outro<sup>41</sup>. Seria como, por exemplo, explicar a estrutura das múltiplas superfícies da internet comparando-a com a cebola e suas camadas.

<sup>38</sup> Zbikowski, Lawrence, *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis* (Oxford university press, New York , 2002), 4.

<sup>39</sup> Zbikowski, *Conceptualizing* . . . , 12.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 13.

A terceira maneira de operações cognitivas são as conceptualizações. Zbikowski exemplifica “[para um músico grego] *se* um intervalo é uma oitava, *então* é uma consonância.”<sup>42</sup> Para contextualizar o exemplo anterior, cabe reforçar que 8as, 5as e 4as são os únicos intervalos perfeitos, e que os gregos acreditavam que só os perfeitos eram consoantes. Pode-se notar que as funções da categorização e do cruzamento de domínio estão presentes nas conceptualizações.

Note-se que as teorias de percepção de Sciarrino e Tenney fazem com que os fenômenos percebidos sejam recebidos e julgados através de mecanismos cognitivos inatos. Esta direção de pensamento, ou seja, de que sentimos, julgamos, conceitualizamos e damos sentido ao mundo através de formas de pensamento já estabelecidas na mente humana relaciona-se à teoria kantiana no que concerne à percepção, que será apresentada de maneira concisa nesse trabalho. De acordo com Kant, parte do conhecimento é originário da experiência através dos sentidos: “não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e pôr em ação a nossa capacidade de conhecer senão os objetos que afetam os sentidos”<sup>43</sup>. Segundo Kant, depois da experiência, a mente cria as representações dos objetos a partir das sensações experienciadas. “Na ordem do tempo, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início.”<sup>44</sup>.

Em *A crítica da razão pura*, Kant mostra que o conhecimento pode ser criado sem relação com a experiência, mas com relações entre os próprios conceitos e conhecimentos, sejam de origem experiencial ou inata. O autor trabalha com conhecimentos *a priori* (inatos, que são anteriores à própria experiência) e *a posteriori* (de origem empírica, que são resultado de processos originários da experiência)<sup>45</sup>.

O que Kant postula é crucial para o entendimento do território que as teorias estudadas no presente trabalho se encontram. De certo modo, quando Tenney, através da Gestalt, e Sciarrino, através da metáfora das figuras, propõe modelos de percepção formal, o que está sendo descrito, por cada auto, ao seu modo, são modelos de percepção *a priori*,

<sup>42</sup> *Idem*, 15.

<sup>43</sup> Immanuel Kant, *Crítica da razão pura*. 5a ed. (Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), p. 62 b1.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Kant, *Crítica . . .*, 62 – 63, b2 – b3.

ou seja, já presentes na mente humana que se ativam mediante experiências de percepção dos fenômenos relacionados a elas.

Para Kant o conhecimento *a priori* se mistura com o conhecimento *a posteriori*:

“Dos conhecimentos *a priori*, são puros aqueles em que nada de empírico se mistura. Assim, por exemplo, a proposição, segundo a qual toda a mudança tem uma causa, é uma proposição *a priori*, mas não é pura, porque a mudança é um conceito que só pode extrair-se da experiência.”<sup>46</sup>.

Como Andrew Brook destaca, Kant também nos chama a atenção para o fato de que como humanos, percebemos o mundo através dos conhecimentos inatos e dos meios sensoriais humanos. Seguindo a lógica de Kant, percebemos apenas os fenômenos do mundo, *como* percebidos por nós, mas não os objetos em sua totalidade, porque nossa percepção não poderia compreendê-los em sua totalidade (que é desconhecida por nós). Brook ainda resume, em três ideias, como o funcionamento cognitivo se dá segundo as ideias de Kant, e sugere que todo o pensamento da teoria cognitiva se baseia, em algum nível no pensamento de kantiano.

- 1) A mente é um conjunto de habilidades funcionais complexas;
- 2) As funções cruciais para a geração de conhecimento mental são o processamento espaço-temporal e a aplicação de conceitos para sensações. A cognição requer tanto conceitos como preceitos
- 3) estas funções são formas que Kant chamou de síntese, que são centrais à cognição.

Segundo Tüpker, a partir do século XIX o fenômeno da escuta musical passou a ter relações cada vez mais estreitas com estudos da psicologia. Ela cita pioneiros da psicologia perceptiva da música como Carl Stumpf<sup>47</sup> e Hermann von Helmholtz e diz que a área ganhou atenção e força, mesmo tendo sofrido uma divisão epistemológica<sup>48</sup>. Segundo a autora, principalmente a partir do início do Século XX, as pesquisas tanto qualitativas como quantitativas na área tem sido relacionadas ao efeito da música nos ouvintes ou como a

<sup>46</sup> Kant, *Crítica*, 63 b3.

<sup>47</sup> Nas notas de rodapé de seu artigo, Tüpker chama a atenção que Stumpf foi professor de Gestalt para psicólogos como Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler.

<sup>48</sup> Rosemarie Tüpker, “Listen to music as gestalt” *Receptive Music Therapy: Theory and Practise*. Isabelle Frohne (Ed.), Wiesbaden, Reichert, 17.

cognição do ouvinte percebe a música. A divisão entre os aspectos de pesquisa por parte da psicologia em música é tênue, algo que a própria autora também comenta<sup>49</sup>, mas ilustrativa para explicar onde a Gestalt em música se encontra (justamente no âmbito que busca promover o entendimento da cognição perceptiva).

Para Tüpker, para se compreender a escuta musical do ponto de vista da Gestalt deve-se considerar o “escutar musical” (aspas da autora) como uma ação completa, como um todo<sup>50</sup>. O que a autora evita criar é a divisão entre o que ela considera como entidades fechadas, ou seja, de um lado, a peça, e de outro lado, separadamente, o ouvinte. Ela não pretende descartar fatores ligados à música, sejam respostas emocionais ou relações acústicas, por exemplo, mas pretende focalizar o aspecto do objeto musical e sua percepção. A autora ainda escreve que “escutar música – e isto é intrínseco ao termo – é caracterizado como um objeto de investigação que não pode ser considerado sem o ser humano ouvinte”<sup>51</sup>.

A fenomenologia, na definição de Woodruff, é:

“o estudo das estruturas da consciência proveniente do ponto de vista da pessoa que tem a experiência (. . .) Uma experiência é voltada para um objeto em virtude de seu conteúdo ou significado (que representa o objeto) juntamente com as condições de percepção adequadas.”<sup>52</sup>

A fenomenologia, enquanto disciplina filosófica busca literalmente o estudo dos fenômenos, ou seja, das coisas como elas aparecem em nossas experiências, envolvendo desde o *como* percebemos até o *significado* que impomos às coisas percebidas em nossas experiências. Woodruff chama a atenção para a fenomenologia não só como ferramenta filosófica de caracterização dos sentidos de percepção, mas um modo de estudo das emoções, desejos, percepção, pensamento, memória e imaginação. Exemplifica com a fenomenologia Husserliana: “Nossa experiência é dirigida para – representar ou intentar – coisas apenas através de determinados conceitos, pensamentos, ideias, imagens, etc.”.

<sup>49</sup> *Idem*.

<sup>50</sup> Tüpker, “Listen to. . .”, 18.

<sup>51</sup> *Idem*, 19.

<sup>52</sup> David Smith Woodruff, "Phenomenology" *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (Org), (2013), disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/phenomenology/>>.

### 1.1 A surdez do Estruturalismo: Lévi-Strauss, linguagem e música

Neste subcapítulo é discutida a relação entre estruturalismo e música. O estruturalismo é uma corrente de pensamento que atinge diversas áreas (antropologia, filosofia, literatura, música, etc...) e que será vista neste trabalho a partir das considerações de Claude Lévi-Strauss. O antropólogo francês (1908 - 2009) relaciona o mito e a música com a linguagem, sendo que, segundo ele, além de suas estruturas internas terem relações, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, a música tomou o lugar do mito, que perdia sua importância gradualmente na Europa, em função do pensamento científico.

É do cerne do pensamento estruturalista considerar que “. . . a mente humana é apenas parte do universo, a necessidade [humana] de impor ordem ao mundo provavelmente existe porque deve haver algum tipo de ordem no próprio universo”<sup>53</sup>. O próprio Lévi-Strauss descreve que seu ímpeto em pesquisar a estrutura dos mitos começou depois que percebeu em seus estudos e pesquisas, que em todas as culturas existem mitos. O antropólogo acredita que há um “mecanismo” na mente humana que impõe o ímpeto de criação mitológica (o mesmo ímpeto para a linguagem e a música). O antropólogo também escreve que “é impossível conceber qualquer significado sem ordem” e que “falar sobre regras e sobre significado é falar sobre a mesma coisa”<sup>54</sup>.

Outro aspecto do pensamento de Lévi-Strauss pode ser constatado na “abertura” (referência à abertura em música, *ouverture*) de *O cru e o cozido* em que o autor recolhe e analisa diversos mitos. O antropólogo afirma que seu objetivo não é desvendar o modo “como os homens pensam”<sup>55</sup>, mas sim como os mitos existem nos homens, fazendo o uso de sistemas de redução e “tradução” do sentido do mito. “... os mitos se fundam, eles próprios, em códigos de segunda ordem (sendo os de primeira ordem aqueles em que consiste a linguagem)” (p. 31).

No prefácio de *Myth and Meaning*, Wendy Doniger descreve o estruturalismo de Lévi-Strauss como “uma busca pelo invariável, ou os elementos invariantes em diferentes contextos”<sup>56</sup>. Por exemplo, apesar dos fonemas, palavras e algumas estruturas linguísticas

<sup>53</sup> Lévi-Strauss, *Myth*. . . , 19.

<sup>54</sup> Lévi-Strauss, *Myth*. . . , 26.

<sup>55</sup> Claude Lévi-Strauss, *O cru e o cozido*. (São Paulo: Cosac & Naify: 2004) : 30 – 31.

<sup>56</sup> Lévi-Strauss, *Myth*. . . , 8.

variarem entre o português brasileiro e o inglês norte-americano, em ambas é possível construir ideias e correntes de sentido apontando à ideias abstratas ou concretas e não há somente a mesma possibilidade no uso propriamente dito da língua, mas ambas as línguas possuem fonemas, palavras e estruturas entre palavras. Observe-se que o exemplo emprega línguas como objeto de comparação e estruturas linguísticas (fonemas, palavras e frases/sentenças) porque é o mesmo ponto de partida que Lévi-Strauss usa para articular a música, linguagem e linguística.

Para o antropólogo, o mito é uma forma de explicar o mundo e seus fenômenos, resultado da interação entre imaginação, experiências e linguagem. Segundo Lévi-Strauss o mito é divisível até que sua unidade básica (mitemas) aponte para binarismos como bom-mau, sim-não, etc... O próprio antropólogo apresenta como exemplo o mito relacionado ao vento sul, segundo nativos do Canadá. A narrativa mítica conta que a população nativa tinha problemas para realizar suas atividades diárias de em virtude do vento sul e suas rajadas congelantes. Decididos a confrontar o vento, os aldeões e seus aliados partiram em várias direções e a arraia (um dos aliados) encontrou o vento sul e forçou o vento a soprar apenas alguns dias de maneira alternada.

Com base no mito exposto, pode-se notar como elementos binários tanto o vento e a arraia, já que o vento sopra ou não, e a arraia só pode ser vista somente por cima, muito dificilmente de perfil. Note-se também que o vento e a arraia são elementos do ambiente dos nativos, sendo que pela teoria de Lévi-Strauss, a mesma estrutura mítica pode aparecer novamente em outro local do planeta, mas com elementos binários diferentes.

A partir dessas premissas e do exemplo anterior, fica claro que o autor analisa os mitos de modo que possa dividir suas partes tanto para chegar às unidades que o constituem, como para compreender como as pequenas unidades de sentido e significado dos mitos integram a narrativa como um todo. Neste aspecto, relacionado à “leitura” do mito, o antropólogo lança a analogia:

“... temos que ler o mito mais ou menos como leríamos uma grade orquestral, não compasso por compasso, mas entendendo que devemos apreender toda a página e apreender também que algo escrito na primeira linha terá um significado em relação ao que for escrito na segunda e terceira linha, por exemplo, e assim por diante.”<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Lévi-Strauss, *Myth...*, 44-45.

Uma das relações entre música e mito descritas por Lévi-Strauss ocorre na própria forma<sup>58</sup> de organização do material, tanto na música como no mito. O autor compreende que a leitura, no exemplo da grade orquestral e do mito não pode, e nem precisaria, ser linear e contínua. O que o autor nos diz é que é preciso entender a totalidade para então descobrir o significado básico dos mitos, assim como os gestos de uma orquestra que compõe a textura geral.

Também há a relação entre música e mito no decorrer da história. De acordo com o antropólogo, quanto mais civilizada<sup>59</sup> é a pessoa, menos seus sentidos são utilizados. Lévi-Strauss afirma que a mente humana em todo lugar é igual, mas que mudam as necessidades de cada população. As primitivas, que ele chama as sociedades sem escrita, usam as capacidades mentais (memória, por exemplo) de outro modo que populações civilizadas. Há uma espécie de treinamento. Por exemplo, uma pessoa adulta e experiente de uma tribo indígena tem grandes conhecimentos do mundo ao seu redor, plantas, perigos, fontes de água, etc. . . Uma pessoa que vive no centro de Tóquio, ao sentir sede, vai beber água abrindo a torneira ou a garrafa, mas não precisa saber, por exemplo, de onde a água vem.

O que o autor chama a atenção é o fato de que a mesma capacidade mental é empregada de modos diferentes para a satisfação de necessidades, sejam alimentares, de existência, segurança, tanto como necessidades por explicação dos fenômenos do mundo. É neste ponto que aparece novamente a ideia do treinamento que as pessoas, tanto civilizadas como não civilizadas constroem e aprendem de acordo com seus ambientes, necessidades e contextos. Com relação a esta afirmação, Lévi-Strauss apresenta a ideia de que enquanto mais civilizada a sociedade europeia se tornava, menos precisava de mitos<sup>60</sup>.

Piana reforça a ideia de Strauss, de que a diferença entre o selvagem e o civilizado não é que o primeiro não pense ou não pudesse criar sistemas de conhecimento. A diferença é que, de modo geral, o homem selvagem adquire conhecimentos empíricos e baseados quase totalmente nas suas experiências sensíveis<sup>61</sup>, através de mecanismos

<sup>58</sup> Lévi-Strauss, *O cru...*, 34.

<sup>59</sup> O termo “civilizado”, utilizado tanto pelo autor deste trabalho, quanto por Lévi-Strauss e relaciona-se a como a sociedade é organizada para o suprimento de necessidades básicas e como se dá acumulação, geração e transmissão de conhecimento. De modo algum está compreendido aqui qualquer pensamento que classifique tais pensamentos como superiores ou inferiores. Eles são sublinhados porque são diferentes.

<sup>60</sup> Lévi-Strauss, *Myth...*, 46.

<sup>61</sup> Giovanni Piana, *Linguaggio, musica e mito*. (Milão, 1987), 3.

perceptivos comuns à toda espécie humana. Piana lembra que a imaginação também entra no jogo, já que é parte de criação do mito, mas não exclusiva, pois o mito engloba características percebidas e sensíveis do mundo. Piana resume: “o mito representa um ponto de contato entre a sensibilidade e o intelecto”<sup>62</sup>.

As relações existentes entre a música e o mito são possíveis, segundo Lévi-Strauss, porque tanto música quanto mito são ramificações da linguagem.

“Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram como esta, (...) uma dimensão temporal para se manifestarem.”<sup>63</sup>.

Lévi-Strauss afirma que “se quisermos entender a relação entre música, mito e linguagem, devemos partir da linguagem como ponto de partida e podemos compreender como mito e música são hastes da linguagem, cada qual a seu modo”<sup>64</sup>. Para ele “enquanto a música enfatiza o aspecto sonoro já incorporado em linguagem, o mito enfatiza o aspecto sensível e do significado, também incorporado na linguagem”<sup>65</sup>.

Tabela 1 - Relação entre música, mito e linguagem

	Música	Linguagem	Mito	nível
“frase/sentença”	Tem	Tem	Tem	grande
“palavra”	----	Tem	Tem	médio
“Fonema”	Tem	Tem	----	básico

Wiseman<sup>66</sup> argumenta que o estruturalismo ofusca a experiência fenomenológica porque não explica como alguns padrões tem efeitos diferentes nas pessoas, como maior ou menor valor. O estruturalismo de Lévi-Strauss, segundo Wiseman, não responde porque “o mesmo padrão pode ser utilizado para criar grandes obras de arte mas também pode

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Lévi-Strauss, *O cru. . .*, 35.

<sup>64</sup> Lévi-Strauss, *O cru. . .*, 53.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> Boris Wiseman, *Lévi-strauss, Anthropology and Aesthetics*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) : 194.

gerar arte ruim ou *kitsch*”<sup>67</sup>. Para ele, o argumento de Strauss é que “estruturas musicais precisam ser imaginadas a partir dos sons, e não como sistemas estruturais abstratos que são subsequentemente sonorizados como uma sequência de notas. Em outras palavras, não é possível utilizar estrutural formais artificiais desencarnadas para criar obras de arte”<sup>68</sup>.

Adorno, por sua vez, escreve que “a música é similar à linguagem”<sup>69</sup>. Mas mesmo que a música e a linguagem compartilhem alguns pontos, música não é uma linguagem porque “o que é dito não pode ser abstraído da música; não há a formação de um sistema de signos”<sup>70</sup>. Adorno chama a atenção que existem similaridades da música com a linguagem que se estendem desde a obra como um todo, na sua organização maior, entre sons e cadeias de sons, até a própria nota isolada<sup>71</sup>. Neste ponto pode-se notar o mesmo assemelhamento que Lévi-Strauss descreve da relação entre música e linguagem. Adorno continua sua descrição da música, encarando-a como uma *quasi* linguagem, que não possui significação como a linguagem, mas que possui a capacidade de comunicar intenções. Para ele, “música sem qualquer significação, por mais meramente fenomenológica que a coerência entre as notas seja, soaria como um caleidoscópio acústico”<sup>72</sup>.

Segundo Adorno, apesar da música carregar em si, em algum nível, a comunicação de intenções de um modo não descritível através da linguagem se a música tenta se tornar portadora de significados absolutos, ela será falsa como música, e então vira linguagem. Em outro aspecto discutido em seu trabalho, Adorno discute novamente a intencionalidade, desta vez em relação com a música e suas estruturações. “É comum dizermos que musica tem sentido, ou estrutura”<sup>73</sup> isto seria verdadeiro pois clarifica que existem relações de *vizinhança*, entre o que está ligado de maneira continua no tempo, ou relações *espirituais*, que é a ligação entre o que está distante na música, que está nas lembranças e na expectativa.

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> Theodor Adorno, “Music, language and Composition” *The musical quarterly*, 77, n. 3, (1993): 401.

<sup>70</sup> Adorno, “Music, language. . .”, 401.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Idem*, 402.

<sup>73</sup> *Idem*, 404.

Adorno chama a atenção para a dualidade do pensamento, que tem Schoenberg e Schenker em pontas opostas. Descreve Schenker como um dos arautos da intencionalidade, ou seja, alguém que defende a ideia de conteúdo antes da forma e que a intencionalidade é o que forma o sentido total da música (inclusive dando sentido ao próprio sentido estrutural). Já para Schoenberg, a noção de conteúdo ficaria em segundo plano frente ao “objetivismo da coisa por ela mesma”<sup>74</sup>, quase que mirando um vazio intencional. Sobre esse mesmo aspecto da poética de Schoenberg, Dottori escreve que “a Schoenberg interessava a pureza absoluta da faculdade criadora, não a aparência da superfície material; interessava a beleza ideal, perfeita, tingida porém pelas cores dramáticas, violentas, do real”<sup>75</sup>.

Adorno descreve o que para ele é o meio termo da dualidade:

“[A] Música não se esgota nas intenções; pela mesma razão, no entanto, nenhuma música existe sem elementos expressivos: na música, mesmo o sem expressão torna-se expressivo. "Soando" e "em movimento" são quase a mesma coisa na música, e o conceito de "forma" não explica nada sobre o que está velado, mas apenas empurra de lado a questão do que é representado no som, um contexto que está se movendo que é mais do que mera forma. A forma é apenas a forma de algo que foi formado.”<sup>76</sup>

Giovanni Piana recorre a Boulez para explicar a composição estruturalista: “. . . a composição ocorre como uma realização de matérias musicais a partir de um modelo de relações mais ou menos complexas, que permitem a inclusão de som e ruído em função da estrutura formal”<sup>77</sup>. Piana sugere que Lévi-Strauss crítica o sistema serialista integral porque esse se foca no que Strauss chama de “ilusão de operar em um único nível de articulação”<sup>78</sup> (nesse caso, o nível 3, das “frases/orações”). Lévi-Strauss também tem dificuldade, segundo Piana, em aceitar a música serialista porque seu modelo requer

<sup>74</sup> *Idem*, 405.

<sup>75</sup> Dottori, Maurício. “A dodecafonía sobe – com Balzac e Proust – os degraus do paraíso” *Ictus*, Vol 8, n. 1, (2007): 8.

<sup>76</sup> Adorno, “Music, language. . .”, 405.

<sup>77</sup> Piana, *Linguaggio . . .*, 30.

<sup>78</sup> Piana, *Linguaggio . . .*, 31.

também, formas de organização do material sonoro que sejam compartilhadas, como na música tradicional, por exemplo, uma sonata, um rondó, uma fuga. Como na música serialista integral o compositor cria o próprio universo formal e material, para Lévi-Strauss isso foge do comum, já estabelecido, o que torna essa música “inaceitável”.

## 1. 2 As figuras formais

Em três entrevistas cedidas a Giulio D’Angelo e Tiziano Bole em 2011<sup>79</sup>, Sciarrino explica parte de sua poética e seu modo de trabalho. Ali são ilustradas algumas de suas ideias que refletem a importância da percepção auditiva na sua obra e sua teoria.

Na primeira entrevista, chamada *L’invenzione di un mondo sonoro*, o compositor conta que começa a compor com um desejo de se aventurar na forma de um som e também a invenção de um mundo sonoro, na qual Sciarrino diz que entra e habita. É um primeiro momento da composição, que pode ser diferente da composição finalizada. Sciarrino diz que é como se uma visão de que os elementos possam interagir e também a imaginação de um ponto final para a sua interação – e conseqüentemente, como organizar a peça para chegar a este ponto final. “Para mim, a imaginação é a primeira coisa, não só um som ou um acorde, mas o próprio mundo que você vai visitar”. Para Sciarrino, música com grande peso estético é resultante de esforço imaginativo – o termo esforço é utilizado por ele porque nem sempre o *insight* composicional é grande e forte o suficiente-. Sciarrino também chama a atenção que cada compositor deve criar seus mundos sonoros à sua maneira sem se limitar e se repetir e sem imitar outras obras, a não ser que para utilizá-las sob outra roupagem.

Sobre o *Figure della musica*, Sciarrino conta como as lições do livro são apenas alguns exemplos de formas musicais possíveis segundo o seu modo de pensar, que busca processos figurativos de organização, e que existem mais possibilidades, até mesmo a invenção de novas formas das que são descritas no seu livro. Segundo o autor, a forma pode ser revisitada e inventada infinitamente, se levarmos em conta que os conceitos que “organizam a forma não são propriamente musicais, porque o homem usa critérios lógicos que não são provenientes propriamente da música, mas que vem de toda a sua experiência”. Sciarrino cita fontes de explicação de sua experiência como o cinema, a arte, a

---

<sup>79</sup>Entrevistas de Salvatore Sciarrino a Giulio D’Angelo & Tiziano Bole (2011), disponíveis em <[http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video\\_eng.html](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video_eng.html)>.

poesia, as janelas, das interfaces computacionais, por exemplo, qualquer coisa que de qualquer modo demonstrem o mecanismo modo de organização da forma.<sup>80</sup>

Em *L'elaborazione del progetto gráfico*, a segunda entrevista, Sciarrino explica que depois de obter as primeiras ideias e pontos de uma obra, parte para a decisão de como serão os sons e de que modo ocorrerão, mesmo que essa formulação possa ser alterada no processo composicional. Sciarrino cria gráficos no papel em que ele escreve as relações de modo concentrado. Segundo Sciarrino esse é o segredo de sua música, porque projeta o mundo sonoro em vários “planos”, primeiro na imaginação e depois nos esquemas gráficos. Assim a ideia passa por vários modos de amadurecimento e evolução.

Na última entrevista, *La nascita della partitura*, sobre a notação musical, Sciarrino acredita que a notação tradicional é adequada à maioria das obras musicais, com liberdades notacionais em função da necessidade composicional. Sciarrino volta a falar sobre a ideia musical e diz que para ele não é liberdade que faz nascer a criatividade, mas a sim a restrição que faz a criatividade se renovar.

### 1.2.1 As figuras formais em *Figure della musica: da Beethoven a oggi*

Em *Figure della musica: da Beethoven a oggi* Sciarrino postula quatro formas de organização do material musical, que para o compositor são os agrupamentos e disposições de ideias musicais<sup>81</sup>, e um processo que chama de janelas (*finestre*).

André Ribeiro comenta que Sciarrino apresenta em seu livro não só a lista e exemplos das figuras perceptivas, mas também o fato de que temos dificuldade em descrever a música de nossa época, em virtude de posturas que condenam a música atual como uma versão desvirtuada da tradição, ou que analisam a música tecnicamente e de maneira desligada da audição, por exemplo. Para Ribeiro, Sciarrino responde a essa dificuldade tomando o ponto de vista do ouvinte e “interpretando a escuta musical como um resultado cumulativo de uma tradição em ouvir música, ou seja, um hábito antigo que uma tradição se encarregou de cristalizar”<sup>82</sup>. Destaca dois aspectos que considera importantes do livro de Sciarrino. Primeiro, que o compositor cria mecanismos de apropriação do que a escuta musical oferece à composição; segundo, de que a escuta do

<sup>80</sup> É interessante notar que em *Fundamentals of musical Composition*, Arnold Schoenberg se refere ao mesmo fenômeno de “empréstimo” de termos de outras áreas e origens, na página 167.

<sup>81</sup> Sciarrino, *Figure. . .*, 19.

<sup>82</sup> André Ribeiro, “O livro de escutas de Salvatore Sciarrino” In *Revista Vórtex* (vol. 2, no. 2, 2014), 116 – 117.

ouvinte participa da criação, porque os mecanismos de percepção são ativados pela obra. De acordo com Ribeiro:

“é sobre este último ponto que Sciarrino irá se ocupar intensivamente, ora propondo uma investigação geral da correspondência direta, via tradição, entre a escuta e forma musical – com vistas a criar possibilidades de se estabelecer um controle lógico dos acontecimentos musicais”<sup>83</sup>.

A partir de reconstruções históricas e exemplos de outras artes, Sciarrino chega às suas figuras, que são maneiras anteriores à escuta de organizar a própria escuta, no aspecto formal. Ribeiro escreve que “perceber os sons é formalizar a escuta, formalizar é igualmente criar condições para que a escuta se ligue a criação de maneira direta; de certo modo, trata-se do desejo de fazer coincidir a experiência do ouvir e do criar”<sup>84</sup>. Também destaca que Sciarrino aponta um resquício histórico na percepção de outras músicas do passado, que impregnam à música contemporânea<sup>85</sup>. Sciarrino busca a forma original das figuras, em sua maneira mais ideal.

Para Ribeiro um dos objetivos de Sciarrino, por meio de sua pesquisa, é o de zerar, no sentido de limpar a escuta, em prol de modos distintos e não impregnados da tradição. Pode parecer contraditório recorrer à tradição para se distinguir dela, mas para Sciarrino o caminho para a distinção está na própria tradição, ainda que perdido em algum ponto. A limpeza da escuta acontecerá através da forma com pivô da escuta e como campo de todas as possibilidades. Sciarrino dá apenas o passo inicial para uma audição zerada, tanto em sua pesquisa quanto em boa parte de sua obra, presando por “sonoridades próximas do zero, no limite do audível, visando criar condições para que a escuta realize um itinerário perceptivo em um território novo”<sup>86</sup>.

As figuras de Sciarrino também são modos sinestésicos e metafóricos de explicar a percepção das formas. Giacco<sup>87</sup> sugere que quando fala-se de música, se fala de uma maneira de expressar sons que estão gravados na memória do ouvinte, seja dos sons que

<sup>83</sup> Ribeiro, “O livro de escutas. . .”, 117.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Idem*, 119.

<sup>86</sup> *Idem*, 120.

<sup>87</sup> Grazia Giacco, “Musique et métaphores spatiales” *L’Enveloppe* (2011): 11 – 13.

soam como gesto ou como uma representação da forma<sup>88</sup>. O som é efêmero: “por sua natureza, o som gera sua própria ausência”<sup>89</sup>, e compositores utilizam representações gráficas com o sentido de mapear suas composições, e criam relações entre música e espaço, mesmo que representadas de maneira gráfica. Giacco menciona também a ideia do design do tempo musical que pode ser realizado com uso das metáforas espaciais, que permitem tratar a música com termos com relações espaciais como gesto e tipo tocar<sup>90</sup>.

O uso das metáforas espaciais advém da própria ideia das metáforas como resultados de transposições de significado com base em analogias. Giacco afirma que as metáforas não são apenas uma das formas poéticas mais antigas conhecidas, mas fazem parte do próprio pensamento humano, como um mecanismo cognitivo que explica uma ideia em função dos termos de outra. Segundo a autora, existem metáforas especiais porque fazem referências sinestésicas entre tempo, som e espaço. As figuras perceptivas propostas por Sciarrino podem ser relacionadas a dois questionamentos de Giacco. O primeiro que diz “se podemos pensar em metáforas, nada nos impede de nos apoiarmos nelas na composição”<sup>91</sup>; a segunda refere-se ao fato do mecanismo cognitivo das metáforas estar em constante evolução, o que pode permitir a criação de relações metafóricas novas entre os diferentes objetos.

Giacco defende que há um espaço mental, no qual as metáforas espaciais surgem como figuras abstratas, mas que respondem à necessidade de conectar dados perceptivos espaciais e temporais no interior de nossas cognições<sup>92</sup>. Ela diz que a memória de longo prazo usa principalmente pistas acústicas espaciais para organizar as metáforas, ao escutar a criação de um espaço virtual. Graccia recorre a Giovanni Piana, e diz que é um risco atribuir apenas à temporalidade da música a noção de movimento, já que os elementos materiais e as maneiras formais não dependem somente de relações temporais puras<sup>93</sup>.

Carlo Carratelli analisa as figuras de Sciarrino do ponto de vista cognitivo diferencia a análise musical da escuta propriamente dita. A análise se baseia em suportes como a

---

<sup>88</sup> Giacco, “Musique. . .”, 1.

<sup>89</sup> *Ibem*, 2.

<sup>90</sup> *Idem*, 2-3.

<sup>91</sup> *Idem*, 6-7.

<sup>92</sup> *Idem*, 10.

<sup>93</sup> *Idem*, 11.

partitura e, do ponto de vista do tempo, é estática e permite várias direcionalidades<sup>94</sup>. A escuta, por outro lado, é comprometida com o tempo e a direcionalidade da própria música, como esta é e nos soa, de maneira “concreta”, sem possíveis reversibilidades, interrupções e releituras. O autor sugere, entretanto, que a partir da década de 1970, pode-se incluir uma nova modalidade de pensamento relacionado ao objeto de arte chamada por ele de *mudança estética*. Carratelli escreve que a *mudança estética* “se trata, na verdade, da translação generalizada da atenção do objeto para o sujeito, quanto à relação entre o homem e o mundo”<sup>95</sup>.

Carratelli apresenta uma tabela que sintetiza, segundo seu ponto de vista, como a atenção do compositor mudou seu foco de atenção em relação à sua obra, do final do séc. XIX aos tempos atuais<sup>96</sup>:

Tabela 2 - Relação do foco de atenção dos compositores

<b>Romantismo</b>	<b>Modernismo</b>	<b>Estruturalismo</b>	<b>Pós-estruturalismo</b>
Sujeito (compositor)	Objeto (obra)	Meta-objeto (método)	Sujeito (ouvinte)

Carratelli escreve que a época atual, que leva em conta o ouvinte – e a audição como um todo – acaba por romper com o estruturalismo, seu antecessor, que por esforçar-se na direção de automatizar a composição acabava por ignorar a subjetividade e a memória, tanto do compositor como do ouvinte. Ele atribui a ascensão do estruturalismo e da retirada do sujeito da composição ao impacto de eventos políticos como a 2ª guerra mundial e a expansão das sociedades industriais<sup>97</sup>. Como antídoto à surdez das estruturas musicais altamente complexas e abstratas do estruturalismo, os compositores passaram a se basear nas pesquisas da psicologia e das ciências cognitivas.

Segundo Carratelli, na Itália, especialmente, houve maior retardo na aceitação de ideias relativas à cognição e à composição, mas que Sciarrino, talvez não por acaso, tenha

<sup>94</sup> Carlo Carratelli, “Estratégias cognitivas em la música de Salvatore Sciarrino” *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, n. 19-20 (2007): 156.

<sup>95</sup> Carratelli, “estratégias cognitivas. . .”, 157.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Idem*, 158.

sido um dos pioneiros na valorização da dimensão perceptiva na música. Carratelli cita uma frase de Sciarrino, dita em uma conferência de Darmstadt, em 1980:

“Do ponto de vista do pensamento, o centro de percepção da música encontra-se presente em uma concepção que organiza o som e não a divisibilidade de seus componentes.”<sup>98</sup>.

Carratelli comenta que dois aspectos são evidentes. A análise como disciplina isolada (da música como evento temporal) gera resultados fragmentados, reducionistas e distintos da obra em si. Assim como a percepção da obra é imprescindível e fundamental para sua total percepção, que inclui, segundo Carratelli, a percepção sonora do plano composicional.

A integração do estésico (da sensibilidade) com o poético (da criação) se dá na obra de Sciarrino através do trabalho do compositor sobre a música que o *ouvinte* ouvirá, ou como Sciarrino disse em Darmstadt (apud Carratelli): “Então, sobre o que trabalha? Antes de tudo, sobre a percepção de quem escuta. Na minha música há um deslocamento da atenção do objetivo do texto, da linguagem, a aquilo o que atinge o mundo ouvinte e como ele percebe”<sup>99</sup>. Como Carratelli afirma, é possível notar que a escuta, cognitivamente estruturada e vinculada à dimensão temporal da obra, é um dos núcleos da obra de Sciarrino. O autor condensa em três aspectos, a interação do estésico com o poético na obra de Sciarrino<sup>100</sup>:

1) Uma sensibilidade para os aspectos comunicativos da obra, para que a complexidade da linguagem dela seja proporcional as possibilidades perspectivas e cognitivas do ouvinte.

2) uma investigação sobre a escuta como *atividade cognitiva* (mecanismos perceptivos, papel da memória, estratégias cognitivas, etc...) perseguindo uma finalidade poética particular.

3) a consciência de que a escuta não implica somente na percepção, mas que também possui problemáticas de natureza fenomenológica, hermenêutica e sociológica: neste sentido é uma tensão para outro horizonte (o sujeito que escuta a obra e que nela

<sup>98</sup> *Idem*, 159.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Idem*, 160.

projeta suas categorias interpretativas e culturais), que leva o compositor a assumir o papel ativo do ouvinte.

Carratelli chama atenção para o caminho circular entre compositor e ouvinte que Sciarrino propõe, e que gera a composição como uma composição da escuta. Isso significaria antes de tudo que objeto e conteúdo da obra são o próprio modo como o ouvinte percebe a obra. Ele escreve “a obra, em consequência, é a representação das percepções que o sujeito obtém através do contato com a realidade, é a imagem (sonora) fenomenológica que a realidade assume no horizonte perceptivo e cognitivo”<sup>101</sup>. Segundo Carratelli, a circularidade da percepção das obras, a integração entre o estésico e o poético, ocorre porque existem eventos perceptivos (as figuras) e a sua relação com tempo, que acaba sendo dirigida pelas figuras e afeta assim a atenção do ouvinte.

Ao dirigir a atenção do ouvinte entre diferentes eventos formais, existe a operação por meio de movimentos de focos de atenção, podendo ocorrer também sobre diferentes perspectivas de um mesmo evento. O tempo também é modificado, em consequência das modificações nos eventos. Se há maneira de controlar o tempo, também existem maneiras de controlar a tensão e a expectativa do ouvinte<sup>102</sup>, através de inibições e de desvios do que seriam as tendências da obra musical. Como Carratelli busca reforçar, ao longo de todo seu trabalho, o círculo que envolve a composição da obra e sua escuta relaciona aspectos da obra musical como a sua estrutura, sua temporalidade e a sua relação cognitiva com as figuras perceptivas<sup>103</sup>. O que é mais evidente é que a composição sciarriniana tem foco na organização a partir da escuta e pela escuta.

A noção das figuras perceptivas de Sciarrino tem origem e fundamentação em um modo de pensamento sinestésico, com outras artes e com o espaço. Giacco explica que a concepção de Sciarrino de espaço não é referente ao espaço real, o espaço tangível, mas é referente ao o espaço mental. Esse espaço tem um caminho duplo: em partes é o espaço da percepção e da memória, no qual se organizam as formas e figuras; e em outras, é o espaço para a memória que a própria música carrega, como se em cada peça existisse um “ambiente”, um espaço de manobra para o esforço de atribuição de ordem da memória.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> *Idem*, 161.

<sup>102</sup> *Idem*, 165.

<sup>103</sup> *Idem*, 170.

<sup>104</sup> Grazia Giacco, *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino* (L’Harmattan, Paris. 2001), 15.

No que diz respeito à relação entre música e outras artes, para Sciarrino isso é um sinal de que a percepção humana é uma união de diferentes faculdades perceptivas como resultante da influência mútua que os sentidos humanos exercem uns sobre os outros. “O visual e o auditivo compartilham espaços e tempos, em uma troca maravilhosamente guiada pela memória – e para ela mesma.”<sup>105</sup> Para Sciarrino, falar em sinestesia significa aumentar o leque de concepção e percepção de um fenômeno. Quando um estímulo é percebido e acompanhado por “imagens” de um outro sentido, de natureza diferente, o que aí que acontece é a expansão do campo de percepção, por meio de uma relação sinestésica.

#### 1.2.1.1 *A figura da Acumulação*

O processo de acumulação de material sonoro é basicamente relacionado ao efeito de adensamento da textura sonora, aumentando a massa de som. O material acumulado é heterogêneo e graças a esse aspecto, segundo Sciarrino, o tempo parece contrair-se<sup>106</sup>. O autor relaciona a própria vida humana a esta forma musical, uma vez que, durante sua existência, consciente e inconscientemente o ser humano acumula saberes, experiências e até mesmo objetos tangíveis.

A seguir apresento três momentos da acumulação da abertura de *O ouro do Reno* de Richard Wagner. Na primeira imagem está o início da peça, com uma textura com poucos elementos musicais, mas que aos poucos começa a ser complementada. Na segunda imagem pode ser vista a partitura com mais elementos e maior quantidade de instrumentos da orquestra participando da ampliação da textura. Na terceira imagem surge o ponto culminante da acumulação, com material já espalhado por toda a orquestra, criando a saturação auditiva desejada.

---

<sup>105</sup> Giacco, *La notion*. . . , 33.

<sup>106</sup> Sciarrino, *Figure*. . . , 27.

**Ruhig heitere Bewegung.**

17u.27  
FAGOTT.  
37  
4 erste  
CONTRABASSE.  
4 zweite  
p  
8 HÖRNER, in Es.  
63  
p  
3 Fag.  
8 Cr.Bs.

\*Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

Figura 1 - Processo de acumulação na abertura de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner. Exemplo de Sciarrino.

17u.27  
8 HÖRNER.  
23  
33  
43  
53  
63  
73  
83  
93  
3 Fag.  
8 Cr.Bs.

Figura 2 - Processo de acumulação na abertura de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner. Exemplo de Sciarrino.

13

Vl.

Vla.

Engl.Hr.

Clar.

Fag.

Trump.

Hr.

Tromb.

Perc.

Cym.

WAGLINDA (*tritt in anmuthig schwimmender Bewegung von des mittlern Riff.*)

Figura 3 – Parte final do processo de acumulação na abertura de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner. Exemplo de Sciarrino



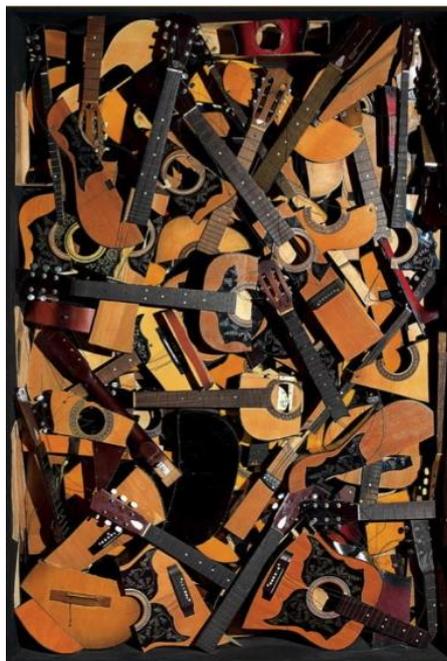


Figura 5 - *Accumulation de Guitares* (1983) de Armand Pierre Fernandez

#### 1.2.1.2 *A figura da Multiplicação*

O processo formal da multiplicação é similar ao da acumulação. Apesar do processo de multiplicação ser um trabalho de adensamento da textura, assim como o de acumulação, o modo operante da multiplicação tende a homogeneidade, ao contrário do processo de acumulação. Tome-se como exemplo de multiplicação a exposição de uma fuga barroca, que apresenta um sujeito que é imitado, apesar de transposto e recebe uma resposta contrapontística da voz que primeiro o executou, e assim sucessivamente. Segundo Sciarrino, graças ao adensamento com material similar e mais mecanicamente organizado<sup>108</sup> faz com que a percepção do tempo dilate-se.

---

<sup>108</sup> Sciarrino, *Figure. . .*, 41.

The image shows a musical score for a fugue in G minor (BWV 578) by Johann Sebastian Bach. It is divided into two systems. The top system is labeled 'Manual.' and the bottom system is labeled 'Pedal.'. In the Manual part, a specific melodic phrase is enclosed in a rectangular box. An arrow points from this box down to the Pedal part, where the same phrase is repeated, illustrating the process of multiplication.

Figura 6 – processo de multiplicação na fuga em sol menor (BWV 578) de Johann Sebastian Bach. Exemplo meu.

Há casos em que ambos os processos, de acumulação e multiplicação podem ser confundidos. Apesar de sua semelhança principal ser o aumento gradual da densidade da textura sonora, a diferença entre os processos se dá no modo que o compositor trabalha o aumento da densidade textural. Neste caso, em *Lux Aeterna* de György Ligeti, a acumulação ocorre com o aumento da densidade textural e com alguns parâmetros como o texto e as alturas que se multiplicam.

The image shows a musical score for 'Lux Aeterna' by György Ligeti, 1966. The tempo is marked '♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE” \*'. The title is '„FROM AFAR” \*'. The score is for Soprano (Sopran) and Alto (Alt) voices. It features multiple staves for each voice part, showing the accumulation and multiplication of the text 'Lux lux lux' and the melody. The Soprano part is marked 'pp sempre' and the Alto part is marked 'pp sempre'. The lyrics are 'Lux lux lux ae - ter'.

Figura 7 – processos de acumulação e multiplicação em Lux Aeterna de György Ligeti. Exemplo meu.

O exemplo visual da multiplicação, sugerido pelo próprio Sciarrino é *La Scala* (1965) de Mario Ceroli<sup>109</sup>. A multiplicação ocorre nos módulos das figuras humanas, que podem ser vistas de vários ângulos, e que “multiplicam-se” enquanto o espectador caminha e as observa.



Figura 8 - Escultura *La Scala* (1965) de Mario Ceroli

Os escritos de Prout descrevem os procedimentos estruturais da fuga, principalmente no que concerne à exposição da fuga, um processo claro de multiplicação. Prout escreve que para se entender a fuga é necessário, primeiramente, entender o cânone e o contraponto, porque a fuga “é a composição fundada sobre um sujeito, anunciado no princípio em uma parte sozinha e integrada pelas partes subsequentes”<sup>110</sup>. O sujeito é o próprio tema da fuga, a partir do qual toda a composição se origina. A resposta é o próprio sujeito transposto e executado por outra voz, sendo que a primeira voz, que primeiro apresentou o sujeito, continua sua parte com a execução do contras-sujeito<sup>111</sup>. Durante toda a exposição, o sujeito é escutado, sendo que após a exposição, na maioria das fugas, há uma

---

<sup>109</sup> Mario Ceroli, *La Scala*. 1965. Escultura com madeira de lei russa. 157 x 305 x 210 cm. Disponível em: <<http://www.mario.ceroli.it/Opere/Sculture/2/LA-SCALA/1448/>>

<sup>110</sup> Ebenezer Prout. *Fugue*. (Londres: Augener & Co., 1891), 1.

<sup>111</sup> Prout. *Fugue*. . . , 2-3.

cadência, encerrando a exposição, que é seguida de episódios, nos quais o sujeito e a resposta não precisam aparecer.

Como o sujeito é o que dá embasamento a toda a peça, Prout descreve pontos chave para a composição de um bom sujeito, alguns deles relevantes mesmo à música atonal <sup>112</sup>: a clareza das funções harmônicas; a possibilidade de haver acompanhamentos; o sujeito deve conter uma frase ou ideia musical completa; atenção à tessitura e registro; o sujeito deve ter caráter ou possibilidades de tratamento contrapontística; o sujeito deve ser marcante (boa construção melódica e rítmica). O sujeito bem construído garante que suas reaparições chamarão a atenção por conter interesse musical; que suas repetições serão possíveis de executar junto com contrapontos, tanto do ponto de vista prático, do intérprete quanto das possibilidades contrapontísticas do próprio sujeito. Por meio de um bom sujeito e do efeito da multiplicação, a fuga ganha densidade textural e impulso formal.

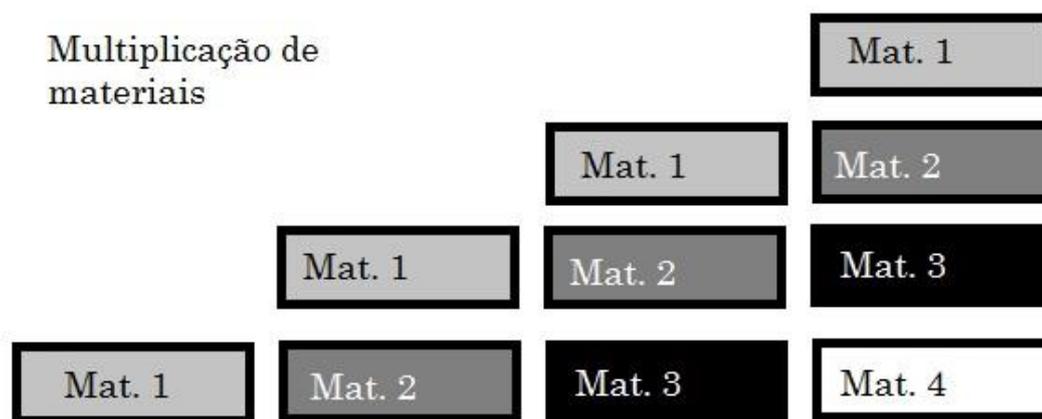


Figura 9 - Esquema gráfico da figura da Multiplicação. Esquema meu.

### 1.2.1.3 A figura do Little Bang

O Terceiro processo de organização formal apresentado por Sciarrino chama-se *little bang*. Esta forma relaciona-se, segundo o compositor, diretamente com a percepção de tempo dos seres humanos, uma vez que há um esforço inconsciente da cognição em escutar eventos sonoros e relaciona-los com eventos sonoros do passado. “A continuidade

<sup>112</sup> Prout. *Fugue*. . . , 6-7.

temporal é, portanto, feita de pequenas descontinuidades de consciência. Nossa mente integra os momentos de vazio.”<sup>113</sup>

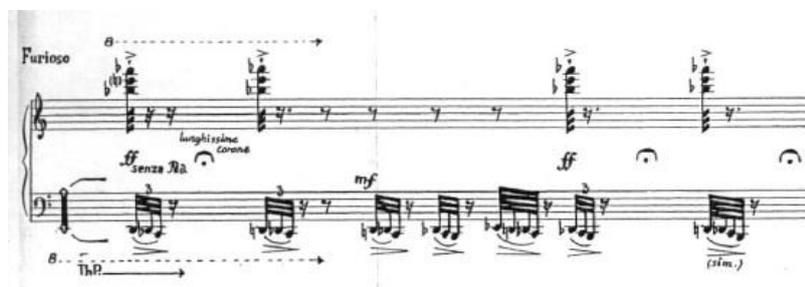


Figura 10 – Processo com *Little Bangs* na 2ª sonata para piano de Salvatore Sciarrino.

É deste processo cognitivo, entre o instante presente e a memória que há a construção da forma nomeada de maneira análoga ao *big bang*, a explosão que originou todo o universo conhecido e que faz com que tudo seja analisado como resultado do fenômeno astrofísico<sup>114</sup>. Segundo Sciarrino, em música, o evento inicial nesta forma é portador de imensa energia e é muito curto se comparado aos eventos sonoros que o seguem, mas esses são também, muito mais fracos que o primeiro evento. “Toda a energia concentrada em um único evento brevíssimo é maior que a energia distribuída em um grupo de sons dispersos.”<sup>115</sup>

No próximo exemplo apresento uma possibilidade de desdobramento da figura do *little bang*. Neste exemplo, escolhido por mim, a figura aparece incompleta, nesse caso, no início do terceiro ato da ópera *La Bohème* de Puccini. Há a explosão inicial, mas não há o silêncio e os estilhaços. A figura assim mesmo é eficiente e parcialmente perceptível como *little bang* graças à diminuição da densidade textural e da amplitude sonora da peça logo após a “explosão”, o que cria a sensação de esvaziamento.

<sup>113</sup>Sciarrino, *Figure...*, 60.

<sup>114</sup> Sciarrino, *Figure...*, 67.

<sup>115</sup> *Ibidem*, 68.

Andantino mosso  $\text{♩} = 112$  Fl<sup>ti</sup> soli

Flauto I. e II.  
Ottavino

Oboe I. e II.

Corno Inglese

Clarinetto I. e II. in Sib

Clarinetto basso in Sib

Fagotto I. e II.

I. e II. in Fa

Corni III. e IV. in Fa

Tromba I. II., e III. in Fa

Trombone I. II., e III.

Trombone basso

Timpani

Triangolo

G. Cassa e Piatti

Arpa

Campanelle  $\text{Do} \text{ } \text{Re} \text{ } \text{Sol}$

Bicchieri e Carillon

MUSETTA, MIMI

RODOLFO

MARCELLO

SERGEANTE dei DOGANIERI  
UN DOGANIERE

Dal Cabaré

LATTIVENDOLE, PAESANE

SPAZZATURAI, CARRETTIERI

(SI ALZA LA TELA)

Violini I.

Violini II.

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Andantino mosso  $\text{♩} = 112$

Figura 11 - Figura parcial do *little bang* no 3o ato de *La Bohème* de Puccini. Exemplo meu.

A seguir, um esquema gráfico da figura do *little bang*.

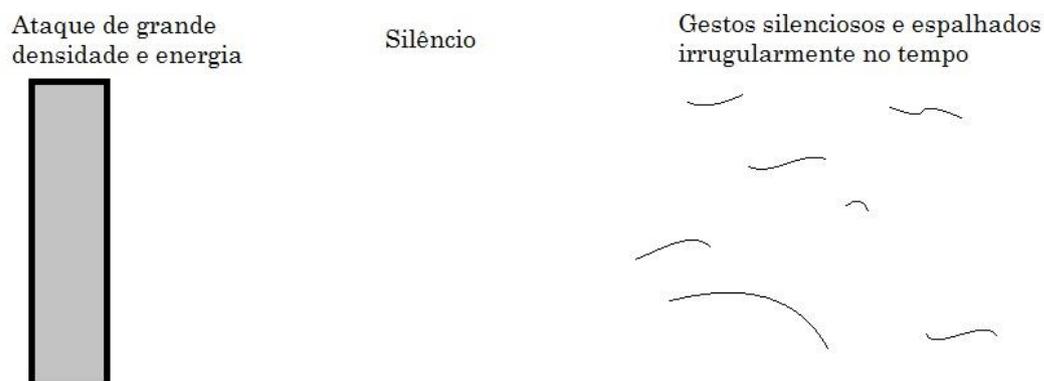


Figura 12 - Esquema gráfico da figura do *little bang*. Esquema Meu.

#### 1.2.1.4 A figura da transfiguração genética

O quarto processo, nomeado “transfiguração genética” relaciona-se à transfiguração, à mutação e descoordenação de elementos constituintes de uma estrutura. O nome da figura explica sua natureza: o termo *genética* refere-se a um fundo, uma estrutura que permanece igual mesmo em diferentes *figurações*. Não se tenta relacioná-la à variação clássica ou romântica, com apoio da tonalidade, mas sim com a variação de modo “dialético”, com relações entre os módulos (unidades variadas) que formam uma estrutura musical maior. Para o compositor, à variação é implícita a separação dos “blocos” variados bem como a situação de confronto entre o que já foi escutado e como esse evento sonoro será modificado.

Andante espressivo. (♩ = 72.)

Aria.

Figura 13 – Ária que fornece o material das *Variações Goldberg*, de Johann Sebastian Bach. Exemplo meu.



Figura 14 – Primeira *Variação Goldberg* de Johann Sebastian Bach. Exemplo meu.

Sciarrino conclui que “não é possível detectar qualquer alteração da forma, a não ser passando através da semelhança dos módulos. Não há mudança sem modularidade. Nenhuma ligação sem separação, e vice-versa.”<sup>116</sup>

Arnold Schoenberg escreve sobre a ideia de tema e variação, e oferece ideias que podem ser relacionadas à figura da transfiguração genética de Sciarrino. Schoenberg diz que a o termo “tema e variação” não só descreve um procedimento composicional, mas também um princípio estrutural que pode gerar obras inteiras<sup>117</sup>. Cita as *Variações Diabelli* de Beethoven, como exemplo de uma peça com um tema e subsequentes variações. Apesar da escolha de repertório tratado e analisado por Schoenberg, a maioria de suas ideias concentra-se nos procedimentos formais e estruturais, que podem ser utilizados na composição de outras músicas.

Segundo Schoenberg, certos temas impedem e outros facilitam a produção de variações. A função primeira da variação seria repetir o tema de modo transformado para captar a atenção do ouvinte, sem que a repetição literal ocorra. “Um tema que contém características interessantes demais impossibilita a adição de elementos de interesse, o que um tema mais simples permite facilmente”<sup>118</sup>. Um tema simples seria um conjunto de motivos relacionados entre si, mas que apresentem divisões motivicas bem definidas, frases de contorno claro e com o ritmo harmônico regular. Schoenberg recorre a exemplos de variações do repertório barroco, clássico e romântico e modos de processar os temas serão descritos a seguir.

<sup>116</sup> Sciarrino, *Figure. . .*, 85.

<sup>117</sup> Schoenberg, *Fundamentals. . .*, 167.

<sup>118</sup> *Idem.*

Ele sugere que o desdobramento formal do tema em variações pode ter surgido simplesmente como um modo de repetir um tema considerado agradável ou belo, com adições ornamentais e estruturais, e assim a ideia original deveria continuar reconhecível em algum aspecto das suas variações. Um modo de preservar a parcela de originalidade de um tema consistiria em manter o curso dos eventos e a proporcionalidade rítmica e temporal do tema original<sup>119</sup>. E finalmente postula que “cada variação deve possuir a mesma autossuficiência e coerência interna, assim como o tema, sustentando-se por si só”<sup>120</sup>.

Para gerar um tema variável seria necessário reconhecer suas características essenciais e o autor sugere a remoção de todo tipo de ornamentos, apojaturas, suspensões, tremolos, etc... Deste modo descobre-se a estrutura básica do tema<sup>121</sup>. Note-se que o mesmo procedimento pode ser utilizado para qualquer um, porque mesmo que a harmonia não seja o aspecto estrutural mais básico de uma peça, o que se sugere é descobrir a estrutura básica de organização de uma peça.

Alguns tipos de variação sugeridos por Schoenberg consistem em:

- *variações em torno de alturas principais* das funções harmônicas de um motivo, observando-se o caráter rítmico que é mantido consistentemente durante a determinada variação.
- *variações contrapontísticas* a partir do modelo das cinco espécies do contraponto. O tema serviria, analogamente, como o *cantus firmus*. Pode-se considerar a adição de vozes, tanto de modo livre quanto a partir de procedimentos formais do contraponto (imitações canônicas, por exemplo).

Apesar de Schoenberg propor dois tipos principais de variação, as possibilidades de utilização atendem tanto a aspectos verticais (no sentido harmônico) quanto horizontais (no sentido melódico). O que se pode notar também, com o uso da noção do contraponto, abre-se a possibilidade de se pensar um tema como gerador de material para suas próprias variações. Abaixo seguem exemplos de variação a partir da seguinte cadência da figura 15. Na cadência da figura 15 cada função harmônica tem uma duração determinada assim como suas alturas possíveis.

---

<sup>119</sup>*Ibidem*, 167-168.

<sup>120</sup> *Ibidem*, 169.

<sup>121</sup> *Idem*.

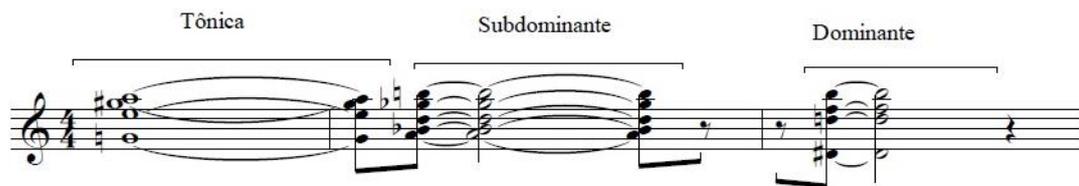


Figura 15 - Cadência atonal. Exemplo meu.

A partir da harmonia da figura 15, foi criada uma melodia que servirá como tema para esse exemplo. Pode-se notar na figura 16 que a duração das funções harmônicas foi mantida e que para cada função harmônica, as alturas possíveis de cada harmonia foram utilizadas.

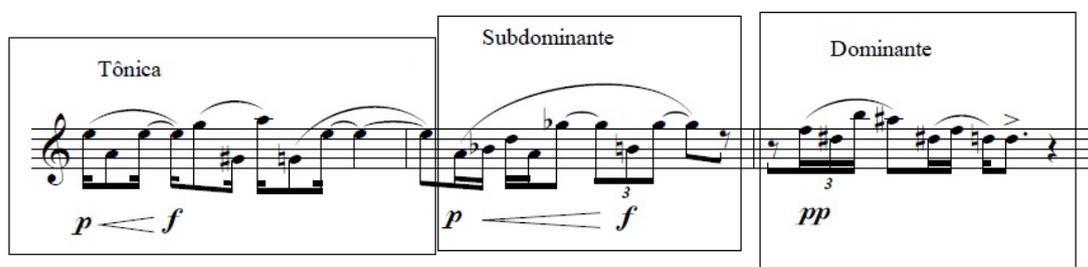


Figura 16 - Melodia criada a partir da cadência atonal.

A partir do tema da figura 16 foi realizada uma variação pela adição de apojeturas a partir de alturas possíveis das próprias funções. Também houve variação da dinâmica.

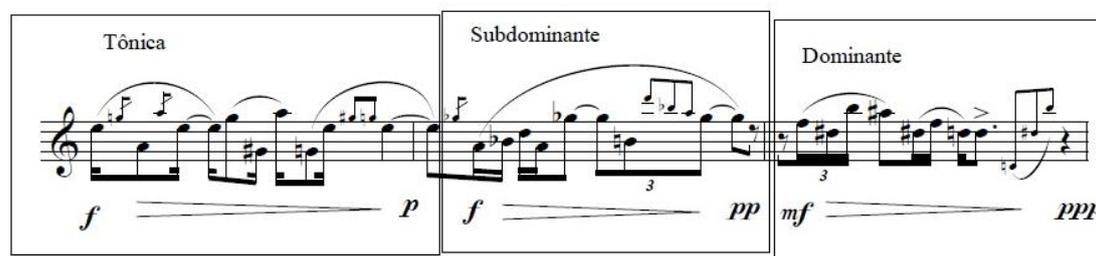


Figura 17 - Variação sobre a melodia.

Seguindo os modelos propostos por Schoenberg, no exemplo da figura 17 pode-se observar o uso de uma melodia fazendo contraponto livre com a melodia da figura 18 (que

já havia sofrido uma variação). O objetivo foi expandir o escopo de variação verticalmente, com as combinações harmônicas possíveis e com a sua ornamentação, com o uso do contraponto livre como modo de operação.

Figura 18 - Variação com contraponto melódico.

Na figura 19 a variação também incluiu o uso da imitação livre que tem a defasagem de um tempo na sua aparição e na imitação da melodia quando esta está na região harmônica da dominante. Na voz superior, que além de utilizar o aspecto vertical da combinação harmônica resultante, há o impulso formal proveniente da imitação. Também pode-se notar, no segundo compasso da voz superior, que a melodia adianta-se meio tempo.

Figura 19 - Variação com contraponto, imitação livre e defasagem.

Nestes exemplos podem-se notar desdobramentos de um material, qualquer que seja, sobre si mesmo, sobre diferentes prismas de variação, organizados, porém, a partir das possibilidades harmônicas do próprio trecho inicial (figura 11). Se desejarmos seguir adiante nessa direção, ou seja, da utilização do tema como protagonista de sua variação, com relação à ideia de Schoenberg (das possibilidades contrapontísticas na composição), encontramos mais desdobramentos compositivos.

A seguir, são descritas brevemente as relações do contraponto que Dottori propõe no artigo *A dodecafonía sobre – com Balzac e Proust – os degraus ao paraíso*<sup>122</sup>. A análise se dá do ponto de vista cognitivo do contraponto como descrito nas cinco espécies por Joseph Fux<sup>123</sup>. Na tabela a seguir é condensada a descrição de Fux, que é estilisticamente relacionada ao contraponto do estilo barroco antigo comparado com a explicação de Dottori<sup>124</sup>, que toma as espécies a partir do ponto de vista perceptivo e que podem ser então utilizados em outras épocas e estilos.

Tabela 3 - Tabela relacionando o contraponto de Fux e a relação cognitiva das espécies

<b>Contraponto</b>	<b>Fux</b>	<b>Dottori</b>
1a espécie	Nota contra nota; melodias de durações iguais, mesmo que em vozes diferentes. Relações entre notas devem ser consoantes. (p. 27)	À <i>primeira espécie</i> contrapontística corresponde a análise e produção daquilo que, num dado gênero musical, é tido como uma unidade gestaltiana na percepção de um conjunto de sons e aos encadeamentos e direcionamentos dados a estas unidades.
2a espécie	Duas notas contra uma nota; Relações entre notas variam entre a consonância e a dissonância, há maior independência	<i>Segunda espécie</i> corresponde a independência melódica entre os mesmos sons que

<sup>122</sup> Maurício Dottori, “A dodecafonía sobre – com Balzac e Proust – os degraus ao paraíso” *ICTUS*: UFBA, Vol. 8, n. 1, (2007).

<sup>123</sup> Joseph Fux, *Gradus ad Parnassus*. (Paris: Diod, Bijoutier, Garnier & Cadet, 1773).

<sup>124</sup> Dottori, “A dodecafonía sobre. . .”, 5-6.

	entre as melodias. (p. 39)	conformam as unidades gestaltianas em primeira espécie. Pode-se dizer que a primeira espécie é homofônica e a segunda polifônica, e que a confusão que frequentemente se faz entre os termos contraponto e polifonia – o primeiro designando uma técnica composicional, o segundo uma textura musical – se deve ao fato de se dar à segunda espécie uma posição de centralidade na composição contrapontística.
3a espécie	Quatro notas contra uma; Relação entre as notas começa consoante e deve, no estilo fuxiano, alternar entre consoante e dissonante. (p. 50)	A <i>terceira espécie</i> é a espécie ornamental, na qual se sobrepõem sons secundários às estruturas observadas pelas duas primeiras espécies. Como pode ser facilmente percebido, a terceira espécie é a mais estilizada, por ser ornamento; é fixa a um estilo e não a outro.
4a espécie	Duas notas contra uma, sendo que as duas notas acontecem de modo defasado. Caso a defasagem de uma altura, que é dissonante contra a nova nota de base ocorra, a dissonância deve ser resolvida na nota consoante mais próxima. (p. 55)	A <i>quarta</i> dispõe sobre a relação entre <i>consonância</i> , ou seja, sons que – num determinado estilo musical – são agrupáveis pela percepção em um conjunto maior que a soma das partes, e <i>dissonância</i> , que advém melodicamente daquelas e que a elas retornam, engendrando assim expectativas. É, como as

		duas primeiras, uma espécie estrutural.
5a espécie	É a espécie que condensa todas as quatro anteriores, organizadas para gerar fluidez e variedade contrapontística. (p. 64)	A <i>quinta espécie</i> , na didática da técnica composicional contrapontística fuxiana, representa afinal a combinação das quatro primeiras na construção da forma musical.

#### 1.2.1.5 A figura da forma em janelas

Sobre o processo de *Finestre* (Janelas), Sciarrino chama a atenção para o fato de que a própria percepção de tempo é volátil. Como conta, o tempo *varia*, podendo ser comprimido e esticado; o tempo é *relativo*, por exemplo, pode ser dia no Brasil e noite no Japão; e o tempo é *descontínuo*, podendo ser capturado, como em uma fotografia, que retrata uma representação imagética do passado<sup>125</sup>. Para o autor, o processo das janelas refere-se à abertura de rupturas no fluxo temporal perceptível de uma peça musical para outro tempo, proveniente da escuta de uma música de diferentes características inserida dentro de si, abalado assim, a percepção de ambos os discursos sonoros.

Grazia Giacco explica que quando Sciarrino fala de polifonia de tempos ele não fala no sentido etimologicamente tradicional da palavra, mas sim em sentido de multidimensionalidades temporais.

Um exemplo do processo das janelas formais ocorre na obra *Anamorfosi* (1981) do próprio Salvatore Sciarrino. Nesta obra para piano, ele combina o gesto em arpejo da linha superior, acompanhado por quintas da linha inferior provenientes de *Jeux d'eau*, de Maurice Ravel (figura 20). Note-se que na linha superior da obra de Sciarrino é colocada a melodia de *Singing in the Rain* (figura 21).

---

<sup>125</sup> Sciarrino, *figure. . .*, 97.

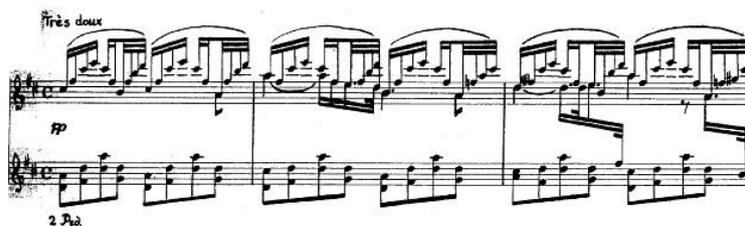


Figura 20 - Excerto inicial da peça *Anamorfosi*, de Salvatore Sciarrino, na qual são citados Ravel e a melodia de *Singing in the rain*. Exemplo meu.



Figura 21 – Primeiro compasso de *Jeux d'eau*, de Maurice Ravel.



Figura 22 – Melodia principal de *Singing in the rain*. (transcrição minha).

A figura das janelas oferece uma dificuldade própria da citação, ou de modo geral, da referencialidade de certos materiais musicais. O compositor deve ser atento que a interpolação de afetos pode gerar efeitos negativos à música, justamente pelo aspecto da referencialidade. Abaixo o esquema da forma em janelas.

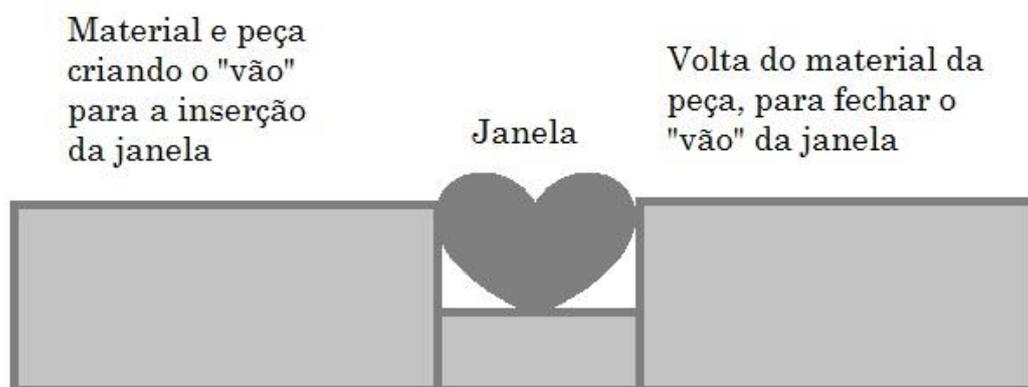


Figura 23 - Esquema gráfico da forma em Janelas. Esquema meu.

Um tipo de exemplo visual das janelas são as xilogravuras japonesas, os *Ukiyo-e* (imagens do mundo flutuante). Esse tipo de gravura se caracteriza por representar uma cena momentânea, um instante cristalizado com detalhes da paisagem, das ações, das pessoas, dos objetos e da atmosfera geral da cena. Segundo Giacco, as gravuras abaixo, de Katsushika Hokusai<sup>126 127</sup>, “... [são para Sciarrino] a prova do nascimento de uma percepção espaço-temporal que não é limitado a uma cultura, mas que é um fenômeno geral.”<sup>128</sup> Assim como nas janelas musicais, nas gravuras abaixo pode-se perceber a diferença entre o tamanho e a natureza da cena representada, bem como o Monte Fuji aparecendo como um elemento em comum.

---

<sup>126</sup> Katsushika Hokusai. *Monte Fuji atrás de uma teia de aranha*, 1834 ca. Xilogravura. 22.7 x 18.5 cm. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Hokusai\\_Mt\\_Fuji\\_Behind\\_a\\_Spider\\_Net.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Hokusai_Mt_Fuji_Behind_a_Spider_Net.jpg)>.

<sup>127</sup> Katsushika Hokusai. *De pé sobre o monte Fuji*, 1834 ca. Xilogravura. 22.7 x 18.5 cm. Disponível em: <<https://ukiyo-e.org/image/mak/11069-34-1>>

<sup>128</sup> Grazia Giacco, *La notion . . .*, 68.

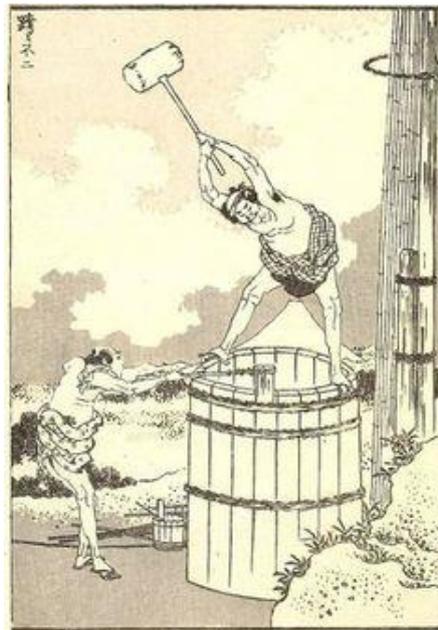


Figura 24 - Gravura *De pé sobre o monte Fuji*.

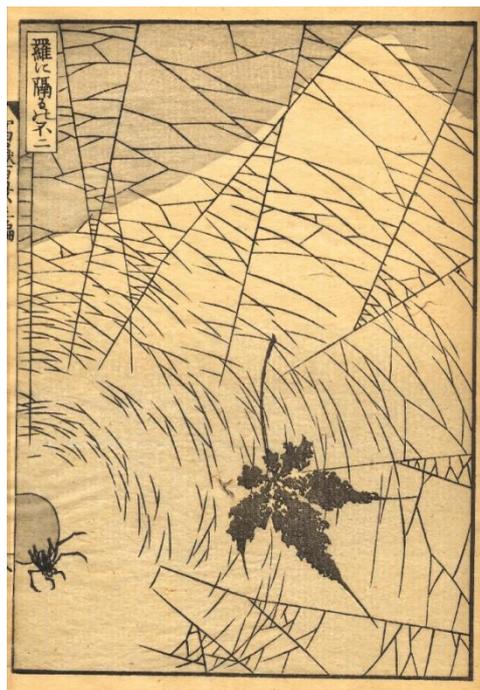


Figura 25 - Gravura *Monte Fuji atrás de uma teia de aranha*

### 1.2.2 Outras figuras formais

A seguir são apresentadas outras figuras formais não mencionadas por Sciarrino,

mas que também operam na percepção formal por meio do mecanismo das figuras.

### 1.2.2.1 A figura da Liquidação

A liquidação, como proposta por Arnold Schoenberg pode ser tomada como uma figura formal. De certo modo, a liquidação é um processo contrário, em relação ao comportamento do material, ao processo formal da acumulação. Isso se dá justamente pela diminuição gradual da densidade textural. Entretanto, apesar das noções formais de Sciarrino serem derivadas em sua maioria da percepção auditiva, a noção de Schoenberg também pode ser levada em conta se tomada como uma figura perceptiva.

Segundo o próprio Schoenberg:

“[o] desenvolvimento não implica somente em crescimento, aumento e expansão, mas também em redução, condensação e intensificação. A proposta do processo de liquidação é de agir contra a tendência da extensão sem limites. A liquidação consiste em eliminar gradualmente características principais, até que sobrem características de pouco interesse, que por si só não demandem continuação. Geralmente apenas resíduos permanecem, que tem pouco em comum com o motivo básico”. (Schoenberg apud Neef, 76)

Jack Boss exemplifica a liquidação no minuetto da Suíte op. 25 de Schoenberg. O autor argumenta que o material do início da peça, do compasso 5 até 8 serve como base para a realização de uma liquidação no decorrer da obra. Abaixo segue a comparação do material original do início e do mesmo material sendo liquidado.

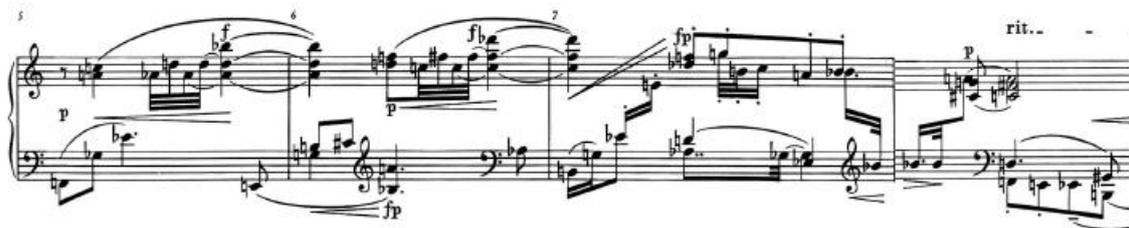


Figura 26 - Trecho do início do minuetto da suíte op. 35 – do compasso 5 ao 8

The image shows a musical score for the liquidation of a minuet. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 21 to 24. Measure 21 starts with a forte (f) dynamic. Measure 23 is marked with 'rit..' (ritardando). Measure 24 is marked with '- tempo'. The second system shows measures 25 and 26. Measure 26 is marked with 'poco rit..' (poco ritardando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 27 - Trecho da liquidação do minuetto da suíte op. 35 – do compasso 21 ao 26

Na tabela a seguir são expostas as relações entre os trechos:

Tabela 4 - Relação entre materiais originais e liquidações

Compasso da liquidação	Compasso do original
21	5
22	6
23	7 condensado
24	7 variado mas com tamanho original
25	8
26	8 repetido

A primeira vista pode parecer contraditório uma ideia sendo liquidada durar mais que a ideia musical que serve como base para o processo. Entretanto, o estender da ideia em sua versão liquidada é necessária justamente para dar tempo para o processo de “esvaziamento” dos motivos ocorrer.

#### 1.2.2.2 A figura do Espelho Quebrado

A figura do espelho quebrado é proposta por Dottori e pode ser ilustrada pela segunda de suas *Quatre bagateles du depaysement* (1986), para clarinete e piano. A figura do espelho quebrado funciona através da criação de uma seção formal, seguida imediatamente por seu retrógrado que é interrompido subitamente com um rompante de som com forte dinâmica. Nesta figura formal o ritmo, o contorno gestual e as dinâmicas assumem função

prioritária para a articulação formal. Os ritmos e o contorno gestual que geram a identidade e o caráter dos gestos na sua forma original, e que depois aparecem em retrógrado, devem ser mantidos em suas respectivas formas de apresentação.

O efeito de quebra do espelho ocorre graças à dinâmica com gestos fortes, enérgico que surjam como uma grande expansão de energia. Ou seja, enquanto a forma original aparece refletida, resultando em sua versão retrógrada, a dinâmica deve ter um patamar em piano ou menor. Ao fim da “reflexão” deve surgir um rompante de grande energia e volume, para “quebrar” a movimento espelhado. Deve-se notar também que deve existir um eixo claro a partir do qual o material irá se refletir. Abaixo segue a representação gráfica da figura do Espelho Quebrado.

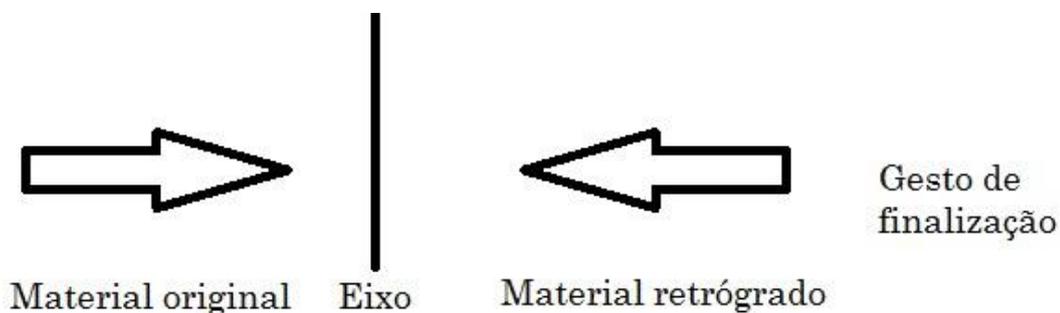


Figura 28 - Esquema gráfico da figura do Espelho Quebrado. Esquema meu.

Na obra exemplificada abaixo, pode-se notar que a partir do compasso 13 o compositor utilizou as figurações rítmicas em retrógrado, o contorno dos gestos de transpostos, mas preservando o contorno característico.

Eixo/"espelho"

→ | ←

Figura 29 - eixo da figura do espelho quebrado

### 1.2.2.3 A figura das formas em arco

Esta é provavelmente a figura formal mais antiga da música. As formas em arcos são as que se baseiam em arcos formais entre seções, que se referem à peças divididas e nas quais as seções se alternam. Esta forma parte do princípio básico de que uma seção pode ser seguida de uma coisa diferente ou igual, tanto que a formação do arco se dá quando há o deslocamento entre as seções iguais e diferentes. Abaixo esquematizo algumas formas em arco:

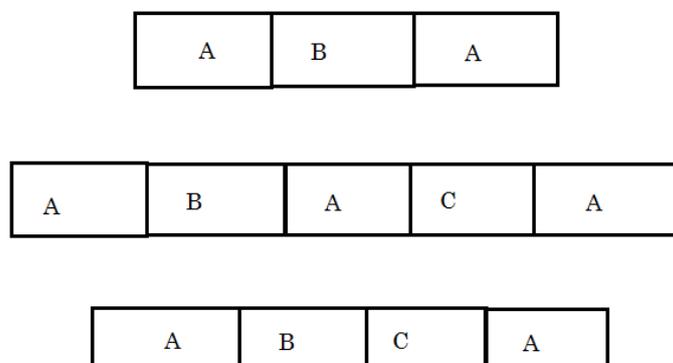


Figura 30 - esquema gráfico de figuras em formas em arco

Charles Rosen<sup>129</sup> discute as formas em clássicas (grande parte em arco), e explica que a recorrência, a alternância e em alguns estilos, a simetria garantem o funcionamento das formas em arco. A recorrência serve no sentido de retomar ideias anteriormente apresentadas; a alternância serve como modo de gerar direcionalidade através da oposição, da novidade ou variação; a simetria como um elemento de equilíbrio e que aponta à proporcionalidade das ideias e das seções. Também se deve notar que a figura em arco implica em um destino que implica em afastamento e aproximação de uma ideia ou seção formal principal.

A figura das formas clássicas, ou também, das formas em arco, apresenta uma ideia central de que as seções que se intercalam devem ter uma determinada modularidade, mas assim mesmo, ter uma determinada integração com o todo. Parte da integração e das ancoras da memória ocorrem justamente pela repetição, ou retomada, de algo que já foi apresentado anteriormente, possibilitando a colocação de mais material e novas seções. A seguir exemplifico as formas em arco com um breve esquema do 3º movimento (um rondó) do Trio para piano em Sól Maior de Haydn (em uma redução para piano).

### Excerto de A



Figura 31 - Excerto da seção A do 3o mov. do Trio para piano em Sól Maior de Haydn.

A figuração do início da seção A poderá ser percebida em todas as vezes que aparece na música. Sua identidade é preservada e suas características, no que concerne ao perfil geral, não aparece e nem é repetido em outras seções. Abaixo um excerto do início da

<sup>129</sup> Charles Rosen, *The classical style* (New York: Norton & company, 1972), 58 -59.

seção B, que apresenta outra figuração rítmica, outro acompanhamento e outra configuração motivica.

### Excerto do início da seção B

Figura 32 - Excerto da seção B do 3o mov. do *Trio para piano em Sol Maior* de Haydn.

### Excerto da retomada da Seção A

Figura 33 - Excerto da retomada da seção A do 3o mov. do *Trio para piano em Sol Maior* de Haydn.

Logo abaixo, coloco um excerto da seção C, que do ponto de vista da diferenciação das seções é a mais distante de A. Além das relações internas que mantêm algum nível de território comum entre as seções, a figura das formas em arco possibilita a inserção de

seções com alto nível de variação entre elas, mas que não sobrecarregam a memória porque existe a retomada do material anterior.

### Excerto da Seção C

The musical score for Figure 34 is written for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat (F major) and a common time signature (C). The music is marked 'Minore.' and 'f'. The second system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked 'p' and includes first and second endings. The bass clef staff in both systems provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Figura 34 - Excerto da seção C do 3o mov. do Trio para piano em Sól Maior de Haydn.

### Excerto da terceira e última retomada da Seção A

The musical score for Figure 35 is written for piano. It consists of two systems of staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'p' and features a triplet of eighth notes. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat, providing a simple accompaniment with chords and moving lines.

Figura 35 - Excerto da última retomada da seção A do 3o mov. do Trio para piano em Sól Maior de Haydn.

## 1.3 James Tenney

Para introduzir algumas ideias de James Tenney relativas à música - principalmente a sua postura fenomenológica e o papel da percepção – serão apresentadas, além de seus próprios escritos, duas entrevistas suas. Após a apresentação de suas idéias sobre a composição, descreverei a sua teoria perceptiva abordando primeiramente os fatores primários e secundários de segmentação e integração, seguidos pela apresentação das unidades hierárquicas. Opetei por organizar as unidades por tamanho crescente, ou seja, vou dos elementos à forma. Note-se que o *clang* tem grande destaque nesse momento, pois é a unidade a partir da qual a teoria de se suporta. Após a apresentação dos fatores e das unidades, faço uma breve discussão da teoria da Gestalt e da memória, em um subcapítulo, para complementar a discussão.

Na primeira entrevista, a Brian Belet, realizada em 1985, pode-se notar também que algumas ideias que Tenney defendeu em *Meta-bodos* e *Meta meta-bodos* ainda são utilizadas e defendidas pelo autor. Quando questionado por Belet sobre o que o levava a compor, Tenney respondeu que a curiosidade em escutar como as obras escritas iriam soar era seu principal elemento motivador. Tenney chama a atenção que na sua resposta (da curiosidade sonora como elemento motivador principal) existe ainda assim, um grande leque de ramificações de sentidos, e explica em seguida que na sua motivação composicional, conseqüentemente na sua música, não há a de comunicação (no sentido linguístico) e de auto-expressão. Tenney diz que o que deseja é ser ouvido<sup>130</sup>. Assim, deixa claro que sua relação com a música é da música e sua organização como um fim em si mesmo, chegando ao ponto de ignorar qualquer aspecto comunicativo para além da música. Tenney buscava a opacidade da música.

Quando perguntado sobre o papel do compositor na sociedade, Tenney descreve que tem dificuldades com a pergunta, primeiramente porque considera a música mais próxima da matemática e das ciências do que do entretenimento. Tenney volta a utilizar a palavra curiosidade (no sentido de elemento motivador da composição), entretanto desta vez explica como “o que quer que seja; é a necessidade de conhecer, de entender, de perceber essas ideias ... e que outros também vão querer perceber.” (p.460). É notável a dificuldade de Tenney em descrever tanto a composição como a o papel do compositor, dificuldade que ele reconhece no seguir da entrevista, mas que o compositor associa a uma necessidade e uma resposta “de algo”<sup>131</sup> a ela. Tenney sugere também que a própria

<sup>130</sup> Brian Belet, “an interview with James Tenney” *Perspectives of new music*, (1985): 459.

<sup>131</sup> Belet, “an interview. . .”, 460.

necessidade, que para ele é interligada diretamente a uma evolução da percepção (um processo de incorporação de novas possibilidades sonoras e estruturais que viram um “repertório” possível). Tenney não sabe como explicar como ocorre essa evolução, mas estava certo de havia um caminhar da percepção.

Em outra entrevista, a Ciarán Maher, também menciona aspectos fenomenológicos da música e sua curiosidade com relação ao resultado sonoro das obras. Tenney também diz que seu interesse na música é a postura de observá-la como um fenômeno objetivo, que carrega em si a possibilidade da experiência de sensações únicas que são providas especialmente pelo objeto<sup>132</sup>. Tenney critica a postura de parte da análise, que se foca na exaustiva descrição e caracterização dos detalhes das obras, que apesar de terem influência na sonoridade da peça, muitas vezes passam despercebidos na audição. O compositor diz que ao escutar, mecanismos biológicos, culturais e acústicos entram em atividade e que esses mecanismos deveriam ser as bases contemporâneas das possibilidades musicais, e que aparentes impossibilidades servem como pontapé inicial a posicionamentos criativos<sup>133</sup>.

Questionado sobre as diferenças de suas ideias sobre forma e percepção em relação as de John Cage, Tenney responde que sua visão não é de oposição à teoria de Cage, mas sim de uma via paralela. Enquanto Cage, segundo Tenney, tende a organizar a música deixando os sons por si próprios soarem e ditarem os rumos das peças, Tenney manifesta seu interesse na forma que os sons tomam, mesmo que a partir de processos randômicos<sup>134</sup>. Sobre sua posição estética, baseada na fenomenologia, Tenney busca descrever a percepção a partir da experiência própria. O compositor defende que essa atitude é a mais pragmática possível e o norteia, porque se pergunta “o quão importante é esse elemento na minha percepção?” ou “o que eu percebo como determinante nessa peça?”<sup>135</sup>.

Durante a entrevista, Belet questiona Tenney sobre a percepção harmônica de relações e estruturas intervalares, que responde “minha hipótese é que nossas audições interpretam as coisas da maneira a mais simples possível.”<sup>136</sup> Tenney explica que um dado conjunto de alturas, por exemplo, é “compactado” em uma resultante harmônica. Tenney

<sup>132</sup> Ciarán Maher, “James Tenney on Intention, Harmony and Phenomenology — A Different View of the Larger Picture” *MusicWorks*. vol. 77, (2000): 1.

<sup>133</sup> Maher. “James Tenney. . .”, 6.

<sup>134</sup> *Idem*, 8.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> Belet, “an interview. . .”, 462.

ainda afirma que à medida em que os sons se seguem, os sons anteriores (agora disponíveis na memória) ganham novo sentido, ou seja, a escuta congrega tanto o passado (memória) com o que está sendo percebido.

### 1.3.1 *Meta Hodos e Meta meta-hodos*

Na introdução do livro *From scratch: writings in music theory*, Larry Polansky, escreve que a principal questão de todo o trabalho de Tenney não era só “como escutamos música”, mas também “como escutamos e como podemos, então, fazer nova música?”<sup>137</sup>.

O autor resume a abordagem de Tenney escrevendo que:

“[Tenney] primeiramente precisava considerar a ideia de parâmetros sônicos, tanto acústicos como psicoacústicos. O próximo passo é seu trabalho na *organização formal temporal e hierárquica*, que lida com diferentes níveis de cognição e por extensão, se aplica à forma. O mecanismo básico dessas ideias (de fazer distinções, organizar coisas distintamente no tempo) é fundamental para a percepção, talvez um dos mais antigos mecanismos cognitivos que possuímos”<sup>138</sup>

Outro aspecto ao qual devemos prestar atenção é que Tenney buscava modelos e mecanismos para as *coisas elas mesmas*, ou seja, buscava princípios perceptivos “independentes de tradição ou autoridade”<sup>139</sup>, que fossem fenomenologicamente independentes.

Polansky cita *Meta + hodos* (1961) de Tenney com uma das pesquisas pioneiras no uso da Gestalt em música e como o ponto de partida, guiando-o, por exemplo, do ponto de vista poético em sua fase de trabalho nos laboratórios da *Bell Telephone Laboratories* (a partir de 1961). Polansky escreve que as principais ideias da Gestalt de Tenney, provenientes de *meta + hodos* são as seguintes distinções perceptivas<sup>140</sup>:

- *Similaridade e proximidade* são os fatores perceptivos principais.
- Eventos sonoros são *agrupados* no tempo utilizando os fatores de *similaridade e proximidade*.

<sup>137</sup> James Tenney, *From scratch: writings in music theory*, eds. Larry Polansky et al (University of Illinois press, Urbana-Champaign, 2015), xiii.

<sup>138</sup> *Idem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*, XV.

<sup>140</sup> *Ibidem*, XVI.

- Organização hierárquica dos eventos sonoros percebidos.

Segundo Tenney, a mudança de materiais tanto como o tratamento estrutural dos materiais, em direção à complexidade cria só a necessidade de maior necessidade de tempo para a percepção dar conta do material musical percebido. A complexidade se dá segundo o autor, quando as estruturas e elementos são organizados e utilizados na composição de modo que são mais complexos do que simples notas (alturas), e assim, contam como todos os parâmetros do som<sup>141</sup>.

Tenney escreve que “qualquer som pode ocorrer em algum ponto de uma obra musical, com uma função que é virtualmente independente da constituição ou estrutura do próprio som, sendo determinado, ao invés, pelo contexto no qual ele se apresenta”<sup>142</sup>. Aqui Tenney introduz o *princípio da equivalência*: “qualquer som pode ser utilizado como elemento básico em uma ideia musical” sendo que “(. . .) a substância e o material da música é som (. . .)” e que “(. . .) não importa o quão complexo ele é”<sup>143</sup>. Selden escreve que “[para] Tenney qualquer ordenação de material musical elementar de uma *unidade temporal gestáltica* [*clang*]. Essas unidades são formadas por elementos básicos e da ordenação dessas unidades surgem estruturas de tamanho maior.”<sup>144</sup>

Tendo os fatores anteriormente mencionados em mente, a teoria de Tenney pode ser descrita e dividida nos seguintes processos: dois fatores que fazem parte do mecanismo de percepção das unidades musicais e da criação das relações hierárquicas (*similaridade* e *proximidade*); quatro fatores secundários que também operam durante a percepção, mas com menor potência; unidades musicais ordenadas em diferentes tamanhos temporais e com relações hierárquicas entre si (*clang*, sequência, seção, etc...).

O fator da *similaridade* age de modo que sons percebidos como similares tendem a ser agrupados. A similaridade pode acontecer em qualquer característica do som e age tanto em grupos de sons contínuos como simultâneos. O fator da similaridade age tanto nos parâmetros como nas grandes hierárquias, e também é efetivo em qualquer escala temporal (seja do tamanho de *clangs* ou de seções inteiras) e funciona tanto nos aspectos horizontais

<sup>141</sup> *Idem*, 4-6.

<sup>142</sup> *Idem*, 8.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> Luke Selden, “Praxis Meta-Hodos: Three love songs for James Tenney”, Dissertação de mestrado, Mills College, 2009, 7.

quanto verticais da percepção.<sup>145</sup> O fator da *proximidade* faz com que eventos que soam juntos ou muito perto entre si se agrupem. Esse é o fator mais poderoso e mais primitivo para a formação das unidades perceptivas, tanto que a alteração na *proximidade* entre eventos sonoros dará origem a agrupamentos diferentes.

Os fatores que Tenney chama de *similaridade* e *proximidade* não têm, na prática, fatores perceptivos opostos, que seriam a diferença e a distância, respectivamente. De certa maneira Tenney entende que ambos estes fatores são escalares, e incluem em seus domínios de operação, de maneira implícita, maiores ou menores taxas de *similaridade* e *proximidade*. O princípio por trás disso é que em música um determinado *clang*, seção, etc... (qualquer organização e agrupamento de elementos de qualquer tamanho) pode ser seguido de algo exatamente igual, mas não exatamente oposto.

Dos fatores secundários de os *conjuntos objetivos* e *subjetivos* são relacionados às expectativas e antecipação que surgem durante a escuta. O fator dos *conjuntos objetivos* de antecipação provém da própria obra, seus materiais e sua estrutura. O exemplo mais claro disso é a inércia rítmica. Os *conjuntos subjetivos* de expectativas são construídos pelo ouvinte a partir de suas experiências e sua intuição, de todos os fatores secundários, o *conjunto subjetivo* é o menos eficiente na criação de unidades, esse fator é mais comparativo, porque tende a fazer relações entre a peça percebida e experiências musicais passadas.

Sobre o fator dos *conjuntos subjetivos* de Tenney e sua relação com o conjunto de regras de uma composição, Michael Winter sugere que a música ao mesmo tempo pode ser lógica e absurda<sup>146</sup>. Winter utiliza o termo “absurda” referindo-se à camada perceptiva ligada à intuição, que foge do controle racional, mas que é parte do processo auditivo. Segundo ele, a música é lógica na organização de suas regras e em partes da poíesis e absurda, ou até mesmo, incalculável no momento que o ouvinte (e sua camada subjetiva da audição) tem contato com a obra. Para Winter, o ouvinte não precisa reconhecer [de maneira ativa, consciente] a lógica que ordena uma composição para que sua percepção se lance inconscientemente sobre a obra e crie expectativa e antecipações.

O fator secundário da *repetição* dá-se quando os perfis e conjuntos de elementos e configurações paramétricas tendem a dividir a obra. Se a repetição de um perfil paramétrico é percebida, isso tende a criar um agrupamento. Esse fator claramente é secundário para a

<sup>145</sup> *Idem*, 95.

<sup>146</sup> Michael Winter, “Structural Metrics: An epistemology”, Tese de doutorado, University of California, 2010: XXX.

criação de unidades porque depende da repetição para ser acionado. O último fator secundário é o da *intensidade*. Do ponto de vista dos agrupamentos, para Tenney, o fator faz com que picos de um parâmetro passem a constituir a percepção de uma nova unidade gestáltica, ou seja, o fator faz com que um acento muito grande em algum parâmetro crie um novo agrupamento. Esse fator obviamente é secundário para a criação de unidades, pois necessita de acentuações paramétricas para operar a sua segmentação e coesão.

O núcleo de toda teoria de Tenney, no que concerne às unidades musicais, é a noção de *clang* e dos princípios que cognitivos que permeiam sua percepção. O *clang* é a menor unidade de elementos musicais organizados e assemelha-se em tamanho às noções de gesto ou motivo. Apesar do grosso das ideias do autor ter relação direta com o *clang*, os mesmos mecanismos envolvidos na percepção e ordenamento dos *clangs* são os que operam nas camadas e unidades maiores da música. O *clang*, a noção central, desdobra-se em níveis maiores. De acordo com Snyder<sup>147</sup>, esse tipo de percepção, com desdobramentos entre níveis é chamado de *bottom-up* (baixo-acima) porque implica na percepção que monta a forma a partir de elementos pequenos, de baixa hierarquia, em direção dos elementos maiores, das hierarquias superiores.

Segundo Tenney, todo *clang* tem um *contorno*, um *conjunto de propriedades internas e possibilidades de estruturação latente*<sup>148</sup>. O *contorno* de um *clang* é basicamente seu perfil auditivo, a ordenação dos elementos que o compõe; O *conjunto das propriedades internas* se refere aos parâmetros que compõe o *clang*, é o leque de parâmetros e elementos musicais e suas durações; *as possibilidades de estruturação latente* são justamente os possíveis desdobramentos de um *clang* para integrar níveis hierárquicos maiores. Ou seja, essas possibilidades são eventos internos em um *clang* que podem ter um “eco” em outros *clangs* e conseqüentemente, nas estruturas superiores.

A seguir demonstro um *clang* e uma sequência, exemplos de Tenney na peça *Density 21.5* de Varèse<sup>149</sup>.

<sup>147</sup> Bob Snyder, *Music and Memory: an Introduction* (Massachusetts: The MIT Press, 2000), 31.

<sup>148</sup> Tenney, *Meta meta. . .*, 107.

<sup>149</sup> Tenney, *Meta meta. . .*, 60-62.



Figura 36 - Exemplo de *clang* (acima) e uma sequência (abaixo). Exemplo de Tenney, reorganizados por mim.

Ainda no aspecto “horizontal” podemos destacar alguns modos que Tenney propõe para variação do *clang*<sup>150</sup>: expansão e contração de intervalos; expansão e contração do final do *clang*; retrogradação; inversão; interpolação em outro *clang*; permutação de elementos internos; e distorção do contorno (*shape*) do *clang*. Do ponto de vista “vertical”, da textura, Tenney explica a caracterização dos *clangs* em quatro tipos<sup>151</sup>: *monofônicos simples*, *monofônicos complexos*, *polifônicos simples* e *polifônicos complexos*. Antes de definir as características de cada tipo de caracterização vertical, é importante lembrar que essas classificações também podem ser aplicadas à outros níveis hierárquicos da percepção. Um *clang monofônico simples* é uma configuração na qual os elementos que a formam são monofônicos e percebidos um por vez. Um *clang monofônico composto* é formado por elementos monofônicos, mas que são percebidos mais de um por vez. Um *clang polifônico simples* é uma configuração com elementos polifônicos percebidos um de cada vez. E por fim, um *clang polifônico composto* que é constituído por mais de um elemento polifônico percebido por vez.

Na tabela abaixo sintetizo todas as noções relacionadas ao *clang* descritas até agora:

Elementos que integram o <i>clang</i>	Qualquer conjunto de elementos musicais ( <i>princípio da equivalência</i> )
---------------------------------------	---

<sup>150</sup> *Idem*, 110.

<sup>151</sup> *Idem*, 102.

Fatores principais da criação de agrupamentos de elementos musicais e gerar os <i>clangs</i>	<i>Similaridade e proximidade</i>	
Propriedades de um <i>clang</i>	<i>Contorno</i> (perfil auditivo), <i>conjunto de propriedades internas</i> (“lista” dos eventos sonoros do <i>clang</i> ) e <i>possibilidades de estruturação latente</i> (características internas que podem estrapolar o <i>clang</i> )	
Aspectos “verticais” do <i>clang</i> que se relacionam à percepção de sua textura e densidade	Elemento Monofônico	<i>Simples</i> (um evento percebido por vez) ou <i>composto</i> (vários eventos percebidos por vez)
	Elemento Polifônico	<i>Simples</i> (um evento percebido por vez) ou <i>composto</i> (vários eventos percebidos por vez)

Os tamanhos das hierarquias perceptivas são os seguintes (ordem crescente): elementos musicais, *clangs*, seqüências, segmentos, seções e a peça em si mesma, integralmente. Segundo Tenney, apesar dos diversos tamanhos dos agrupamentos, apenas alguns deles são necessários para a articulação de uma peça. O nível do *clang*, e das seqüências são primordiais, e formam, de maneira automática a grande forma, o maior nível, o da peça em si. Entre o nível da seqüência e o nível da peça, o aparecimento dos outros níveis (segmentos e seções) é opcional e varia do contexto de cada obra<sup>152</sup>.

Abaixo há um esquema dos níveis hierárquicos. Cabe lembrar que os níveis do segmento e da seção não são necessariamente presentes em todas as peças, e quando não

---

<sup>152</sup> Tenney, *Meta meta...*, 102.

são parte da hierarquia, há um “pulo” do nível da da sequência para a categoria da forma da peça toda.

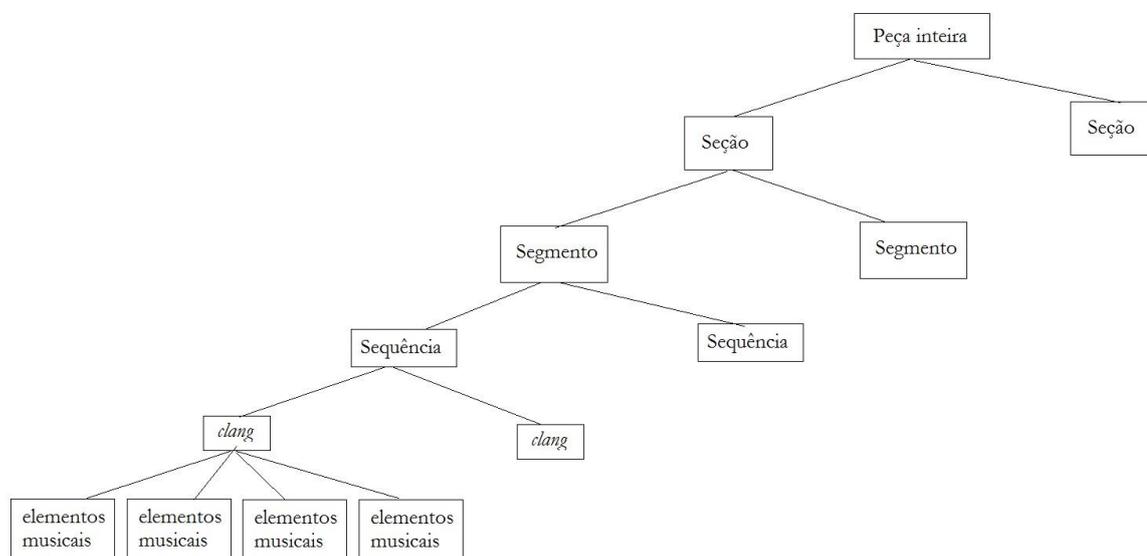


Figura 37 - Esquema com os níveis hierárquicos da percepção gestáltica. Esquema de Tenney, reorganizado por mim.

### 1.3.1.1 A teoria da Gestalt

Mark Reybrouck comenta que a teoria da Gestalt é uma teoria psicológica, mas que também possui desdobramentos filosóficos e biológicos. Argumenta que o caminho de influência é recíproco, e que a teoria da Gestalt também foi construída com partes do pensamento metodológico da biologia e filosofia<sup>153</sup>. Segundo Reybrouck o rastro da biologia se manifesta na teoria da Gestalt em três princípios: o da totalidade, que explica não só as partes e o todo, mas também os processos e os relacionamentos das partes; o princípio de organização, que descreve a percepção como um mecanismo de organização hierárquica. Esse princípio pode ser visto, segundo Reybrouck, em organismos biológicos, em células ordenadas que constituem tecidos, e em tecidos que ordenados constituem os órgãos. O último princípio, da dinâmica, explica que as coisas não só existem, mas elas tem efeito sobre outras coisas.

Para Reybrouck, as relações com a filosofia são principalmente a ideia de que a teoria da Gestalt considera a soma das partes e o todo, e também que a teoria da Gestalt

<sup>153</sup> Mark Reybrouck, “Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities” *Music, Gestalt and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Marc Leman (orgs). (Springer Verlag: Berlin, 1997): 58.

pode ser “transportada”, seja entre objetos percebidos (visuais, auditivos, etc...), ou seja no tamanho do que é percebido. Sobre um aspecto que considera central da Gestalt, Reybrouck escreve que “... [a] teoria defende que a percepção pode aprender instantaneamente uma configuração com base em isomorfismos entre a estrutura do objeto percebido e de estruturas da cognição”.<sup>154</sup>

Reybrouck afirma que o impulso cognitivo de estruturar o que é escutado tem mecanismos de aquisição, categorização e esquematização, e que portanto, o processo da percepção é um processo dinâmico – em oposição à ideia de um processo imobilizador –, resultado de interações dinâmicas tanto da psicologia do ouvinte, tanto da obra e suas relações internas<sup>155</sup>. Entretanto, não é porque as operações são de natureza dinamizadora, que o sistema cognitivo inteiro é volúvel e inconstante. A cognição em si é um sistema limitado, mas que *opera* de maneira muito flexível dentro dos seus limites.

Falcón considera que há processos de “segmentação, integração – segregação, categorização e detecção de padrões nas cadeias perceptivas auditivas e sua relação com a forma musical”<sup>156</sup>. Durante a escuta do material musical, fazemos associações a partir da qualidade dos materiais musicais e os relacionamos entre si e em relação à grande forma. Falcón chama a atenção para o fato de a música ser um sistema hierarquizado de vários níveis de estruturas. Deste modo podem existir vários planos de escuta. O autor também afirma que ao mesmo tempo em que existem as aglutinações dos elementos à forma, também há agrupamentos em pequeno nível, que forma padrões. Os padrões podem ser formados por qualquer parâmetro musical, ritmos, alturas, articulações, etc...

Os padrões podem ser classificados e comparados entre si através dos critérios de igualdade (repetição do padrão), semelhança (repetição de algum elemento ou mais, entre padrões) e diferença (diferença total entre os padrões).

Em sua dissertação Jorge Falcón estabelece critérios analíticos a partir da percepção musical. Entre estes é incluída a percepção de configurações musicais por meio de princípios da Gestalt, como os propostos por Tenney e Polansky. O objetivo de Falcón, com uso da teoria da Gestalt em música, é justamente o de explicar e fornecer modos de

---

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Idem*, 59.

<sup>156</sup> Jorge Falcon, “Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva” Dissertação de mestrado, (2011), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 77.

interação entre configurações sonoras e sua relação com a forma musical<sup>157</sup>. Segundo Falcón, nossa cognição trabalha no seguinte sentido: através da percepção de processos de agrupamento por integração e segregação por enunciados propostos pela Gestalt<sup>158</sup>.

Toda a teoria da Gestalt pode ser chamada de uma teoria perceptiva *bottom-up*, ou seja, baixo-acima, de unidades menores às maiores. Segundo Snyder, a função principal desse tipo de percepção é particionar o fluxo contínuo de informação musical em partes menores, que têm um manejo mais fácil para processamentos em outros níveis. O autor, o mecanismo para esses agrupamentos se manifestam na percepção de todos os indivíduos e isso sugere que esse mecanismo não é aprendido, mas inato, fruto da evolução. Esse mecanismo básico, de agrupamento de unidade, serve para a criação de formas e unidades que são mais fáceis de ser lembradas.

Segundo Snyder, ao dizer que algo é organizado, do ponto de vista da memória e da percepção, quer-se dizer que a coisa reside nos limites de processamento das capacidades cognitivas humanas. O autor insite que “por agrupamento, eu me refiro a tendência natural do sistema nervoso humano de segmentar informação acústica em unidades, que compõe a formação do *todo*”<sup>159</sup>.

De acordo com Snyder são memórias em três níveis: a sensorial (ecóica); a memória de curto prazo; e a memória de longo prazo. Segundo o autor, em cerca de 250 milésimos de segundo, e até 1 segundo, no máximo, as informações sensoriais são processadas através da memória sensorial (ecóica), durante esse momento as características dos estímulos percebidos são abstraídas e organizadas<sup>160</sup>. Existem modos de organização inatos e modos aprendidos de ordenação dos estímulos, mas a ligação entre as características perceptuais é associativa e involuntária. São formadas pequenas representações perceptuais básicas, que formam a base da memória de longo prazo. O autor comenta que “a memória ecóica é o aspecto da informação no seu primeiro processamento, no qual a memória ecóica é como uma impressão, que persiste até que os eventos percebidos sejam categorizados”<sup>161</sup>.

A memória ecóica serve para fazer a organização das informações auditivas em um modo bastante básico. Para Snyder, a memória ecóica e o processamento que ela ajuda a

<sup>157</sup> Falcon, “Quatro critérios. . .”, 51.

<sup>158</sup> Falcon, “Quatro critérios. . .”, 52.

<sup>159</sup> Snyder, *Music...*, 31.

<sup>160</sup> Snyder, *music. . .*, 19.

<sup>161</sup> Snyder, *Music. . .*, 23.

operar, junto dos fatores da gestalt, provém nossas experiências do momento presente da música e ajuda a segmentar o fluxo musical em unidades menores, mais fáceis de manejar.<sup>162</sup>

Segundo Snyder, as memórias de curto estabelecem a continuidade e a discontinuidade do momento em relação ao passado<sup>163</sup>. O autor associa o termo “memória de trabalho” à memória curta e escreve que a memória curta é composta por percepções categorizadas (proveniente da memória ecóica): associações entrando e saindo do alcance da consciência e de impressões a partir do foco de atenção. A memória curta tem duração média de 3 à 5 segundos, podendo ser maior ou menor, dependendo da complexidade de um material, da sua novidade relativa em um contexto e da experiência do ouvinte.<sup>164</sup> A implicação deste dado para a composição musical é de que há limite no número e na complexidade dos elementos que podem ser utilizados em uma peça para não sobrecarregar o próprio limite de processamento da audição humana.

Do ponto de vista da composição, a memória curta tem rápido decaimento se não é reiterada. Frigatti sugere que uma regra estilística da música, por exemplo, pode garantir a reiteração durante uma peça<sup>165</sup> e que um modo de superar o limite da capacidade da memória de curto prazo é a criação de blocos de memórias, ou seja, a composição organizada em blocos de informação musical que possam ser apreendidas de maneira mais fácil pela memória. Tenney é mencionado por Frigatti, que relaciona a noção de *clang* de Tenney como um dos exemplos dessa organização (configuração sonora unitária).

Outra função da memória curta, além do fluxo de percepções e da formação de memórias longas, é o de ativar e recuperar pedaços de informação proveniente da memória longa. Uma vez que material ativado da memória longa é trazido à tona, é a memória curta que o maneja, e mesmo para a reiteração se aplicam as mesmas limitações da memória curta<sup>166</sup>. A memória longa também é um fator importante na seleção de material vindo da memória ecóica, deixando apenas uma pequena fração de memória ativada por informações sensoriais originais.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, 15.

<sup>163</sup> *Ibidem*, 15.

<sup>164</sup> Snyder, *Music. . .*, 47.

<sup>165</sup> Frigatti, “Percepção formal. . .”, 24.

<sup>166</sup> Snyder, *Music. . .*, 217-218.

A memória de longo prazo se forma quando “estimulações repetidas reforçam as conexões entre neurônios simultaneamente ativados”<sup>167</sup>. O nível formal (o maior nível de percepção da música) e sua articulação são associadas com estruturas e limites da memória longa. Snyder menciona que diferentemente dos padrões formados nos níveis melódicos e rítmicos, padrões no nível formal são de uma escala muito maior que a nossa percepção de presente pode captar<sup>168</sup>. As grandes sequências de eventos são reconstruídas na memória longa, percebidas em retrospecto. Snyder completa dizendo que a ordem das memórias no nível formal “não é dada como a das memórias curtas ... para que sejam montadas no nível formal há o requerimento da reiteração de eventos, mesmo que parcialmente”<sup>169</sup>.

Eventos com grande impacto emocional podem desencadear a criação de memórias bem consolidadas. Por exemplo, é mais fácil lembrar-se do café da manhã de uma viagem a um lugar marcante do que do café da manhã de anteontem. O autor escreve que lembrar de uma memória de longo prazo é um ato de reconstrução, a partir de várias outras memórias e esquemas familiares. A memória de longo prazo é que está envolvida no reconhecimento dos estímulos percebidos, como se fosse um banco de dados, sendo que esse processo é inconsciente na maior do tempo.

Abaixo segue uma breve tabela que relaciona o tipo de memória, sua função, sua duração aproximada e como os tipos de memória se relacionam às ideias de Tenney:

Tabela 5 - relação entre tipos de memória e a teoria de Tenney

<b>Tipo de memória</b>	<b>Função</b>	<b>Duração</b>	<b>Relação com a teoria de Tenney</b>
Memória sensorial	Categorizar e organizar estímulos do presente imediato	50 à 250ms	Categorias de ordenação e agrupamento gestáltico: Similaridade e proximidade.
Memória de curto prazo	Criação de pequenos blocos de memórias	Alguns segundos (3 a	<i>Clangs</i>

<sup>167</sup> Snyder, *Music*. . . , 14-15.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

		5 segundos)	
Memória de longo prazo	Processamento de padrões e relacionamento entre eventos maiores	Indefinida	Grande forma

Ao escutar uma obra musical inteira, somos capazes de compreender os relacionamentos entre suas partes se alguns eventos tiverem reiteração na atenção, ou seja, os que forem expostos novamente à memória curta, vindos de relações já apresentadas na obra e que estão na memória longa. Snyder escreve que a memória longa precisa ser inconsciente: se ela fosse totalmente consciente não haveria espaço para as percepções presents<sup>170</sup>, por isso, a importância da memória curta, a memória de trabalho.

#### 1.4 Entre Sciarrino, Tenney, a memória e o juízo

Ambas teorias apresentam e descrevem um conjunto de regras e figuras perceptivas limitadas e com poucas exceções. Tanto Tenney como Sciarrino usam recursos além da própria música para apoiar suas teorias musicais. Se em Sciarrino isso é mais aparente, pelas metáforas e analogias sinestésicas, em Tenney acontece o mesmo esforço, com uso da teoria da Gestalt. Apesar do modo como os compositores buscaram explicar suas teorias ter certa similaridade, os resultados variam no aspecto de como a percepção age, de seus níveis e de como se dão as relações cognitivas com o conteúdo audível. Sciarrino acredita nas figuras perceptivas, encontradas na macroforma, frutos de relações determinadas entre o material. Se ocorre uma figura de multiplicação, por exemplo, um determinado elemento deve ser multiplicado para que a figura formal torne-se evidente. As figuras são resultados de interações fixas dos materiais, sem exceções, e talvez por esse motivo Sciarrino apenas descreve a organização dos materiais na microforma, mas não determina regras e princípios específicos da percepção nesse escopo.

Abaixo segue uma tabela que esquematiza as figuras perceptivas, tanto as de Sciarrino como as propostas por mim:

---

<sup>170</sup> Snyder, *Music*. . . , 69.

Tabela 6 - Tabela com resumo das figuras formais

<b>Figuras Formais</b>	<b>Definição</b>	<b>Efeito perceptivo</b>
Acumulação	Aumento da densidade textural por inserção de material heterogêneo	Contração do tempo; pico de energia do final da figura
Multiplicação	Aumento da densidade textural por inserção de material heterogêneo	Dilatação do tempo
<i>Little Bang</i>	Evento de rápido grande energia (explosão), seguido por silêncio e por fim eventos de baixa energia durante um intervalo de tempo maior (estilhaços)	Atribuição de relações de efeito e causa entre os eventos de baixa energia (estilhaços) e o eventos de grande energia (explosão)
Transfiguração genética	Variação da superfície sonora, com conservação de relações estruturais da peça.	Modularidade; Variação.
Forma em janelas	Inserção de material musical exterior à peça ou de outra natureza temporal	Polifonia de percepções temporais; Diferentes níveis de escuta da forma.
Espelho quebrado	Peça ou seção em retrógrado interrompido por um evento final de grande energia	Ruptura; suspensão súbita do fluxo musical
Liquidação	Remoção gradual de material musical	Esvaziamento da textura e pequena dilatação do tempo
Formas em arco	Seções ou módulos formais articulados por meio de repetição e interpolação	Pontos de apoio da memória; circularidade da percepção;

Na visão de Sciarrino, as figuras formais são quase como modelos perceptivos ideais com os quais nossas cognições tecem relações de identificação. Para o compositor, o mecanismo cognitivo do ouvinte monta a forma relacionando a macroforma escutada com os modelos das figuras. Se em Sciarrino a macroforma é o núcleo de atividade da percepção formal, e a microforma é operada cognitivamente em função das figuras que se refletem na grande forma, para Tenney o processo ocorre no sentido contrário. Ele não

considera nenhuma forma e figura perceptiva idealizada, mas ele destaca os mecanismos cognitivos de articulação que se lançam sobre o que é percebido na música, seja do tamanho que forem. Tenney segmenta as hierarquias da percepção em categorias perceptivas específicas (elementos, *clangs*, sequências, segmentos, seções, etc.) de acordo com o tamanho do material.

Enquanto Sciarrino encara as figuras como núcleo da percepção – sendo que as figuras teriam tamanhos compatíveis com os tamanhos perceptivos dos segmentos e seções – Tenney acredita que o nível do *clang* é o cerne da percepção. O tamanho prático do *clang* é comparável ao de um gesto ou de um motivo e é aquele da memória curta. A organização da peça é um resultado de uma série de relações de diferentes *clangs* que por movimentos de agrupamento, diferenciação e integração criam níveis maiores de percepção.

A seguir apresento uma tabela que condensa os fatores de coesão e segmentação da teoria gestáltica de Tenney:

Tabela 7- fatores de coesão e segmentação da teoria gestáltica de Tenney

Fatores principais de segmentação e coesão	<i>Similaridade e Proximidade</i>
Fatores secundários de segmentação e coesão	<i>Conjunto subjetivo de expectativas, conjunto objetivo de expectativas, repetição e intensidade.</i>

Notei que nas teorias estudadas, tanto nas de Tenney e Sciarrino, tanto nas leituras subsidiárias sobre forma e memória, que a cognição realiza esforços na direção da integralização de tudo que é percebido. De fato, a cognição também opera com uso de fatores de segregação e de diferenciação entre materiais, agrupamentos e figuras diversas, mas isso resulta na construção de segmentos de algo maior. Em música há o todo e a soma das partes, as partes que têm diversos tamanhos e vários níveis, que integradas geram o todo na memória. De maneira geral, a música com a forma integrada não é a peça que tem a forma homogênea e composta por uma parte única, mas sim a heterogeneidade controlada (sem exageros), em todos os níveis da peça.

Outra similaridade entre as duas teorias é de que a percepção e os processos cognitivos são dados, objetivos e inerentes à mente humana. De fato existe uma camada subjetiva na audição e na formação do ouvinte (que o próprio Tenney menciona em sua teoria), mas ambos os autores defendem modelos que são inatos e que ao escutar música esses processos entram em operação.

Abaixo apresento uma tabela na qual relaciono alguns aspectos da percepção formal e as suas respectivas abordagens nas teorias de Tenney e Sciarrino:

Tabela 8 - aspectos da percepção e das teorias abordadas

<b>Aspecto da percepção musical</b>	<b>percepção gestáltica</b>	<b>figuras formais</b>
Espaço musical	Memória na qual se alocam os eventos sonoros percebidos e categorizados	Espaço mental contraído ou dilatado (tempo no qual as figuras operam).
A cognição	Têm o esforço de integrar, classificar e criar relações em vários níveis	Identificar figuras e operar a sobrecarga da memória, energia e atenção
Como opera a percepção formal	A construção da grande forma é a partir das relações dos eventos sonoros, dos menores aos maiores.	O reflexo de modelos figurativos ideais
O sistema de percepção inato	Categorias e níveis; altamente flexível nas relações, mas limitado.	Imagens e figuras mentais, de origem sinestésica

Como dito na introdução, optei por complementar a discussão das teorias trabalhadas nesse trabalho com uso os critérios de juízo de valor de Dahlhaus. A seguir, apresento os critérios estéticos e como eles se integram com as ideias formais levantadas nessa pesquisa. O primeiro critério de juízo estético é a *riqueza de relações* que é dada pelo objeto e reside no contexto da própria obra. Do ponto de vista composicional, isso pode ser tomado como o incentivo para a criação de múltiplas camadas e variações de organização do material musical. O excesso disso causa uma sensação de não fechamento de ideias e falta de controle, fazendo com que a atenção desligue-se do objeto, pois as relações não são suficientemente fortes. Dahlhaus escreve que “quanto menor a individualidade de uma peça musical, menor será o significado estético das relações de suas partes”<sup>171</sup>

Dahlhaus diz que a música – no mais geral dos sentidos – é uma relação de sons e elementos percebidos como relacionados. Mesmo que alguns elementos “pulem” para o ouvinte como um fator surpresa, assim mesmo eles são surpreendentes em relação a um

---

<sup>171</sup> Dahlhaus, *Análise...*, 46.

contexto. Já que não se pode escapar desse esforço integralizador do juízo sobre os elementos percebidos, Dahlhaus menciona alguns fenômenos pertinentes de menção, porque explicam do ponto de vista do juízo alguns pontos que já foram mencionados, com viés técnico descritivo nas teorias de Tenney e Sciarrino.

Dahlhaus afirma que conexões motivicas são esteticamente significativas somente se os motivos não forem periféricos à peça e se não aparecerem esporadicamente.<sup>172</sup> Caso apareçam momentâneos e esporádicos, como citações ocasionais, sua força para o estabelecimento de conexões é desperdiçado. O autor conclui que “em fórmula, pode-se falar de postulado da consistência.”<sup>173</sup> Aqui, pode-se entender o termo motivo quase como um sinônimo para *clang*, se este for tratado como um objeto motivico (um motivo, para a percepção é um *clang* ou uma sequência). Também é possível notar a relação do juízo que se projeta nas relações motivicas com as figuras formais de Sciarrino da multiplicação e da transfiguração genética, que funcionam sobre um elemento com função motivica.

Ainda sobre a *riqueza de relações*, Dahlhaus escreve que “o processo de criação de relações cada vez mais densas pressupõe, além da pregnância suficiente [estrutural e de caráter], um grau de complicação para justificar o esforço de elaboração motivica.”<sup>174</sup> Através da criação proposital, de música com uma série de relações mais espessas agrega-se valor estético pela ideia de relações que interconectam tudo que tem relação com a peça.

O segundo critério de Dahlhaus é o da *diferenciação e da integração*. Esse critério estético trata da diversificação das partes de um todo e de sua coesão funcional (em relação à peça como um todo). A diferenciação não pode simplesmente ser identificada como a riqueza e inventividade das diferenciações musicais, sem considerar os diferentes tipos de diferenças, nem todos igualmente significativos a partir do ponto de vista estético

A diferenciação no material é a riqueza do “léxico musical”. Ou seja, os padrões rítmicos, acordes dissonantes, figuras melódicas e agrupamentos. A diferenciação material é um critério superficial. Outra diferenciação, a funcional, é a que permite expandir, falando metaforicamente, não só o “léxico”, mas também a “sintaxe musical” (a forma). Uma diferenciação funcional é relacionada com diferentes funções que algo toma na lógica interna peça. Dahlhaus exemplifica com uma forma musical hipotética, que se estende por

<sup>172</sup> Dahlhaus, *Análisi...*, 47.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

centenas de batidas. Para não desmoronar na construção da memória e não parecer uma sucessão pura e simples, que pára, sem chegar a uma conclusão verdadeira, essa forma deve constituir uma parte de um sistema articulado.<sup>175</sup>

Também há a diferença relacional, que não é de uma única dimensão da música, como harmonia ou ritmo, por exemplo, mas das relações entre vários elementos entre si. Essa diferenciação é simplesmente a diferença que se faz entre o desenvolvimento de vários elementos, mas é importante mencioná-la, segundo Dahlhaus, por que essa é diferente das duas diferenciações anteriores.

Ao explicar a questão do juízo estético dos *princípios formais*, Dahlhaus menciona duas ideias, a da forma e a da ideia formal. Há a forma em si, da estrutura da própria música, de sua concretização integral e há a ideia formal, no sentido platônico (e muito similar em princípio à ideia das figuras de Sciarrino). As ideias formais são uma constituição perceptiva de um perfil auditivo, um feitio formal, exemplificadas por Dahlhaus com a fuga e a sonata – uma figura de multiplicação e outra de forma em arco, respectivamente –.<sup>176</sup> Ambas as noções mencionadas fazem parte do julgamento de valor da forma, tanto que se uma forma que tenha uma relação fraca com alguma das ideias anteriores terá problemas com atribuição de valor estético.

Dahlhaus diz que, formas que se desenvolvem de maneira “alinhada” não têm tanto peso, quanto formas que se conectam e que fundam a obra musical. Quando explica o que seria uma forma “alinhada”, Dahlhaus refere-se à música na qual as partes são simples desenvolvimentos contínuos, quase lineares e que procedem sempre para frente, sem que nada tenha relação com o passado. O autor complementa a noção de forma alinhada dizendo que “a falta de ligações e desenvolvimentos, a simples colocação de momentos musicais que tem o mesmo destino e não aparecem consequência deles”<sup>177</sup>. Essa forma peca justamente em não construir a peça como um sistema “global” e estrutural, um dos pontos que mencionei anteriormente. Exemplos dessa forma, são a variação contínua, o *pot-pourri* e o *meddley* e parte de sua unidade estilística é justamente a altíssima heterogeneidade de suas partes desconectadas umas das outras. Por outro lado, Dahlhaus

<sup>175</sup> *Idem*, 53.

<sup>176</sup> *Idem*, 55.

<sup>177</sup> *Idem*, 56.

também menciona que a repetição constante de uma ideia, ainda mais em primeiro plano, também diminui o peso estético de uma obra.

A ideia da *analogia e compensação* versa sobre o esforço do compositor de criar maneiras de equilibrar a complexidade de uma peça ou trecho, em relação à capacidade e compreensibilidade de audição de do mesmo. A compensação ocorre entre os elementos da música e é a maneira do compositor dar tempo hábil para a percepção. Se uma obra ou um trecho de tamanho qualquer tem grande complexidade em um determinado aspecto, convém, segundo Dahlhaus, procurar modos de diminuir a complexidade de outros aspectos. Isso não quer dizer que o compositor não pode criar diversos planos de audição, mas que deve ter economia.

Dahlhaus não acredita que em uma composição todos os aspectos e parâmetros possam ter o mesmo nível de desenvolvimento. O autor classifica a ideia de desenvolvimento paramétrico total como utópica, e defende que a desigualdade gera níveis de desenvolvimento análogos entre si. Nesse aspecto há uma forte relação com o Tenney diz sobre a criação do perfil de um *clang*, no qual um parâmetro se sobressai perante os outros. Apesar do nível de desenvolvimento ser diferenciado entre parâmetros de diferentes naturezas, eles ainda assim tem relações. Dalhaus explica que “se do ponto de vista técnico a discordância entre [o desenvolvimento de] harmonia e ritmo podem parecer um defeito técnico, do ponto de vista formal isso pode surgir de uma necessidade.”<sup>178</sup>

Sobre o critério da *audibilidade*, Dahlhaus discorre em favor da música que se realize para a audição, e não para a partitura e para analistas. O autor defende que nem tudo que faz parte de uma peça, ainda mais elementos da estrutura, precisam ser plenamente audíveis, mas não se pode impor esse destino a todos os elementos da música, colocando a audição em segundo plano. Dahlhaus diz que diversos graus de escuta são possíveis, em vez das posturas binárias comumente adotadas na discussão da audibilidade: uma postura que defende a escuta da totalidade, de todos os elementos da estrutura da peça em igualdade; contra a postura que prega a peça musical como algo que não segue a lógica estrutural e final da audição.

O que Dalhaus comenta nos princípios de *compensação, riqueza de relações e analogia e compensação* corrobora o que Snyder comenta do ponto de vista da memória.: nem todos os parâmetros precisam ser variados o tempo todo na música, até porque isso criaria um

---

<sup>178</sup> *Idem*, 62.

estado de complexidade improcessável<sup>179</sup>. De maneira geral, alguns parâmetros precisam manter limites de variação, enquanto outros podem variar mais. A constância de alguns parâmetros excede o limite das unidades (*clangs*) e ajuda a criar territórios comuns entre elas.

Acredito que a hipótese mais plausível para uma teoria integrada seria a de que as figuras perceptivas são integrantes do segundo maior nível da forma (o primeiro maior é a peça em si). As figuras perceptivas são atingidas pela memória retrospectiva, a memória longa, construída através de fluxos formais com relações internas suficientemente coerentes. A coerência dessa construção coincide com o ponto de vista de Dahlhaus em relação à articulação do conteúdo musical, em qualquer dos cinco princípios propostos pelo autor. A percepção gestáltica atua nesse contexto, de maneira geral, como o mecanismo de edificação, responsável por permear, categorizar e limitar as partes e unidades da música.

Do ponto de vista da memória, a percepção gestáltica possibilita a organização do fluxo de informação musical na memória, que não capta tudo que a escuta percebe. A forma (e as figuras perceptivas, conseqüentemente) são construídas de maneira retrospectiva, a partir de dados armazenados na memória longa. Por causa disso, o sistema *bottom-up* de Tenney é coerente e complementa os menores níveis da percepção, aos quais Sciarrino não se atem. Para que esse modelo da escuta seja eficiente e coerente com as potencialidades da percepção humana, os princípios de Dahlhaus me parecem indispensáveis, porque apontam como a faculdade do juízo se lança sobre as formas. Por mais que o foco do trabalho seja de explicitar o que a percepção alcançar, a escuta não envolve somente isso, ela também envolve juízos estéticos.

---

<sup>179</sup> Snyder, *Memory*. . . , 201.

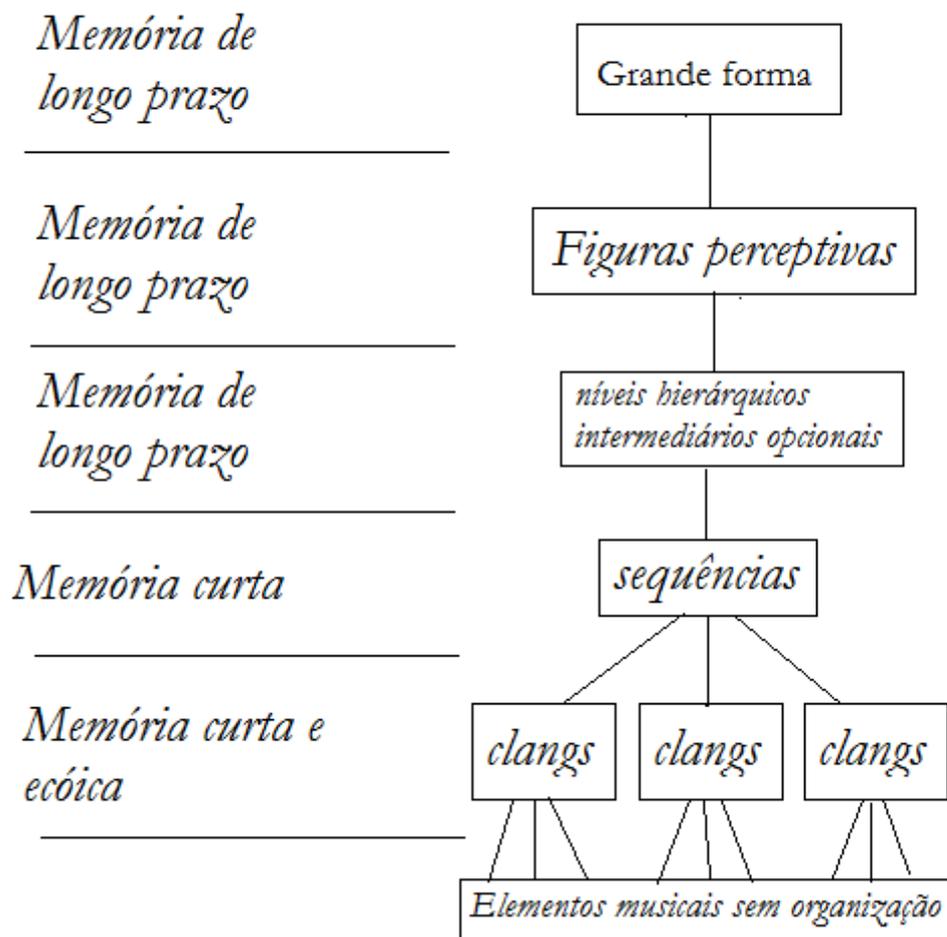


Figura 38 - Esquema do modelo perceptivo formal integrado

## 2. Memorial de composição

### 2.1 *Con la testa fra le nuvole*

Peça composta em abril de 2015, na disciplina seminários avançados de composição musical 1, do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Paraná. A obra ainda não tem previsão de estreia, entretanto foi publicada<sup>180</sup> e tem relação com as

<sup>180</sup> Greboge, André. *Con la testa fra le nuvole*. Partitura. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p. 218-247

primeiras leituras realizadas no início da pesquisa. O impulso composicional partiu do início do livro *Meta-bodos* de Tenney, mais especificamente o trecho ao que se refere à complexidade aural de boa parte das obras dos séc. XX e XXI. O que me propus foi criar uma peça em que a complexidade e a densidade dos materiais musicais se desfizessem ao longo da peça. No aspecto da grande forma, como existe uma longa disseminação, tanto da densidade quanto da complexidade dos *clangs*, optei por compor a peça com três seções, cada uma com menor complexidade que as anteriores. A seguir apresento uma tabela com a estrutura formal da peça.

Tabela 9 - Seções formais da obra *Con la testa fra le nuvole*

Seção	Compassos	Características
A	1 - 67	Grande complexidade rítmica; grande densidade textural; uso de grande extensão da tessitura dos instrumentos;
B	68 - 82	Menor densidade textural; maior distância entre os <i>Clangs</i> ; Complexidade rítmica menor do que A.
C	83 - 119	<i>Clangs</i> de menor complexidade da obra toda; textura com menor âmbito de toda a peça; <i>Clangs</i> menos complexo da peça glissando na harpa ;
A´	120 - 149	Recapitulação de A que perde sua força e ímpeto

As diferentes complexidades são compostas por diferentes quantidades de *clangs* sobrepostos, pela precisão ou flexibilidade dos andamentos, pelas defasagens entre os *clangs* e seus “ecos”, pela quantidade de alturas e suas diferentes relações de dissonância, pela quantidade de diferentes camadas de material ocorrendo ao mesmo tempo e pelas diferenças articulatórias e dinâmicas.

Abaixo serão expostos alguns trechos de cada uma das seções, para ilustrar diferença entre as seções:

Figure 39 shows the musical notation for measures 3 and 4 of section A. The Harp (Hp.) part in measure 3 has a triplet of eighth notes marked *mp*. In measure 4, the Harp part has a triplet of eighth notes marked *p*. The Piano part in measure 3 has a triplet of eighth notes marked *mp*. In measure 4, the Piano part has a triplet of eighth notes marked *mp*. There are also some vertical lines above the Harp staff in measure 3, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Figura 39 - Compassos 3 e 4 da seção A da peça *Con la testa fra le nuvole*

Figure 40 shows the musical notation for measures 72 and 73 of section B. The Harp (Hp.) part in measure 72 has a triplet of eighth notes marked *pp*. In measure 73, the Harp part has a triplet of eighth notes marked *pp* and includes the instruction "Cambiare pedali ma Non interrompere il bisbigliando!". The Piano part in measure 72 has a triplet of eighth notes marked *pp*. In measure 73, the Piano part has a triplet of eighth notes marked *pp*. There are also some vertical lines above the Harp staff in measure 72, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Figura 40 - Clangs da seção B da peça *Con la testa fra le nuvole*

Figure 41 shows a musical score for the section C of the piece *Con la testa fra le nuvole*. It consists of two systems of staves. The top system is for the Harp (Hp.) and the bottom system is for the Piano. The Harp part begins with a piano (*p*) dynamic. A section is marked *pp* and *Bisbigliando*, with a *L.V.* (Lento) instruction below it. A *f (battuto)* instruction is placed below the Harp staff. The Piano part is marked *p*. Above the Harp staff, there are three groups of vertical lines representing rhythmic patterns.

Figura 41 - *Clangs* da seção C da peça *Con la testa fra le nuvole*

Figure 42 shows a musical score for the section A' of the piece *Con la testa fra le nuvole*. It consists of two systems of staves. The top system is for the Harp (Hp.) and the bottom system is for the Piano. The Harp part begins with a piano (*p*) dynamic. A section is marked *f* and *mp*. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic. A section is marked *mf*. The Harp part includes a triplet and a 7-measure rest. Above the Harp staff, there are three groups of vertical lines representing rhythmic patterns.

Figura 42 - *Clangs* da seção A' da peça *Con la testa fra le nuvole*

Apesar da figura das formas em arco ser utilizada para criar integração formal, a repetição quase integral da seção A no final da peça reduziu o seu potencial expressivo. Ao invés da retomada da seção integral, um pequeno trecho dela, com bastante impulso, seria mais eficiente para a manutenção dos princípios formais – do sentido dahlhausiano da obra ter relações internas entre suas partes, e não ser um mero apanhado de seções. Caso tivesse feito uma alusão a A, e não sua rerepresentação, teria criado uma breve janela da própria peça.

O efeito de esvaziamento de energia funciona parcialmente durante a obra, junto à sua redução sistemática de textura e densidade. O esvaziamento seria mais potente se a janela para a seção A houvesse sido aberta e logo fechada: acredito que isso daria um ponto de escuta retrospectiva da forma da peça inteira, equivalente a um ponto de comparação da energia que a peça já teve um dia, colocado logo em seguida de seu ponto de menor energia. Esse esforço composicional, que seria apoiado pela memória iria criar uma integração muito forte na peça, através da diferença e do contraste das seções.

## 2.2 *O canto de um jardim de memórias*

Estréia em dezembro de 2015, no centro cultural Heitor Stockler do SESI de Curitiba, escrita para quinteto composto por flauta (por Valentina Daldegan), clarinete em si bemol (por Otávio Augusto Silva), violão (André Prodossimo), violino (Shanda Olandoski) e violoncelo (Joaquim Rebollo). Duração aproximada de 10 minutos. Nota de programa: Que inventassem uma flor/cujas sementes fossem memórias,/pra essas flores cantarem/aos visitantes do jardim/as memórias vivas em cor/que brotassem amontoadas/em polifonias de aromas e passados.

A peça *O canto de um jardim de memórias* foi composta a partir do desejo de criar uma obra com uso da figura das janelas, tanto que se cito diretamente trechos musicais para criar aberturas para janelas. As janelas foram utilizadas de duas maneiras: o primeiro modo como aparecem foi a partir de um trecho da parte do violino solista do concerto de violino de Tchaikovsky, que são tocadas exclusivamente pelo violino do próprio conjunto. O trecho em questão foi selecionado por possuir características que possibilitam a criação das variações, pois o grupo instrumental tinha um violino, e por preferência pessoal. O trecho do concerto de Tchaikovsky foi subdividido e o segundo modo como às janelas apareceram foi entre as citações do próprio concerto, a partir de variações de *clangs* extraídos dele, com a ideia de gerar sensações de cristalização e ecos. Abaixo segue o trecho do concerto de Tchaikovsky, na sua versão integral e logo a seguir com indicações de onde foi subdividido.

23 **Moderato assai**  $\text{♩} = 80$

Solo-Viol.

34

Dynamic markings: *p*, *cresc.*, *f rit.*, *dim.*, *dolce*, *mf*, *cresc.*

Figura 43 - Trecho original do *Concerto de violino* de Tchaikovsky.

31

Dynamic markings: *f*, *p*, *ff*

Pos. Natural

60

Dynamic markings: *f*, *p*, *mf*, *mf*, *p*

Figura 44 - Subdivisões do trecho original, em ordem de aparecimento da peça.

Além do uso constante de janelas, foi criada uma série dodecafônica para gerar harmonias, suas transposições, e possibilitar a organização de funções harmônicas, que foram utilizadas ao longo de toda a peça. O objetivo do uso de uma harmonia comum a todas as janelas foi o de gerar coesão e direcionalidade harmônica na peça, mesmo nas diferentes temporalidades das janelas. Para organizar as harmonias, optei por numerar a escala cromática, utilizando a nota dó com o número zero, e prosseguindo a atribuição sucessivamente, até chegar na nota si com o número onze. A partir disso, transpus cada uma das harmonias possíveis de cada função.

Abaixo segue a série e a tabela de harmonias que foram geradas a partir dela:



Figura 45 - Série dodecafônica utilizada para gerar as harmonias possíveis.

Figura 46 - Tabela de harmonias possíveis na obra *O canto de um jardim de memórias*.

<b>Tônicas</b>	<b>Subdominantes</b>	<b>Dominantes</b>
2 4 9 11	0 3 8 10	1 4 5 7
0 3 5 10	1 4 9 11	2 5 6 8
1 4 6 11	0 2 5 10	3 6 7 9
0 2 5 7	1 3 6 11	4 7 8 10
1 3 6 8	0 2 4 7	5 8 9 11
2 4 7 9	1 3 5 8	0 6 9 10
3 5 8 10	2 4 6 9	1 7 10 11
4 6 9 11	3 5 7 10	0 2 8 11
0 5 7 10	4 6 8 11	0 1 3 9
1 6 8 11	0 5 7 9	1 2 4 10
0 2 7 9	1 6 8 10	2 3 5 11

A partir dessa organização, a composição foi realizada num jogo que visa alternar a atenção do ouvinte entre as janelas com recortes do material do concerto de violino, de maior familiaridade para o público, e as janelas subsequentes. Abaixo pode ser visto uma tabela descritiva que mostra a relação entre os dois tipos de janelas.

Tabela 10 - Relação de aparecimento das janelas na peça *O canto de um jardim de memórias*.

Janelas dos trechos do concerto de violino, Executadas exclusivamente pelo violino		Janelas a partir de variações do trecho, tocadas pelo restante do grupo, podendo incluir o violino.	
<b>Compassos 1 – 30</b>		<b>Compassos 1- 30</b>	Introdução e estabelecimento das relações harmônicas (que serviu como material para a última janela)
<b>Compassos 31 – 44</b>	1a janela do concerto de violino	<b>Compassos 61 - 71</b>	Janela do grupo inteiro, com ênfase na harmonia com prevalência de 5as justas e com a função de “esticar” a 5a janela do violino
<b>Compassos 45 – 54</b>	2a janela do concerto de violino	<b>Compassos 72 - 88</b>	Janela de forte movimento cadencial com aproveitando das figuras da 6a janela do violino
<b>Compassos 55 – 58</b>	3a janela do concerto de violino	<b>Compassos 96 - 97</b>	Janela com intenção de suscitar a janela anterior do grupo
<b>Compasso 59</b>	4a janela do concerto de violino	<b>Compassos 100 - 133</b>	Janela aos materiais da introdução e dos acompanhamentos tocados pelo grupo ao longo da peça.
<b>Compasso 60</b>	5a janela do concerto de violino		
<b>Compassos 71 - 76</b>	6a janela do concerto de violino		

A peça tem uma integração relativamente eficiente, principalmente do ponto de vista da harmonia que a permeia e das janelas, que dão sentido ao desenvolvimento formal. Entretanto uma característica estética da peça que acaba aparecendo em excesso, que atribuo às minhas escolhas poéticas é a tendência ao estático e ao silencioso. Essas características por si só não são negativas, mas criaram um universo muito homogêneo, apesar de ter sido empregada a figura das janelas (que mira à multiplicidade).

O ritmo de algumas figuras poderia ter sido trabalhado com maior afinco, para criar janelas com um pouco mais de independência entre si. Dahlhaus sugere, como princípio de analogia e compensação, que em música alguns parâmetros podem ser mais desenvolvidos que outros e que esse desequilíbrio precisa ocorrer em vista da compreensão e da organização do música. O que quero dizer é que as janelas poderiam ser mais eficientes se houvesse maior disparidade entre o nível de tratamento dos parâmetros, ou seja, em uma janela determinados parâmetros seriam mais desenvolvidos, enquanto noutra janela esses parâmetros seriam trabalhados de modo mais sutil.

Assim como em outras janelas, ainda mais com material emprestado de outras peças há uma série de riscos a considerar: um é do ouvinte não conhecer a obra citada, nesse caso, uma obra tonal no contexto atonal da minha obra, o que poderia causar uma confusão no plano harmônico; outro aspecto se refere fator gestáltico do *conjunto de expectativas subjetivas*. De fato, esse conjunto não pode ser controlado pelo compositor, mas ao inserir um material de outro compositor e de outra natureza eu abro a obra para mais camadas de imposição da intuição do ouvinte, o que pode ser um problema. O último risco que destaco é relacionado ao *conjunto de expectativas objetivas*. Embora minha peça tivesse a motivação de se construir em volta dos trechos de Tchaikovsky, a pregnância desses ou dos meus materiais poderia ser conflituosa ou apontar para diferentes direções, o que causaria um problema na direcionalidade da forma.

### 2.3 *A lavanda solitária*

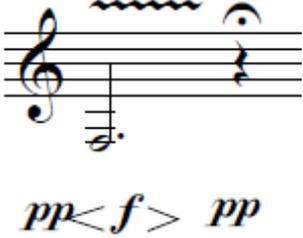
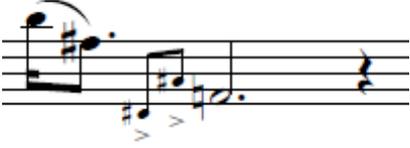
Peça para clarinete solo e ressonância de piano, com duração de 8 minutos e executada por Francisco Cardoso Araújo, a quem foi dedicada. Composta para a disciplina Seminários Avançados de Composição Musical 2, durante o segundo semestre de 2015. Estreada em novembro de 2015.

A poética da composição partiu de um *haikai* escrito pelo próprio autor, em função da composição da própria peça. O poema, que também é a nota de programa da peça, é o seguinte: *A lavanda solitária/não sabia se era a última/ou a primeira da estação*. A intenção foi de criar uma peça baseada na confusão do eu lírico da flor de lavanda, sozinha no campo, esforçando-se para entender sua situação. Criei alguns *clangs* com objetivo de aplicar sobre eles a figura da transfiguração genética. Em relação a poética da peça, os vários *clangs* são como as diferentes possibilidades de conjecturas que a lavanda solitária considera em relação à sua situação. As variações genéticas são utilizadas na peça como um modo de aproveitar os *clangs*.

A peça foi composta de modo atonal livre, não havendo sistema de alturas e harmonias previamente definido. Busquei enfatizar cada *clang* da peça com uma identidade bastante diferente dos outros *clangs*, desta maneira busquei criar polifonias de *clangs*, principalmente com o uso da ressonância do piano.

Abaixo serão apresentados os *clangs* principais da peça e quais características escolhi como meios de diferenciá-los.

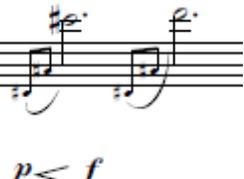
Tabela 11 - Tabela de *clangs* principais da obra *A lavanda Solitária*

Clang	Características
<p><i>Vib.</i> <i>lento</i></p>  <p><i>pp</i> &lt; <i>f</i> &gt; <i>pp</i></p>	Crescendo e decrescendo; vibrato lento; uso da região grave do clarinete, com intenção de utilizar o seu timbre “aerado”
<p><i>Quasi</i> <i>Gliss.</i></p> 	Uso do efeito de ligar as alturas de modo que não fiquem claros os limites entre cada uma. Gerar ecos de 2 menores com a ressonância do piano.
<p><i>Bisbigliando</i></p>  <p><i>p</i> &lt; <i>f</i> <i>p</i></p>	Uso de bisbigliando para ornamentar cada nota com variações na altura; Dinâmica que cresce do piano ao forte mas volta subitamente ao piano
 <p><i>f</i>      <i>f</i> &gt; <i>p</i></p>	<i>Clang</i> de caráter melódico e com a rítmica mais ágil que a dos outros <i>clangs</i> , mais acentuado no aspecto dinâmico e também mais articulado.
 <p><i>p</i> &lt; <i>f</i></p>	Multifônico que cresce dinamicamente.

A partir dos *clangs* acima, compus a peça fazendo polifonias gestuais e as variações genéticas que poderiam tomar opções de variação como a transposição, a mudança da rítmica, a mudança de registo, a repetição do *clang* e a expansão e contração de sua duração

e seus ritmos. Abaixo demonstrarei alguns exemplos de variações genéticas, comparando o *clang* original e o que foi modificado.

Tabela 12 - Variações genéticas dos *clangs* de *A lavanda Solitária*

<i>Clang</i> original	<i>Clang</i> variado geneticamente	Processo de variação
 <p>11</p> <p><i>p</i> &lt; <i>f</i></p>	 <p>39</p> <p><i>f</i>   <i>f</i>   <i>f</i></p>	Alteração das alturas; alteração da dinâmica; criação de um movimento cadencial.
 <p><i>Quasi Gliss.</i></p> <p><i>p</i></p>	 <p>51</p> <p><i>p</i></p>	Adição do efeito de bend descendente; Expansão dos intervalos; transposição.
 <p><i>Bisbigliando</i></p> <p><i>p</i> &lt; <i>f</i> <i>p</i></p>	 <p><i>Bisbigliando</i></p> <p><i>pp</i></p>	Expansão para o registro médio; alturas novas; dinâmica em pianíssimo; modificação do caráter rítmico.
 <p><i>Quasi Gliss.</i></p> <p><i>p</i></p>	 <p><i>accel.</i></p> <p><i>Quasi Gliss.</i></p> <p><i>p</i>   <i>p</i> &lt; <i>f</i>   <i>ff</i></p> <p>♩ = 80-90 ca</p>	Aceleração do pulso; transposição; transformação do <i>Clang</i> ; crescendo até o fortíssimo.
 <p><i>f</i>   <i>f</i> &gt; <i>p</i></p>	 <p><i>p</i> &lt; <i>f</i></p>	Mudança de direção do <i>Clang</i> ; remoção do início do <i>Clang</i> ; inversão do decrescendo da dinâmica.

De certa maneira caí na armadilha de buscar uma sonoridade sciarriniana, quieta e sensível, que puxa ao *piano* e o silêncio. A sonoridade em si, o aspecto sensual da música, como diria Brelet, não pode sustentar a música. O que a sustenta é a forma. Nessa peça, a falta de uma estrutura integradora dificulta a apreensão dos *clangs* e sequencias, que apesar de terem um plano de desenvolvimento entre si, não integram um plano formal de maneira eficiente. O que Dahlhaus afirmou sobre os princípios formais fica bastante claro quando analiso a peça: a música não pode ser uma mera sucessão de sons e eventos sem relação aparente.

Apesar do meu desejo não ter sido o de fazer uma peça que resultasse formalmente desarticulada, ela soa assim. Um dos comentários mais comuns a ela é de que tem uma natureza sem energia, o que se deve a dois fatores: um é o da falta de um plano formal mais consistente, como já foi dito; outro é de que os *clangs* pouco se misturam, se influenciam. Sobre a criação dos *clangs* eu obtive resultados em duas direções: fui bem sucedido do ponto de vista da criação de entidades independentes e com variações; mas fui mal sucedido na articulação dessas unidades e na construção de níveis hierárquicos maiores que fossem mais sólidos do ponto de vista da memória.

O uso do fatores secundários da intensidade e da repetição poderiam criar novos planos de acúmulo de energia e pregnância das características dos *clangs* para desenvolver a peça. O uso de micro-janelas poderia ser eficiente para criar pequenos pontos de outras percepções na música e pontuar a forma de maneira mais eficiente.

#### 2.4 *Para mim mais que o céu e a terra*

Composta em fevereiro de 2016, para piano solo. Nesta peça busquei trabalhar com a transfiguração genética e com a figura das janelas. A peça consiste de três miniaturas, cada uma é resultado de um modo de tratamento do material original. A ordem de composição das miniaturas começou pela miniatura 2 seguida da miniatura 3 e assim segui para a composição da miniatura 1. Comecei o processo de composição a partir de um trecho da ária *Ich will Dir mein Herzchen schenken*, da Paixão segundo São Matheus de Johann Sebastian Bach, BWV 244. Seleccionei um trecho da ária e a partir da seleção desse trecho, adicionei silêncios e mudei parte do contorno dos *Clangs*. Abaixo apresento o trecho original e o trecho na variação realizada por mim.

## SOPRAN-ARIE

Allegretto

*mf*

Figura 47 - trecho original da Ária

$\text{♩} = 60$

Piano

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

Pno.

*p* *mf*

Figura 48 - Trecho da ária modificado

Além desse procedimento de modificação, optei por utilizar mais um elemento de variação, que ocorreu nas três miniaturas, usando a expansão das harmonias. A partir da nota dó, analisei os intervalos e criei modos de expansão progressiva do tamanho dos intervalos. Abaixo segue a tabela com as expansões.

Tabela 13 - tabela com as expansões intervalares

Intervalos originais	1o expansão	2a expansão	3a expansão
7M	9M	10M	12J

7m	9m	9M	10M
6M	8J	9m	9M
6m	7M	8J	15J
5J	7m	7M	13M
5dim	6M	7m	12j
4J	6m	6M	10M
3M	5J	6m	9M
3m	4J	5dim	8J
2M	3M	4J	6M
2m	2M	3M	5J
Tônica (dó)	Tônica (dó)	Tônica (dó)	Tônica (dó)

Na primeira miniatura comprimi as harmonias a partir do trecho da ária modificada por mim, com o objetivo de criar blocos sonoros. Abaixo exemplifico a relação entre as alturas do trecho original e os primeiros blocos sonoros.

The diagram illustrates the relationship between original harmonies and compressed blocks. The top part shows the original piano accompaniment with dynamic markings (*f*, *p < f*, *p*, *mf*) and four boxed sections. Arrows point from these sections to four corresponding boxed blocks in the bottom part, which are simplified harmonic structures. The bottom part also has dynamic markings (*mf*, *p*).

Figura 49 - Relação entre harmonias originais e os blocos sonoros da miniatura 1

Ao longo da primeira miniatura, apresentei os blocos sonoros, quatro vezes, uma para cada expansão e para as configurações intervalares originais. Em cada uma das

apresentações manteve o mesmo tamanho do trecho original. A cada vez que o ciclo acabava, ou seja, os blocos sonoros eram expandidos nas quatro vezes, o ciclo se reiniciava, entretanto com o tamanho dos trechos sendo cortados pela metade, assim, os trechos originais passavam do tamanho de 8 blocos, para 4 e depois, para 2 blocos sonoros apenas.

Os blocos sonoros também se diferenciam pelo modo como ocorre a ornamentação com as apogiaturas. O conjunto de alturas possíveis da 1ª expansão é utilizado como conjunto de alturas da ornamentação dos blocos sonoros sem expansão nenhuma, e assim por diante. Ou seja, as alturas do próximo conjunto de harmonias servem como repertório de alturas para os blocos atuais.

Abaixo segue um esquema da organização da primeira miniatura:

Tabela 14 - tabela de organização formal da miniatura 1

Compasso	Bloco de notas	Origem das Alturas da ornamentação	Tamanho
1 - 8	Sem expansão	1a expansão	8 compassos
9 - 16	1a expansão	2a expansão	8 compassos
17 - 24	2a expansão	3a expansão	8 compassos
25 - 32	3a expansão	Sem ornamentação	8 compassos
33 - 36	Sem expansão	1a expansão	4 compassos
37 - 40	1a expansão	2a expansão	4 compassos
41 - 44	2a expansão	3a expansão	4 compassos
45 - 48	3a expansão	Sem ornamentação	4 compassos
49 - 50	Sem expansão	1a expansão	2 compassos
51 - 52	1a expansão	2a expansão	2 compassos
53 - 54	2a expansão	3a expansão	2 compassos
55 - 56	3a expansão	Sem ornamentação	2 compassos

Na segunda miniatura realizei as expansões intervalares mantendo as outras configurações paramétricas dos *Clangs*. Abaixo seguem trechos das versões da frase original em suas expansões.

Pno.

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

Figura 50 - Trecho na segunda miniatura, com a primeira expansão intervalar.

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

Figura 51- Trecho na segunda miniatura, com a segunda expansão intervalar.

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

Figura 52 - trecho na segunda miniatura, com a terceira expansão intervalar

Na terceira miniatura usei janelas dos *clangs* da segunda miniatura, em contraponto com a inserção de *clangs* caracterizados por trêmolos com acordes tanto sem, tanto quanto com as três possíveis expansões. Abaixo exemplifico um encadeamento de acordes e uma janela proveniente da segunda miniatura.

The diagram illustrates a musical score with two staves. The upper staff contains four measures of music, each enclosed in a box. Above these boxes are labels: 'acordes sem expansão' (chords without expansion) above the first box, 'acorde na 1a expansão' (chord in the 1st expansion) above the second, 'acorde na 2a expansão' (chord in the 2nd expansion) above the third, and 'acorde na 3a expansão' (chord in the 3rd expansion) above the fourth. The lower staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) followed by a hairpin crescendo leading to *p* (piano), and then another *p* marking. A dashed line indicates a section of the lower staff that is magnified in a box below it, labeled 'Janela da 2a miniatura' (Window of the 2nd miniature). This magnified section shows a close-up of the notes and their articulation.

Figura 53 - trecho da terceira miniatura, seus *clangs* principais e uma janela

Apesar das miniaturas terem uma natureza que busca a sua independência frente às outras, isso não foi alcançado de maneira satisfatória. De fato, as miniaturas apresentam diferentes figurações e organizações, mas ao escutá-las em sequência elas não se sustentam independentemente. As miniaturas podem até apresentar meios e mecanismos de relações internas, mas o resultado estético é repetitivo, previsível e tende ao esvaziamento. Um modo de integrar formalmente as miniaturas, tanto no conjunto total da obra, mas que ajudaria a afirmar suas independências seria o de colocar material emprestado entre elas, como pequenas janelas.

Entretanto, devido à homogeneidade que permeia as miniaturas, a figura da janela, que é o que move a última miniatura não funciona tão bem quanto esperado. Acredito que isso se deva ao fato das miniaturas não terem força maior entre si. A janela, que deveria abrir uma percepção estranha ao plano musical sob o qual se abre, apresenta na minha peça um plano já conhecido e não apresenta outro patamar da percepção. Um modo de fazer janelas mais eficientes, nesse contexto, seria de abri-las apresentando o material das outras miniaturas com transfigurações genéticas, como que um efeito colateral de uma miniatura “invadir” o espaço da outra. Isso geraria riqueza de relações maiores entre as janelas e as miniaturas.

Para a construção do tema que permeou as miniaturas, da ária de Bach, o jogo com o fator da proximidade foi evidentemente o fator chave para a distorção do material original. Com os elementos distanciados obtive novos materiais, mas correndo o risco de ter resultados que soassem *keitch*, além do fato de ter sobre minha responsabilidade composicional material proveniente de um dos grandes mestres, o que poderia criar, segundo Tenney e os fatores dos *conjuntos de expectativas subjetivas e objetivas* um grande impedimento para o desenvolvimento da peça.

## 2.5 A dança quieta do salgueiro

Composta em março de 2016, para piano solo. Nesta peça explorei com ênfase a figura da multiplicação e a transfiguração genética. A peça é baseada no Haikai: *noite fresca:/o canto do vento/e a dança do salgueiro*. Comecei a peça com a multiplicação do sujeito ilustrado abaixo, apresentado de maneira transposta em 4 vozes no total. No sujeito estão contidas todas as possibilidades harmônicas e o perfil dos *clangs*, de maneira a imprimir sua sonoridade ao restante da peça.



Figura 54 - Sujeito da multiplicação e funções harmônicas

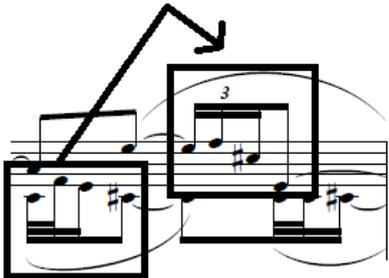
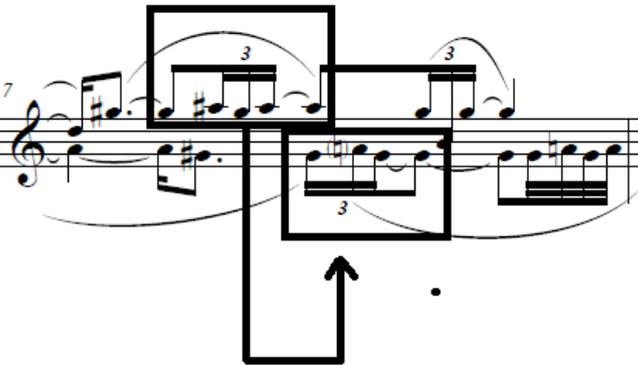
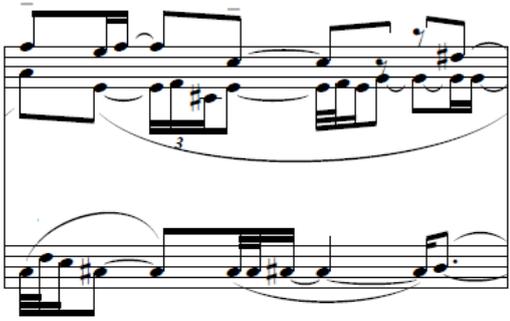
O esquema formal gera da peça pode ser sintetizado na tabela abaixo:

Tabela 15- Seções da peça *A dança quieta do salgueiro*

Compasso	Seção
1 – 14	Fuga/multiplicação
15 – 16	Cadência
17 – 19	Cadência ao contrário
20 – 31	<i>Clangs</i> e sua reverberação
32 - 44	Polifonia entre materiais da fuga e <i>clangs</i>
45 – 54	Retomada dos materiais da fuga em duas vozes
55 - 56	Cadência
57 - 59	Cadência ao contrário

A partir do sujeito as harmonias possíveis para cada função harmônica nortearam meu processo composicional no âmbito da seleção das alturas. Para a composição dos contrapontos observei, além das funções harmônicas vigentes, as limitações instrumentais e as características *clangs*. Abaixo demonstro alguns dos modos de transfiguração genética que utilizei para compor as os contrapontos na multiplicação.

Tabela 16 - Modos de criação de *clangs* em contraponto ao sujeito

Contraponto	Modo de variação
	<p>Expansão do desenho do contorno melódico e variação da rítmica.</p>
	<p>Transposição e Inversão de direção de fragmentos rítmicos.</p>
	<p>Aumento da densidade e uso de figurações rítmicas para gerar ataques em diferentes subdivisões rítmicas e nas diferentes vozes, com intensão de gerar movimentação da atenção entre as vozes.</p>

Após a entrada das quatro vozes, realizei uma cadência com grande energia e concentração dinâmica, com objetivo de finalizar o movimento e o impulso gerados pela multiplicação. Para criar maior contraste entre a multiplicação e a cadência que a seguiu, fiz uso de uma cadência em retrógrado, com o objetivo de impor um novo tempo à obra, a partir desse ponto.

Figura 55 - Cadência executada após a exposição do sujeito pela 4ª voz.

*Pressionar o pedal depois do ataque e deixar soar*

Pno.

Figura 56 - Cadência em retrógrado.

Na seção seguinte utilizei as mesmas possibilidades de encaminhamento das harmonias, mas ao contrário de uma fuga, com a intenção de evitar a criação de acúmulo de densidade e movimento. Com as harmonias possíveis já estabelecidas, criei movimentação nos *clangs*, estabelecendo movimento entre os eventos. Abaixo segue um exemplo, da mesma harmonia, na função da tônica, em suas diferentes configurações.

Figura 57 - Variações de *clangs* a partir da mesma harmonia possível.

Para dar encaminhamento formal para o fim da peça, retomo materiais da

multiplicação e realizo polifonias entre os materiais e ao término da polifonia de *clangs* das seções da peça, retomo parte do contraponto, mas a duas vezes, sendo que essas são versões variadas, em contorno e registro do material da multiplicação.

The diagram shows a musical score with two staves, treble and bass clef. The treble staff starts at measure 33. Several musical phrases are highlighted with rectangular boxes. Lines connect these boxes between the two staves, illustrating the relationship between the 'Clangs da segunda seção' (top) and 'Clangs provenientes da multiplicação' (bottom). A small dot is placed below the bass staff.

Figura 58 - Relações entre *clangs* da segunda seção e de *clangs* da multiplicação

The image displays two staves of musical notation. The top staff features a melodic line with various intervals and a dynamic marking of *f* (forte). The bottom staff shows a more rhythmic and harmonic accompaniment, including triplets and sustained notes. Both staves are connected by vertical lines, indicating their relationship as expanded voices from a single source.

Figura 59 - Reapresentação de duas vozes expandidas provenientes da multiplicação

Com essa peça percebo que a seccionalização é poderosa quando a memória é levemente sobrecarregada nas seções e existe uma quantidade de vários planos de audição para serem percebidos novamente, que garantiriam o interesse. Do ponto de vista formal, há uma repetição que tem menos planos de audição e aos quais falta o trabalho de variação dos *clangs*. Noto que o princípio da equivalência funciona no sentido de que qualquer material pode ser o ponto de início de um agrupamento, mas essa capacidade mental de

agrupar não garante que o valor estético dos materiais se sustente.

Notei que a multiplicação é mais eficiente se o material multiplicado é transposto, e quanto mais dissonante for o intervalo da transposição, maior será o deslocamento e o estranhamento quando a figura reaparecer multiplicada. A dissolução de energia foi eficiente, no final da figura; mas teria sido mais proveitoso, do ponto de vista formal, jogar com novos episódios com picos de energia, para criar pontos de integração na forma.

## 2.6 *Issa dança de memória*

Miniatura eletrônica estereofônica, composta em abril de 2016, com estreia prevista para junho do mesmo ano. A obra foi composta especialmente para ser coreografada por alunos da disciplina Música e Dança, da graduação em música da Universidade Federal do Paraná. Tem aproximadamente 2 minutos de duração e a coreografia aproximadamente 2 minutos e 40 segundos. Utilizei os recursos do software Reaper e o plugin Tal Reverb II.

A obra é dedicada à Gilberto Mendes, que faleceu em primeiro de janeiro de 2016, enquanto eu realizava esta pesquisa. Para a composição dessa peça, em alusão à poética pós-modernista do compositor, não me permiti a criação de nenhum material novo, apenas à pequenas modificações e recortes, e assim optei pelo uso de material do próprio Mendes como ponto de partida para o meu trabalho. Escolhi a *Abertura da ópera Issa*, de 1996. A peça orquestral tem caráter minimalista e como é bastante comum da obra de Mendes, colapsa em um foxtrote orquestral. Para minha miniatura, optei por utilizar somente o início da peça, que tem forte caráter minimalista e repetições de materiais. Utilizei a gravação de 2011 da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Alondra de La Parra.

Em virtude da Abertura ser parte de um trabalho colaborativo, seu início e fim soam propositalmente abruptos, ou seja, a peça começa com força e acaba com um corte. Isto foi fruto das opções dos responsáveis pela coreografia.

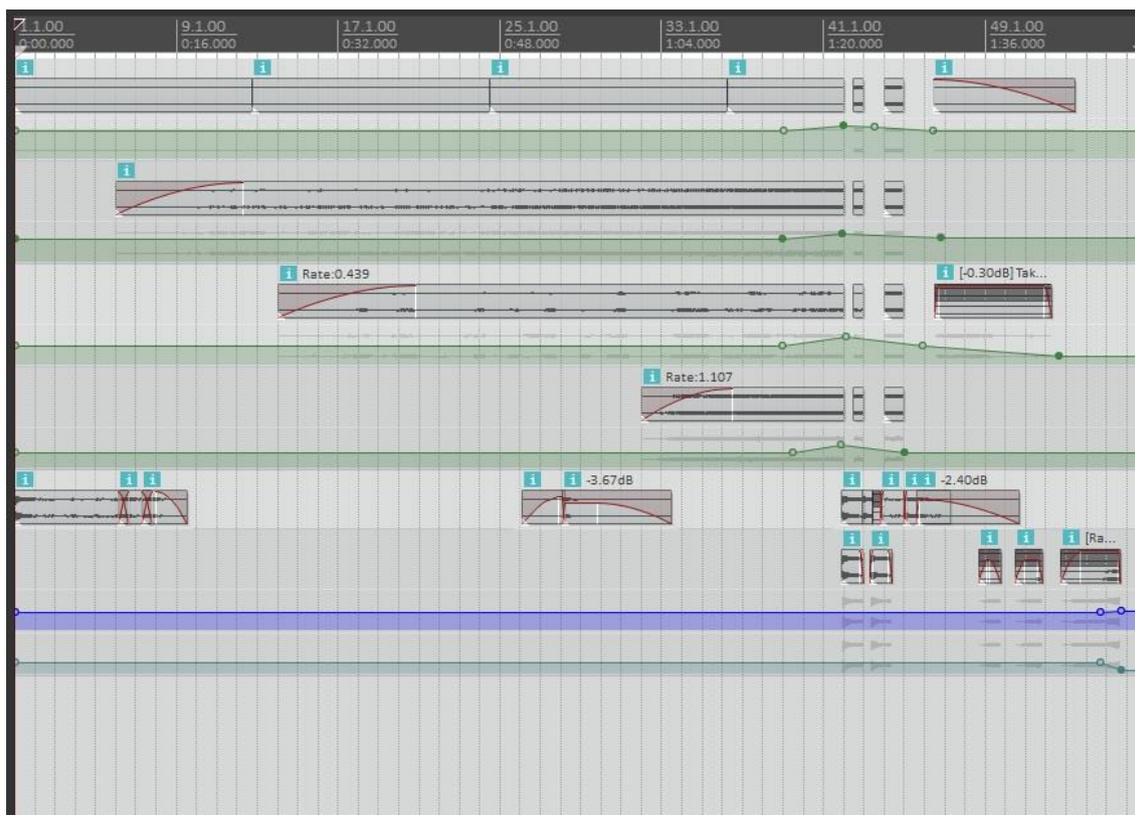


Figura 60 - Estrutura geral da obra *Issa dança de memória*

Nessa composição utilizei as figuras da acumulação, da transfiguração genética, da liquidação e uma variação da figura do *little bang*. Também procurei realizar polifonias entre *clangs*, variações, e criar vários níveis de escuta entre os *clangs*. A figura da acumulação ocorre com quatro vezes, na figura abaixo estão em destaque e marcadas como A, B, C e D, as entradas das vozes. Como a própria peça, em sua forma original já tinha uma lenta acumulação dos gestos minimalistas, optei por recortar a acumulação e sobrepô-la ela mesma. Com exceção do primeiro *clang* A, do início da peça, todos os *clangs* que constituem a acumulação surgem com o efeito de *fade-in*. Na final da obra o *clang* A é liquidado com o efeito do *fade-out*.

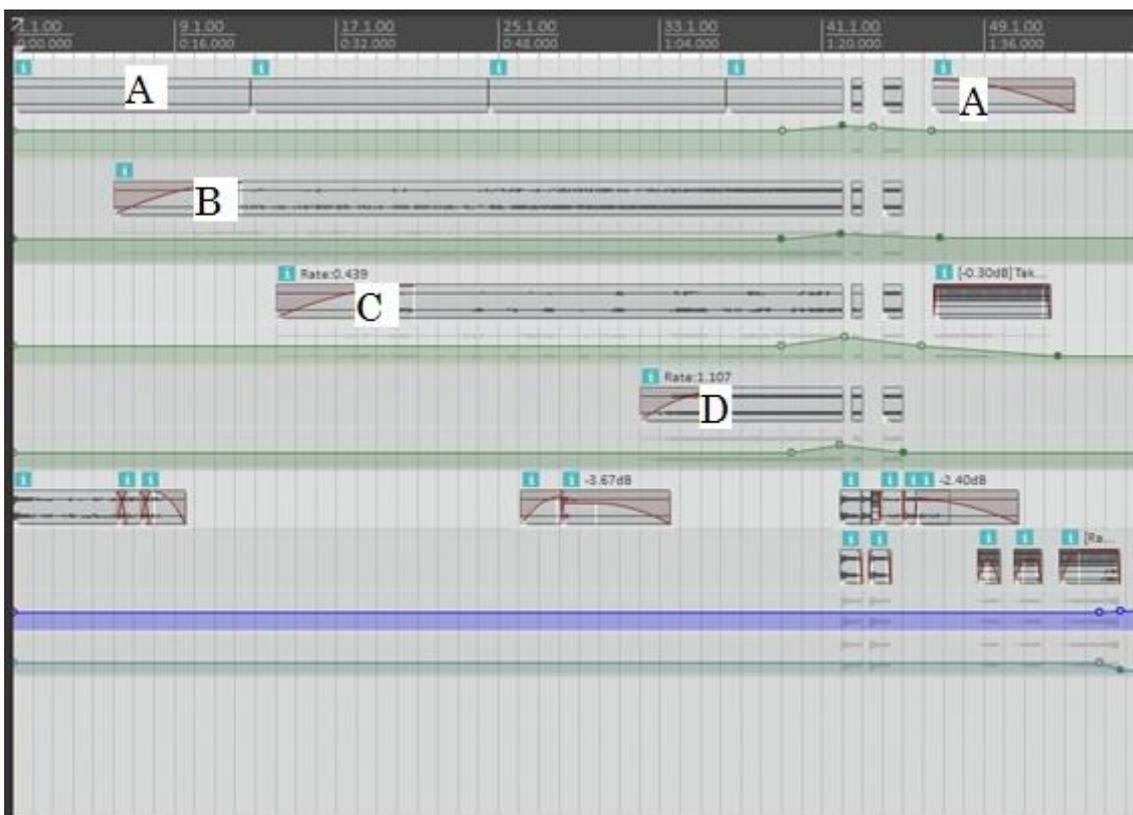


Figura 61 - Clangs que constituem a acumulação da peça *Issa dança de memória*

Já nas duas figuras abaixo, no *clang* que apresento em destaque, acontece o primeiro dos *little bangs* da peça. O material que utilizei é um ataque orquestral proveniente da própria peça original. Na segunda imagem destaco cinco variações do mesmo *clang*, utilizada como ponto de apoio formal, para auxiliar a articular a peça. Nas variações de 1 a 3 estiquei, inverti e sobrepus os *clangs*. Nas variações 4 e 5 também modifiquei a direção e o comprimento dos *clangs*, porém adicionei o efeito de reverberação.

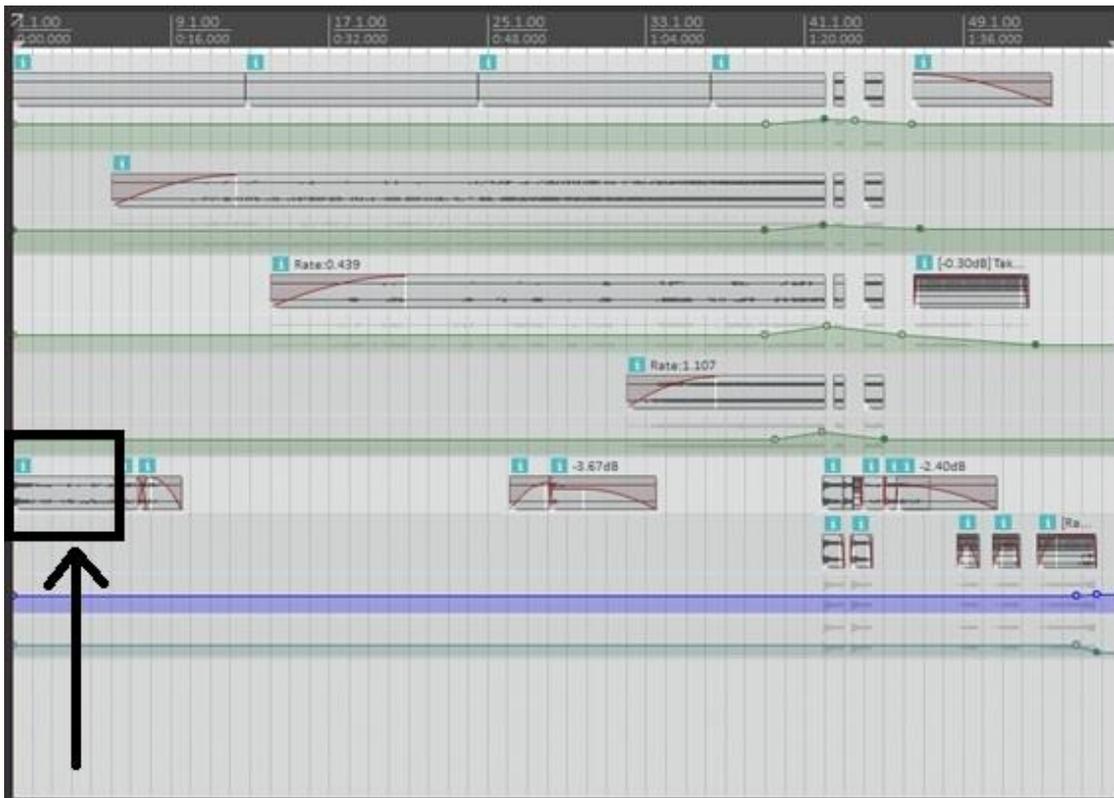


Figura 62 - *Clang do little bang*.

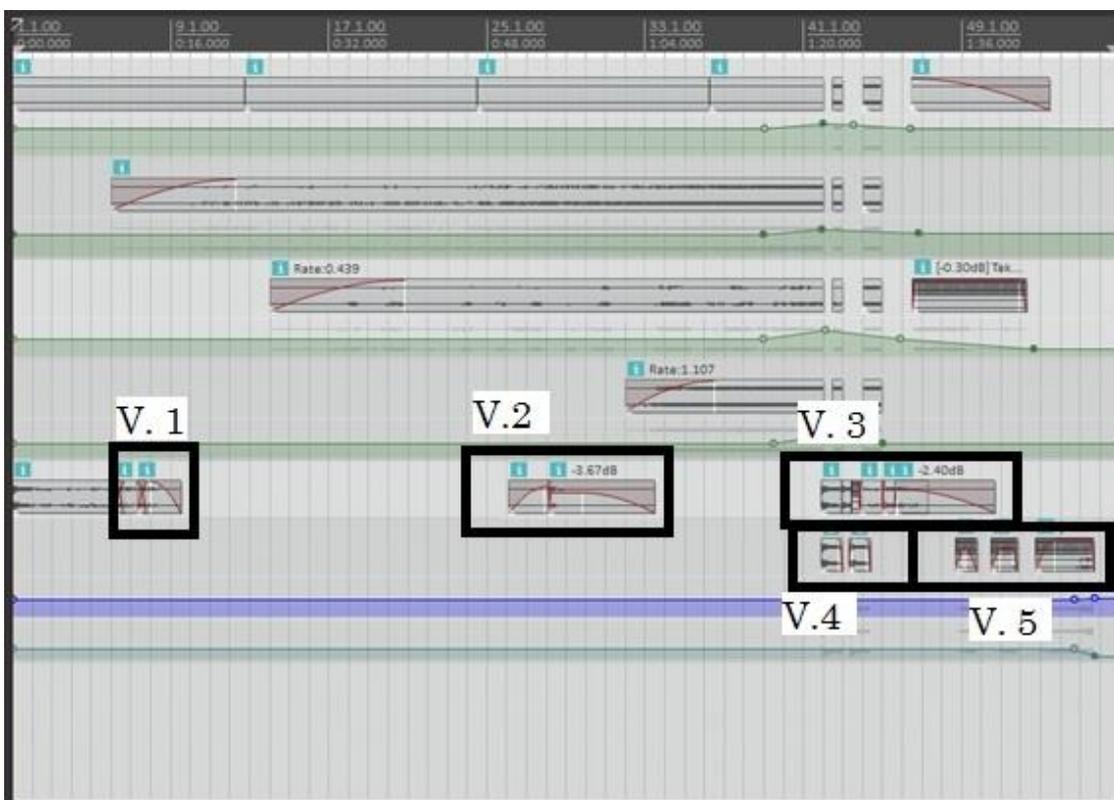


Figura 63 - Variações do *Clang do little bang*.

Na imagem abaixo destaco a realização de uma variação dos *little bangs*, realizado uma polifonia com fragmentos da acumulação e do próprio fragmento do *little Bangs*. Esse ponto foi escolhido como clímax da peça, onde os elementos se encontram em plena oposição. Pode-se notar que alguns dos *clangs* organizados como figuras de *little bang* não apresentam a parte dos ecos e dos “estilhaços” da explosão. Isso foi feito de maneira consciente, para explorar apenas a ideia musical da “explosão” e da grande carga energética, relegando ao final da peça, destacado na figura abaixo a liberação da tensão gerada pelos *little bangs*.

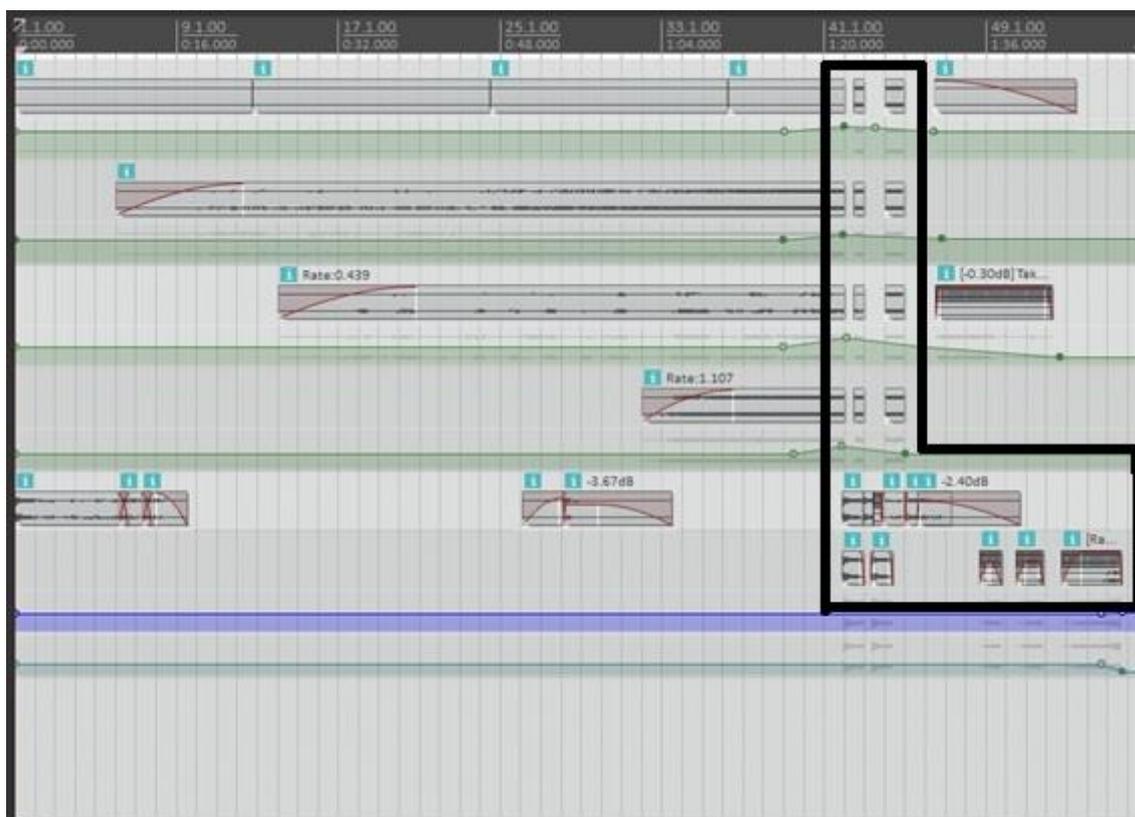


Figura 64 - Polifonia de blocos sonoros e liquidações

A riqueza de relações internas dessa peça é bastante evidente, já que um mesmo *clang* aparece em várias figurações e com várias funções formais. Acredito que manejei a energia de modo satisfatório, quando utilizei os *little bangs* incompletos, por exemplo. A peça em si é bem articulada formalmente, acredito, porque há dinamização e jogos de diferença e integração ocorrendo em todos os níveis da forma, dos pequenos aos grandes. É possível notar exemplos de fatores da semelhança e proximidade utilizados, em vários níveis, para criar princípios formais que dão impulso e energia à música.

### 3 CONCLUSÕES

No início de minha dissertação, discorri sobre Sciarrino e Tenney como teóricos e compositores que buscaram a volta da audição como aspecto chave da composição, que leva em conta a organização cognitiva e a percepção. Suas teorias consideram a experiência audição como fruto de relações inatas e o objeto musical. Encontrei em Kant um postura similar, sendo que o principal aspecto apontado por Kant é o de que de nossa mente organiza o mundo e seus estímulos a partir de processos de pensamento, em diversos níveis, utilizando mecanismos mentais para organizar e julgar as diferentes memórias. Frente à isso, os compositores apresentam suas teorias relação a como a forma musical, enquanto objeto, possibilita a apreensão, categorização e memorização dos estímulos musicais. Segundo os autores, os modos de organização formais propostos se dão no objeto, mas refletem na música os mecanismos cognitivos de percepção da própria mente.

Para contextualizar o posicionamento desse texto, tomei o estruturalismo como ponto de partida para evidenciar a perspectiva histórica, as diferenças e o alcance das ideias estruturalistas, já que a abordagem tomada nesse trabalho é oposta em certos aspectos. A ideia estruturalista de que a música vem da linguagem, e que vê a música como um tipo de linguagem na qual a lacuna que traz a relação entre signo e significado é ausente. Essa ideia é refutada nesse trabalho justamente porque a música não precisa apontar a nada para garantir sua expressividade. Nesse sentido, é a própria opacidade da música que nos interessa. Outro aspecto do estruturalismo que tomei como ponto de partida para a apresentação de minhas ideias, foi a surdez dos compositores e das peças estruturalistas, que ignoravam os aspectos sensoriais. Grande parte disso vem do mote estruturalista do compositor evitar ser o jogador ativo da composição, e privilegiar o compositor como organizador de processos e estruturas para afastar qualquer resquício de tradição.

Percebi que apesar do estruturalismo buscar a igualdade e o gradiente total entre os parâmetros musicais e a negação total da tradição, a corrente acabou justamente com a eliminação do compositor enquanto ouvinte. Com o foco compositivo na ação de gerar sistemas de ordenações, a escuta foi rebaixada à uma posição secundária.

Entretanto, com exceção do estruturalismo, em toda a tradição musical a escuta estava associada à composição, de modo mais, ou menos enfático, no sentido de que a escuta acabava por nortear certos aspectos composicionais da obra, levando em conta as diferenças estilísticas e históricas. Logo depois ficou claro que Sciarrino e Tenney também

criticam a surdez estruturalismo, e para Sciarrino especialmente, é na tradição musical que residem os mecanismos formais descobertos ao longo da história.

Recorri também à importância de John Cage, que foi mentor de Tenney, na sua empreitada artística e política no séc. XX em busca da audição dos sons como entidades dotadas de características e comportamento próprios. Apesar de Cage responder ao estruturalismo com radicalismo, ele trouxe equilíbrio à música que carecia do aspecto aural e perceptivo para o controle composicional, ao invés das complexidades estruturais que ignoram aspectos perceptivos.

Como o foco desse trabalho se dá nos desdobramentos da percepção e da forma, apresentei diversas definições da forma musical, de vários modos e de várias perspectivas. Algumas definições como a de Schoenberg, por exemplo, que diz reforça o papel estrutural da forma na música, como o que dá sustentação às pequenas ideias musicais. Há também a noção vinda de Stravinsky, de que a composição é impor ordem ao caos. O ponto principal que pude levantar dessas e outras definições é de que a forma organiza a música, e deste modo permite que nossa memória possa se ancorar em algo, dado a natureza efêmera da música. Ao escutar também organizamos.

Notei que nossa escuta está totalmente vinculada à memória, criando um ciclo de criação e arquivamento de experiências. Também é claro que nossa audição funciona se apoiando em metáforas e figuras para organizar a audição, além dos próprios mecanismos de organização do mundo pelos quais nossas cognições operam. O trabalho em si é um desdobramento das noções suscitadas por Platão e Kant, dos mecanismos cognitivos anteriores à percepção de objetos do mundo. Essas ideias também habitam a psicologia contemporânea, de que nossa mente organiza o mundo e seus estímulos a partir de processos de pensamento, em diversos níveis, utilizando articulações entre as diferentes memórias. Frente a isso, é claro que a forma musical age na nossa organização da música, enquanto objeto que possibilita a apreensão, categorização e memorização dos estímulos musicais.

Percebi que para a configuração de suas teorias, Tenney e Sciarrino percorrem caminhos em direções contrárias no que se refere aos objetos que constituem a forma musical. Para Tenney, a organização da música em nossa percepção percorre caminhos que congregam igualmente os menores elementos, nas estruturas mais baixas até a macro forma resultante, passando pelos *clangs* e pelas sequências de *clangs*. Por outro lado, para Sciarrino, as figuras formais, no macro espectro da obra já servem suficientemente como um modo de integrar os elementos menores. Por exemplo, é subentendido que para a figura da

acumulação os elementos, quaisquer que sejam, devem ser expostos de maneira canônica de modo que a textura se torne mais densa.

O que Sciarrino chama propositalmente de figuras, criando uma relação entre música e modelos mentais *quasi* gráficos são metáforas de caráter sinestésico. As metáforas de Sciarrino envolvem não só os contornos das figuras e suas complexidades temporais, mas também um senso de espaço, implícito à percepção humana. Ficou claro que as figuras também operam com relação à natureza e às características dos materiais que são organizados segundo seu modo. O que é importante notar é que os materiais carregam em si características que podem apontar também às suas possibilidades de desenvolvimento. De modo geral, a organização e as características paramétricas dos pequenos materiais apontam para caminhos de formalização.

As figuras sobre as quais Sciarrino discorre servem para organizar a forma da música tanto em dimensões temporais quanto da textura geral da peça. Todas as figuras também definem um roteiro e um modo de organização dos materiais, para que seja viável a percepção da figura. A acumulação consiste no aumento da densidade de materiais, até que haja a sobrecarga de matéria acumulada. A multiplicação consiste na própria reaparição de um material em várias camadas e âmbitos da textura possível, gerando continuidade e afirmando o material que reaparece como um foco de atenção. A transfiguração genética implica em variação de uma ideia musical, mantendo algumas de suas características. As janelas são inserções de diferentes materiais e diferentes temporalidades em uma peça. Não envolvem somente a citação, mas o foco em diferentes possibilidades perceptivas de uma peça. O *little bang* é o evento no qual o grande de centro de energia dá início à figura, e o restante de sua organização responde como consequência dessa ordenação enérgica.

Apresentei outras figuras de organização formal que não são citadas por Sciarrino: a liquidação, as formas em arco e o espelho quebrado. Até certo ponto a liquidação pode ser entendida como um retrógrado da figura da acumulação, entretanto ela não é simplesmente a diminuição da densidade, mas sim a diminuição da densidade com ênfase nos elementos menos importantes do trecho liquidado. O espelho quebrado, por sua vez é uma figura que dobra o tamanho de um trecho sobre sua vigência, entretanto necessita da dinâmica reduzida, de baixa amplitude para que haja o efeito da quebra do reflexo no fim da figura.

Apresentei a teoria da Gestalt segundo Tenney, que implica que a escuta é dividida entre a complexidade de configuração dos *clangs*, entre patamares de escuta e entre categorias que regem a percepção das leis gestálticas, a *similaridade* e o *proximidade*. Todos os fatores podem ser percebidos tanto em aspectos horizontais quanto verticais da música. As

categorias geram a percepção de coesão, segregação e relações de parentesco entre eventos sonoros.

Em suma, Sciarrino acredita nas figuras perceptivas como grandes modelos ideais, com os quais nossas cognições buscam relações com o propósito de identificar e reconhecer a figuração formal da peça. Tenney não considera figuras prontas, nem mesmo um modelo “ideal”. Segundo ele existe uma série de operações básicas, que interagem entre si, de acordo com as características próprias do material da peça, montando assim a grande forma da música. Em Sciarrino a forma percebida é aproximada às grandes formas perceptivas ideais, a forma percebida é comparada; Em Tenney a forma percebida é construída a partir dos níveis menores até os maiores, a forma percebida é montada. Em ambos há um esforço integrador da memória, que relaciona eventos musicais anteriores para a criação da audição e das relações em níveis maiores.

Ambas as teorias apresentam e descrevem um conjunto de regras e figuras perceptivas limitadas e praticamente sem exceções. Ambos os autores suportam o acontecimento de processos de estruturação simultaneamente e em vários patamares de audição. Os processos de ordenamento formal não precisam necessariamente estar em primeiro plano, mas precisam existir, como alicerces da memória sob a superfície sonora. As estruturas formais são percebidas automaticamente e sem esforço ativo do ouvinte, havendo uma resposta racional e uma intuitiva.

Notei que o compor dando atenção aos critérios perceptivos propostos pelos diversos tenho como que uma ferramenta composicional porque em seus princípios estão implícitos os mecanismos de audição. Com esses modos de organização o compositor tem pleno controle do material, do efeito dessas figurações na forma e da relação entre tempo e a complexidade “vertical” dos materiais.

Ao decorrer do levantamento bibliográfico da pesquisa, notei que a teoria de James Tenney é utilizada largamente como base para modelos de análise musical relacionados à teoria da informação, provavelmente devido a sua natureza esteticamente neutra. Tal postura é divergente da fenomenologia, pois ignora os dados auditivos em detrimento da quantificação atemporal de elementos e eventos de uma peça. O erro recorrente dos adeptos dessa corrente é não considerar que o trabalho de Tenney é descritivo e fenomenológico por natureza, pois ele explica como nossa percepção opera e que suas ideias de análise são um meio, não uma finalidade em si.

Junto a meu orientador, percebi a falta de uma teoria central, como uma coluna vertebral para os processos figurativos de percepção, que os hierarquize, ordene-os por

surgimento cronológico e trace as relações de parentesco entre os mecanismos de ordenamento da percepção. Assim como Darwin e a teoria da evolução das espécies, serviram a dar estrutura à biologia, por exemplo. Uma teoria unificadora, nesse sentido, na cognição e na composição musical ajudaria à descoberta e a exploração de novos modos de escuta (ou de modos já existentes, mas não “descobertos”).

Aprendi que a repetição seja das regras que norteiam a composição de uma peça, seja de elementos da própria superfície da música, ajuda a afirmar a atmosfera geral da peça, a garantir sua coerência e assim apresenta o campo de possibilidades sonoras. A forma tem papel chave nesse processo, tanto em micro quanto macro espectro, porque as regras que regem a composição de uma determinada peça determinam também a articulação formal dos materiais.

Qualquer *clang* ou sequência com maior expressividade paramétrica, ou seja, maior carga de energia em algum parâmetro necessita de um espaço maior, dado por nossa cognição para ser “entendido”. Assim, é necessário maior tempo para o seu processamento após o acontecimento. Isso é esclarecedor para a organização dos eventos em uma composição e também aponta para o fato de que a atenção pode ser “enganada”, ao ser deslocada entre diferentes níveis de organização, e de seus diferentes tempos de processamento necessários.

Na parte memorial do trabalho descrevi e analisei minhas próprias peças, compostas no decorrer da pesquisa. De modo geral, percebi três aspectos que irão diferenciar meu processo composicional daqui em diante, independentemente da evolução da minha poética que seja utilizada. Um dos aspectos é o planejamento pré-composicional, que a partir do uso das ideias levantadas nesse trabalho permite a “previsão” da forma e da organização dos materiais, de modo geral. O segundo aspecto é a busca por relações formais em obras já existentes, como fonte de processos de formais. O terceiro aspecto que apresenta uma infinidade de possibilidades composicionais é a polifonia e a simultaneidade de diferentes formas e estruturas, sendo que um dado material pode ser modificado e organizado incontavelmente com uso das possibilidades descritas ao longo do trabalho. Deste modo, há a criação de várias camadas perceptivas.

Durante os processos de composição, um dos meus erros mais evidentes foi o de ignorar aspectos da superfície auditiva da música em favor da clareza estrutural. Em alguns casos, principalmente nas duas peças para piano *A dança quieta do salgueiro* e *Para mim mais que o céu e a terra* o esvaziamento é tanto que apesar de a peça ter relações estruturais que se atem à lógica perceptiva estudada nesse trabalho, a peça em si não se sustenta enquanto um

objeto artístico. Como o próprio James Tenney escreveu, a estrutura e as relações dos materiais não precisam ser aparentes no primeiro plano da música, bastaria que lógica estrutural fosse interna e assim mesmo as peças ainda se sustentariam.

Na obra *O canto de um jardim de memórias* explorei com grande ênfase a figura das janelas, tanto a partir de materiais provenientes do *Concerto de violino* de Tchaikovsky, como a partir de momentos da própria peça. Dois fatores chamaram minha atenção. O primeiro de que ao se compor com base em uma ideia externa à peça existe o perigo de sobrecarregar ou apagar sua presença na peça, ou seja, ficou claro que deve haver um equilíbrio e que a peça deve gravitar no em torno da ideia externa. O segundo fator é relacionado à própria figura das janelas. Notei que a janela é resultado de possibilidades internas dos próprios materiais, ou seja, a janela mostra outro universo, mas deve partir dos próprios materiais para manter a coerência e a relação com o restante da peça.

Nesta mesma composição percebi de maneira prática o modo como o planejamento pré-composicional auxilia na organização da peça, mas que também não pode substituir as possibilidades que a audição dos materiais aponta. Foi com o uso da audição e do conjunto de regras que pude chegar à janelas que apontam à outros tempos, mas que tem relação com o restante da peça porque são possibilidades contidas na própria obra.

Em *A dança quieta do salgueiro* explorei a multiplicação e a dissolução de sua energia como impulso composicional. Consegui operar a figura da multiplicação para construir várias camadas perceptivas, assim como uma fuga. Notei que a cada nova entrada do sujeito nossa atenção é dirigida a ele, fazendo com que a voz que executa o acompanhamento contrapontístico do sujeito seja ignorada por alguns curtos momentos. Dottori chama isso de mascaramento e percebi a ocorrência desse fenômeno nessa obra. Também consegui organizar as tensões da peça e a dissolução da energia proveniente da multiplicação.

Na obra *A lavanda solitária* parti do impulso poética da sensação do vazio, da solidão, que representei por uma peça silenciosa de modo geral e com o uso de poucos *clangs*. Os poucos *clangs*, cada um com características paramétricas bastante únicas frente aos outros *clangs*, foram desenvolvidos à medida que ganharam espaço para os seus desenvolvimentos, seja com relações entre si ou com a criação de pequenas seções, com a predominância de um determinado *clang*. Apesar do resultado positivo no uso da figura da transfiguração genética, a peça ainda poderia ter atingido algum clímax formal, ou seja,

consegui criar um conjunto de regras e aplicar uma figura formal, mas poderia ter explorado com maior profundidade as possibilidades formais da tensão estrutural.

Na composição *Para mim mais que o céu e a terra* uni três miniaturas compostas a partir de uma variação de material já existente. Utilizei a transfiguração genética tanto sobre o material original e nos sentidos verticais (harmonias) e horizontais (durações). Optei por três miniaturas cada uma com um modo de variação a partir do mesmo material, como modo de distorcer a mesma ideia de diferentes modos. A peça funciona de modo geral no objetivo de apresentar três versões de um mesmo material, mas a ligação entre as três miniaturas entre si não se mostrou clara o bastante apenas por terem a mesma origem.

Na peça *Con la testa fra le nuvole* explorei a ideia das formas em arco, com um configuração de A/B/C/A, nas quais cada seção apresenta a redução da complexidade aural. A complexidade se dá a partir das articulações rítmicas, pelos diferentes tempos em que os eventos musicais têm para serem processados e através do uso de várias camadas sobrepostas de ideias musicais e da complexidade dos próprios *clangs*. Por vezes senti falta de controle de alguns parâmetros, principalmente para manter o equilíbrio atonal nas alturas. Nessa obra percebi a necessidade do planejamento pré-composicional e do “diálogo” entre a macro forma e a os *clangs*, os eventos locais, já que um afeta ao outro.

Em *Issa dança de memória*, a peça mais recente, composta no momento de finalização deste trabalho, percebi maior facilidade no controle da forma em todos os sentidos. Acredito ter composto uma obra com um encaminhamento formal interessante do início ao fim da peça, com uso equilibrado das tensões temporais e aurais de maneira satisfatória. O aspecto mais importante foi a sobreposição e o uso de várias figuras na peça, mesmo curta. Assim, com o uso de várias figuras, houve conseqüentemente a organização de várias camadas temporais e perceptivas.

Um dos aspectos mais importantes que aprendi sobre o processo composicional com essa pesquisa foi a importância do equilíbrio entre diferenciação e variação de ideias, elementos e formas. Tão ruim quanto o excesso, é a insuficiência. Enquanto o excesso faz a percepção se cansar, a limitação aponta para um esvaziamento de conteúdo. Em parte dessa pesquisa elenquei técnicas e modos de trabalhar o conteúdo musical que permitem fluidez, contrastes e nuances locais e globais na obra. Também averigüei que dentro das limitações da percepção, todo trabalho composicional é apreendido pela cognição e pelo juízo que se lança ao que é percebido. Ou seja, essa pesquisa não se referiu só sobre o que pode ou não pode ser percebido, mas apontou para o fato de que a composição trabalha com uma margem de ação, da forma, da memória e do juízo, que varia de peça para peça.

#### 4 REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor. "Music, language and Composition" In *The musical quarterly*, 77, n. 3, 1993, 401-414.

Allan Silverman, "Plato's Middle Period Metaphysics and Epistemology" In *The Stanford encyclopedia of Philosophy*, 2014, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em:  
<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/plato-metaphysics/>>.

Bach, Johann Sebastian. *Variações Goldberg*. Leipzig: Edition Peters, 1898. Partitura.

Bach, Johann. Sebastian. *Fuga em G-menor*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1891. Partitura.

Belet, Brian. "An interview with James Tenney" In *perspectives of new music*, 1985, 459.

Berio, Luciano. *Scritti sulla musica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.

Bourdieu, Pierre. "Outline of a Sociological Theory of Art Perception" In Outline of a Sociological Theory of Art Perception, *International Social Science Journal*, 20, 1968, 589-612.

Brelet, Gisèle. *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1957.

Carratelli, Carlo. "Estratégias cognitivas em la música de Salvatore Sciarrino" In *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, n. 19-20, 2007, 150-170.

Dahlhaus, Carl. *Analisi musicale e giudizio estetico*. Bologna, Il Mulino, 1987.

Davies, Stephen e Constantijn Koopman, "Musical meaning in a broader perspective" In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 3, 2001, 261-273.

Deliège, Irène, "Introduction: Similarity perception, categorization, Cue abstraction" In *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* . 18, no. 3, December 2001, 233 - 243.

Deliège, Irene. (1987). Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff's Grouping Preference Rules. *Music Perception* (vol. 4, no. 4,

pp.325-340).

Dottori, Maurício. “De gêneros, de macacos, e do ensino da composição musical”. In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. 146-59. Curitiba: UFPR, 2005.

Dottori, Maurício. “A dodecafonía sobe – com Balzac e Proust – os degraus do paraíso”. In *Ictus*, Vol 8, n. 1, 2007, 37-48.

Dufrenne, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Entrevistas de Salvatore Sciarrino a Giulio D'Angelo & Tiziano Bole (2011), disponíveis em <[http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video\\_eng.html](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video_eng.html)>.

Falcón, Jorge, “Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva” Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

Frigatti, Eduardo Fabrício. “Percepção formal e composição: contribuições das ciências cognitivas para o processo de criação de oito peças musicais”. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

Giacco, Grazia. *La notion de “figure” chez Salvatore sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

\_\_\_\_\_, “Musique et métaphores spatiales” In *L'Enveloppe*, mars, 2011.

Gilson, Ettiéne. *Introdução às artes do belo*. São Paulo: Realizações, 2010.

Gutiérrez, Maria., & Gutiérrez, N. “Gisèle brelet y el tiempo musical” In *Sinfonia Virtual* no. 1, 2006.

Haydn, Joseph. *Trio para piano em sol maior*. New York: Martens Bros, 1885.

Hindemith, Paul. *The craft of musical composition*. New York: Associated Music Publishers, 1945.

Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 5a ed. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Kramer, Jonathan. *The time of music*. New York: Schirmer, 1988.

Lévi-Strauss, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naipy, 2004.

Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. Nova York: Schocken books, 1979.

Ligeti, György. *Lux Aeterna*. New York: Peters, 1968. Partitura.

Maher, Ciarán. “James Tenney on Intention, Harmony and Phenomenology — A Different View of the Larger Picture” In *MusicWorks*. vol. 77, 2000.

Marcel Sluminsky, *et al* (orgs.) *Colóquios do 3o EnCun*. Curitiba: DeArtes, 2005.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Rondó para violino e orquestra, KV 373*. Kassel: Barenreiter-Verlag, 1983.

Piana, Giovanni. *A filosofia da música*. Bauru: Edusc, 2001.

\_\_\_\_\_. *Linguaggio, musica e mito*. Milão, 1987.

Polansky, Larry. “The Early Works of James Tenney.” In *Soundings 13: the music of James Tenney*. Santa Fe: Soundings Press, 1984. 119 – 294. Disponível em: <[http://eamusic.dartmouth.edu/~larry/published\\_articles/tenney\\_monograph\\_soundings/19\\_META\\_HODOS.pdf](http://eamusic.dartmouth.edu/~larry/published_articles/tenney_monograph_soundings/19_META_HODOS.pdf)>.

Prout, Ebenezer. *Fugue*. Londres: Augener & Co., 1891.

Puccini, Giacomo. *La Bobème*. Milão: Ricordi, 1920.

Ravel, Maurice. *Jeux d'eau*. New York: G. Schirmer, 1907. Partitura.

Ribeiro, André. "O livro de escutas de Salvatore Sciarrino". *Revista Vórtex* vol. 2, no. 2, 2014. 115-121.

Rosen, Charles. *The classical style*. New York: Norton & company, 1972.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of musical Composition*, London: Faber and Faber, 1970.

Sciarrino, Salvatore. *II Sonata*. Roma: Ricordi, 1983. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi, 1998.

\_\_\_\_\_. *Anamorfosi*. Milão: Ricordi, 1981. Partitura.

Bob Snyder, *Music and Memory: Na introduction*. Massachussets: The MIT Press, 2000.

Stockhausen, Karlheinz. "how time passes by" In *Die Reihe* musical journal, vol. 3, 1959. 10 - 40

Stravinsky, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

Selden, Luke. "Praxis meta-hodos: Three love songs for James Tenney". Dissertação de mestrado, Mills College, 2009.

Tenney, James. *Meta Meta-Hodos*. Oakland: Frog Peak, 1988.

\_\_\_\_\_. "Temporal Gestalt perception in music" In *Journal of music theory*. Vol. 24, no. 2, 1980, 205-241.

\_\_\_\_\_. *From scratch: writings in music theory*, eds. Larry Polansky et al University of Illinois press, Urbana-Champaign, 2015.

Texto sobre John Cage. Disponível em: <<http://www.listenmusicmag.com/feature/listening-with-cage.php?page=1>>.

Tüpker, Rosemarie. "Listen to music as gestalt" In *Receptive Music Therapy: Theory and Practise*. Isabelle Frohne (Ed.), Wiesbaden, Reichert, 17-31.

Varèse, Edgar. *Density 21.5*. Nova York: Colfranc, 1946. Partitura.

Wagner, Richard. *O Ouro do Reno*. Mineola: Dover Publications, 1985. Partitura.

Wiseman, Boris. *Lévi-strauss, Anthropology and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Woodruff, David Smith. "Phenomenology" In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta, 2013, disponível em:  
<<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/phenomenology/>>.

Zbikowski, Lawrence. *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford university press, New York , 2002.

## **5 ANEXOS**

### 5.1 Partitura de *Con La Testa Fra Le Nuvole*

An illustration of a woman in a kimono, rendered in a style reminiscent of Japanese ink wash painting. She is shown in profile, facing right, with her hair styled in a traditional updo adorned with yellow flowers. Her kimono features a blue and white striped pattern with yellow floral motifs. To her right, a fan is partially open, displaying Japanese calligraphy. Below the fan, there is a vertical inscription in calligraphy. The overall composition is elegant and artistic.

*Con la testa fra le nuvole*

*Harpa e Piano*

André Greboge





2

5

Harp

*mf* *f*

Piano

*mf* *ff* *f*

8<sup>va</sup>

7

Harp

*mf* *mp* *p*

Piano

*p* *p*

8

*sfz*(sempre)

U.C.

Reo

Musical score for Hp and Piano, measures 9-10. The Hp part starts with a *p* dynamic and a large **2** indicating a second ending. The Piano part starts with a *f* dynamic and a large **4** indicating a fourth ending. Both parts feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Musical score for Hp and Piano, measures 11-12. The Hp part features a *pp* dynamic and a section labeled "Bisbigliando" with the instruction "ripetere sempre pianissimo". The Piano part features a *mf* dynamic and complex rhythmic patterns with slurs and triplets.

4

14 *ripetere sempre pianissimo*

Hp.

*f*

Piano

*mp* *mf* *mf*

17

Hp.

Piano

17

U.C. <sup>5</sup>

♩ = 80

20

Hp.

*p*

4

2

3

Piano

*p*

4

4

8

23

Hp.

3

2

Piano

4

4

8

8va

Sea

6

Hp.

Piano

26

3

(8va)

5

26

3

26

4

Hp.

Piano

30

mf

3

5

(8va)

30

3

mf

5

30

mf

mf

Musical score for Harp (Hp.) and Piano, measures 34-36. The Harp part (top system) begins at measure 34 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with a slur and a fermata over measures 34-35, and a bass line with a slur and a fermata over measures 35-36. A large number '3' is placed at the end of the Harp system. The Piano part (middle system) begins at measure 34 with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with a slur and a fermata over measures 34-35, and a bass line with a slur and a fermata over measures 35-36. A large number '4' is placed at the end of the Piano system. The bottom system shows the bass clef for the Piano part, with a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 34-35. A large number '4' is placed at the end of this system. A dashed line labeled '(8va)' indicates an octave transposition for the Harp part.

Musical score for Harp (Hp.) and Piano, measures 37-39. The Harp part (top system) begins at measure 37 with a treble clef, a dynamic marking of *mp*, and a large number '3' at the start. It features a melodic line with a slur and a fermata over measures 37-38, and a bass line with a slur and a fermata over measures 38-39. The Piano part (middle system) begins at measure 37 with a treble clef, a dynamic marking of *f*, and a large number '4' at the start. It features a melodic line with a slur and a fermata over measures 37-38, and a bass line with a slur and a fermata over measures 38-39. The bottom system shows the bass clef for the Piano part, with a dynamic marking of *f* and a slur over measures 37-38. A large number '4' is placed at the end of this system. The word 'loco' is written above the Piano part in measure 37. A large number '3' is placed at the end of the Piano system. A large number '4' is placed at the end of the bottom system.

8

40

Harp

*p*

3

2

Piano

40

*mp*

3

7

5

4

4

40

8

44

Harp

*f*

5

2

3

Piano

44

*f*

7

5

4

4

44

8

Musical score for Harp (Hp.) and Piano. The Harp part (top system) begins at measure 46 with a forte (*f*) dynamic. It features a complex chordal texture in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The Piano part (middle system) starts at measure 46 with a series of sixteenth-note runs in the right hand, including triplets and a quintuplet. The left hand has a simple bass line. The bottom system shows the continuation of the piano part, with a measure rest in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for Harp (Hp.) and Piano, measures 48-49. Measure 48 features a triplet in the Harp right hand and a quintuplet in the Piano right hand. A large number '2' is placed between the systems. Measure 49 features a quintuplet in the Harp right hand and a triplet in the Piano right hand. A large number '4' is placed between the systems. The bottom system shows the continuation of the piano part, with a measure rest in the right hand and a bass line in the left hand.



This musical score page contains two systems of music for Harp (Hp.) and Piano. The first system covers measures 56 to 60. The Harp part begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and arpeggios, with a large number '2' indicating a second ending or a specific measure. The Piano part consists of two staves, with a large number '4' indicating a fourth ending or a specific measure. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The second system covers measures 60 to 64. The Harp part continues with chords and arpeggios, marked with *f* and *ff*, and includes a *f (battuto)* instruction. The Piano part features a grand staff with a large *ff* dynamic and a slur over a series of chords. The key signature changes to two flats in the final measures of the system.

12

63

Hp.

*mp*

*mf(battuto)*

Piano

63

5

8

65

Hp.

*f(Naturale - non battuto)*

L.V. al completo silenzio

4

Piano

65

L.V. al completo silenzio

65

8

5

Rec. I

Dopo l'attacco

Molto lento e con Tempo non regolare

13

Hp.

Molto lento e con Tempo non regolare

68

*pp*

5

*pp*

8<sup>va</sup>

Piano

68

8

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 68 and 69. The Harp part (Hp.) is written in a grand staff with a treble clef. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment of vertical strokes in the left hand. The dynamic is *pp*. The Piano part (Piano) is also in a grand staff with a treble clef. It has a melodic line in the right hand with a fingering of 5 and a dynamic of *pp*, and a bass line in the left hand with a dynamic of *pp*. An octave sign (8<sup>va</sup>) is placed above the right hand of the piano part. Measure numbers 68 and 8 are indicated at the beginning of the staves.

Hp.

Molto lento e con Tempo non regolare

70

70

3

5

8<sup>va</sup>

Piano

70

8

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 70 and 71. The Harp part (Hp.) is in a grand staff with a treble clef, showing melodic lines in both hands and rhythmic accompaniment. The Piano part (Piano) is in a grand staff with a treble clef, featuring a melodic line in the right hand with a fingering of 3 and a dynamic of *pp*, and a bass line in the left hand with a fingering of 5 and a dynamic of *pp*. An octave sign (8<sup>va</sup>) is placed above the right hand of the piano part. Measure numbers 70 and 8 are indicated at the beginning of the staves.

14

Hp. *pp* *pp* Cambiare pedali ma Non interrompere il bisbigliando!

Bisbigliando

loco *pp*

8

Ped. \_\_\_\_\_

Hp. *pp* simile...

Piano *pp* comprimere silenziosamente

8

U.C. \_\_\_\_\_

80

Hp.

80 simile...

Piano

80

8

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 80 and 81. The Harp (Hp.) part is in the upper system, with a treble clef and a bass clef. It features a whole rest in the treble and a half note in the bass, followed by a triplet of eighth notes. Above the triplet is a harp symbol. The Piano part is in the middle system, with a treble clef and a bass clef. It features a whole note in the treble and a half note in the bass. The word "simile..." is written above the treble staff. The bottom system shows a bass clef with the number "8" below it.

82

Hp.

82

Piano

82

8

Bisbigliando

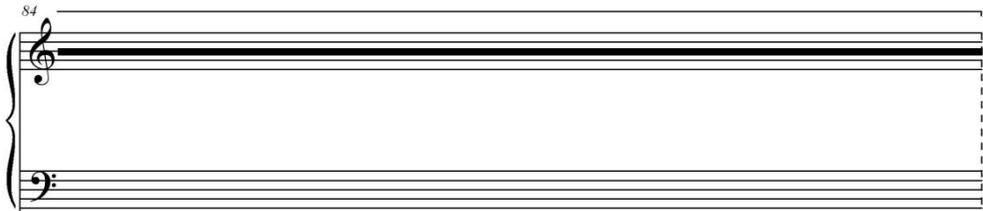
*pp*

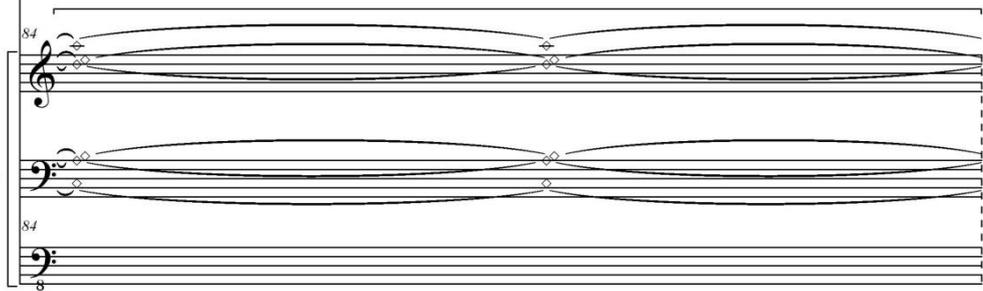
Detailed description: This block contains the musical notation for measures 82 and 83. The Harp (Hp.) part is in the upper system, with a treble clef and a bass clef. It features a half note in the treble and a half note in the bass. Above the treble staff is a harp symbol. A box highlights a section of the Harp part with the word "Bisbigliando" and the dynamic marking "pp". The Piano part is in the middle system, with a treble clef and a bass clef. It features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The bottom system shows a bass clef with the number "8" below it.

dentro di durata di misura, cambiare i pedali dato ritimicamente come vuoi, ma non interrompe il bisbigliando.

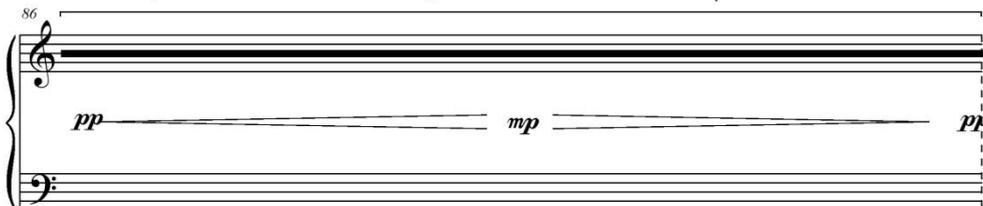
16

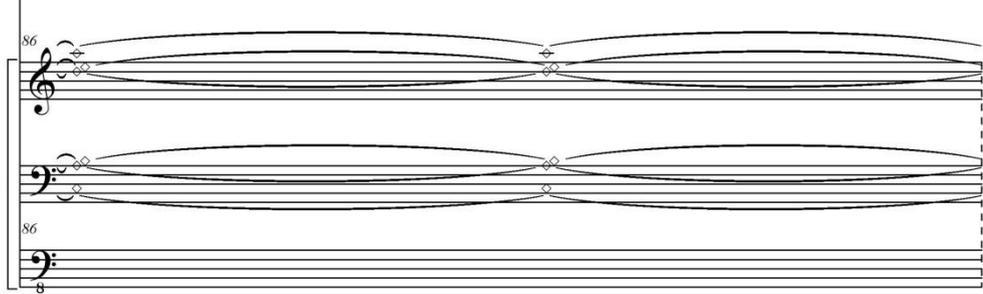
+++++    ++++    ++    ++++    ++++    ++++    10<sup>a</sup> CA.

Hp. 

Piano 

simile...    ++++    ++++    ++++    simile ... (10<sup>a</sup> CA.)

Hp. 

Piano 

88

Hp. *pp* *p*

Piano

88

88

90

Hp. *p*

Piano

90

90

18

92

Hp.

*p* *ppp* *f* (battuto)

simile ... (10<sup>a</sup> CA.)

Piano

92

8

94

Hp.

Bisbigliando

*pp*

L.V.

Piano

94

8

Musical score for Harp (Hp.) and Piano (Piano) for measures 96 and 97. The Harp part consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *pp* at the beginning and *p* at the end. Above the Harp staves are two sets of rhythmic markings: a group of seven vertical lines with stems pointing up, and a group of eight vertical lines with stems pointing up. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *pp* at the beginning and *p* at the end. The Piano part features a complex texture of overlapping lines and curves, with some notes marked with a diamond symbol. The measure numbers 96 and 97 are indicated at the beginning of the Harp and Piano staves respectively.

Musical score for Harp (Hp.) and Piano (Piano) for measures 98 and 99. The Harp part consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *p* at the beginning and *pp* at the end. Above the Harp staves are two sets of rhythmic markings: a group of seven vertical lines with stems pointing up, and a group of eight vertical lines with stems pointing up. A box labeled "Bisbigliando" is placed over the Harp staff in measure 99, containing a musical notation for a trill. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *f(battuto)* at the beginning and *pp* at the end. A note in the bass clef of measure 99 is marked "L.V.". The measure numbers 98 and 99 are indicated at the beginning of the Harp and Piano staves respectively.

20

100

Hp.

Bisbigliando

*pp*

L.V.

L.V.

*f*(battuto)

*f*(battuto)

Piano

100

8

Tempo Molto lento, ma poco a poco accelerando ----- poco a poco accelerando

102

Hp.

*pp*

**T** Sul tavolo

*pp*

Piano

102

8

----- accelerando -----

Hp.

*pp*

accelerando ----- accelerando -----

Ⓟ → Pos. Naturale

Hp.

*ff*

----- tempo presto ma accelerando! ----- molto accelerando -----

Hp.

velocemente possibile

Hp.

L.V.

L.V.

22  $\text{♩} = 80$  L.V. L.V.

Hp.

Piano

Hp.

Piano

123

123

123

Hp.

Musical score for Harp and Piano, measures 126-131. The Harp part (top system) features a treble clef and a bass clef. It includes dynamic markings *p*, *p*, and *pp*, and articulation marks consisting of vertical lines above the staff. The Piano part (middle system) features a treble clef and a bass clef, with dynamic markings *p* and *pp*, and a *8va* marking. The bottom system shows a bass clef with a *8* marking and a *co.* marking.

Hp.

Musical score for Harp and Piano, measures 129-133. The Harp part (top system) features a treble clef and a bass clef, with dynamic markings *mf* and *f*, and a *co.* marking. The Piano part (middle system) features a treble clef and a bass clef, with dynamic markings *mf* and *f*, and a *8va* marking. The bottom system shows a bass clef with a *8* marking and a *3* marking.

24

Hp. *f* *mf*

Piano *f*

U.C. *loco*

Hp. *p* *mf* *mf(battuto)*

Piano *mf*

*loco*

25

138 *mp* 3

138 *mf* 3

138 8

U.C. \_\_\_\_\_

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Harp (Hp.) and contains measures 138, 139, and 140. Measure 138 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. Measure 139 has a quarter note G4, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Measure 140 has a quarter note G4, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Above measure 138 is a diagram of a harp with six strings marked with vertical lines. The middle staff is for Piano (Piano) and contains measures 138, 139, and 140. Measure 138 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mf*. It features a complex chordal texture with many notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) for Piano, containing measures 138, 139, and 140. Measure 138 has a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mf*. It features a complex chordal texture. Below the bottom staff is a bracketed section labeled 'U.C.' with a line extending to the right.

141 L.V. 3

141 L.V. 3

141 *mp* 3

141 8

U.C. \_\_\_\_\_

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Harp (Hp.) and contains measures 141, 142, and 143. Measure 141 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mp*. It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. Measure 142 has a quarter note G4, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Measure 143 has a quarter note G4, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Above measure 141 is a diagram of a harp with six strings marked with vertical lines. The middle staff is for Piano (Piano) and contains measures 141, 142, and 143. Measure 141 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mp*. It features a complex chordal texture with many notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) for Piano, containing measures 141, 142, and 143. Measure 141 has a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mp*. It features a complex chordal texture. Below the bottom staff is a bracketed section labeled 'U.C.' with a line extending to the right.

26

Hp.

Piano

U.C.

$\text{♩} = 50 \text{ ca}$  *rit.*

Hp.

Piano

U.C.

5.2 Partitura de *O Canto de um jardim de memórias*

# O canto de um jardim de memórias



André Greboge

Que inventassem uma flor  
cujas sementes fossem memórias,  
pra essas flores cantarem  
aos visitantes do jardim,  
as memórias vivas em cor  
que brotassem amontoadas  
em polifonias de aromas e passados.

Duração aprox: 7:50

# O canto de um jardim de memórias

♩ = 68  
A

The score is divided into three systems. The first system includes Flauta, Clarinete em Bb (alturas escritas), Violão, Violino, and Cello. The Cello part features a long note with dynamics *ff* and *pp*, and markings for *Pos. Natural* and *sul pont.*. The second system includes Fl., B♭ Cl., Gtr., Vln., and Vc. The B♭ Cl. part has *Bisbigliando* markings and a dynamic of *fp*. The Gtr. part has a dynamic of *f*. The Vc. part has a dynamic of *f*. The third system includes Fl., B♭ Cl., Gtr., Vln., and Vc. The Fl. part has dynamics *p*, *ppp*, *p*, and *mf*. The B♭ Cl. part has dynamics *p*, *f*, *p*, and *mf*. The Gtr. part has a dynamic of *f*. The Vln. part has dynamics *f* and *p*, and a *Pos. Natural* marking. The Vc. part has a dynamic of *pp*.

2

## O canto de um jardim de memórias

Musical score for "O canto de um jardim de memórias", page 2. The score is divided into three systems, each with five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

**System 1 (Measures 12-15):**

- Fl.:** Starts with *mf*, then *pp*, *mf*, and *pp*. Includes *Bisbigliando* markings.
- B. Cl.:** Starts with *f*, then *pp*, and *pp*. Includes *Bisbigliando* markings.
- Gtr.:** Starts with *f*, then *f*, and *pp*. Includes a triplet of eighth notes.
- Vln. and Vc.:** Resting.

**System 2 (Measures 16-19):**

- Fl.:** *mf* and *pp*. Includes *Bisbigliando* markings.
- B. Cl.:** *pp*. Includes *Bisbigliando* markings.
- Gtr.:** *p* and *f*. Includes *Bisbigliando* markings.
- Vln. and Vc.:** *ff* and *pp*. Includes *Pos. Natural* and *sul pont.* markings.

**System 3 (Measures 20-23):**

- Fl.:** *p*, *f*, *mf*, and *p*. Includes *Bisbigliando* markings.
- B. Cl.:** *p*, *f*, *mf*, and *p*. Includes *Bisbigliando* markings.
- Gtr.:** *p*, *f*, *mf*, and *mf*. Includes *Bisbigliando* markings.
- Vln. and Vc.:** *mf* and *f*. Includes *Pos. Natural* and *sul pont.* markings.

O canto de um jardim de memórias

3

B

27

Fl. *p* *f* *p* *p*

B. Cl. *p* *f* *p* *p*

Gtr. *sfz* *p* *mf*

Vln. *sul pont.* *Pos. Natural* *sul pont.*

Vc. *f* *f* *pp*

31

Fl. *Bisbigliando*

B. Cl. *p < f > p*

Gtr. *p*

Vln. *f* *p* *p* *ff* *pp*

Vc. *f* *p* *p* *ff* *pp*

36

Fl. *pp* *p* *p* *p*

B. Cl. *pp* *p* *p* *p*

Gtr. *pp* *sul pont.* *Pos. Natural* *mf* *mf* *pp*

Vln. *p* *p* *p* *sul pont.* *Pos. Natural* *mf* *pp*

Vc. *p* *p* *p*

4

O canto de um jardim de memórias

The musical score is divided into three systems, each with five staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- System 1 (Measures 42-47):** Flute and Clarinet parts feature dynamics of *p*, *pp*, and *pp* with accents. The Violin part starts with *f* and transitions to *pp*. The Viola part starts with *p* and transitions to *pp*. The Flute and Clarinet parts include the instruction "Bisbigliando" (whispering).
- System 2 (Measures 48-53):** The Flute and Clarinet parts continue with "Bisbigliando" and dynamics of *pp*. The Violin part includes the instruction "Pos. Natural" (Natural Position) and "sul pont." (sul ponticello). The Viola part includes "Pos. Natural" and "sul pont.".
- System 3 (Measures 54-59):** The Flute part includes a section marked with a box containing the letter "C". Dynamics include *pp* and *p*. The Violin part includes "Pos. Natural" and "sul pont.". The Viola part includes "Pos. Natural" and dynamics of *p* and *f*.

## O canto de um jardim de memórias

5

60

Fl. *p*  $\leftarrow$  *mf* *mf*  $\rightarrow$  *pp* *p*

B♭ Cl. *p*  $\leftarrow$  *mf* *mf*  $\rightarrow$  *f* *p*

Gtr. *ff*

Vln. *f* *f* *p*  $\leftarrow$  *f*

Vc. *p*  $\leftarrow$  *mf* *f*  $\rightarrow$  *pp*  $\rightarrow$  *f*

65

Fl. *f* *p*  $\leftarrow$  *f* *f*  $\rightarrow$  *pp* *mf* *f*  $\rightarrow$  *mf*

B♭ Cl. *f*  $\rightarrow$  *pp* *mf* *f*  $\rightarrow$  *mf*

Gtr. *f*  $\rightarrow$  *pp* *mf* *f*

Vln. *f*  $\rightarrow$  *pp* *f*  $\rightarrow$  *mf*

Vc. *f*  $\rightarrow$  *p* *f*  $\rightarrow$  *mf*

72

Fl. *mf* *f*  $\rightarrow$  *p*

B♭ Cl. *mf* *f*  $\rightarrow$  *p*

Gtr. *mf* *p* *p*

Vln. *p* *mf* *mf*  $\rightarrow$  *p*

Vc. *mf* *f*  $\rightarrow$  *p* *mf* *pizz.*

6

## O canto de um jardim de memórias

Musical score for "O canto de um jardim de memórias" (The song of a garden of memories). The score is arranged for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

**Measures 77-78:**

- Fl.: *p* to *f*, then *f* with a triplet.
- B♭ Cl.: *p* to *f*, then *f* with a triplet.
- Gtr.: *f* with a triplet.
- Vln.: *p* to *f*, then *f* with a triplet. Includes the instruction "Pos. Natural".
- Vc.: *p* to *f*, then *f* with a triplet.

**Measures 79-80:**

- Fl.: *mf*, *p*, *mf*, *mf* to *pp*.
- B♭ Cl.: *mf*, *p*, *mf*, *mf* to *pp*.
- Gtr.: *mf*, *p*, *mf*, *mf* to *pp*.
- Vln.: *mf*, *p*, *mf*, *mf* to *pp*.
- Vc.: *mf*, *p*, *mf*, *mf* to *pp*.

**Measures 81-82:**

- Fl.: *mf*.
- B♭ Cl.: *mf*.
- Gtr.: *mf*.
- Vln.: *mf* to *ff*.
- Vc.: *mf*.

O canto de um jardim de memórias

7

Musical score for O canto de um jardim de memórias, measures 84-90. The score is arranged for five instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

Measures 84-86: Flute and Bass Clarinet play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Guitar plays a steady eighth-note accompaniment. Violin and Violoncello play a melodic line with accents and a sixteenth-note triplet.

Measures 87-89: Flute and Bass Clarinet play a melodic line with dynamic markings *f*, *mf*, *ff*, *ff*, *f*, and *mf*. Guitar plays a rhythmic pattern with dynamic markings *f*, *mf*, *ff*, *f*, and *mf*. Violin and Violoncello play a melodic line with dynamic markings *f*, *mf*, *ff*, *ff*, *f*, and *p*.

Measure 90: Flute and Bass Clarinet play a melodic line with dynamic marking *p*. Guitar plays a rhythmic pattern with dynamic markings *f* and *ff*. Violin and Violoncello play a melodic line with dynamic marking *f*.

O canto de um jardim de memórias

The musical score is organized into three systems, each with five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 92-94):**
  - Measures 92-94: Flute and Bass Clarinet play a melodic line with a *p* dynamic. Guitar and Violin play a rhythmic accompaniment with triplets and a *p* dynamic. Violoncello plays a bass line with a *p* dynamic.
- System 2 (Measures 95-97):**
  - Measure 95: A dynamic change to *f* is indicated. A box labeled 'D' is present above the Flute staff.
  - Measures 95-97: All instruments play a complex, rhythmic texture. Dynamics range from *p* to *pp* across the staves.
- System 3 (Measures 98-100):**
  - Measures 98-100: Flute and Bass Clarinet play a melodic line with dynamics *f* and *pp*. Guitar and Violin play a melodic line with dynamics *f* and *p*. Violoncello plays a long note with dynamics *f* and *pp*. Performance markings include "Pos. Natural" and "sul pont."

O canto de um jardim de memórias

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves for the instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- System 1 (Measures 102-106):** Flute and Viola play a melodic line with dynamics *p*, *p*, *f*, and *p*. B♭ Clarinet and Guitar provide harmonic accompaniment. Violin and Viola have *sul pont.* markings.
- System 2 (Measures 107-112):** Flute and Viola play a melodic line with dynamics *p*, *ppp*, *mf*, *p*, and *mf*. B♭ Clarinet and Guitar provide harmonic accompaniment. Violin and Viola have *sul pont.* and *Pos. Natural* markings.
- System 3 (Measures 113-118):** Flute and Viola play a melodic line with dynamics *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, and *p*. B♭ Clarinet and Guitar provide harmonic accompaniment. Violin and Viola have *sul pont.* and *Pos. Natural* markings.

Additional markings include *Bisbigliando* above the Flute staff in the third system and various dynamic hairpins throughout the score.

10

## O canto de um jardim de memórias

The musical score is divided into three systems, each with five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

**System 1 (Measures 118-122):**

- Flute:** Features a melodic line with the instruction *Bisbigliando* above the staff.
- Bass Clarinet:** Provides a harmonic accompaniment with the instruction *Bisbigliando* below the staff.
- Guitar:** Plays a rhythmic accompaniment with triplets.
- Violin:** Plays a melodic line with triplets, dynamic markings *p* and *pp*, and a hairpin crescendo.
- Viola:** Plays a melodic line with triplets, dynamic markings *p* and *pp*, and a hairpin crescendo. It includes the instruction *Pos. Natural* with an arrow pointing to the right, and *sul pont.* with an arrow pointing to the left.

**System 2 (Measures 123-129):**

- Flute:** Features a melodic line with the instruction *Aerado* above the staff.
- Bass Clarinet:** Provides a harmonic accompaniment with the instruction *Aerado* above the staff.
- Guitar:** Plays a rhythmic accompaniment with triplets and the instruction *sul pont.* above the staff.
- Violin:** Plays a melodic line with the instruction *sul pont.* above the staff.
- Viola:** Provides a harmonic accompaniment with the instruction *sul pont.* above the staff.

**System 3 (Measures 130-135):**

- Flute:** Features a melodic line with the instruction *sul pont.* above the staff.
- Bass Clarinet:** Provides a harmonic accompaniment with the instruction *sul pont.* above the staff.
- Guitar:** Plays a rhythmic accompaniment with triplets and the instruction *sul pont.* above the staff.
- Violin:** Plays a melodic line with the instruction *sul pont.* above the staff.
- Viola:** Provides a harmonic accompaniment with the instruction *sul pont.* above the staff.

## 5.2.1 Cartaz do concerto

**SESI  
CULTURA**

NÚCLEO DE COMPOSIÇÃO SESI-EMBAP APRESENTA

# Cinco Líricas Imaginárias

**20 DEZ • 17h**

- 1 *Ayllu Ruru* | José Luis Manrique
- 2 *O canto de um jardim de memórias* | Andre Greboge
- 3 *Água Turva*, (1) *Rio Gualaxo*, (2) *Rio Carmo*, (3) *Rio Doce* | Rodrigo Enoque
- 4 *Quiméria* | Pedro Samsel
- 5 *Canção imaginária* | Paul Wegmann

## Músicos

*Shanda Olandoski* | viola  
*Otávio Augusto Chagas da Silva* | clarinete  
*Joaquín Rebollo* | violoncelo  
*André Prodossimo* | violão  
*Julia Saggin* | soprano  
*Francisco Luz* | violão  
*Valentina Daldegan* | flauta transversal

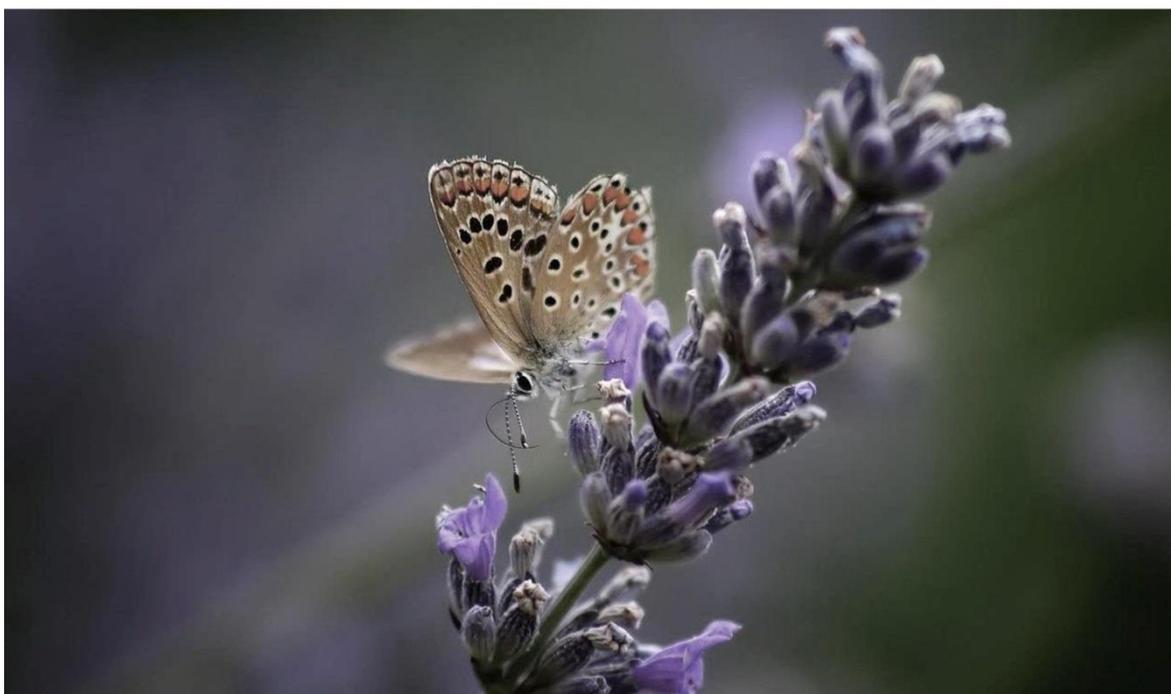
**Centro Cultural Sesi**  
 HEITOR STOCKLER DE FRANÇA

Av. Mal Floriano Peixoto, 458 | Centro Curitiba/PR  
 (41) 3322.2111

**SESI**

EMBAP

# A Lavanda Solitária



*André Greboge*

**Para Francisco Cardoso Araújo**

*Para clarinete e ressonância de piano.*

*A lavanda solitária  
Que não sabia se era a última  
Ou a primeira da estação*

*A lavanda solitária*  
*Que não sabia se era a última*  
*Ou a primeira da estação*

# A Lavanda Solitária

André Greboge

♩ = 60

Clarinet in B $\flat$   
 Alturas escritas

*Vib. lento* *Vib. lento* *Quasi Gliss.* *Vib. lento* *Vib. lento* *Quasi Gliss.* *Simile*

*pp* < *f* > *pp* *pp* *pp* < *p* *pp*

6

B $\flat$  Cl.

*Vib. lento* *Bisbigliando* *Quasi Gliss.*

*pp* < *f* > *pp* *p* < *f* *p* *f* *f* > *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p*

11

B $\flat$  Cl.

*Vib. lento* *Vib. lento* *Quasi Gliss.* *Quasi Gliss.* *Bisb.* *Quasi Gliss.* *accel.*

*p* < *f* *pp* < *f* *pp* *p* *f* *p* *pp* *p*

16

B $\flat$  Cl.

*Bisb.* *Quasi Gliss.* *Simile*

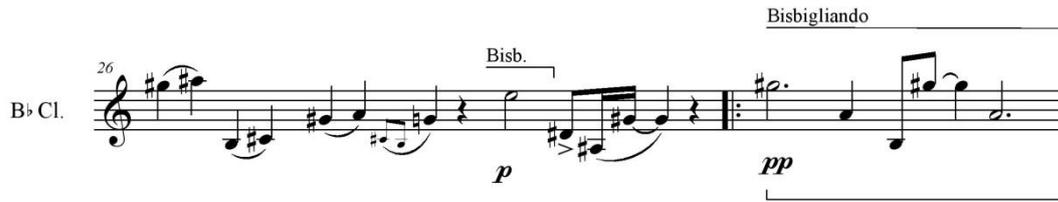
*p* < *f* < *ff* *p* *f* *pp*

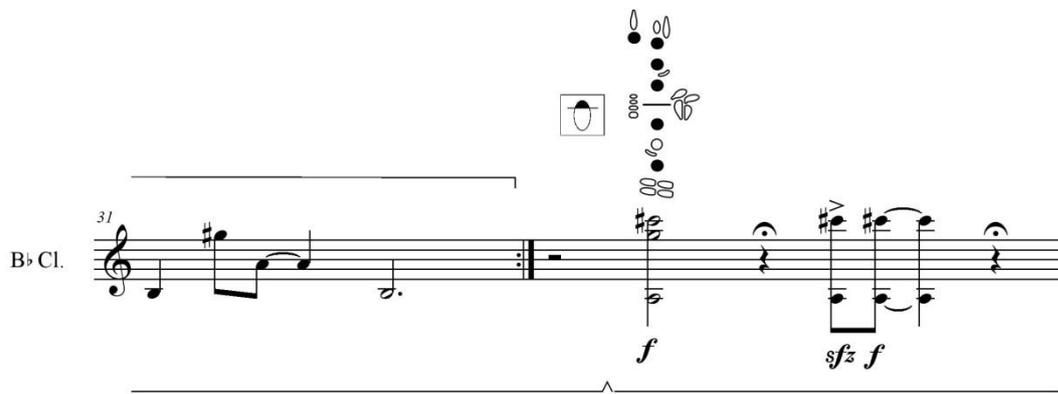
♩ = 80-90 ca    ♩ = 60

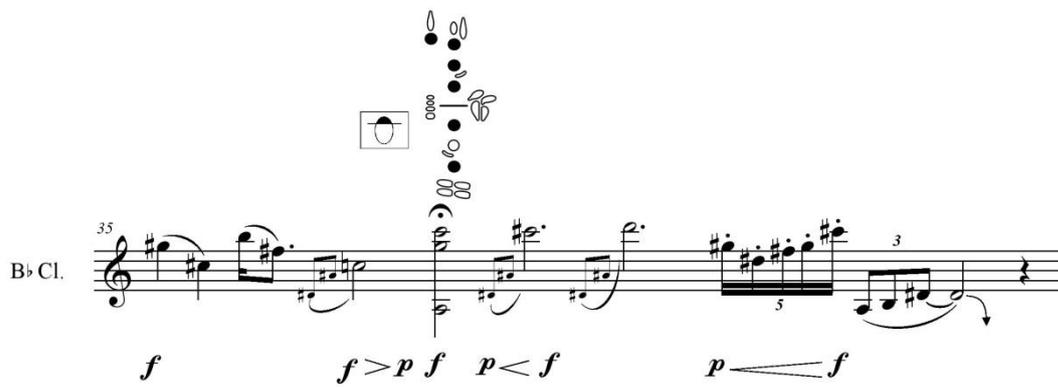
A Lavanda Solitária

2

B $\flat$  Cl. 

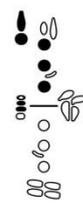
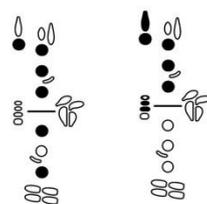
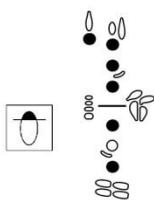
B $\flat$  Cl. 

B $\flat$  Cl. 

B $\flat$  Cl. 

A Lavanda Solitária

3



B $\flat$  Cl. *f* *f* *f* *pp* *rubato*

B $\flat$  Cl. *pp* *pp* *Bisb.* *Bisb.*

B $\flat$  Cl. *acelera um pouco (ad. lib.)* *p* *p < f > p* *f* *p < f*

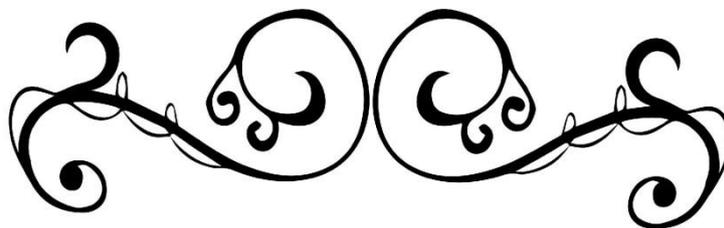
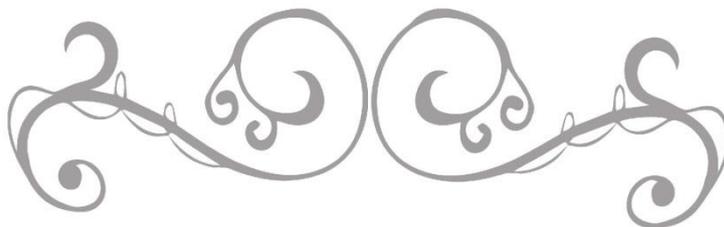
B $\flat$  Cl. *f* *p < f < f* *ff* *p*



#### 5.4 Partitura de *Para mim – mais que o céu e a terra*

Nota de programa: Essa peça é inteiramente baseada na ária "Ich Will Dir Mein Herze Schenken" de J. S. Bach, da Paixão Segundo São Matheus. O próprio título da peça é derivado do texto da ária:

*Eu quero te dar meu coração  
me afundar em tua salvação!  
me afundar em ti;  
Para você o mundo é pequeno,  
mas para mim,  
você é mais que o céu e a terra*



# Para mim, mais que o céu e a terra

I

André Greboge

$\text{♩} = 90$  Acelera gradualmente

Piano

*mf p mf p*

Acelera gradualmente  $\text{♩} = 120$

Pno.

5

$\text{♩} = 90$  Acelera gradualmente

Pno.

*mf*

9

Acelera gradualmente  $\text{♩} = 120$

Pno.

13

2

Para mim, mais que o céu e a terra

♩ = 90 (sem acelerar)

Pno.

*p*

Pno.

*Seco, mas com pedal depois do ataque*

Pno.

*mf*

*Ped.*

Pno.

Para mim, mais que o céu e a terra

3

♩ = 90 ————— *Acclera gradualmente* ————— ♩ = 120

33

Pno. *mf p mf p mf p mf p*

*And.*

♩ = 90 ————— *Acclera gradualmente* ————— ♩ = 120

37

Pno. *mf*

♩ = 90 (*sem acelerar*)

41

Pno. *p*

*Seco, mas com pedal depois do ataque*

45

Pno. *mf*

4

Para mim, mais que o céu e a terra

Pno.

49

*mf p mf p mf*

*ped.*

53

*p*

*rubato*

*f*

*Segura o pedal até o som desaparecer totalmente*

Detailed description: The image shows two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 49, consists of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with notes and rests, while the bass clef contains a harmonic accompaniment of chords. Dynamic markings *mf* and *p* are placed below the treble staff. A *ped.* (pedal) marking is located below the bass staff. The second system, starting at measure 53, also uses a grand staff. The treble clef has a melodic line with a *f* dynamic marking, and the bass clef has a *p* dynamic marking. A *rubato* marking is placed above the treble staff. At the end of the system, there is a *f* dynamic marking and a *Segura o pedal até o som desaparecer totalmente* instruction. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

# Para mim, mais que o céu e a terra

## II

André Greboge

Piano

$\text{♩} = 60$

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

Pno.

5

*p* *mf*

Pno.

9

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

Pno.

13

*p* *mf*

2

Para mim, mais que o céu e a terra

Pno.

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

Pno.

*p* *mf* *mf* *mf*

Pno.

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

*ritardado aos poucos*

Pno.

*p* *mf* *mf* *mf*

*rubato bem lento*

# Para mim, mais que o céu e a terra

## III

André Greboge

♩ = 60

*Meio pedal*

Piano

Piano

*pp*

Pno.

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

Pno.

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

Pno.

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

2

Para mim, mais que o céu e a terra

Pno.

17 *p* *f* *p*

21

25

29 *mf* *p*

33 *p* *f* *p*

Detailed description: This page contains five systems of piano accompaniment for the piece 'Para mim, mais que o céu e a terra'. Each system is labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 17-20) features a treble clef, a key signature of one flat, and dynamics of *p*, *f*, and *p*. It includes a triplet of eighth notes in measure 19. The second system (measures 21-24) continues the melody in the treble clef. The third system (measures 25-28) also continues in the treble clef. The fourth system (measures 29-32) includes a dynamic marking of *mf* that transitions to *p* by measure 32, and a separate bass clef line for the final measure of the system. The fifth system (measures 33-36) is a grand staff with both treble and bass clefs, featuring dynamics of *p*, *f*, and *p*, and a triplet of eighth notes in the bass clef line in measure 35. Dashed lines with upward-pointing chevrons indicate the continuation of the piece.

Para mim, mais que o céu e a terra

3

Pno.

36 *mf* *p* *mf* *p*

Pno.

39 *pp*

Pno.

41 *ppp* *p*

5.5 Partitura de *A dança quieta do salgueiro*

# A dança quieta do salgueiro



*André Greboge*

Imagem da capa: *Flor de cerejeira na noite* de Katsushika Oi.

Baseada no poema:  
Noite fresca:  
o canto do vento  
e a dança do salgueiro

# A dança quieta do salgueiro

André Gribogé

♩ = 50

Piano

*f*

Pno.

*mf*

*f*

Pno.

*mf*

*f*

Pno.

*mf*

*f*

3

3

3

2 A dança quieta do

Pno.

Musical notation for measures 9 and 10. The piece is in 3/4 time. Measure 9 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 10 continues the accompaniment with some melodic movement in the bass. Both measures contain several triplet markings.

Pno.

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 12 continues the accompaniment. Dynamic markings include *mf* in the bass of measure 11 and *f* in the bass of measure 12. Triplet markings are present in both measures.

Pno.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 continues the accompaniment. Both measures contain several triplet markings.

Pno.

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 16 continues the accompaniment. Dynamic markings include *ff* in the bass of measure 15 and *ff* to *p* in the bass of measure 16. Triplet markings are present in both measures.

3

3

3

3

## A dança quieta do

3

*Pressionar o pedal depois do ataque e deixar soar*

Pno.

17

18

*f*

*p*

**Tempo rubato, lento***Pressionar o pedal normalmente*

Pno.

19

20

*p*

*p*

Pno.

21

22

*p*

*p*

Pno.

23

24

*p*

*p*



A dança quieta do

5

Pno.

33

3

Pno.

35

Pno.

37

Pno.

39

6

## A dança quieta do

Pno.

Measures 41-42. Measure 41: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 42: Treble clef has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it.

Pno.

Measures 43-44. Measure 43: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it. Measure 44: Treble clef has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it. Dynamics: *p* (piano) at the start of measure 44, *f* (forte) at the end of measure 44.

Pno.

Measures 45-46. Measure 45: Treble clef has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it. Measure 46: Treble clef has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it. Dynamics: *f* (forte) at the start of measure 45.

Pno.

Measures 47-48. Measure 47: Treble clef has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it. Measure 48: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. A triplet of eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it. Dynamics: *f* (forte) at the start of measure 48.

A dança quieta do

7

Pno.

49

Pno.

51

Pno.

53

Pno.

55

*ff* *p*

3 3

8

## A dança quieta do

*Pressionar o pedal depois do ataque e deixar soar*

Pno.

57

*f*

5.6 Programa de concerto da peça *Issa dança de memória*

## APRESENTAÇÃO: "MÚSICA E DANÇA" & "PRÁTICA DE CONJUNTO MUSICAL III"

### PROGRAMA:

#### 1. Gilberto Gil..... PALCO

**Arranjo: Aglaê Frigeri**

Percussão corporal: Alunos da disciplina de Prática de Conjunto Musical III

#### 2. Luiz A. Guimarães..... FIRE

**Arranjo: Aglaê Frigeri**

teclados: Bernardo, Guilherme, Janayna, Nicole, Nikole, Suellen, Renan

templeblocks: Flávio

claves: Alays, Marília

pandeiretas, reco-recos: restante do grupo

voz: todos - Alunos da disciplina de Prática de Conjunto Musical III

#### 3. Heraldo do Monte..... DOÇURA

**Arranjo: Aglaê Frigeri**

voz: Nikole

trombone solo: Anderson

guitarra: Lucas

cavaquinho: Franco

violão: Daniel

baixo: Maitê

pandeiro: Josué

reco-recos: Gabriel, Jessica, Nicole, Renan

caxixis: Bernardo, Daniel, Eduardo, Gustavo

tamborins (mãos): Alays, Flávio,

Guilherme, Hayana, Janayna, Marília, Suellen

#### 4. André Greboge..... ISSA DANÇA DE MEMÓRIA (estréia)

**Criação coreográfica: Alunos da disciplina de Música e Dança**

Dança: Alunos da disciplina de Música e Dança

#### 5. Chico Buarque..... MORENA DE ANGOLA

**Arranjo: Aglaê Frigeri / Criação coreográfica: Edi Marques**

Dança: Alunos da disciplina de Música e Dança

voz: Alays, Janayna, Jessica, Marília

cavaquinho: Franco

violão: Suellen

guitarra: Lucas

baixo: Maitê

pandeiro: Josué

reco-recos: Flávio, Guilherme

agogô: Anderson, Renan

caxixis: Bernardo, Daniel, Eduardo, Gabriel,

Gustavo, Hayana, Nicole, Nikole

**Turma de Prática de Conjunto Musical III:** Alays Cristine do Prado, Anderson Karas, Bernardo Veronese Rangel, Daniel Chomiak, Eduardo Barth, Flávio Dias Velozo, Franco Gevaerd, Gabriel Almeida Laurindo, Guilherme Werner Junkeas, Gustavo Wisniewski, Hayana Micheley Machado, Janayna Sfair, Jessica Waltrick, Josué de Oliveira Moriya, Lucas Edgar de Paula Dias, Maitê Vitória Alonso, Marília Silva Pereira, Nicole Manzoni Garcia, Nikole Gouveia Silva, Renan Oliveira da Silva, Suellen Moraes.

**Turma de Música e Dança:** Augusto Alberton de Lima, Bruna Karoline de Oliveira, Carina Cardoso de Araujo, Carolina Beê Araujo, Gabriel Louro Palomero Saber, Giovana Munhoz Pereira Bunicoski, Guilherme Madeira Fernandes da Silva, Juliana Miyuki Takenaka, Lethycia Ferreira Martins, Leticia Benetti de Paula Lotto, Luana Mayara Lemos Muraski, Ludiana Cardoso da Silva, Marcelo Briski de Ataíde Peixoto, Maricel Cano Ioris, Marinez dos Santos Costa, Nikole Anne Furukawa, Rogerio Valmorbidia Mezari, Sarah Elizama da Silva, Susan Stephanie Opiechon, Victor Kaickmann Bermudez.

**PROFESSORES:** Aglaê Frigeri, Ederson Marques Góes, Rosane Cardoso de Araújo  
Data: 07/06/2016, 19h00, Sala de Exposições do DEARTES/UFPR

5.7 CD com áudios das obras.

Faixa 1: Con la testa fra le nuvole

Faixa 2: O canto de um jardim de memórias

Faixa 3: A lavanda solitária

Faixa 4: Para mim – mais que o céu e a terra

Faixa 5: A dança quieta do salgueiro

Faixa 6: Issa dança de memória