

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAQUEL FREDERICO DE MIRANDA GONÇALVES

CICLO *LUNATAS* PARA PIANO SOLO: PERSPECTIVAS DA INDETERMINAÇÃO
MUSICAL E MEMORIAL COMPOSICIONAL

CURITIBA

2024

RAQUEL FREDERICO DE MIRANDA GONÇALVES

CICLO *LUNATAS* PARA PIANO SOLO: PERSPECTIVAS DA INDETERMINAÇÃO
MUSICAL E MEMORIAL COMPOSICIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues

CURITIBA

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

G635 Gonçalves, Raquel Frederico de Miranda
Ciclo lunatas para piano solo: perspectivas da indeterminação musical e memorial composicional. / Raquel Frederico de Miranda Gonçalves. – 2024.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.

Inclui referências.

1. Música. 2. Piano solo. 3. Composição musical. 4. Processo criativo. 4. Memorial composicional. 5. Indeterminação I. Rodrigues, Indioneu Carneiro. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **RAQUEL FREDERICO DE MIRANDA GONÇALVES** intitulada: **CICLO LUNATAS PARA PIANO SOLO: PERSPECTIVAS DA INDETERMINAÇÃO MUSICAL E MEMORIAL COMPOSICIONAL**, sob orientação do Prof. Dr. INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Julho de 2024.

Assinatura Eletrônica

12/08/2024 15:30:06.0

INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/07/2024 16:30:30.0

ANTONIO CELSO RIBEIRO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica

29/07/2024 22:17:58.0

ALVARO HENRIQUE BORGES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - FAP)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 384798

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 384798

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho primeiramente à Deus, pois dEle vem todas as coisas, pois Ele é meu capacitador, inspirador e o autor da vida e de toda criação. Em segundo, à minha família, Lennon e Amanda, minha inspiração, presentes de Deus que alegram todos os meus dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, por me capacitar em todas as coisas.

À minha família, que me apoiou durante o mestrado. Por dividir comigo momentos de alegria e de aflições.

Ao meu orientador, professor Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues, que me acompanhou em todo o processo dessa pesquisa, com quem muito aprendi. Sou demasiadamente grata por ter sido orientada por este extraordinário professor.

Aos professores Dr. Clayton Rosa Mamedes, Dr. Indioneu Rodrigues e Dr. Antonio Celso Ribeiro, com quem pude realizar algumas disciplinas relevantes para minha pesquisa. Suas disciplinas agregaram-me muito conhecimento, aprimoramento e experiências práticas no campo da criação sonora.

Aos professores, Dra. Rosane Cardoso de Araújo e Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho, que ministraram a disciplina Metodologia de Pesquisa.

Aos caros colaboradores pianistas Marcelo Rodrigues e Ricardo Ferrari, por se disponibilizarem a interpretar o Ciclo *Lunatas* nas gravações para a finalização desta pesquisa.

Ao Álvaro Ramos, que disponibilizou seu estúdio para a realização dessas gravações, interpretadas por Ricardo e Marcelo.

Ao colega Guilherme Guinski, que colaborou com as gravações e edições de áudio do Ciclo *Lunatas*.

*Louvai-o, sol e lua; louvai-o, todas as estrelas luzentes. [...]
Louvem o nome do Senhor, pois só o seu nome é exaltado; a
sua glória está sobre a terra e o céu. (Salmos 148: 3; 13)*

RESUMO

Esta pesquisa registra o processo composicional do Ciclo *Lunatas*, constituído de sete peças para piano solo. A pesquisa composicional abrange três etapas. A primeira consiste em um levantamento técnico-bibliográfico sobre processos criativos explorados por alguns compositores dos séculos XX e XXI e sua relação com a noção de indeterminação, desenvolvida especialmente por John Cage (2019 [1961]), que norteia o processo composicional do Ciclo *Lunatas*, objeto desta dissertação. Somam-se ainda a esta etapa, determinadas abordagens técnicas, aplicadas a escrita e performance pianística, por compositores como Karlheinz Stockhausen, Almeida Prado e Marisa Rezende. Propõe-se, na segunda etapa, a elaboração de níveis de indeterminação (n), com base nas abordagens técnicas investigadas. A terceira etapa consiste na apresentação do memorial composicional acompanhado pelas partituras e respectivas versões fonográficas do Ciclo. As *Lunatas* constituem-se de aspectos poéticos, técnico-científicos gerados a partir da investigação sobre a Lua e suas fases, da elaboração dos esquemas de (n) para cada *Lunata*, bem como da projeção de sentimentos individuais despertados durante a observação da Lua, entre a autora e sua filha.

Palavras-chave: Piano solo; Indeterminação; Composição musical; Processo criativo; Memorial composicional.

ABSTRACT

This research examines the compositional processes involved in creating the Cycle *Lunatas*, for solo piano. Compositional research occurs in three steps. The first step consists of a bibliographical survey on creative processes explored by some selected composers of the 20th and 21st centuries and their compositional relationship with the notion of indeterminacy, popularized especially by John Cage (2019 [1961]). The compositional process of the *Lunatas* is guided by the notion of indeterminacy. Additionally, certain technical approaches are raised as applied to piano composition and performance by composers such as Karlheinz Stockhausen, Almeida Prado and Marisa Rezende. The second stage of the research proposes the elaboration of levels of indeterminacy (n), based on some technical approaches investigated. The third stage presents the *Lunatas*'s compositional process accompanied by the *Lunata*'s scores and some respective phonographic versions of the Cycle. The *Lunatas* are made up from the poetic and technical-scientific projections created from the investigation about the Moon and its phases, from the elaboration of the schemes of (n) for each *Lunata*, and also, from some individual feelings awakened in the composer from her observations of the Moon, with her daughter.

Keywords: Solo piano; Indeterminacy; Musical composition; Creative process; Compositional memorial.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Duas imagens da notação gráfica da <i>Fontana Mix</i> (1958), de John Cage.....	22
Figura 2: Trecho da <i>Pli selon Pli</i> (1957-1962), de Pierre Boulez.....	25
Figura 3: Partitura Gráfica <i>December</i> (1952), de Earl Brown.....	30
Figura 4: <i>Solo de Trompete</i> do <i>Concerto para Piano</i> (1957-1958), de John Cage.....	30
Figura 5: Partitura - 4 '33 (1952), de John Cage.....	31
Figura 6: Trecho do Exercício II.32 da Cartilha Rítmica para piano (1992-1999), de Almeida Prado.....	34
Figura 7: Bula das instruções referentes às técnicas estendidas da peça <i>Miragem</i> (2011), de Marisa Rezende.....	37
Figura 8: Módulo F de <i>Assembly</i> , de Aylton Escobar.....	38
Figura 9: Primeiras páginas de <i>Jeux</i> (1913), de Debussy.....	41
Figura 10: Imagem da partitura completa da <i>Klavierstück XI</i> (1955), de Stockhausen..	43
Figura 11: Dois fragmentos da <i>Klavierstück XI</i> (1955), de Stockhausen.....	44
Figura 12: Trecho da <i>Terceira Sonata para Piano</i> (1955-1957), de Pierre Boulez.....	45
Figura 13: Gráfico - níveis de indeterminação (n).....	48
Figura 14: Indicação de pedal livre - <i>Lunata I</i>	49
Figura 15: Exemplo de âmbitos de dinâmica - <i>Lunata I</i>	49
Figura 16: Exemplo de opção de dinâmica - <i>Lunata I</i>	50
Figura 17: Exemplo de notas em formato diamante - <i>Lunata I</i>	51
Figura 18: Trecho de <i>Cartas Celestes - Portfólio do Crepúsculo</i> (1974), de Almeida Prado.....	52
Figura 19: Indicação de n2a - <i>Lunata I</i>	52
Figura 20: Indicação de n2b - <i>Lunata II</i>	53
Figura 21: Indicação de n2c - <i>Lunata I</i>	54
Figura 22: Indicação de n2c - <i>Lunata I</i>	54
Figura 23: Exemplo de n2c com tempo cronológico dado - <i>Lunata III</i>	55
Figura 24: Indicação de TE - <i>Lunata I</i>	55
Figura 25: Trecho da <i>Lunata I</i> - indicação de variação de gestualidade para TE - <i>Lunata I</i>	56
Figura 26: Indicação de n3 - <i>Lunata III</i>	57

Figura 27: Exemplo - Esquema - Esquema da <i>Lunata IV</i> na forma móvel - <i>Lunata IV</i> ..	58
Figura 28: Exemplo de forma móvel (na microforma) - <i>Lunata IV</i>	59
Figura 29: Exemplo de forma móvel (na microforma) - <i>Lunata IV</i>	59
Figura 30: Croqui da autora (ciclo lunar).....	62
Figura 31: Croqui da autora (Lua Nova).....	65
Figura 32: Imagem da Lua Nova depois de alguns dias.....	65
Figura 33: Esquema de (n) - <i>Lunata I</i>	66
Figura 34: Trecho - <i>Lunata I</i>	67
Figura 35: Trecho com finalização com um cluster seguido de fermata longa - <i>Lunata I</i>	67
Figura 36: Trecho do segundo momento - <i>Lunata I</i>	68
Figura 37: Exemplo de indicações convencionais de dinâmica.....	68
Figura 38: Exemplo de opções de dinâmica.....	69
Figura 39: Exemplo de âmbitos de dinâmica.....	69
Figura 40: Início do terceiro momento - <i>Lunata I</i>	69
Figura 41: Baqueta 1.....	70
Figura 42: Baqueta 2.....	70
Figura 43: Indicações para TE - <i>Lunata I</i>	70
Figura 44: Sinal de ataque com baqueta nas cordas.....	71
Figura 45: Sinal de ataque com baqueta nas cordas com movimentos circulares	71
Figura 46: Sinal de ataque com mais intensidade com baqueta nas cordas.....	71
Figura 47: Trecho opcional que aparece no início das <i>Lunatas</i>	72
Figura 48: Imagem da fase lunar Quarto-Crescente.....	72
Figura 49: Rascunho - cone na horizontal em movimento crescente.....	73
Figura 50: Esquema de (n) - <i>Lunata II</i>	74
Figura 51: Imagem da fase lunar Crescente-Gibosa.....	75
Figura 52: Esquema de (n) - <i>Lunata III</i>	76
Figura 53: Trecho do primeiro momento - <i>Lunata III</i>	77
Figura 54: Trecho - quarto e quinto momento - <i>Lunata III</i>	77
Figura 55: Trecho final - <i>Lunata III</i>	78

Figura 56: Imagem da fase lunar Cheia.....	79
Figura 57: Esquema de (n) - <i>Lunata IV</i>	80
Figura 58: Ilustração da <i>Lunata IV</i> em formato circular - <i>Lunata IV</i>	81
Figura 59: Trecho da <i>Lunata IV</i> - em formato para folha A4 - <i>Lunata IV</i>	82
Figura 60: Imagem da fase lunar Minguante-Gibosa.....	83
Figura 61: Esquema de (n) - <i>Lunata V</i>	84
Figura 62: Trecho do segundo momento - <i>Lunata V</i>	85
Figura 63: Imagem da fase lunar Quarto-Minguante.....	86
Figura 64: Esquema de (n) - <i>Lunata VI</i>	87
Figura 65: Início - <i>Lunata VI</i>	88
Figura 66: Trecho - melodia na região grave do piano - <i>Lunata VI</i>	88
Figura 67: Trecho final - <i>Lunata VI</i>	89
Figura 68: Imagem do Eclipse Solar Total.....	89
Figura 69: Estrutura (processo de aplicação e organização das ideias para a <i>Lunata VII</i>).....	90
Figura 70: Esquema de (n) - <i>Lunata VII</i>	91
Figura 71: Trecho da <i>Lunata VII</i>	92
Figura 72: Ilustração da <i>Lunata VII</i> em formato circular.....	94

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Sinais de n2d (TE).....	56
Tabela 2: Números de trechos e seus (n) correspondentes.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1 INDETERMINAÇÃO E OBRA ABERTA.....	21
1.1 A Indeterminação e a Prática Improvisativa.....	27
1.2 A Indeterminação no Material.....	29
1.3 A Indeterminação no Ritmo.....	32
1.4 A Indeterminação nas Técnicas Estendidas (e Piano Preparado).....	36
1.5 A Indeterminação na Pedalização (<i>sustain</i>).....	38
1.6 A Indeterminação na Forma.....	39
CAPÍTULO 2 ELABORAÇÃO DOS NÍVEIS DE INDETERMINAÇÃO (n).....	47
2.1 Dispositivos em n0 - Pedal livre, uso não convencional de barras de compasso, despreocupação com a hierarquia tonal e âmbito e opções de dinâmica.....	48
2.2 Dispositivo em n1 - Tempo livre.....	50
2.3 Dispositivos em n2 - Sons flexíveis.....	51
2.3.1 Variação n2a.....	52
2.3.2 Variação n2b.....	53
2.3.3 Variação n2c.....	53
2.3.4 Variação n2d.....	55
2.4 Dispositivo em n3 - Âmbitos de alturas.....	57
2.5 Dispositivo em n4 - Forma móvel.....	57
CAPÍTULO 3 MEMORIAL COMPOSICIONAL.....	60
3.1 As <i>Lunatas</i> (referências poéticas e científicas selecionadas).....	61
3.2 <i>Lunata I</i>	64
3.2.1 Aspectos técnicos.....	65
3.3 <i>Lunata II</i>	72
3.3.1 Aspectos técnicos.....	73
3.4 <i>Lunata III</i>	75
3.4.1 Aspectos técnicos.....	75
3.5 <i>Lunata IV</i>	79

3.5.1 Aspectos técnicos.....	80
3.6 <i>Lunata V</i>	83
3.6.1 Aspectos técnicos.....	83
3.7 <i>Lunata VI</i>	85
3.7.1 Aspectos técnicos.....	86
3.8 <i>Lunata VII</i>	89
3.8.1 Aspectos técnicos.....	91
CAPÍTULO 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
CAPÍTULO 5 PARTITURAS <i>LUNATAS</i>	104
CONCLUSÃO.....	139
REFERÊNCIAS.....	144
ANEXOS.....	147

APRESENTAÇÃO

Sentimentos suscitados a partir de observações da Lua e suas fases com minha filha tiveram um papel fundamental na realização da pesquisa composicional do Ciclo *Lunatas*, para piano solo. O interesse pelo tema nasceu a partir do encantamento de minha filha, em seus primeiros anos de vida, pela Lua, que dizia: “Olha mamãe! A Lua!”. Lembro-me, por exemplo, de momentos em que, sentadas juntas na escadaria do sobrado onde morávamos na época, observávamos o céu e a Lua em noites claras. Minha filha, ainda tão pequena, expressava seu encantamento por este lindo satélite natural de uma maneira contagiante, pura e doce, o que me tocou profundamente. Desde então, a Lua que outrora era, para mim, algo ordinário, passou a ter um significado mais profundo, tornando-se parte de minhas emoções, e despertando-me memórias de momentos especiais de amor maternal. A abordagem composicional aqui demonstrada, inspirada pela Lua e suas fases, possui portanto esse forte componente afetivo e emocional, e se percebe fundamentada por ele.

Por outro lado, meu interesse pela indeterminação, sempre esteve presente em minha prática musical em diferentes contextos criativos, eminentemente em práticas improvisativas mais diretamente vinculadas ao jazz e ao blues, mas também a determinados gêneros musicais fundamentais da música popular brasileira, como do samba, ou da música pop internacional, como o gospel e o soul, que sempre demonstraram ser promotores de processos interpretativos congeniais, livres e ainda assim orgânicos, tal como comenta Eco, sobre a organicidade da *jam-session*,

onde os componentes de um conjunto escolhem um tema e o desenvolvem livremente, improvisando e ao mesmo tempo orientando essa improvisação dentro de uma linha de congenialidade que lhes permite uma criação *coletiva, simultânea, extemporânea* e, todavia [...] *orgânica* (ECO, 2015, p. 221).

Lembro-me, por exemplo, em minhas práticas improvisativas, no jazz — normalmente orientadas por partituras que muitas vezes apresentam não mais do que um único motivo melódico ou uma simples sequência harmônica — que improvisávamos livremente a partir de poucos parâmetros dados, que nos serviam apenas como guias alusivas de uma ideia que se abria à improvisação espontânea e criativa. Nessas ocasiões, lembro-me bem, eu não tinha o sentimento de que deveria seguir, idiomáticamente, apenas a linguagem musical do jazz, como sugere a prática comum, mas encontrava abertura para a hibridação com outros idiomas musicais (música de concerto, blues, soul). Outro aspecto que me despertou interesse durante meus estudos de jazz foi a despreocupação com a tonalidade

durante um solo (um improviso). Uma das coisas que aprendi no improviso do jazz é que todas as doze notas são possíveis em diversos momentos. O uso do cromatismo e a despreocupação com as notas das escalas correspondentes à tonalidade de uma determinada música durante um improviso revelou uma certa similaridade com a música moderna de concerto: o foco nas sonoridades e não nas regras e teorias musicais.

A pesquisa composicional orientada à música indeterminada, me pareceu, portanto, dar continuidade à essa vivência de aberturas, gestada na prática da música popular, do jazz, amplificando-as e ressignificando-as como “improvisação criadora”, termo utilizado por Eco (2015, p. 65), ao tratar justamente da poética da obra aberta, tomando por exemplo importantes obras musicais indeterminadas, tais como o *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio, e *Trocas*, de Henri Pousseur, dentre outras (vide ECO, 2015, p. 65- 69).

O interesse em investigar composicionalmente a potencialidade das aberturas interpretativas oferecidas pela indeterminação musical cresceu ao longo da presente pesquisa, deslocando-se do território da simples improvisação aplicada e idiomática (mesmo que híbrida) e resultando no processo composicional do ciclo de peças para piano que hora se apresenta, em sua conexão, além do mais, com os aspectos poéticos, e também, de certa maneira, técnico-científicos, sobre a Lua e suas fases, despertados em mim recentemente, e de maneira tão contundente, por minha filha.

INTRODUÇÃO

O século XX foi marcado por desconstruções e afastamentos da teoria tradicional que colaboraram com o engendramento de novas estratégias composicionais. De certa maneira, os rastros deixados pelas grandes guerras influenciaram no destino da composição e prática musical, e Grout e Palisca (2007, p. 653) e Griffiths (1987, p. 62; 2010, p. 1) tratam desses efeitos do pós-guerra sobre a prática composicional e artística.

O século XX foi também marcado pelo afrouxamento das regras tonais e harmônicas e pela ampliação das técnicas notacionais tradicionais, incorporando novos modelos de registro como, por exemplo, a notação gráfica.

Personalidades como Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen e Pierre Schaeffer compõem o grupo de importantes artistas dessa nova era musical, marcada pelo advento da música atonal, serial e concreta. A tonalidade passou então a ser somente “um entre vários sistemas possíveis de organização do material sonoro” (COSTA, 2016, p. 2), refletindo uma nova maneira de compor que influenciou diversos outros compositores vanguardistas, modernos e pós-modernos, até hoje.

O desejo pelo afastamento dos métodos musicais e composicionais tradicionais foi significativo e a indeterminação passou a ser um recurso interessante a ser explorado. Através da indeterminação foi possível gerarem-se aberturas e liberdades interpretativas que ampliassem as técnicas interpretativas até então utilizadas, como o rubato, por exemplo, que foi bastante utilizado na era romântica e sugeria ao intérprete liberdades expressivas que soassem como flutuações temporais.

A era romântica se caracterizou pela busca da perfeição interpretativa, da expressividade dos sentimentos e do virtuosismo. Além disto, foi o tempo em que os detalhes notacionais se aperfeiçoaram substancialmente trazendo a possibilidade de um rígido controle do compositor quanto ao resultado interpretativo de sua obra. Porém, no século seguinte, o interesse pela desconstrução na prática musical e composicional anunciou uma nova era musical enriquecida pela diversidade e pela liberdade.

Em meados de 1950, John Cage introduziu a indeterminação na sua composição musical e sua aceção teve um sentido intenso. De acordo com o compositor (CAGE, 2019, p. 39), a interpretação de uma música indeterminada deveria ser única, a cada vez que tocada. Cage destaca que, a cada performance de uma obra deste modelo, o resultado deveria ser diferente da interrogação anterior. A partir deste pensamento, o compositor invalidou o ato de

se gravar uma peça indeterminada, já que, segundo ele, essa peça deveria soar diferente cada vez que fosse executada. 4 '33, *Concert for Piano and Orchestra*, *Fontana Mix*, *Variations I - II* e *Water Walk* figuram como algumas das mais significativas obras indeterminadas do compositor. Suas obras indeterminadas abrangeram, no entanto, duas abordagens distintas: 1) composições nas quais as operações do acaso ocorrem no processo composicional, e 2) composições nas quais a indeterminação é referencial ao aspecto performático.

Em *Silêncio* (2019 [1961]), Cage trata sobre esses dois modelos de abordagem da indeterminação. Segundo Cage, o primeiro modelo, das operações do acaso no processo composicional, envolve o uso de processos randômicos que ocorrem durante a confecção da obra. *Music of Changes* (1951), para piano solo, foi a primeira obra de John Cage a utilizar procedimentos randômicos dessa natureza, a partir do uso do *I Ching*. O segundo modelo, da indeterminação no contexto performático, é de fato referido por Cage (CAGE, 2019, p. 35) como uma “composição que é indeterminada quanto a sua performance”, sendo caracterizada, desta maneira, por processos randômicos que ocorrem durante a execução da obra.

O processo composicional do Ciclo *Lunatas*, apresentado nesta dissertação, explora justamente esse segundo modelo de abordagem da indeterminação, a indeterminação performática, no intuito de promoverem-se aberturas interpretativas de modo a viabilizar-se uma execução criativa e não apenas reprodutiva da obra. Observa-se aqui o desejo de aproximação com um modelo de composição e prática musical que envolve um tipo de “jogo” de controle e de liberdade, de ordem e de caos, propondo uma participação criativa por parte do intérprete.

Além de Cage, artistas como Morton Feldman, Earl Brown, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen são também referenciais no campo criativo da indeterminação musical, que, assim como Cage, também exploraram grafismos e notações não convencionais e híbridas (a mistura da notação convencional com notações não convencionais) em suas composições. Sobre isso, Boulez (*apud* CAMPOS, 1955, p. 33), em conversa com Décio Pignatari, “manifestava seu desinteresse por uma obra de arte ‘perfeita’, ‘clássica’, ‘tipo diamante’”, declarando-se na verdade, “a favor da *obra aberta*, como um *barroco moderno*” que, para ele, era “mais apta a interpretar as necessidades de expressão e de comunicação da arte contemporânea”.

No corpo desta pesquisa, é feita uma reflexão sobre a indeterminação cageana e o apontamento de determinados processos criativos, os quais envolvem abordagens técnicas aplicadas à escrita e à performance pianística, por John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Almeida Prado, Marisa Rezende, dentre outros. Estas abordagens técnicas são

classificadas aqui como dispositivos composicionais que promovem aberturas interpretativas-improvisativas, e, a partir desses dispositivos composicionais, são elaborados os níveis de indeterminação (n), isto é, os quais projetam-se sobre o Ciclo *Lunatas*, proposto nesta pesquisa. Também foram utilizados aspectos poéticos formais e poéticos relacionados à Lua e suas fases.

O Ciclo *Lunatas* foi organizado da seguinte maneira: *Lunata I* (Lua Nova), *Lunata II* (Lua Quarto-Crescente), *Lunata III* (Lua Crescente-Gibosa), *Lunata IV* (Lua Cheia), *Lunata V* (Lua Minguante-Gibosa), *Lunata VI* (Lua Quarto-Minguante) e *Lunata VII* (Eclipse).

O presente trabalho estrutura-se em cinco capítulos, da seguinte maneira: fundamentação teórica, elaboração técnica composicional, memorial composicional, reflexões e considerações finais, incluindo também partituras e registros fonográficos referenciais.

No primeiro capítulo, apresento o conceito de indeterminação, principalmente segundo a prática composicional de John Cage, somando perspectivas a respeito da abordagem da indeterminação também em outros contextos composicionais, como no jazz, blues, ou rock, por exemplo. Também abordo determinadas noções composicionais praticadas por outros compositores vanguardistas, tal como das técnicas estendidas, dos tempos livres, etc. e que também despertam caminhos composicionais que suscitam a ideia da indeterminação. Esse é o caso, por exemplo, da noção de obra aberta, segundo o comentário de Umberto Eco (2015), que referencia a música indeterminada como sendo um modelo de obra aberta, assim como os móveis de Calder ou os poemas de *Le Livre*, de Mallarmé. A partir dessas observações a respeito da noção de indeterminação, pareadas ao que significa uma música ser considerada indeterminada, apresento neste capítulo algumas ferramentas composicionais que despertam para a ideia das aberturas e para a indeterminação.

No segundo capítulo, apresento a seleção dos dispositivos selecionados para a elaboração dos níveis de indeterminação (n). A partir disso, foi idealizada uma abordagem paramétrica segundo um *ranking* de (n) “formas indeterminantes”. Nesse sentido, o (n0) significa, por exemplo, a despreocupação composicional com a hierarquia tonal, âmbitos ou opções de dinâmica, pedalização livre, etc.; o (n1) significa a exploração composicional do tempo livre; o (n2), a exploração criativa de “sons flexíveis”; o (n3) a exploração composicional de âmbitos de alturas determinados e o (n4), a exploração composicional da forma móvel.

No terceiro capítulo, apresento o memorial composicional que envolve o descritivo dos processos composicionais do Ciclo *Lunatas*.

No quarto capítulo, apresento as considerações finais, onde exponho meu parecer sobre o processo de desenvolvimento da presente pesquisa. Exponho os resultados obtidos, os desafios encontrados durante meu processo composicional e possíveis contribuições da presente pesquisa para a prática e composição musical.

No quinto e último capítulo apresento as partituras do Ciclo *Lunatas* e suas regras de execução.

CAPÍTULO 1

INDETERMINAÇÃO E OBRA ABERTA

Segundo o dicionário eletrônico¹ Aurélio, o termo indeterminação se refere a algo que não foi determinado, uma coisa que apresenta a ausência da determinação. De acordo com Japiassú e Marcondes (2001, p. 91), o conceito de indeterminação dialoga com o princípio da “incerteza”, com a falta de tomada de decisões ou quando algo é feito com liberdade.

No contexto musical, a expressão indeterminação foi consagrada por John Cage em 1958, em sua palestra *Indeterminacy*, no Curso de Verão de Darmstadt (CAGE, 2019, p. 18 e 35), onde o compositor expôs duas maneiras de aplicá-la em uma obra musical: 1) através de processos aleatórios durante sua confecção e 2) no contexto performático.

Grout e Palisca contribuem ao clarificar que a indeterminação

abarca todas as situações desde a improvisação no âmbito de um quadro previamente fixado até aos casos em que o compositor só dá um mínimo de indicações ao executante ou utiliza o menos possível a sua capacidade de escolha na composição (GROUT; PALISCA, 2007, p. 749).

Quanto à indeterminação que opera no processo composicional, Cage preferia utilizar a expressão “operações do acaso” para esta técnica composicional, e um exemplo importante em que o compositor utiliza este recurso é *Music of Changes* (1951).

Seguindo este pensamento, Cage afirma identificar-se “com toda e qualquer possibilidade” (CAGE, 2019, p. 35). O acaso, para ele, opera como “um método de composição” no qual o autor da obra remove suas intenções pessoais durante o curso composicional e delega ao acaso os resultados de sua música.

Estas operações do acaso podem ser aplicadas de diversas maneiras, como por sorteios com dados, varetas, tabelas, programas computacionais ou também por meio da técnica *point-drawing*, onde se definem notas, durações, dinâmicas e ações de execução por meio de marcações de pontos em uma folha de papel, os quais podem ser marcados por meio de gráficos ou da simples observação de suas imperfeições. A exemplo disto, Rossi comenta sobre *Concert for piano and Orchestra* (1960) e *Solo for piano* (1960) que

¹ Dicionário eletrônico Aurélio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/> Acesso em: 20 mar. 2022.

no *Concert for Piano and Orchestra* podemos observar um auge da experimentação com novas notações e indeterminação. Cage utiliza diversos tipos de notação desenvolvidas através de sorteios e *point-drawing* e propõe uma grande liberdade ao intérprete – sobretudo no *Solo for Piano* –, permitindo uma mudança nos papéis usualmente exercidos por compositor e intérprete (ROSSI, 2015, p. 93).

A notação gráfica da peça *Fontana Mix* (1958), de John Cage, é um importante exemplo de música indeterminada que utiliza em sua notação pontos e linhas, os quais dialogam com Kandinsky quando afirma que na natureza do ponto existe um ser introvertido, cheio de possibilidades, que em música podem ser considerados “pontos sonoros” e oferecem múltiplas possibilidades em diversos campos artísticos. Segundo Kandinsky (1970, p. 47) “Encontramos pontos em todas as artes e o artista torna-se cada vez mais consciente da sua força intrínseca”.

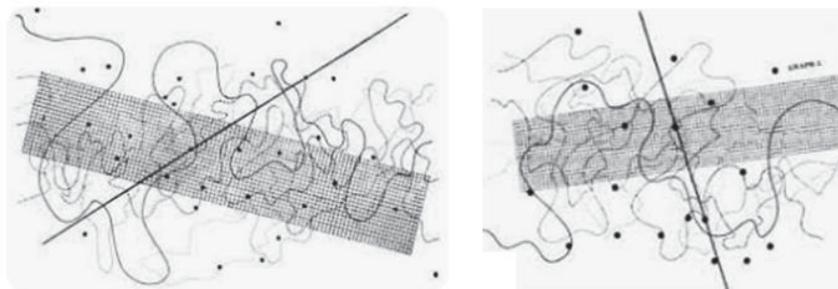


Figura 1: Duas imagens da notação gráfica da *Fontana Mix* (1958), de John Cage

A notação gráfica desta peça indeterminada demonstra este campo de múltiplas possibilidades de execução, quando estes materiais (os pontos, as linhas, o traçado e a tabela) são girados e posicionados de maneiras distintas.

De acordo com Griffiths (1987, p. 159), a aplicação de técnicas aleatórias na composição poderia ter sido iniciada na eletroacústica, quando os compositores de música eletrônica perceberam que seu controle não era completo, pois envolvia sons mais complexos que não tinham como ser definidos em seus elementos constituintes, então, permaneciam em zonas de incertezas. Griffiths (2010, p. 30, tradução nossa) afirma que Cage descobriu “uma forma mais rápida de criar música casual”². Segundo Rossi (2015, p. 17), Pierre Boulez, contemporâneo de Cage, foi crítico da postura composicional aleatória cageana, sugerindo que o uso do acaso na composição significava um despreparo técnico, uma forma de fuga para

² “the first of the *Music for Piano* series (in which Cage discovered a quicker way of creating chance music, by marking imperfections on a sheet of paper and placing notes there)” (GRIFFITHS, 2010, p. 30).

a resolução de problemas composicionais, ou ainda, sugerindo que os trabalhos de Cage que utilizavam técnicas aleatórias no processo composicional se assemelhavam mais à “adoção de uma filosofia tingida de orientalismo” que mascarava “uma fraqueza básica de técnica composicional” (BOULEZ, 1964, *apud* ROSSI, 2015, p. 17). Porém, Cage corrige tais assunções, justificando o uso do acaso no processo composicional quando, ao citar a técnica da utilização de manchas em papel para gerar a partitura, tal como o faz sistematicamente em *Fontana Mix*, afirma que artifícios como este propiciam “uma música livre de nossas lembranças e imaginação” (CAGE, 2019, p. 10), viabilizando assim a emergência de novos processos e aberturas, e orientando-se, desse modo, ao futuro. Além de figurar como uma peça exemplar de música indeterminada que emprega a indeterminação em seu processo composicional, *Fontana Mix* é também um importante exemplo de indeterminação musical no contexto performático.

O viés da indeterminação como performance suscita uma prática musical improvisativa-interpretativa criativa. Desse modo, a indeterminação no contexto performático supera a liberdade interpretativa usualmente promovida na música tradicional (inclusive a das práticas improvisativas comuns, idiomáticas, como o jazz) e promove uma ampliação da autonomia do intérprete ao permitir-lhe a realização de intervenções mais profundas — criativas na perspectiva da ideia musical — no material, método, estrutura e/ou forma da música, citados por Cage (2019, p. 35) como sendo os principais elementos musicais que o compositor pode manipular ao elaborar uma música.

De acordo com Rossi (2015, p. 16), Pierre Boulez optou muitas vezes por utilizar o termo “aleatório” em seus textos para descrever obras que libertam o intérprete para participar criativamente durante uma performance, porém, mantendo o controle do compositor em seu processo composicional e resultado final. Rossi (1990, p. 44), no entanto, complementa que uma obra indeterminada convida o intérprete a “ultrapassar o seu estatuto de ‘reprodutor’ de ordens” e em se colocar “no meio da ação, no interior da obra, com uma notação que exige dele uma série de iniciativas e tende, a partir de então, a transformá-lo — segundo a expressão de Mallarmé — num ‘operador’”.

A perspectiva da música indeterminada e a noção de obra aberta abrem-se a esta noção, de conferir-se ao intérprete a função de “operador”. Bosseur e Bosseur (1990, p. 44) contribuem com essa ideia afirmando que, no passado, o intérprete era usualmente visto apenas como um “reprodutor” de ordens, mas que, agora, e especialmente no contexto da música indeterminada, ele passa a ter mais iniciativa assumindo um papel de coautor da obra. Ali ele encontra permissões para decidir sobre a(s) trajetória(s) de determinados parâmetros

musicais, logo transforma-se em um “operador”, mas um operador que atua por meio de uma ação consciente e criadora.

Eco (2015, p. 14-15) complementa este ponto ao explicar que obras de natureza indeterminada propõem uma relação frutiva entre público e obra, e apresentam possibilidades de maior interação entre autor e público. Ele explica: “o público é cada vez mais frequentemente convidado a intervir na criação mesma da obra [...] passando a ter a possibilidade de estabelecer um feixe de relações, no momento em que aceita o convite que o próprio autor lhe faz de ‘operar’ e ‘manobrar’ a obra”. Segundo o autor (ECO, 2015, p. 79-80), nesse modelo, o fruidor — a saber, o intérprete, no cenário musical — organiza e estrutura a obra no próprio campo da produção e da manualidade e, portanto, “colabora para fazer a obra” (ECO, 2015, p. 79).

Eco (2015, p. 75) explica que este tipo de proposta pode ser desafiadora por trazer questões complexas, tais como a possibilidade de uma obra assumir diversas estruturas imprevistas ou mesmo configurar-se em algo fisicamente irrealizável. Por outro lado, ao parafrasear Mallarmé, o filósofo defende que uma obra deste perfil pode se colocar “intencionalmente aberta à livre reação do fruidor” (ECO, 2015, p. 75) e, dessa maneira, vir a ser carregada de contribuições emotivas e imaginativas do intérprete onde seu mundo pessoal pode ser manifesto e adaptado àquela poética. Essa noção é também citada por Griffiths (1987, p. 163) quando ressalta que o poema tipográfico *Un coup de dès*, de Mallarmé, apresenta o rompimento com a linearidade, com palavras e frases lançadas em desordem através das páginas.

A indeterminação em *Le Livre*, de Mallarmé, está na sua forma móvel. Este trabalho literário inspira Boulez que, segundo Griffiths (1987, p. 163-164), projeta a mesma ideia em *Pli selon Pli* (1957-1962), uma obra para soprano e orquestra onde é dada a opção ao regente de agrupar passagens de maneiras diferentes e o soprano tem a possibilidade de escolher diferentes linhas vocais.

à Herbert Hübner
Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)
 No. 3 Improvisation II
 « Une dentelle s'abolit »
 pour soprano et neuf instrumentistes (1957)

Pierre Boulez
 (* 1925)

Andante - Alla breve
 $\text{♩} = 66 - 83$

Harpe: Ré4 Do3 Si3 / Mi4 Fa4 Sol4 La4

Cloches

Vibr. *) vibrato normal

Piano

2 Maracas hauteur sigüé

*) Le Vibraphone change de baguettes suivant le caractère, le tempo, la dynamique.

Figura 2: Trecho da *Pli selon Pli* (1957-1962), de Pierre Boulez

Griffiths explica que esta obra constitui-se de

cinco movimentos, baseados cada um num poema de Mallarmé mais ou menos “submerso” pela música, mas desta vez a escolha é limitada a decisões em pequena escala [...] e a liberdade concedida em matéria de tempo, dinâmica e pausas dá à música uma espécie de elasticidade ondulante (GRIFFITHS, 1987, p. 163-164).

Eco (2015, p. 86) ressalta ainda que em *Le Livre*, de Mallarmé, bem como em composições indeterminadas, expressa-se a tendência de se “fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra” onde cada execução explica e não esgota, ou

cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, [...] cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente

todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (ECO, 2015, p. 86).

De acordo com Bosseur e Bosseur (1990, p. 43-44), poetas como Mallarmé (dentre outros, com por exemplo, Joice, Char e Michaux) influenciaram e contribuíram com a aplicação do conceito de obra aberta na composição musical, e citam alguns exemplos de músicas indeterminadas, tais como *Terceira Sonata* (1958), de Boulez, *Klavierstück V-X* (1954-1955), de Stockhausen, e *Tempi Concertati* (1959-1960), de Berio, as quais operam como “vias abertas para uma maior flexibilidade ao nível da própria estruturação da obra”. Na perspectiva de Eco (2015, p. 11-15) existem, basicamente, duas características que podem ser consideradas fundamentais em uma obra aberta: primeiramente, em uma obra aberta (uma música indeterminada, por exemplo), a ênfase não está em seu resultado, nem os eventos gerados a partir de sua interpretação, mas sim, na valorização dos “processos” que envolvem sua formação, bem como o “campo de probabilidades que as compreende” (ECO, 2015, p. 12). A segunda característica fundamental da obra aberta é a ambiguidade, sendo (esta ambiguidade) o âmago principal de uma determinada obra, — como ocorre na poética contemporânea, que visa a ambiguidade como valor — isto é, o que impera neste modelo é o vasto campo de possibilidades que promove diferentes leituras e interpretações de uma mesma obra.

De acordo com o italiano, o conceito de obra aberta contesta os

valores “clássicos” de “acabado” e “definido”, propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, verdadeira rosa de resultados possíveis, regida e governada pelas leis que regem e governam o mundo físico no qual estamos inseridos. Propõe e procura uma alternativa “aberta” que se vem configurando como um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve suas ações. Algo que substitua e suplante o conceito de “ordem”, rigorosa e univocamente entendido como neutra codificação de comportamentos estereotipados, engastados num remanso a-dialético (ECO, 2015, p. 14).

A obra aberta traz a sugestão da indefinição, em que expressa um feixe de múltiplas possibilidades de resultados que são móveis e que se adequam ao perfil de cada intérprete, não se importando com a ideia da “coisa fixa”, e a música indeterminada — sendo um modelo de obra aberta —, promove a superação da função do intérprete como um reproduzidor de ideias prontas e fixadas.

1.1 A Indeterminação e a Prática Improvisativa

A partir do desenvolvimento de outros gêneros musicais que promoveram a improvisação, especialmente, a partir do século XX, houve uma distinção entre a improvisação idiomática e a improvisação não idiomática. Costa, em seu livro *Música errante: o jogo da improvisação livre*, trata sobre estes dois modelos, ao sugerir que

há duas formas de improvisação: de um lado "**a idiomática**" (negrito nosso), que se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente como, por exemplo, a improvisação na música hindu; e, de outro lado, a "**livre improvisação**" (negrito nosso) (COSTA, 2016, p. 12).

Costa considera os gêneros musicais, tais como o rock, blues e o jazz, como estilos que promovem a prática improvisativa idiomática, por conterem um idioma próprio e característico. Enquanto que a música indeterminada promove a improvisação livre (não idiomática).

De acordo com Bacellar e Brasil (2020, p. 4), a improvisação livre surgiu

em especial na segunda metade do século XX, como resultado, por um lado, da radicalização do discurso por parte do *free jazz* (como nas performances de Ornette Coleman, de Cecil Taylor ou nas últimas obras de John Coltrane), e, por outro lado, da estética da indeterminação abordada pelas vanguardas da música de concerto (a exemplo da música intuitiva desenvolvida por Karlheinz Stockhausen (BACELLAR; BRASIL, 2020, p. 4).

Com base nisso, para Costa, na improvisação livre, não existe apenas um sistema ou uma única linguagem previamente estabelecida no contexto da qual se dará a prática musical, mas o primeiro passo para o agenciamento da improvisação livre seria, por exemplo, “a negação dos idiomas, do sistema tonal, do tempo pulsado e medido, dentre outras coisas” (COSTA, 2016, p. 10). Bacellar e Brasil contribuem com esta compreensão afirmando que

a improvisação emergente no contexto do pós-guerra está associada às práticas não idiomáticas, como ocorre na improvisação livre, ou às práticas que são idiomáticas, mas que buscam uma postura de radicalização através da qual se intenciona uma ruptura com tal idiomatismo [...] Ambos os casos estão ligados à busca por liberdade: há um entendimento da desconstrução dos elementos do discurso musical tradicional como libertação quanto às tradições e à hierarquia compositor-performer (BACELLAR; BRASIL, 2020, p. 13).

Bacellar e Brasil (2020, p. 15-16) ampliam esse entendimento ao sugerirem que a interpretação de obras indeterminadas implica a improvisação livre e a superação de tradições. Nesse caso,

compreendida enquanto composição espontânea, ou como uma prática oposta à composição, no contexto da música contemporânea, oriunda da estética a improvisação da indeterminação da música de concerto e associada à improvisação livre e ao free jazz, se insere em um contexto de superação das tradições estipuladas por determinações institucionais e hierárquicas, elementos que se supõem manifestos musicalmente nos registros notacionais cuja interpretação requer idiomatismos próprios (BACELLAR; BRASIL, 2020, p. 15-16).

Um aspecto dessa abertura ao não idiomatismo e superação das tradições é encontrado no contexto da música intuitiva de Karlheinz Stockhausen. O compositor alemão utilizava o termo “música intuitiva” ao se referir a algumas de suas obras (BACELLAR; BRASIL, 2020, p. 4) e justificava sua preferência para este termo ao entender que o termo “improvisação” encerra determinadas estruturas, fórmulas, peculiaridades próprias, clichês idiomáticos relacionados a maneirismos de execução, bem como os gostos pessoais pré-determinados de cada intérprete.

De acordo com Griffiths (1987, p. 168), a série *Aus den sieben Tagen* (Dos sete dias, 1968), por exemplo, foi categorizada por Stockhausen como “música intuitiva”. As orientações de execução e interpretação musical dadas por Stockhausen nessa série, as quais, para Griffiths, brilham pela penetração e inventividade, eram consideradas por Stockhausen como “confluências”, isto é, um conjunto de textos escritos que têm por objetivo estimular a intuição de maneira definida. Nesse sentido, o compositor de fato utiliza o adjetivo “intuitivo” referindo-se especialmente ao ato criativo que resulta, sem obstáculos, da intuição. Essa música propõe aos intérpretes, portanto, uma interpretação isenta de obstáculos teóricos-idiomáticos visando estímulos criativos e inventivos. Já a improvisação pode operar tanto no campo idiomático quanto no não idiomático.

Por outro lado, em geral, e devido à sua natureza intempestiva, a música indeterminada, assim como se dá na improvisação livre, exige do intérprete tomadas de decisões que podem envolver atos improvisativos abertos à mesclas idiomáticas e não idiomáticas no ato da performance. Independentemente disso, o principal aspecto a se notar aqui a respeito da performance da música indeterminada, parece ser sua abertura ou liberação (potencial) das obrigações com qualquer tipo de idiomatismo musical.

A música indeterminada, portanto, apresenta caminhos improvisativos que abrangem a criatividade e convida o intérprete a ser um agenciador que expressa e comunica sua própria linguagem atravessando e transcendendo a concepção artística do autor. Ao executar uma música indeterminada, o intérprete assume, portanto, idealmente, a missão de superar a mera decodificação da linguagem e biografia musical do autor em favor de suas próprias descobertas artísticas, musicais e, porque não dizer, biográficas.

1.2 A indeterminação quanto ao material

Cage (2019, p. 35-40; 62-63) resume os elementos composicionais basilares em quatro categorias: a estrutura, método, material e forma musical³. Entre esses, destacamos aqui a indeterminação quanto ao material.

A peça *December* (1952), de Earl Brown, é um exemplo, entre outros aspectos, de indeterminação quanto ao material. *December* é anotada por meio de uma partitura gráfica a qual não apresenta instruções prévias de interpretação. Griffiths (2010, p. 33) considera esta obra enigmática e elegante por suas pontuações gráficas (vide figura 3).

De acordo com o teórico (GRIFFITHS, 1987, p. 160), *December* é constituída de traços a serem interpretados por qualquer fonte sonora e permite qualquer quantidade de instrumentos, ou seja, não há a determinação de notas ou silêncios, timbres ou texturas.

Concerto para Piano (1957-1958), de Cage, é outro exemplo de obra indeterminada quanto ao material. Segundo Bosseur e Bosseur (1990, p. 58), as notas “são representadas por três dimensões que se referem simultaneamente à intensidade e à duração: breve, média e longa” (vide figura 4). Timbre e textura — que também se enquadram no quesito do material — também são indeterminados, uma vez que a peça é aberta a qualquer número de instrumentos ou de executantes, “solo, conjunto de música de câmara, sinfonia, concerto para piano e orquestra”. Nessa peça, Cage explora a dimensão das alturas utilizando uma notação alternativa composta apenas por cabeças de notas e traços ondulados, privilegiando com isso a diferenciação e liberdade de execução, dentro do que Bosseur e Bosseur chamaram de “evolução das alturas” (BOSSEUR; BOSSEUR, 1990, p. 58).

³ Segundo Cage, a *estrutura* define-se pela divisibilidade da música em partes sucessivas, de frases e seções longas; o *método* “é o meio de controlar a continuidade de nota a nota”; o *material* “é som — segundo suas características de altura, timbre, textura, volume e duração — e silêncio”; e a *forma*, é relacionada ao conteúdo expressivo, à morfologia da continuidade musical.

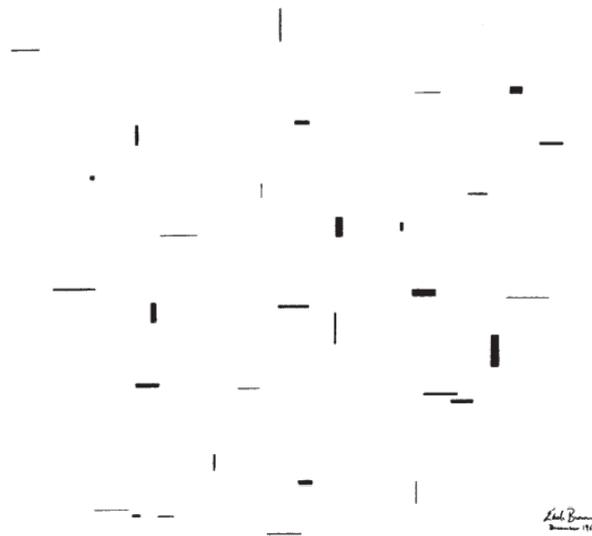


Figura 3: Partitura Gráfica *December* (1952), de Earl Brown (Fonte: GRIFFITHS, 2010, p. 32)

Figura 4: Solo de Trompete do *Concerto para Piano* (1957-1958), de John Cage
(Fonte: BOSSEUR; BOSSEUR, 1990, p. 59)

Um outro exemplo de peça que explora a indeterminação do material é a peça *4 '33* (1952), de Cage, estreada pelo pianista David Tudor, seu amigo de confiança cujo virtuosismo Cage admirava. *4 '33 está* dividida em três movimentos e tem sua totalidade espaço-temporal cronologicamente determinada. Nela, os materiais que envolvem os sons e silêncios são

totalmente indeterminados. No que se refere ao material, Cage abre-se completamente à incidência do acaso. Estes elementos ocorrem por via dos sons (e silêncios) do ambiente, como o público, por exemplo, que assiste. O intérprete permanece em silêncio, sem tocar nenhuma nota no instrumento.

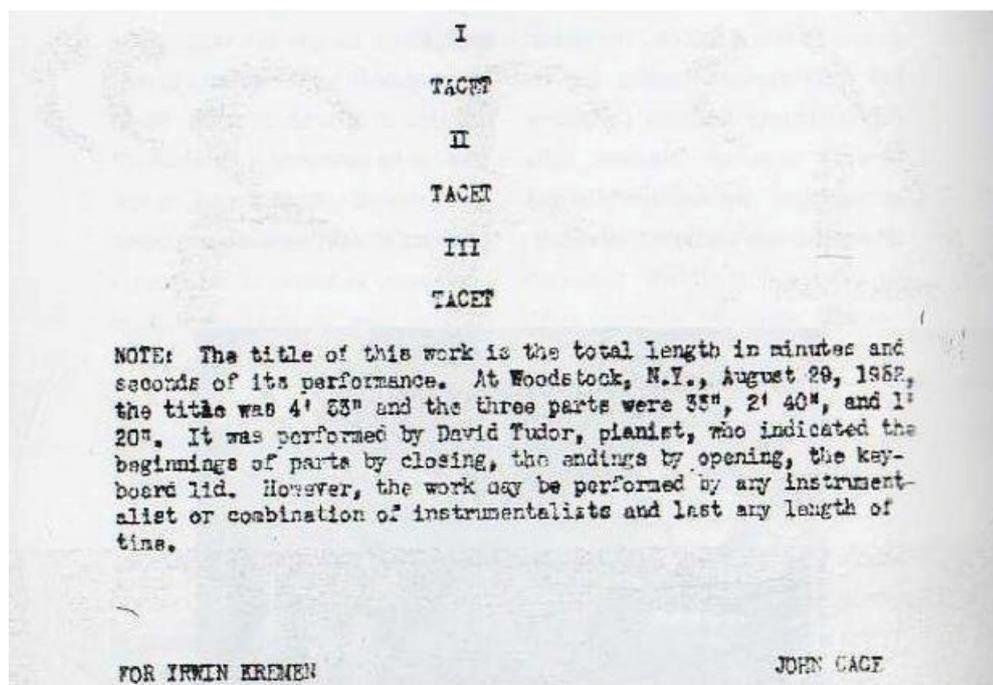


Figura 5: Partitura - 4'33 (1952), de John Cage

Ao falar sobre esta peça, Cage (2019, p. 8) afirma que “não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir.” Além disto, o compositor americano explica que assim como ele percebia a humanidade e a natureza como coisas interligadas, assim também acreditava que quaisquer sons poderiam ocorrer em qualquer combinação e em qualquer continuidade. Esta afirmação de John Cage dialoga com a fala de Persichetti (2012, p. 7), quando, ao tratar sobre técnicas composicionais (sendo que a afirmação também pode ser válida para o ato improvisativo de uma música indeterminada, ou não idiomática), afirma que

Qualquer nota pode suceder qualquer outra nota, qualquer nota pode soar simultaneamente a qualquer outra nota ou notas, e qualquer grupo de notas pode ser seguido de quaisquer outros grupos de notas, do mesmo modo que qualquer grau de tensão ou nuance pode ocorrer em qualquer meio instrumental sob qualquer tipo de acento ou de duração (PERSICHETTI, 2012, p. 7).

Cage defendia que, para se desenvolver uma boa relação com música nova, era necessário haver uma nova escuta, e que, ao invés do ouvinte tentar entender o que estava sendo dito, deveria apenas dar uma atenção à atividade dos sons, e ainda provocava que, “se algo estivesse sendo dito, os sons receberiam a forma de palavras” (CAGE, 2019, p. 8). Cage almejava a autonomia dos sons, suas sonoridades e manifestações próprias

[...] passando a se dedicar à arte da não-intenção e introduzir o acaso no seu processo de composição, o que ocorre em várias de suas obras. (...) O interesse de Cage pelo acaso refletia o seu desejo de construir uma música sem a intenção de comunicação direta de uma ideia para o ouvinte; uma música na qual os sons pudessem ser ouvidos simplesmente como sons, sem uma relação de prioridade entre eles (ROCHA, 2001, *apud* ROSSI, 2015, p. 2).

De acordo com Griffiths (2010, p. 30) esta peça apresentou um potencial em causar a reflexão quanto ao fazer musical quando afirma que ela seria uma música “reduzida a nada, e nada elevado à música. Não pode ser ouvido, e é ouvido em qualquer lugar por qualquer pessoa em qualquer tempo. É a extinção do pensamento, e provocou mais pensamento do que qualquer outra música da segunda metade do século XX” (GRIFFITHS, 2010, p. 30).

1.3 A Indeterminação no ritmo

A indeterminação no aspecto rítmico expressa um campo de possibilidades capaz de revelar variados níveis de indeterminação (ou, de aberturas), os quais podem ser aplicados em diferentes aspectos do ritmo, como por exemplo, no tempo musical (andamento, velocidade), gestualidade (movimentos expressivos corporais de respiração, sustentações sonoras, interrupções abruptas), articulação (síncopes, legato, staccato, portato) bem como na distribuição dos valores das notas e silêncios, em um determinado desenho melódico.

Neste caminho interpretativo-improvisativo criativo quanto ao aspecto rítmico, podemos citar alguns compositores e obras que colaboraram para com seu desenvolvimento.

Almeida Prado, por exemplo, empregou diversos procedimentos composicionais no âmbito do ritmo, como mudanças de fórmulas de compasso, mudanças de articulações, de andamentos, deslocamentos de acentos, síncopes, ritmos aditivos, polirritmias, polimetrias (GANDELMAN; COHEN, 2018, p. 15). Estes recursos composicionais foram considerados por Gandelman e Cohen característicos da produção musical do século XX, sendo capazes de propiciar a desestabilidade da regularidade da pulsação e da métrica. Nas palavras de Krieger

(*apud* GANDELMAN; COHEN, 2018, p. 5), Almeida Prado formulou um convite aos estudantes e intérpretes a realizarem um “passeio musical por meio do emaranhado das múltiplas possibilidades de articulação rítmica e métrica da matéria sonora praticadas ao longo do século XX” com seus exercícios da Cartilha Rítmica para piano (1992-1999). Krieger ainda destaca que Almeida foi capaz de oferecer, através desses exercícios,

um resumo das técnicas e linguagens da música ocidental, do gregoriano ao cânon renascentista, da invenção bachiana à marcha em homenagem a Gottschalk, dos exercícios de Czerny aos pássaros de seu mestre Messiaen. Mas tudo com a presença marcante de sua forte personalidade, que incorpora, em absoluta harmonia, todas as linguagens, da tríade tonal à sua superposição politonal e as estruturas livres características de grande parte da música do fim do século XX (*apud* GANDELMAN; COHEN, 2018, p. 6).

Além dessas técnicas, Almeida Prado empregou também, em alguns exercícios da Cartilha, o tempo livre, alternado com tempo medido. De acordo com Gandelman e Cohen (2006, p. 722), este tempo livre pode ser associado ao canto monofônico gregoriano referindo-se ao ritmo da fala, como um ritmo falado na música.

Ao compararem o tempo livre ao rubato, Gandelman e Cohen (2006, p. 722-723) explicam que existe, de fato, uma certa semelhança entre os dois quanto ao aspecto do âmbito da rítmica (alongamento ou encurtamento das durações). Em outro momento, as autoras observam possíveis semelhanças entre o tempo livre e tempo amétrico, explicam que o tempo amétrico se destaca no aspecto da sensação de ausência de pulsação e metro. Porém, ao ser observada a sugestividade do recurso do tempo livre, especificamente, nota-se um potencial em superar os outros recursos composicionais-interpretativos (como o rubato ou o tempo amétrico), pois, a própria terminologia do tempo livre direciona nossa compreensão para um campo mais amplificado de possibilidades. Além disso, por meio deste procedimento composicional, “o intérprete pode ainda, a partir de diversos critérios, reinterpretar os agrupamentos sugeridos pelo compositor, promovendo diferenças em relação ao texto escrito” (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 722). A exemplo da aplicação de Almeida Prado deste recurso tempo livre, podemos destacar o exercício II.32 da Cartilha (vide figura 6).

The image shows a musical score for Exercise II.32. The first system is in 4/4 time, marked 'Tempo medido (fixo), ♩ = 126 (Measured, fixed time)'. It features a piano part with a forte (f) dynamic and the instruction 'sonoro (sonorous)'. The second system is divided into 'Tempo livre (Free time)' and 'Tempo medido (fixo), ♩ = 126 (Measured, fixed time)'. The first part of the second system is marked 'pp' and the second part is marked 'p' and 'cresc.'. The tempo marking '♩ = 126' is repeated for the second part of the second system.

Figura 6: Trecho do Exercício II.32 da Cartilha Rítmica de Almeida Prado (GANDELMAN e COHEN, 2018, p. 118)

Nota-se neste exemplo (vide figura 6) que o compositor optou em alternar trechos de tempo medido (fixo) com trechos de tempo livre (*free time*), sendo que, neste segundo, a ideia rítmica está escrita, porém, sem a fórmula de compasso ou pulso regular. Desta maneira, este recurso tempo livre abre-se para mais de uma possibilidade de compreensão ou de perspectiva por parte do intérprete, gerando assim, uma margem de indeterminação em sua sugestibilidade interpretativa-improvisativa.

Outras obras que apresentam abertura no ritmo, propiciando, semelhantemente, certa margem de indeterminação em sua sugestibilidade interpretativa-improvisativa são *Klavierstück XI*, de Stockhausen, e *Terceira Sonata para Piano*, de Boulez. Nessas duas obras, foram estabelecidas regras de execução, e em alguns momentos, são sugeridas aberturas (ou flexibilidade) na velocidade. Note o que dizem Bosseur e Bosseur sobre alguns momentos específicos da *Klavierstück XI*:

o intérprete olha para a folha sem nenhuma intenção prévia e começa pelo grupo em que calhou reparar primeiro; interpreta-o num **tempo qualquer** (negrito nosso), com exceção das notas escritas em tamanho mais pequeno, numa qualquer intensidade, e em qualquer modo de ataque e aplicando-as a qualquer um dos grupos sobre o qual recaia o seu olhar, novamente sem nenhuma intenção específica (BOSSEUR; BOSSEUR, 1990, p. 47).

Sobre a *Terceira Sonata*, Griffiths afirma que, além de Boulez disponibilizar várias opções de escolha para o intérprete, uma vez orientado pelo material proposto, o intérprete encontra uma margem de flexibilidade interpretativa no aspecto do tempo musical.

O pianista tem várias opções para se orientar pelo material proposto, que é integralmente anotado, exceto por uma certa **flexibilidade de tempo** (negrito

nosso). Também a sucessão dos cinco movimentos pode obedecer a diferentes ordens (somente dois e uma parte do terceiro foram publicadas), e cada um deles confronta o intérprete com diferentes tipos de escolha (GRIFFITHS, 1987, p. 161).

Ao tratar sobre esta peça de Boulez, Eco utiliza a expressão tempo livre, especialmente, quando explica o que acontece no movimento (ou formante⁴) intitulado *Paranthèse*. No entanto, ressalva que estes trechos acompanham indicações referentes a certas opções de articulação:

a *Parenthèse*, inicia-se por um compasso de tempo especificado e prossegue com amplos parênteses dentro dos quais o **tempo é livre** (negrito nosso). Uma espécie de regra é estabelecida pelas indicações de ligação entre um e outro trecho (por exemplo, *sans retenir, enchaîner sans interruption, etc.*) (ECO, 2015, p. 66).

Com base nisto, nota-se, portanto, que, as peças *Klavierstück XI, Terceira Sonata* e o Exercício II.32 revelam uma margem de indeterminação na interpretação do tempo musical em momentos específicos, sugerindo o afrouxamento das possibilidades de resultados nos trechos específicos, mesmo que suas notações sejam bem delimitadas quanto à ideia melódica.

Além desses exemplos citados, podemos citar *Solo para Trompete, do Concerto para piano (1957-1958)*, de Cage (vide figura 4), na qual, nota-se uma margem de indeterminação mais amplificada quanto às possibilidades notacionais e aberturas no tempo musical. Nesta peça, Cage utiliza figuras de nota sem hastes, com apenas a cabeça, indicadas na pauta, dando alturas, as quais apresentam dimensões diferentes, sugerindo variações de duração e intensidade. Cage utilizou também, algumas linhas onduladas para sugerir ao intérprete movimentações melódicas livres, com apenas a sugestão de movimentações ascendentes ou descendentes, tendo a nota de partida dada na pauta por meio dessas notas-cabeças.

Estes recursos são, portanto, alguns exemplos de possibilidades notacionais os quais apresentam um potencial em propiciar caminhos interpretativos-improvisativos mais abertos e mais criativos.

⁴ Formante: Termo citado por Bosseur e Bosseur (1990, p. 48), ao tratarem sobre os movimentos da *Terceira Sonata*, de Boulez: “termo que designa os princípios geradores da obra global, comportando cada um deles dados específicos” (BOSSEUR; BOSSEUR, 1990, p. 48).

1. 4 A Indeterminação nas técnicas estendidas

O uso de técnicas estendidas (TE) na composição e na prática musical revelou ser também um caminho interessante de aberturas para a promoção da prática interpretativa-improvisativa criadora.

De acordo com Cardassi (2011 *apud* RIBEIRO, 2016, p. 11), as técnicas estendidas começaram a ser empregadas desde o século XVIII, porém, Ribeiro (2016, p. 11) lembra que essas técnicas se popularizaram somente a partir do século XX com o avanço timbrístico e técnico dos instrumentos, e Henry Cowell (1897-1965) foi quem investigou sistematicamente os novos sons possíveis de produzir no piano, além de ter sido o primeiro a realizar uma catalogação de técnicas estendidas no piano.

A prática de técnicas estendidas ao piano envolve a busca de compositores por novas e possíveis expansões de suas sonoridades, novas cores e texturas. Ao questionarem os limites tradicionais da capacidade sonora deste imponente instrumento, compositores e músicos atribuíram uma ampliação da ideia do que o piano realmente é e o que ele realmente pode fazer. O piano passou a ser visto, desde então, não apenas como um grande instrumento, que se deveria tocar apenas suas teclas brancas e pretas e utilizar seus dois ou três pedais, mas sim, um potente instrumento equipado com muitos outros recursos a serem explorados - uma caixa enorme de ressonância e com uma complexa arquitetura, provido de infinitas possibilidades.

Vale citar que John Cage explorou as técnicas estendidas e inventou um novo recurso relacionado: o piano preparado. Algumas de suas obras envolveram sonoridades pinçadas ou emudecidas nas cordas do piano, juntamente com barulhos dentro ou fora de sua estrutura. O piano preparado foi inventado pelo compositor americano em 1940, o qual consiste em uma técnica em que se coloca qualquer tipo de objetos dentro do piano, sobre as cordas ou outras partes de sua estrutura, causando modificações em suas sonoridades.

Siwan Rhys, pianista e professora da *London Contemporary School of Piano*, em um vídeo⁵ disponibilizado na plataforma digital Youtube e divulgado em 2018, apresenta algumas possibilidades das técnicas estendidas e do piano preparado. Nessa gravação, a pianista defende as técnicas estendidas como um importante recurso que promove a expansão das probabilidades do que o piano pode ser e do que ele realmente pode fazer. Ela explica que a

⁵ Vídeo - Documentário: *Learn Extended Piano Techniques (Piano sounds you never heard before)*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mXnv1Ir0wJ8> > Acesso em 2 out. 2022.

maioria das pessoas fica envolvida apenas nas teclas, mas existe toda uma estrutura complexa capaz de produzir diversos sons, e que este instrumento contém um potencial sonoro imenso, capaz de proporcionar a ampliação de nossas paletas de sonoridades e cores. Rhys ainda enfatiza que este artifício possibilita criarmos nossos próprios sons, composições, produções ou improvisações.

A artista apresenta algumas amostras sonoras de técnicas estendidas, enfatiza a permanência do pedal de *sustain* abaixado, então, bate com as mãos fechadas nas laterais da estrutura metálica da parte interna do piano, toca as cordas com as unhas, com batidas com as mãos, fala dentro da caixa do piano e utiliza o abafamento dos martelos para tirar sonoridades diferentes dos sons que as teclas emitem, assobios. Na sequência fala sobre outras ideias possíveis na exploração destes recursos.

A exemplo de peças que se dispõem do uso de técnicas estendidas, podemos citar a *Miragem* (2011), de Marisa Rezende, na qual a compositora cria uma bula para os intérpretes com as indicações julgadas por ela importantes para a execução dos momentos com as técnicas estendidas, onde se pode utilizar uma baqueta com ponta de feltro. Abaixo a bula feita pela compositora, que está apresentada no início da partitura da peça:

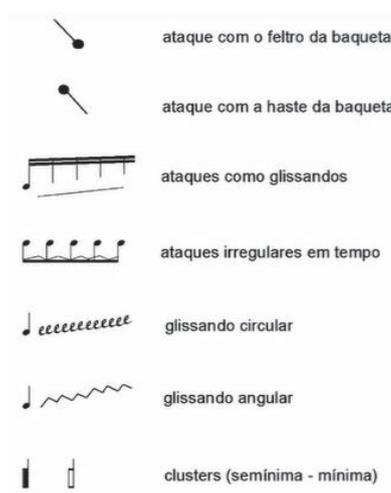


Figura 7: Bula das instruções referentes às técnicas estendidas da peça *Miragem* (2011) de Marisa Rezende⁶

Outro exemplo que se dispõe do uso de técnicas estendidas que podemos citar é *Assembly* (1972), de Aylton Escobar. De acordo com Pozzo (2006, p. 116), esta peça foi feita para piano e fita magnética e é formada por sete módulos de A a G.

⁶ Fonte: recorte feito a partir do videoclipe (áudio+partitura) da música *Miragem* (Rezende). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8QzfeHPuNdg>> Acesso em: 24 mar. 2022.

più forte

(F)
Klavier
Piano

Tonband: A, B und C sollen je zweimal mit versch. Geschw. gespielt, dann gemischt werden (20 Sek.). Danach das Band in kurze Stücke schneiden und in willkürlicher Reihenfolge kleben (Kopie in 7 1/4 IPS)
Tape: Play A, B and C two times each, different speeds, and mix (20 sec.), then cut the tape in short pieces, glue them aletorically and make a copy in 7 1/4

Figura 8: Módulo F de *Assembly*, de Aylton Escobar (Fonte: POZZO, 2005, p. 117)

Pozzo (2007, p. 2) explica que Escobar propõe a produção de harmônicos com um copo de vidro emborcado e técnicas estendidas. Além disso, a obra solicita do intérprete a missão de preparar a parte eletroacústica e elaborar um texto de sua própria autoria, portanto, propõe-se a participação do intérprete tanto em elaborações "pré-performance" com recursos computacionais bem como a prática interpretativa-improvisativa criativa. A pesquisadora ainda destaca que, do quarto ao sexto módulo de *Assembly*, o pianista

deve improvisar utilizando mais o encordoamento do que o teclado do piano [...] No encordoamento, o pianista deve executar pizzicatos e glissandos com os dedos em vários sentidos, devendo também, em certo momento, percutir e arrastar um copo de vidro sobre as cordas (POZZO, 2005, p. 116-117).

A possibilidade de expandir o campo de probabilidades sonoras para a prática interpretativa-improvisativa criativa por meio do recurso das técnicas estendidas vai de encontro à busca pela superação dos paradigmas conservadores da teoria tradicional europeia.

1.5 A Indeterminação na pedalização (*sustain*)

De acordo com Silva (2015, p. 38), o pedal pode atuar como um elemento estrutural em uma obra, pois influencia diretamente na identidade sonora de cada uma das seções que a compõem.

No piano, juntamente com as técnicas estendidas, foram desenvolvidas maneiras de se indeterminar o uso do pedal de *sustain*. Dessa maneira, o compositor promove aberturas para o intérprete produzir sonoridades conforme suas próprias escolhas e intenções, como por exemplo, muita ressonância, pouca ressonância, ou sonoridades com mais pedalização, ou até mesmo momentos de suspensão do pedal para causar efeito de staccato ou sons mais articulados.

A maneira que essas aberturas são registradas ou sugeridas na partitura são bastante variadas, como por exemplo, por meio de indicações como pedal livre, ou pedal expressivo, ou pedal mais ou menos expressivo, por meio de outros sinais que possam orientar o intérprete dentro de algum parâmetro em que ele possa improvisar no uso do pedal, ou ainda, simplesmente não indicar nenhuma indicação de pedalização, o que valerá também como uma sugestão de total abertura ao intérprete. Em *Contrastes* (2001), Marisa Rezende opta em não indicar o uso do pedal em alguns trechos e Silva (2015, p. 105) comenta em sua síntese que, quanto à interpretação desta peça *Contrastes*, “de acordo com a partitura, quando não houver indicação de pedal, o mesmo é *ad libitum* (itálico nosso)”.

1.6 A Indeterminação na forma

Ao citar as músicas *Klavierstück XI* (1955), de Karlheinz Stockhausen, *Sequenza per flauto solo* (1958), de Luciano Berio, *Trocas (Scambi)*, (1957), de Henri Pousseur e *Terceira Sonata para Piano* (1957), de Pierre Boulez, Eco (2015, p. 65) explica que o performer é desafiado a realizar a improvisação criadora, e, no caso dessas músicas, existe a abertura na forma, isto é, são peças que contêm forma indeterminada. Sobre a *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, Eco esclarece que o intérprete tem liberdade em montar autonomamente a sucessão de frases musicais. Sobre *Trocas*, considerada uma obra eletrônica incomum por se ter uma estrutura móvel, Eco explica que, semelhantemente à *Klavierstück XI*, ela apresenta a forma móvel e por isto está aberta diante de um campo de possibilidades:

Trocas, mais do que uma peça, constituem *campos de possibilidades*, um convite à escolha. Consta de dezesseis seções. Cada uma delas pode ser concatenada com outras duas, sem que fique prejudicada a continuidade lógica do devir sonoro [...]. O fato de se poder começar e acabar com qualquer uma das seções torna possível grande variedade de resultados cronológicos” (POUSSEUR, *apud* ECO, 2015, p. 66).

As dezesseis seções de *Trocas* eram consideradas pelo autor como camadas que poderiam ser montadas de maneiras diferentes e a ideia original de Pousseur era fornecer essas camadas em rolos de fita separados, para que o ouvinte pudesse montar sua própria versão. Pousseur estabeleceu dois princípios para unir os segmentos. A primeira seria que o performer deveria gerar uma conformidade de caráter tão completa quanto possível entre o final de um segmento e o início do próximo, com o objetivo de realizar transições o mais imperceptíveis possível. A segunda é que o percurso formal deve ser marcado pelo domínio

sucessivo dos diferentes personagens. Ainda parafraseando com o compositor de *Trocas*, Eco afirma que este modelo de obra

tende a promover no intérprete “atos de **liberdade** (negrito nosso) consciente”, polo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria **forma** (negrito nosso), sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definidos de organização da obra fruída (ECO, 2015, p. 70).

No caso da *Terceira Sonata*, Bosseur e Bosseur (1990, p. 43) enfatizam a influência do *Livre* (Mallarmé) sobre Boulez na elaboração desta obra, o qual contém palavras e frases dispostas de maneira que o leitor possa ler aleatoriamente. No entanto, segundo os autores, (BOSSEUR; BOSSEUR, 1990, p. 43), Boulez projetou a mobilidade na forma por meio de universos sonoros a serem escolhidos, ou seja, trechos, fragmentos, mas com algumas regras que orientam determinados caminhos estabelecidos previamente: “a obra prevê um certo número de universos sonoros, no interior dos quais são propostos itinerários ao pianista”. (BOSSEUR; BOSSEUR, 1990, p. 43).

Segundo Grout e Palisca (2007, p. 749), a forma aberta manifesta-se sob o molde em que o compositor cria séries de eventos musicais diferentes mais ou menos especificados, e a ordem que estes eventos devem ser executados pode ser parcial ou totalmente indeterminada. De acordo com Eco (2015, p. 14), a forma aberta configura-se em uma obra indefinida e se enquadra no contexto da obra aberta, atuando como “um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve suas ações” (ECO, 2015, p. 14). Para o escritor, a forma aberta promove a ideia de “obra em movimento” (ECO, 2015, p. 80).

O fenômeno da “obra em movimento” não estaria absolutamente limitado ao âmbito musical, mas também em manifestações no campo das artes plásticas onde se encontram objetos artísticos que trazem em si uma mobilidade, isto é, uma capacidade de reproduzirem-se “caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (ECO, 2015, p. 80). Na escultura, por exemplo, em forma de móveis, Alexander Calder criou obras elementares que possuem a capacidade de mover-se no ar. Griffiths (2010, p. 32-33) classificou este tipo de obra como “flutuante”.

Eco (2015, p. 27) afirma que as músicas que apresentam a forma indeterminada propõem a ideia dos móveis de Calder, isto é, apresentam frases avulsas como peças soltas, para que o intérprete possa montá-las e executá-las da maneira que preferir.

Em *Jeux* (1913), Debussy explorou a liberdade formal e a descontinuidade, ao invés do que se empregava tradicionalmente, em sua época - a construção da forma de uma composição para se gerar unidade e integração.

JEUX

Très lent $\text{♩} = 52$

2 PETITES FLÛTES

2 GRANDES FLÛTES

3 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

3 CLARINETTES en LA

1 CLARINETTE BASSE en SI \flat

3 BASSONS

4 CORs en FA

CÉLESTA

2 HARPES

Très lent $\text{♩} = 52$

1^{ers} VIOLONS (Sourdines)

2^{ds} VIOLONS (Sourdines)

ALTOS (Sourdines)

VIOLONCELLES (Sourdines)

CONTREBASSES (Sourdines)

Figura 9: Primeiras páginas de *Jeux* (1913), de Debussy

Jeux apresenta mais de sessenta alterações de tempo, constituída de motivos em constante fluxo e cores orquestrais caleidoscópicas, portanto, consegue ser uma obra mutável e ao mesmo tempo homogênea em seu desenvolvimento.

Apesar da abordagem precedente de liberdade formal feita por Debussy em *Jeux*, foi a peça *Klavierstück XI*, composta por Stockhausen em 1955, que, segundo Bosseur e Bosseur (1990, p. 48), foi considerada uma das primeiras obras da música contemporânea com forma móvel que expressa uma “mobilidade desde sua primeira audição” e “não se move linearmente para um fim”.

Em *Klavierstück XI*, Stockhausen dividiu os trechos por barras, mas sem preocupação com a quantidade de tempo para cada compasso. Bosseur e Bosseur (1990, p. 47) explicam que a peça apresenta dezenove fragmentos ou sequências espaçadas em uma

folha de 53 x 93 cm, e em seu verso são dadas orientações para o intérprete. A ideia é que o intérprete olhe para a folha sem nenhuma intenção prévia e comece pelo grupo em que calhou reparar primeiro. O executante pode interpretar o grupo escolhido num tempo qualquer e depois pode olhar para qualquer outro fragmento da folha e tocá-lo sob as mesmas orientações, e assim por diante. Não é obrigatório o intérprete tocar todos os fragmentos da peça. Ele pode tocar até duas vezes o mesmo grupo e, quando ocorrer que tocar o mesmo grupo pela terceira vez, a orientação é que a música seja encerrada neste trecho (vide figuras 10 e 11).



Figura 10: Imagem da partitura completa⁷ da *Klavierstück XI* (1955), de Stockhausen

⁷ A figura 10 refere-se à imagem da partitura completa da *Klavierstück XI*, de Stockhausen, a qual tem como objetivo apenas possibilitar ao leitor uma visão geral da mesma. Caso haja interesse do leitor em adquirir uma versão da partitura desta peça em alta qualidade, o mesmo pode encontrá-la no link: <<https://www.universaledition.com/Stockhausen-Klavierstueck-XI-fuer-Klavier-Nr.-7/P0022081>> Acesso em: 27 jul 2024.

Figura 11: Dois fragmentos da *Klavierstück XI* (1955), de Stockhausen

Na figura exibida anteriormente (vide figura 10) é possível ter uma visão geral da partitura da *Klavierstück XI*, em que estão dispostos os 19 fragmentos que a peça contém em sua totalidade. Na segunda imagem (figura 11) é possível observar dois fragmentos, que envolve comandos de execução escritos em alemão, sinais de pedal, sinais de dinâmica e articulação ou gestualidades. Segundo pesquisadores⁸, Stockhausen desenvolveu e seguiu alguns padrões rítmicos extraídos da “*final matrix*”, e estes “T°, T° 1 ou T° 6...”, as quais indicam seis variações de tempo que Stockhausen estipulou. Na figura 11, por exemplo, nota-se a indicação de “T° 6”, a qual indica que o próximo fragmento deve ser tocado em uma velocidade mais rápida. A indicação “N” indica articulação neutra, e a indicação “(8)” indica que, se o intérprete for tocar o mesmo trecho pela segunda vez, deverá fazer uma oitava acima (se o sinal estiver em cima do trecho) ou uma oitava abaixo (se o sinal estiver abaixo do trecho). Stockhausen criou, para cada um desses dezenove fragmentos, dezenove possibilidades de dinâmica, o que indica um total de 321 possibilidades sonoras, e entre 2 e 39 fragmentos poderiam ser tocados em uma performance.

Em *Constellation-Miroir*, movimento que faz parte da *Terceira Sonata para piano* (1955-1957), Boulez aplica aberturas semelhantes às de Stockhausen. Nesta peça, foram elaboradas diversas alternativas de associação em uma variedade significativa de fragmentos,

⁸ Vide artigo de Ed Chang. Disponível em: <<https://stockhausenspace.blogspot.com/2015/06/klavierstuck-xi.html>> Acesso em: 1 fev. 2024.

nos quais se tem a alternância de blocos apresentados na cor vermelha para as “constelações”, que podem ser acordes pesados, e na cor verde, os pontos com notas e linhas isoladas, que dão à peça uma progressão formal.

Griffiths faz uma comparação de *Constellation-Miroir* com o poema de Mallarmé quando afirma que a

natureza dos movimentos é indicada na partitura impressa com ampla disposição das “constelações” sonoras, coloridos de vermelho os “blocos” e de verde os “pontos”. O modelo aqui parece ter sido *Um coup de diès*, de Mallarmé, poema em que diferentes caracteres são usados nas palavras e frases lançadas em desordem através das páginas (GRIFFITHS, 1987, p. 163).

Nota-se no percurso composicional de Boulez uma busca pelo virtuosismo e por caminhos que apontam para a desordem e a casualidade. Boulez explorou técnicas do acaso, as quais ele acreditava poder se fundirem em formas móveis. Nessas formas móveis, o compositor entendia ser possível o intérprete fazer uma preparação de um caminho através das opções oferecidas e a obra se mostrar como um compêndio de oportunidades para outras rotas alternativas, portanto, que expressam um pedido ao performer “que não dê um ‘olhar aleatório’, mas sim, que prepare um caminho através das opções oferecidas e a obra é [...] um compêndio de oportunidades para rota alternativa” (GRIFFITHS, 2010, p. 110).

Figura 12: Trecho da *Terceira Sonata para Piano* (1955-1957), de Pierre Boulez (Fonte: GRIFFITHS, 1987, p. 162)

De acordo com Griffiths (1987, p. 162), as setas que aparecem na partitura da *Terceira Sonata* (vide figura 12) são as diferentes possibilidades que o intérprete encontra

para se orientar no material e fazer suas escolhas quanto à ordem dos trechos. Boulez utiliza caracteres pequeninos que indicam uso de pedais e teclas que devem ser pressionadas silenciosamente. A *Terceira Sonata* constitui-se de uma primeira parte chamada de *Antiphonie, Formant 1*, composta por dez seções e em dez folhas separadas, combináveis como fichas, porém, nem todas as combinações são permitidas. Na segunda parte da obra, a *Formant 2, Thrope*, Boulez divide em quatro seções de estrutura circular, onde se pode começar por qualquer uma dessas seções e também se pode ligá-la às outras até que se feche o círculo.

Estas obras que exploram a forma móvel são classificadas como obras em movimento, as quais trazem aberturas para uma interpretação mais criativa, contando com decisões por parte do intérprete para determinar sua configuração, possibilitando, desta maneira, diferentes resultados sonoros e morfológicos a cada performance. E Cage complementa este pensamento ao afirmar que “ainda que a estrutura, o método e os materiais da composição sejam rigorosamente convencionais ou controlados, a composição ganhará vida se a forma não for controlada, se a forma for livre e original” (CAGE, 2019, p. 35).

CAPÍTULO 2

ELABORAÇÃO DOS NÍVEIS DE INDETERMINAÇÃO (n)

O processo composicional das *Lunatas* se deu a partir da reflexão sobre o princípio de indeterminação aplicado à composição e interpretação musical, bem como a respeito de determinadas técnicas utilizadas na feitura das peças de caráter indeterminado apontadas no capítulo anterior. Algumas dessas técnicas foram então isoladas de seus respectivos contextos composicionais originais e redirecionadas/aplicadas ao processo de elaboração dos níveis de indeterminação (n) que utilizei como parte do processo de composição das *Lunatas*.

Os (n) configuram-se como dispositivos de abertura controlada para a prática improvisativa (especialmente no viés performático). Realizaram-se diversos laboratórios orientados ao ranqueamento comparativo (ou hierárquico) — porém não absoluto — desses dispositivos, os quais foram assim considerados, no contexto do processo composicional das *Lunatas*, como níveis ou camadas de indeterminação aplicados, segundo seu potencial de promoção da prática interpretativa-improvisativa criativa. Essa orientação envolveu um processo analítico-experimental imersivo, que contou também com nossa percepção musical e conhecimento prático improvisativo. A partir desse ranqueamento comparativo, e hierarquizado, quanto ao nível⁹ de indeterminação de cada dispositivo e em função da proposta composicional das *Lunatas*, propomos uma escala de cinco níveis (n), de 0 a 4, conforme o gráfico apresentado a seguir (vide figura 13):

⁹ Optamos por utilizar o termo “nível” na elaboração e ranqueamento dos (n) pois, segundo o dicionário eletrônico Aurélio (Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/> Acesso em: 27 mar. 2023), a palavra nível refere-se ao grau de uma (ou alguma) coisa em relação a outra, ou ainda, à uma condição de comparação entre diferentes âmbitos. Sendo assim, o termo “nível” nos pareceu servir adequadamente, neste contexto aqui inserido, isto é, nesta etapa de elaboração e ranqueamento dos níveis de indeterminação (n) - n0, n1, n2 (a,b,c e d), n3 e n4. Entretanto, existe também a possibilidade de, em futuras pesquisas a serem realizadas pela autora (ou por outrem), ser utilizado o termo “dimensão” ao invés de “nível”, pensando-se, deste modo, os níveis n0, n1, n2 (a,b,c e d), n3 e n4 como “dimensões” de indeterminação. Portanto, os dispositivos seriam classificados como d0, d1, d2 e assim por diante.

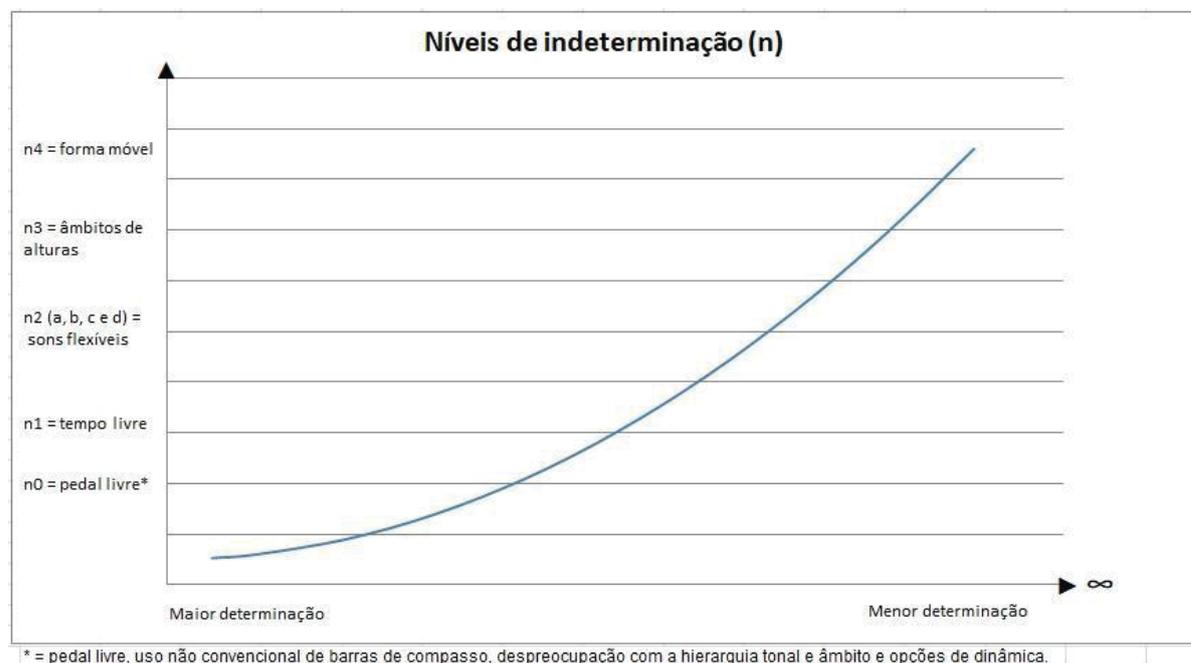


Figura 13: Gráfico - níveis de indeterminação (n)

2.1 Dispositivos em n0 — Pedal livre, uso não convencional de barras de compasso, despreocupação com a hierarquia tonal e âmbito e opções de dinâmica

O n0 contempla operações composicionais que constituem um nível inicial e básico de indeterminação, são elas especialmente, o uso não convencional (ou desuso) de barras de compasso, o desuso de signos de compasso, de armadura de clave, pedal livre, a despreocupação com hierarquias tonais e cadências harmônicas, âmbitos de dinâmica e opções de dinâmica. Tais operações constituem, no contexto das *Lunatas*, um nível inicial de indeterminação, sendo aqui considerados orientadoras de um grau de indeterminabilidade mais suave (ou mais brando) em relação aos demais níveis de indeterminação aqui propostos.

Nas *Lunatas*, ocorrem momentos em que proponho a do pedal livre, que envolve tanto a utilização do pedal de *sustain* quanto a não utilização do mesmo. Observe-se sua indicação na partitura (vide figura 14):



Figura 14: Indicação de pedal livre - *Lunata I*

Alternados com os momentos de pedal livre, são utilizadas indicações de pedalização fixa por meio de notação convencional e pedal contínuo. Este último é aplicado, especialmente, nos momentos de TE, suscitando, desta maneira, o jogo de controle e liberdade, apontados no capítulo anterior. Observe-se a indicação do pedal contínuo na partitura (vide figura 15).

Com relação à dinâmica, sugerem-se, na partitura:

- (a) Âmbitos de dinâmica, tais como “*ppp – mf*” ou “*pp → ← mp*” (vide figura 15):

ppp – mf ou *pp → ← mp*

Pedal continuo →

n2d
gestos livres glissando e ataques com baqueta sobre as cordas

n1

Figura 15: Exemplo de âmbitos de dinâmica - *Lunata I*

- (b) Opção de atuação dinâmica (vide figura 16):



Figura 16: Exemplo de opção de dinâmica - *Lunata I*

Esse caminho de sugestões de pedalizações e dinâmicas diz respeito a um campo inicial, fundamental, de diferenciação interpretativa que se abre, em determinados momentos, amparando significados poéticos particulares. A abertura ao campo de possibilidades de crescer ou decrescer dinamicamente a forma musical, por exemplo, implica assumir composicionalmente duas linhas de fuga: obviamente, a sequência que cresce dinamicamente encaminha-se ao que se segue de maneira distinta da sequência que decresce, porém em ambos os casos têm-se a representação de uma “transitoriedade dinâmica”, de tal maneira que o que se compõe é mais a transitoriedade dinâmica em si com uma ordem composicional mais aberta, ou mais plurívoca, do que a determinação do grau dinâmico inicial-final, que se dispõe de uma ordem composicional mais unívoca.

Este campo de possibilidades é expresso por Eco (2015, p. 12) como um campo de prováveis onde contesta-se antigos valores “clássicos”, os quais apresentam uma obra “acabada”. E nesse perfil de discurso aberto, ou plurívoco, Eco (2015, p. 14) complementa: (se) “propõe e procura uma alternativa ‘aberta’ que se configura como um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve suas ações” (ECO, 2015, p. 14), onde se enfatiza não mais a “obra-resultado” ou a “obra-evento”, como autor cita, mas seu enfoque visa aos processos e possibilidades de escolhas por parte do intérprete.

2.2 Dispositivo em n1 - Tempo livre

O n1 constitui-se da aplicação de trechos com tempo livre. Este recurso foi inspirado na poética temporal de Almeida Prado (especialmente em sua Cartilha Rítmica), que tem o potencial de fornecer ao intérprete momentos controlados de aberturas, bem como promover

politemporalidades e assincronias mais ou menos complexas geradoras de alterações na velocidade e no andamento.

Os trechos com tempo livre nas *Lunatas* são representados por meio de notas apenas com cabeças, brancas ou pretas e em formato diamante. As notas em formato de diamante brancas indicam sons longos, e as notas em formato de diamante pretas indicam sons curtos. Todavia, essas indicações para som curto ou longo atuam de forma livre e relativa, já que o propósito é justamente abrir espaços para uma interpretação mais livre e criativa. São valores flexíveis capazes de dialogar com uma grande liberdade expressa pelo tempo livre (vide figura 17).

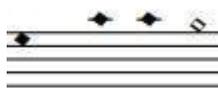


Figura 17: Exemplo de notas em formato diamante - *Lunata I*

Genericamente, a ideia de indicar, na partitura, sons longos ou sons curtos, tendo por base um princípio de proporcionalidade não fixa ou precisa, ecoa os ensinamentos de Olivier Messiaen. Sobre isso, o compositor expressa, em entrevista com Damien Borot¹⁰, que costumava observar os sons em movimento classificando-os, basicamente, como rápidos, lentos, curtos ou longos.

2.3 Dispositivos em n2 - Sons flexíveis

O n2 constitui-se de determinados dispositivos poéticos que propiciam aberturas no âmbito da prática interpretativa-improvisativa criativa, em especial no que se refere à executabilidade de sequências rítmico-melódicas/harmônicas, velocidades/andamentos e articulações/gestualidades, a decisão de tocar-ou-não-tocar, etc. A proposta poética basilar de tais dispositivos consiste em sua sugestibilidade interpretativa-criativa de sonoridades “manchosas”, isto é, de contornos pouco precisos ou incompletos ou irregulares, ou de processamento complexo.

¹⁰ Vídeo da Entrevista. Divulgada em 1974. Minuto 8:24- 8:59 (aprox.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrepnW8l-w&t=1093s>> Acesso em: 3 ago. 2022. Ver também o artigo: Três Conceitos norteadores dos processos composicionais de Olivier Messiaen. MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha, 2015, p. 2-3. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002738164-1.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2023.

O n2 foi dividido em quatro variações: n2a, n2b, n2c e n2d.

2.3.1 Variação n2a

O n2a foi inspirado na ideia que Almeida Prado aplica no *Portfólio do Crepúsculo* das *Cartas Celestes* (1974), onde o compositor propõe caixas rítmicas nas quais a continuidade de um determinado material melódico-rítmico, seu *loop*¹¹, é indicada genericamente por setas. Observe-se um trecho de *Cartas Celestes* no qual Almeida Prado utiliza este tipo de recurso (vide figura 18), seguido de um exemplo de sua apropriação nas *Lunatas* (vide figura 19):



Figura 18: Trecho de *Cartas Celestes - Portfólio do Crepúsculo* (1974), de Almeida Prado



Figura 19: Indicação de n2a - *Lunata I*

Nas *Lunatas*, a relação de sincronicidade do elemento de nível n2a (por exemplo, um motivo rítmico executado em *loop* pela a mão direita) não é determinada por quaisquer outros elementos, sejam eles determinados ou indeterminados (como por exemplo, uma melodia ou harmonia indicada em notação proporcionalmente determinada — fixa, tradicional — executada pela mão esquerda). De modo geral, nas *Lunatas*, em algumas situações, quando o elemento em n2a não é acompanhado por uma ideia de notação rítmica baseada no princípio

¹¹ ECO (2015, p. 221) cita, em rodapé, o termo *riff*, considerado gíria, utilizado por músicos de gêneros musicais populares, como o jazz e blues, por exemplo, nos quais praticava-se uma ideia de “insistência rítmica crescente e repetida mais vezes”, conhecida, como *ostinato* no meio da música de concerto. Para esta pesquisa, optei em utilizar o termo *loop* para indicar a ideia do n2a, o qual propõe uma execução semelhante, porém um pouco mais livre, em relação aos outros dois termos.

de proporcionalidade tradicional, determinada, sua duração é indicada cronologicamente, na parte superior da caixa.

2.3.2 Variação n2b

O n2b consiste na proposição de aberturas interpretativas decorrentes de acréscimos de notas, ou notas opcionais. Tais notas opcionais, genericamente indicadas por notas brancas com pontos, compõem grupos de notas fixas de execução obrigatória (vide figura 20).

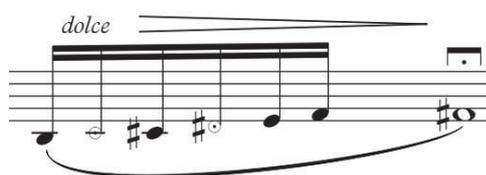


Figura 20: Indicação de n2b - *Lunata II*

Seu comando é a opção de tocar-ou-não-tocar, isto é, o intérprete escolhe tocar ou não tocar tais notas opcionais internas a determinados agrupamentos, podendo assim realizar diferentes escolhas a cada nova execução da peça, e transformando-a continuamente, desse modo, sua microforma.

2.3.3 Variação n2c

A variação n2c consiste na proposição de duas ou mais notas, sem duração, velocidade, ritmo ou sequência específica (apenas a indicação genérica de notas longas ou curtas) em caixas de repetição flexíveis. Neste dispositivo, fixam-se a altura e a região do piano (grave-médio-agudo), salvo nos casos em que uma indicação complementar sugere um registro livre (vide figura 21).



Figura 21: Indicação de n2c - *Lunata I*

De modo geral, a duração de n2c que se realiza em uma das mãos do pianista é determinada cronologicamente de maneira indireta por meio da duração dos materiais anotados na mão oposta — que poderá estar executando, por exemplo, uma melodia ritmicamente determinada, segundo o princípio de proporcionalidade rítmica tradicional (vide figura 22).

A musical score for two systems. The first system is marked 'Lento' and 'pp'. The right hand (treble clef) has a melodic line with notes and accidentals. The left hand (bass clef) has a sequence of five notes enclosed in a box labeled 'n2c' with 'Pedal Livre' written below it. The second system is marked 'mp' and 'mf'. The right hand continues the melodic line, and the left hand has another sequence of five notes enclosed in a box labeled 'n2c'.

Figura 22: Indicação de n2c - *Lunata I*

Observe-se na figura anterior (vide figura 22), que o trecho em n2c a ser executado na mão esquerda do pianista muda para o n2c seguinte, também na mão esquerda, em conformidade com o final da frase melódica a ser executada pela mão direita do pianista. Nas *Lunatas*, quando não há referências dessa natureza a determinar a duração dos trechos em n2c, essa duração é indicada cronologicamente, em segundos, acima da caixa de repetição de cada trecho respectivo (vide figura 23).

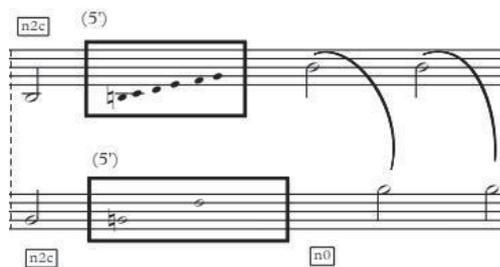


Figura 23: Exemplo de n2c com tempo cronológico dado - *Lunata III*

2.3.4 Variação n2d

A variação n2d propõe a utilização de TE¹² (técnicas estendidas) e é indicada na partitura por meio do sinal de um desenho de baqueta (vide figura 24).



Figura 24: Indicação de TE - *Lunata I*

Em geral, esse dispositivo indica a utilização de uma baqueta a ser percutida diretamente nas cordas do piano — enquanto a mão oposta ou permanece inativa, ou toca alguma melodia nas teclas ou também toca livremente e diretamente nas cordas do piano, em glissandos e pizzicatos. Nas *Lunatas*, a região do piano (grave-médio-agudo) a ser utilizada nos trechos em técnica estendida (TE) é indeterminada.

Na partitura das *Lunatas*, encontram-se indicações de gestualidades (ataques ou glissandos, por exemplo) e movimentos, sejam ascendentes, no mesmo lugar ou descendentes. Por exemplo, se na partitura o segundo sinal (em ataque ou glissando) encontra-se relativamente acima ou abaixo que o primeiro som percutido, isso significará, respectivamente, um movimento/gestualidade ascendente ou descendente, por parte do intérprete.

Listo posteriormente alguns exemplos de gestualidades sugeridas nos trechos em técnicas estendidas de algumas *Lunatas* (vide tabela 1).

¹² Sabe-se que as TE abrangem uma infinidade de possibilidades de produção de sonoridades, gestualidades, articulações. No entanto, para este trabalho, selecionamos apenas algumas possibilidades de TE.

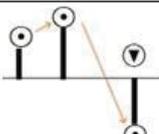
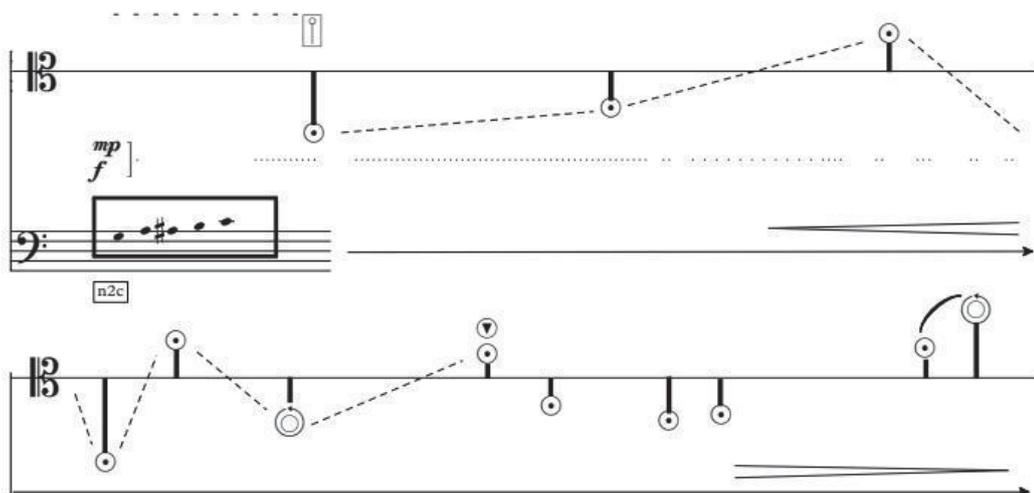
SINAIS n2d (T.E)	Significado de Execução
	Ataque com baqueta sobre as cordas
	Glissandos, movimentos em círculo, com baquetas nas cordas
	Ataque com mais intensidade com baqueta nas cordas
	Sugestão de movimentos ascendente ou descendente (observe a seta em cor laranja)...

Tabela 1: Sinais de n2d (TE)

Observe-se na figura posterior (vide figura 25) um trecho da *Lunata I* em n2c, em que são propostas tais variações de gestualidades.


Figura 25: Trecho da *Lunata I* - indicação de variação de gestualidade para TE - *Lunata I*

Observe-se, no exemplo anterior (vide figura 25), no primeiro sistema, o sinal de “ataque com baqueta sobre as cordas” abaixo da linha de referência do registro central do piano (região média), em clave de Dó, que se liga por meio de uma linha pontilhada (que serve de guia de direcionalidade de movimentos e gestualidades) a outro sinal localizado relativamente um pouco mais acima na partitura, indicando um novo “ataque com baqueta sobre as cordas” numa região um pouco mais aguda que a anterior. No segundo sistema do mesmo exemplo, sugerem-se ataques sobre as cordas, respectivamente abaixo e acima da

linha de referência do registro central do piano, seguidos de um “glissando em movimentos circulares”, em registro mais grave, e assim indicando um movimento de caracteristicamente e energeticamente distinto. Na *Lunatas*, a escolha do tipo de baqueta é livre.

2.4 Dispositivo em n3 - Âmbitos de alturas

O n3 envolve a noção de “âmbitos de alturas”, ou seja, as notas indicadas na partitura definem apenas as alturas limítrofes (a nota mais grave e a nota mais aguda), nas diferentes regiões do piano (grave-médio-agudo), de uma determinada ação improvisativa. Propõe-se ali, portanto, respeitados os limites das regiões definidas pelos âmbitos propostos, trechos de total liberdade de execução instrumental — de notas, ritmos, sequências ou velocidades, etc. (vide figura 26).



Figura 26: Indicação de n3 - *Lunata III*

Nas *Lunatas*, a duração dos trechos em n3 é normalmente definida cronologicamente, em segundos.

2.5 Dispositivo em n4 - Forma móvel

O n4 envolve a ideia de forma móvel, isto é, de uma configuração de indeterminação que é emergente da forma geral da peça. Utilizei este artifício tendo por referência, especialmente, o *Klavierstück XI*, de K. Stockhausen e da *Terceira Sonata para Piano*, de Boulez, abordadas no capítulo anterior.

Observe-se a apresentação da *Lunata IV* (figura 27), em formato circular, projetada para referenciar visualmente a fase lunar Cheia, para a qual foi criado um determinado número de fragmentos a serem executados segundo regras específicas que contém os outros

artifícios apresentados, e cada *Lunata* com a forma aberta contém suas próprias regras de execução descritas nas indicações, logo abaixo das suas partituras correspondentes.



Figura 27: Exemplo - Esquema da *Lunata IV* na forma móvel - *Lunata IV*

Em geral, as formas móveis ocorrem tanto na macroforma, envolvendo nesse caso grandes trechos ou mesmo a totalidade de uma peça, orientando assim o fluxo composicional em distintas perspectivas ou complexidades, quanto na microforma, envolvendo nesse caso pequenos fragmentos e oferecendo opções de escolhas pontuais para o intérprete (vide figura 28).

Figura 28: Exemplo de forma móvel (na microforma) - *Lunata IV*

Os trechos A, B, C ou D, indicados anteriormente (vide figura 28), são variações de uma mesma ideia. Sugerem diferentes opções de execução de um mesmo trecho ao intérprete. Em alguns trechos das *Lunatas*, foram introduzidas variações de mobilidade formal de caráter polifônico, isto é, nas quais uma das mãos procede por escolha e a outra por definição (vide figura 29).

Figura 29: Exemplo de forma móvel (na microforma) - *Lunata IV*

Conforme o exemplo da figura 29, a proposição é: indicar uma ideia melódica (rítmica e/ou harmônica) fixa (de execução obrigatória) e na mão oposta, apresentar duas ou mais opções móveis, sejam elas ideias melódicas, rítmicas e/ou harmônicas.

CAPÍTULO 3

MEMORIAL COMPOSICIONAL

O processo composicional das *Lunatas* foi orientado, inicialmente, por referências poéticas e científicas selecionadas à respeito da Lua e suas fases e, de maneira mais pervasiva, pela pesquisa estético musical (contextualizada no Capítulo 1) acerca da indeterminação musical, especialmente a partir da visão cageana sobre o tema.

A pesquisa estético musical, por sua vez, foi aprofundada por meio do estudo de repertórios musicais variados, pianísticos e não pianísticos, produzidos ao longo do séc XX e início do século XXI, tais como a *Klavierstück XI* (1955), de Karlheinz Stockhausen, a *Terceira Sonata para piano* (1957), de Pierre Boulez, a *December* (1952), de Earl Brown, o *Concerto para piano solo* (1958), de John Cage, ou a *Portfólio do Crepúsculo*, das *Cartas Celestes* (1974), de Almeida Prado nos quais exploram-se aspectos da indeterminação musical, relevantes para a presente pesquisa. Desses repertórios, foram selecionados alguns dispositivos/ferramentas geradores de aberturas formais que contribuíram para com a formulação dos níveis de indeterminação (n) apresentados no capítulo anterior, e aqui descritos na perspectiva de sua aplicação prática-composicional.

Uma vez elaborados os níveis de indeterminação (n), criei esquemas formais específicos para cada *Lunata* por meio de gráficos em platôs, nos quais estabelecem-se as dinâmicas de contração e expansão de uma certa indeterminabilidade potencial que seria posteriormente projetada em cada peça, por meio de distintos procedimentos e técnicas, em função de determinadas características da Lua e suas fases, bem como de sensações despertadas a partir da minha observação das mesmas.

No que se refere, mais especificamente, à pesquisa composicional das sonoridades utilizadas nas *Lunatas*, dediquei-me à uma criação musical que oferecesse, por um lado, a exploração de “um jogo de infinitas interpenetrações” (CAGE, 2019, p. 59) — a potencialização de diferentes interpretações por diferentes *performers*¹³ — e, por outro lado,

¹³ Sobre isso, levei em conta, durante todo o processo de composição das *Lunatas*, a adequação e manutenção de um determinado nível técnico pianístico. Projetei uma dificuldade técnica que fosse genericamente acessível a pianistas de nível técnico intermediário — isto é, que a execução das *Lunatas* não demandasse necessariamente habilidades técnicas pianísticas virtuosísticas, que sua executabilidade tivesse um maior alcance. O motivo desta minha escolha advém de proposições futuras, que envolvem este modelo de música (e seu conteúdo teórico) na minha atuação no ensino musical/instrumental e na minha própria prática musical/composicional.

que apresentasse determinadas sonoridades, sentimentos e sensações, projetadas a partir de perspectivas e referências musicais e poéticas pessoais, gestadas na observação da Lua e suas fases. Realizaram-se diversos laboratórios voltados ao desenvolvimento dos esquemas formais de (n) em sonoridades (melodias, acordes, gestualidades pianísticas, etc), os quais envolveram, entre outras coisas, a exploração de rascunhos, desenhos e de notações musicais híbridas (convencionais, mistas, gráficas), definindo-se, em função disso, ao longo do percurso, um modelo de notação semi-gráfica¹⁴.

Além disso, realizaram-se diversos laboratórios de gravações (LABS) das *Lunatas*, produzidos em meu controlador M-Audio Keystation 88 (laboratório pessoal), no piano Kawai (Primeira Igreja Batista de Curitiba), e no piano Steinway (Auditório DeArtes, UFPR). Algumas dessas gravações foram disponibilizadas na plataforma Youtube, em versões contendo áudio e partitura correspondente¹⁵ — em opção “não listado” (não divulgado, não disponível ao público, e somente acessíveis por meio dos links presentes na presente dissertação).

Uma vez concluído o processo de composição do Ciclo *Lunatas* foram realizadas duas gravações de áudio de cada *Lunata*, em um estúdio profissional. Esta etapa teve a colaboração de dois intérpretes pianistas e de um operador de equipamento de gravação de áudio. Essas interpretações foram também registradas em vídeo, constituindo posteriormente quatorze videoclipes que foram disponibilizados na plataforma Youtube, seguindo a mesma orientação de acesso apresentada anteriormente.

3.1 As *Lunatas* (referências poéticas e científicas selecionadas)

O ciclo lunar compõe-se basicamente de quatro fases: Lua Nova, Lua Crescente, Lua Cheia e Lua Minguante. Para a *Lunata I*, inspirei-me na Lua Nova; para as *Lunatas II* e *III*, inspirei-me na fase Lua Crescente, formada pelas fases intermediárias Quarto-Crescente e Crescente-Gibosa. Para a *Lunata IV* inspirei-me na Lua Cheia. Para as *Lunatas V* e *VI*,

Ao conversar com colegas da área do ensino musical/instrumental para iniciantes, tenho notado um campo aberto para o desenvolvimento de novos trabalhos que incluam a indeterminação musical, tanto no desenvolvimento de composições com esta temática que possam compor o repertório prático deste público, quanto no desenvolvimento de métodos a serem desenvolvidos, com a temática e a aplicação da indeterminação musical. E isto tem me instigado a querer realizar trabalhos futuros neste caminho musical e composicional.

¹⁴ As partituras das *Lunatas* encontram-se disponíveis no Capítulo 5.

¹⁵ Estes videoclipes colaboraram para com o desenvolvimento da pesquisa e com o processo composicional do Ciclo, pois proporcionaram a possibilidade de análise e aprimoramento das ideias musicais (melodias, acordes, sonoridades, manchas, etc) e das emoções (sentimentos e sensações) almejadas.

inspirei-me na Lua Minguante, formada pelas fases intermediárias Minguante-Gibosa e Quarto-Minguante. Por fim, para a *Lunata VII*, inspirei-me no fenômeno do Eclipse Solar Total.

Durante esta etapa da pesquisa, foram realizados rascunhos e esboços¹⁶ nos quais busquei uma aproximação formal-musical com o ciclo lunar a fim de projetá-lo tanto na elaboração dos esquemas quanto nas expressões sonoras de cada *Lunata*.

Segue, por exemplo, um desses rascunhos:

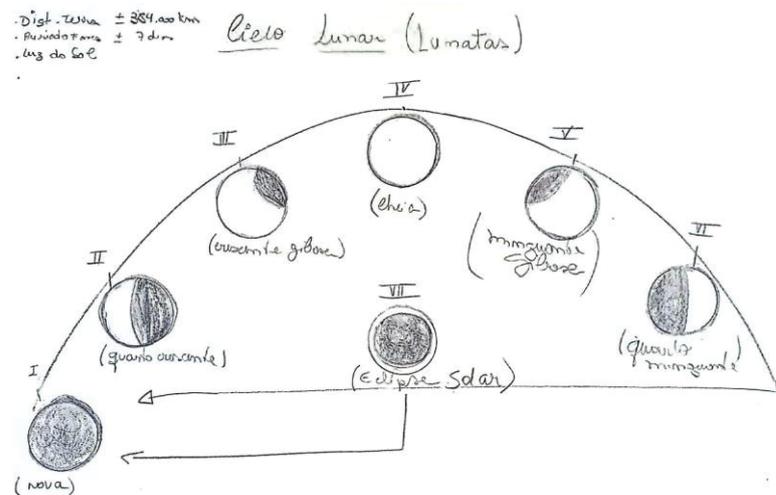


Figura 30: Croqui da autora (ciclo lunar)

Neste desenho anterior (vide figura 30), em formato de arco, por exemplo, busquei apreender noções e inspirações formais-musicais emergentes das distintas aparências do ciclo lunar. A numeração em algarismos romanos, anotada aqui, acima de cada fase lunar, foi, por exemplo, a maneira que escolhi, afinal, para organizar e numerar as peças do Ciclo.

O desenho ilustrativo da Lua Nova, feito à esquerda (figura 30), no arco, expressa, obviamente, a fase em que a Lua ainda não está aparente para quem olha da Terra. Essa fase lunar me sugeriu um tempo musical pleno de inícios e inibições, de atmosferas bucólicas que refletem o início de um ciclo, onde há ainda, pouco material (sons e silêncios) revelado, e a expansão destes materiais que ocorrem em um processo lento e gradativo. Sabemos que,

¹⁶ Após a fase de rascunhos das fases lunares, iniciei o processo composicional das peças. Utilizei-me primeiramente de lápis e folhas pautadas, depois, migrei para folhas de tamanho grande, utilizei alguns materiais adquiridos pela internet que desenham pautas. Com o tempo, fui passando as ideias para o *Sibelius*, chegando a uma notação com um perfil de partitura semi-gráfica. No entanto, houve alguns regressos para lápis e papel em alguns momentos até chegar na fase em que fixei as anotações manuais no programa de partituras. Esta etapa da transcrição para o *Sibelius* foi muito proveitosa, e teve a colaboração por parte de meu orientador, servindo-me de muito aprendizado quanto ao uso dos recursos e sinalizações disponíveis neste programa.

segundo Filho e Saraiva (2017, p. 44), a fase lunar Nova é quando a face visível da Lua a partir da Terra “não recebe luz do Sol, pois os dois astros estão na mesma direção”, então, “a Lua está no céu durante o dia, nascendo e se pondo aproximadamente junto com o Sol”, e com o passar dos dias, “vai ficando cada vez mais a leste do Sol, e portanto o lado oeste da face visível vai ficando crescentemente mais iluminado”, e, aproximadamente uma semana depois, inicia sua fase Quarto-Crescente “com 50% da face iluminada”. A partir dessa referência científica, capturei, por exemplo, para a *Lunata I*, a ideia da Lua nascendo e se pondo com o Sol, “escondida” para quem olha da Terra. Ela está “encoberta” pelo céu e, depois dos primeiros dias do início do ciclo, começa a revelar-se, expressando um movimento de expansão em direção às outras etapas de seu ciclo.

Na sequência, no desenho, as etapas da fase lunar Crescente, gradativamente revelam a forma da Lua e sugerem-me a ideia de continuidade e de expansão contínua. Musicalmente, sugerem um aumento gradual de material além de movimentos escalares e melódicos ascendentes.

Ao centro, no desenho, a fase lunar Cheia é esboçada, representando o ápice do arco, bem como do próprio ciclo lunar. Este é o momento em que a Lua se mostra em seu formato completo, circular, traz a noção de totalidade e de completude. Em sua face revelada à Terra, a Lua mostra suas partes mais brilhantes, em tons branco ou cinza-prateado que, por exemplo, me sugeriram sonoridades e melodias em regiões mais agudas do piano. Em contraste a essas partes mais brilhantes, ela mostra partes em tons de cinza escuro que me sugeriram sonoridades e melodias em regiões médio e grave do piano, além de possibilidades de silêncios.

Nas imagens do desenho em que a Lua revela suas fases intermediárias Minguante-Gibosa e Quarto-Minguante, foram-me sugeridos movimentos de contração ou diminuição que, musicalmente, desencadearam em sonoridades em movimentos descendentes.

Abaixo do desenho da Lua Cheia (vide figura 28) desenhei uma imagem do fenômeno Eclipse Solar Total, a qual me sugeriu algo semelhante a um anel de fogo. No entanto, Filho e Saraiva (2017, p. 48-49) utilizam o termo “coroa solar” ao indicarem este momento do fenômeno:

O eclipse solar total começa quando o disco da Lua alcança a borda do disco do Sol, e aproximadamente uma hora depois o Sol fica completamente atrás da Lua. [...] o disco do Sol fica completamente coberto pela Lua, e aparece a *coroa solar*, a atmosfera externa do Sol, composta por gases rarefeitos que se estendem por milhões de km (FILHO; SARAIVA, 2017, p. 48-49).

Dito isto, musicalmente, projetei uma notação, primeiramente, circular¹⁷ onde projetei sete trechos na região mais aguda do piano na área externa do círculo, onde ocorre a luz, e na parte interna do círculo, sete trechos em regiões médio e grave do piano. Sobre a duração do eclipse, os autores afirmam que “a totalidade de um eclipse dura no máximo 7,5 minutos” (FILHO; SARAIVA, 2017, p. 49). Então, empreguei o número sete, relacionado ao tempo de duração do fenômeno, e o apliquei na quantidade de trechos a serem executados em cada performance, na *Lunata VII*.

A partir das referências lunares, poéticas e científicas, citadas anteriormente, apresento adiante o descritivo do memorial composicional individual de cada *Lunata*. Neste memorial, descrevo em detalhes, primeiramente, os aspectos referenciais poéticos e científicos da fase lunar (correspondente à *Lunata* que está sendo descrita) que influenciaram diretamente em minhas escolhas musicais que envolvem questões formais, emoções e sonoridades. Na sequência do descritivo, em “Aspectos técnicos”, descrevo a elaboração do esquema de (n), por meio de um gráfico em platôs, que demonstra a aplicação das dinâmicas dos níveis de indeterminabilidade, em função de determinadas características da Lua e suas fases. Além disso, descrevo escolhas composicionais feitas e a aplicação dos dispositivos (n) nas peças, transformados em materiais (sonoridades, melodias, ritmos, harmonias, silêncios). Apresento algumas escolhas notacionais consideradas mais adequadas para a representação das ideias sonoras. Por último, comento sobre os LABS de gravação das *Lunatas*.

3.2 *Lunata I*

A *Lunata I* foi inspirada na fase lunar Nova e representa a ideia dos primeiros dias desta fase, em que a Lua está completamente invisível. Ao observar essa etapa desta fase lunar, foi possível imaginar o céu atuando como uma grande mancha cobrindo a Lua, sobrepondo e ocultando-a da vista de quem a olha da Terra (vide figura 31).

¹⁷ A partitura da *Lunata VII* foi escrita também em formato para folha A4. Veja os detalhes desses processos de registro no subcapítulo 3.8 *Lunata VII*, e sua partitura completa no Capítulo 5, no Subcapítulo *Lunata VII*.



Figura 31: Croqui da autora (Lua Nova)

Passados os primeiros dias da fase da Lua Nova, uma pequena parte da Lua começa a ficar visível, indicando a transição da fase da Lua Nova para a da Lua Crescente (vide figura 32).



Figura 32: Imagem da Lua Nova depois de alguns dias

A observação da Lua Nova suscitou o seguinte conjunto de referencialidades:

- O início de um ciclo: começar com pouco material, expandindo-se gradativamente;
- O céu que sobrepõe (e encobre) a Lua: sonoridades “manchosas”, melodias sobrepostas por manchas sonoras;
- A temporalidade do ciclo lunar: de modo geral, visto como um processo lento e sereno, que envolve dias parcialmente fixos, determinados;
- Emoções de algo que está começando, algo ainda desconhecido, a indeterminação nos aspectos detalhados da Lua Nova no céu, para quem observa da Terra, suas formas, expansão e aparências flexíveis: melodias e sonoridades misteriosas e melancólicas;

3.2.1 Aspectos técnicos:

Ao elaborar o esquema de (n) para a *Lunata I*, em gráfico em platôs, busquei aplicar o princípio da dinâmica de expansão de indeterminabilidade, como segue (figura 31):

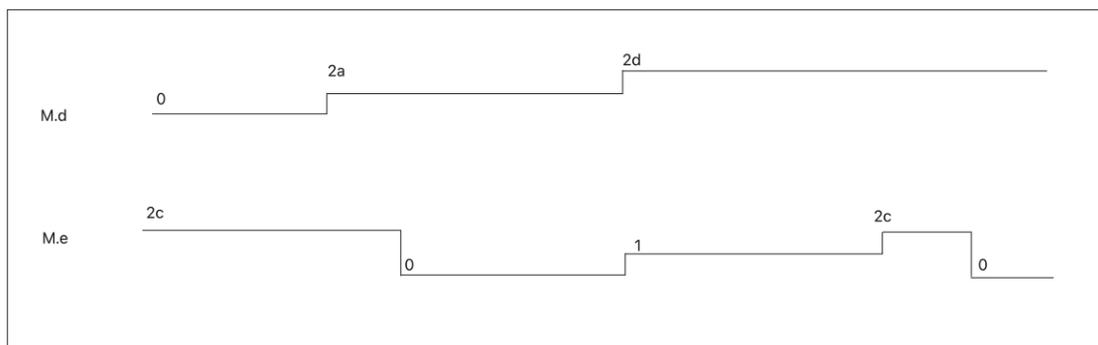


Figura 33: Esquema de (n) - *Lunata I*

Nota-se nesse esquema a expansão do nível de indeterminação continuamente projetada na mão direita e parcialmente na mão esquerda, a partir de n_0 . No esquema, a mão direita projeta aberturas formais crescentes, partindo de n_0 , para n_{2a} e n_{2d} , e, na mão esquerda, após n_{2c} , partindo de n_0 para n_1 e n_{2c} (e retroagindo a n_0).

Esta peça foi dividida em três momentos: 1) um momento lento e suave; 2) momento de mais intensidade e 3) um momento de sonoridades “manchosas” por meio de TE.

No primeiro momento, na mão direita (n_0), projetei uma melodia fixa, começando numa oitava em Mi bemol, na região médio-agudo do piano, em duração longa, seguida de notas em intervalos de segunda menor, com momentos em fermata, para alongar as sonoridades. Depois, a melodia fixa se desenvolve na região aguda do piano, em intervalos de segunda menor, expressando a fase da Lua Nova, que está começando devagar e em tempos poeticamente estendidos, ou esticados. Simultaneamente, na mão esquerda, uma interpretação-improvisativa criativa sobre a melodia, na mão direita, dando o efeito de mancha sobre a melodia (vide figura 34).

Este primeiro momento finaliza em intensidade forte ou suave (à escolha do intérprete), com interrupção abrupta, por meio de um cluster, e seguida de um tempo longo de silêncio, indicado por uma fermata longa (vide figura 35).

Figura 34: Trecho - *Lunata I*

Figura 35: Trecho com finalização com um cluster seguido de fermata longa - *Lunata I*

No segundo momento da peça, o n2a (mão direita) indica fragmentação rítmica e, neste caso, desenvolve-se em aceleração e velocidade, enquanto uma melodia “alongada” e com pouco material, na região médio-grave do piano, na mão esquerda, é executada (vide figura 36).

Figura 36: Trecho do segundo momento - *Lunata I*

As dinâmicas foram aplicadas da seguinte maneira, nesta *Lunata*:

a) Por meio de indicações convencionais de dinâmica:

Figura 37: Exemplo de indicações convencionais de dinâmica

b) Por meio de opções de dinâmica:

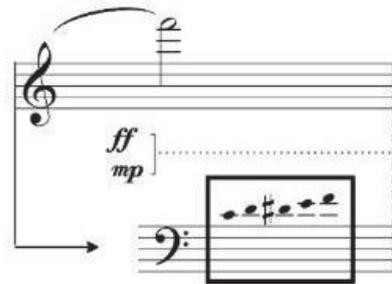


Figura 38: Exemplo de opções de dinâmica

c) Por meio de âmbitos de dinâmica:

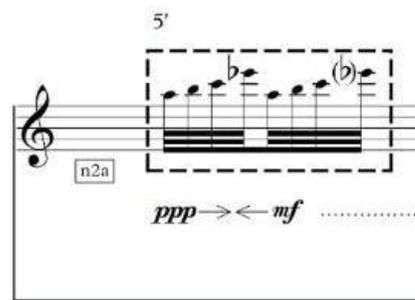


Figura 39: Exemplo de âmbitos de dinâmica

No terceiro momento da peça, que se caracteriza especialmente, pelas sonoridades “manchosas” por meio de TE, apliquei uma melodia rítmica fixa, iniciada no Dó Central, lido na mão esquerda, que prepara para a entrada do n2d (TE) com a mão direita.



Figura 40: Início do terceiro momento - *Lunata I*

Para o uso das TE, foi indicado nas regras de instrução que o intérprete poderia escolher a baqueta de sua preferência, para percutir as cordas do piano. As baquetas que utilizei nas minhas execuções e gravações foram construídas sob encomenda por um *luthier*, as quais assemelham-se a uma baqueta de tímpano.



Figura 41: Baqueta 1



Figura 42: Baqueta 2

Nas gravações com os outros intérpretes, foram utilizados outros modelos de baqueta, de livre escolha dos mesmos.

Na imagem posterior (vide figura 43), nota-se uma linha em movimento ascendente e descendente que sugere movimentações de glissandos ascendente e descendente.

n2d
gestos livres glissando e ataques
com baqueta sobre as cordas

p
Pedal continuo →

pp → *mp*

Figura 43: Indicações para TE - *Lunata I*

As “bolas” flutuantes sugerem ataques ascendentes e descendentes, com a baqueta sobre as cordas do piano (vide figura 43).

No trecho seguinte a mão esquerda muda para n2c, e a mão direita segue em n2d até o final da peça. O sinal de baqueta (vide figura 44) indica o ataque¹⁸ com a baqueta nas cordas.



Figura 44: Sinal de ataque com baqueta nas cordas

A baqueta que apresenta um círculo em seu interior (figura 45) sugere ao intérprete atacar as cordas e fazer movimentos circulares ou em zigue-e-zague e/ou glissandos.



Figura 45: Sinal de ataque com baqueta nas cordas com movimentos circulares

O sinal em formato de triângulo em preto, de ponta cabeça (vide figura 46), indicado acima do sinal de ataque com baqueta, sugere ao intérprete um ataque com mais intensidade sobre as cordas do piano.



Figura 46: Sinal de ataque com mais intensidade com baqueta nas cordas

Minhas intenções ao escolher o uso de TE neste momento da *Lunata I* deu-se pelo desejo em proporcionar uma indeterminabilidade timbrística, articulativa e gestual, e que fosse capaz de gerar manchas (ou sonoridades “manchosas”) sobre a melodia, em função da referência poética da fase lunar Nova, por imaginar a mancha do céu azul escondendo/encobrendo a Lua.

A *Lunata I*, bem como as *Lunatas II, III, V* e *VI*, tem uma leve elasticidade/flexibilidade em sua forma, por conta do trecho opcional (figura 47) que pode ser

¹⁸ Importante ressaltar que as opções de ataque e glissando nas cordas são sugestões apenas, sendo assim, o intérprete tem liberdade em executar sonoridades conforme sua preferência (suaves, delicadas, ou sonoridades pesadas, densas, brutas, etc.), todas essas possibilidades são válidas para a ideia de geração de manchas sobrepondo a melodia. Quanto às demarcações de dinâmica anotadas de maneira convencional, podem ser seguidas na íntegra.

executado (ou não) em qualquer momento da peça. Sendo que as *Lunatas IV* e *VII* também contém este trecho opcional Porém, independente deste trecho, elas apresentam a forma móvel, indeterminada.



Figura 47: Trecho opcional que aparece no início das *Lunatas*

A proposta desse trecho opcional envolve proporcionar ao intérprete a opção de executá-lo, para criar uma conexão mais direta entre uma *Lunata* e outra.

De acordo com as gravações realizadas nos LABS, notou-se uma média de tempo de 3 '45 (três minutos e quarenta e cinco segundos) da *Lunata I*.

3.3 *Lunata II*

A *Lunata II* foi inspirada na fase lunar Quarto-Crescente. Nesta ideia de expansão do ciclo lunar, iniciado na fase lunar Nova, dei seguimento à ideia de dinâmica de expansão de materiais e de (n).



Figura 48: Imagem da fase lunar Quarto-Crescente

A observação desta fase lunar suscitou o seguinte conjunto de referencialidades:

- Partes mais claras da Lua: sonoridades e melodias em regiões mais agudas do piano;
- Partes cinza escuro (planícies basálticas) da Lua: Sentimento de melancolia - melodias ou sonoridades aplicadas em regiões no médio ou grave do piano;
- Seguimento de um ciclo: sensações e emoções de serenidade e leveza;

- Fase lunar que envolve a ideia de “crescente”: Dinâmica de expansão - expansão no material;

No processo de reflexão sobre a dinâmica de expansão, extraída desta fase lunar, desenhamos um cone na horizontal, em que a linha superior faz uma inclinação ascendente, representando o movimento de expansão dos materiais sonoros (melodias em movimentos ascendentes e escalas ascendentes). A linha conectada à linha superior faz uma inclinação descendente, fazendo com que o cone tenha o efeito de expansão, e também representando o efeito sobre o silêncio, que atua inversamente em relação ao aumento de materiais (linha superior), ou seja, quanto mais materiais, menos silêncio (vide figura 49).

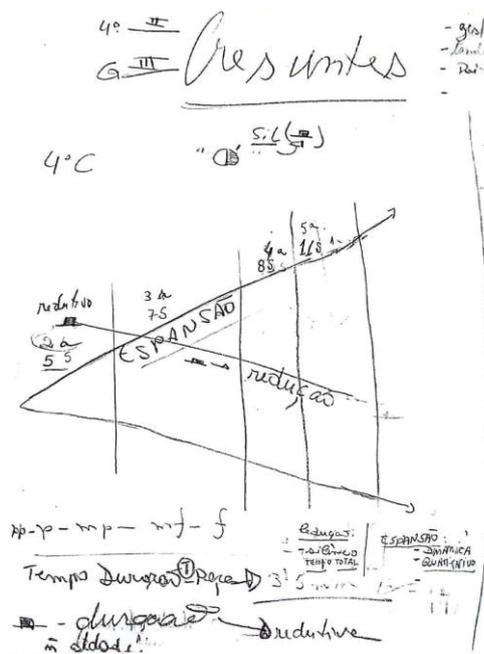


Figura 49: Rascunho - cone na horizontal em movimento crescente

3.3.1 Aspectos técnicos:

Ao elaborar o esquema de (n) para esta *Lunata*, projetei a continuidade na dinâmica de expansão de indeterminabilidade potencial, em função das inspirações poéticas e científicas da fase lunar Crescente. Segue o esquema:

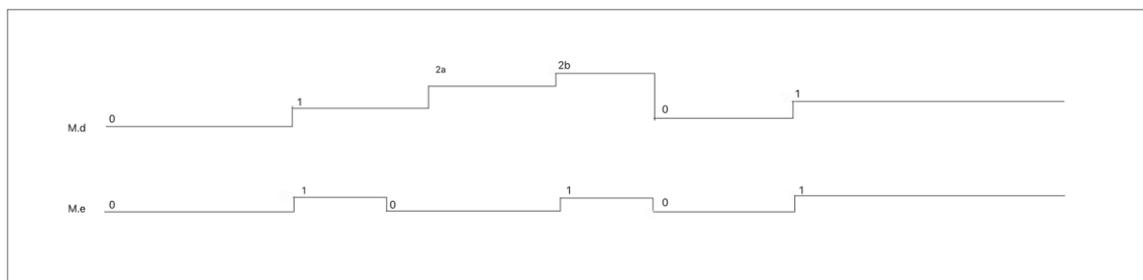


Figura 50: Esquema de (n) - *Lunata II*

No esquema anterior (vide figura 50), nota-se uma ideia geral de expansão no nível de indeterminação projetada, na mão direita, em duas partes (crescentes), a primeira parte mostra a dinâmica de expansão de n_0 para n_1 , n_{2a} e n_{2b} . E a segunda parte dos platôs faz um regresso ao n_0 que sobe para n_1 , a mão direita ocorre sincronizada ao movimento da mão esquerda, também de n_0 para n_1 .

Na mão esquerda, acontece um movimento expansivo mais compacto, de n_0 a n_1 , repetido por três vezes. Esta escolha de dinâmica de (n) para a mão esquerda se deu por conta da minha intenção em aplicar um efeito de suporte para com melodia em n_0 ou n_1 , ou seja, com pouco grau de incerteza, para que se pudesse improvisar na mão direita, por meio dos dispositivos que trazem abertura em n_{2a} e n_{2b} .

A peça foi dividida em quatro momentos: 1) início mais estável e melódico; 2) um momento mais melódico com escalas ascendentes; 3) momento com movimentos escalares ascendentes; e 4) momento melódico mais suave, de finalização.

No primeiro momento, utilizei pouco material com sons longos, com as duas mãos em n_0 , que sobem para n_1 . No segundo momento, a mão direita muda para n_{2a} , enquanto a mão esquerda permanece em n_1 , fazendo um motivo em intervalos de oitava, nona e segunda menor. No terceiro momento, a mão direita segue para n_{2b} , onde há notas que o intérprete escolhe tocar-ou-não-tocar, em uma escala ascendente que faz parte da ideia melódica, e no seu desenvolvimento, as duas mãos mudam para n_0 , com movimentos contrapontísticos pontuais. No quarto momento, melodias em escalas ascendentes, em n_1 , seguem para um estágio melódico suave, que dá um sentido de finalização.

Foram utilizadas as notas e sonoridades nas regiões médio, agudo e grave do piano, predominando, na peça, a região média. A peça sugere um andamento lento. A indicação de pedal de *sustain* está indicada no primeiro momento, de maneira fixa. Na segunda parte da peça foi indicado o pedal livre. E, no último sistema, retornei o uso do pedal fixo.

Os sinais de dinâmica foram sugeridos em formato de âmbitos (vide figura 39) e com indicações convencionais (vide figura 37).

Esta peça tem uma leve elasticidade/flexibilidade em sua forma, por conta do trecho opcional (vide figura 47) que pode ser executado (ou não) em qualquer momento da peça.

De acordo com as gravações realizadas nos LABS, notou-se uma média de tempo de 4 '00 (quatro minutos) da *Lunata II*.

3.4 *Lunata III*

A *Lunata III* foi inspirada na Lua Crescente-Gibosa, a qual expressa continuidade na fase lunar Crescente. Nesta peça, dei seguimento ao efeito de expansão de materiais e (n).



Figura 51: Imagem da fase lunar Crescente-Gibosa

A observação desta fase lunar nutriu o seguinte conjunto de referencialidades:

- Seguimento do ciclo: em dinâmica expansiva - mais materiais (em relação às *Lunatas* anteriores)
- Partes mais claras da Lua: regiões mais agudas do piano
- Partes mais cinza escuro: regiões mais médio e grave do piano
- Sensações de serenidade e leveza

3.4.1 Aspectos técnicos:

Ao elaborar o esquema de (n) para a *Lunata III*, em gráfico em platôs, projetei a continuidade na dinâmica de expansão de indeterminabilidade potencial, em função das inspirações poéticas e científicas da fase lunar Crescente. Segue o esquema:

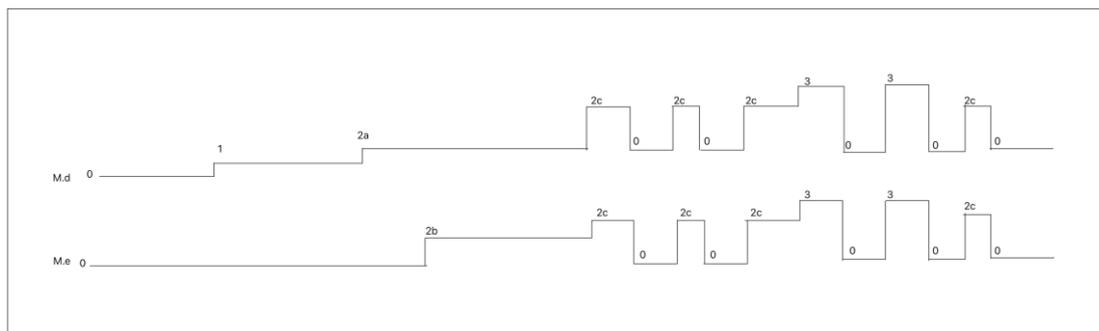


Figura 52: Esquema de (n) - *Lunata III*

Nota-se nesse esquema em platôs uma expansão do nível de indeterminação alternado com n_0 , indo de n_0 a n_3 . No esquema, a mão direita inicia em n_0 , seguindo para n_1 e n_{2a} , depois sobe para n_{2c} , retroagindo para n_0 , retorna para n_{2c} , depois, n_{2c} e n_0 de novo, segue para n_{2c} mais uma vez e sobe para n_3 , retornando para n_0 , depois n_3 e n_0 , por fim, n_{2c} para n_0 e finaliza. A mão esquerda inicia, igualmente, em n_0 , sobe para n_{2b} e depois sincroniza com a mão direita: n_{2c} para n_0 , n_{2c} para n_0 , n_{2c} para n_3 , desce para n_0 , sobe para n_3 , regride para n_0 , depois n_{2c} e finaliza em n_0 .

Esta dinâmica crescente alternada com n_0 foi escolhida por representar melhor um equilíbrio entre as melodias fixas e os dispositivos de abertura, em função das sonoridades desejadas e germinadas a partir das inspirações da fase da Lua Crescente-Gibosa.

Esta peça foi dividida em sete momentos: 1) um momento mais melódico e fixo; 2) momento melódico com tempo livre; 3) um momento melódico instável com sonoridades “manchosas”; 4) escalar aberto; 5) momento com sonoridades “arpejáveis” (n_{2c} com notas do acorde de Dó menor com sétima); 6) momento com mais abertura e 7) um momento com mais abertura e com a finalização estável (fixa)

No primeiro momento, ocorre uma melodia em n_0 na mão direita, iniciada por um intervalo melódico de terça menor (Sol - Sib), seguida de interlagos de segunda, e a mão esquerda a imita, em uníssono, uma oitava acima, na região média-aguda do piano (vide figura 53).

Figura 53: Trecho do primeiro momento - *Lunata III*

No segundo momento, a mão direita propõe uma melodia em n1, na região aguda do piano, com harmonias soando na mão esquerda, em n0. No terceiro momento, sonoridades “manchosas” em n2c, na mão direita enquanto acontece uma ideia melódica na mão esquerda no registro médio-grave do piano. No quarto momento, sonoridades “manchosas” em n2c, com tempo cronológico sugerido, alternam com movimentos oitavados em Si bemol, em n0 (vide figura 54). No quinto momento, as notas que compõem o acorde de dó menor, em n2c, são escolhidas e deixam à cargo do intérprete a escolha em como utilizá-las, como por exemplo, em arpejos, com intervalos mais abertos (sextas, sétimas e/ou oitavas) ou mais fechados (segundas, terças e quartas), harmônicos ou melódicos, ou ainda, agrupamentos ou blocos sonoros (vide figura 54).

Figura 54: Trecho - quarto e quinto momento - *Lunata III*

No sexto momento, o primeiro âmbito (n3) entre Si bemol 3 e Fá sustenido 6, com sugestão de tempo cronológico, de cinco segundos, dá mais aberturas para o intérprete improvisar criativamente, seguido de intervalos melódicos em oitavas, depois, outro âmbito

(n3), entre Sol 3 e Mi bemol 6, com a sugestão de tempo cronológico em sete segundos, insiste na proposta de uma maior abertura, para o intérprete improvisar criativamente (vide figura 55). No sétimo momento, as notas que compõem o acorde de dó menor, em n2c, reaparecem, deixando também, à cargo do intérprete, a escolha em como executá-las, com a sugestão de tempo cronológico em cinco segundos, então, um pequeno trecho com acordes em intervalos de quartas, arpejado, em movimento ascendente, finaliza a peça, na região aguda do piano (vide figura 55).

Figura 55: Trecho final - *Lunata III*

A partitura da peça apresenta armadura em Si bemol no intuito de proporcionar uma leitura mais prática da partitura, em vista de eu utilizar determinadas notas alteradas (em bemol) repetidamente, e indica andamento lento. O uso do pedal livre é sugerido no início da peça e vale para toda a peça.

Os sinais de dinâmica ocorrem por meio de indicações convencionais de dinâmica, opções de dinâmica (vide figura 38) e âmbitos de dinâmica (vide figura 39).

Semelhantemente às outras *Lunatas*, a *Lunata III* tem uma leve elasticidade/flexibilidade em sua forma, por conta do trecho opcional (vide figura 47) que pode ser executado (ou não) em qualquer momento da peça.

Por meio dos LABS de gravação e das gravações finais, obtive uma média de duração da mesma de 3 '20 (três minutos e vinte segundos).

3.5 *Lunata IV*

A *Lunata IV* foi inspirada na fase lunar Cheia, quando ela completa o ápice de seu ciclo e fica totalmente visível, em formato de um círculo perfeito. Após atingir o estado Lua Cheia, ela segue para a outra metade do ciclo lunar, que é a diminuição de suas partes iluminadas, passando assim, pelas fases intermediárias Minguante-Gibosa e Quarto-Minguante até chegar ao estado de Lua Nova iniciando desta forma, um novo ciclo. Neste seu novo início cíclico, a Lua encontra-se em conjunção com o Sol e sua face visível está totalmente às escuras enquanto que a face oculta, ou seja, suas “costas” estão iluminadas.



Figura 56: Imagem da fase lunar Cheia

Sua face visível da terra costuma revelar algumas partes mais claras e brilhantes enquanto que outras partes são mais escuras, em tons de cinza escuro, coberta por suas planícies basálticas, que segundo Fressin (2018, p. 12 - 13; 20), são rochas ígneas de coloração cinza-escuro, que aparecem na Lua como aquelas áreas escuras visíveis a olho nu, e também é coberta por rególitos, que são partículas soltas, como terra ou pedaços de pedra que cobrem sua superfície. Filho e Saraiva (2017, p. 43) explicam que sua distância para a Terra varia no curso de sua órbita e seu diâmetro (largura máxima) é de 3.474,8 km.

Partindo dessas reflexões, selecionei as seguintes características para a *Lunata IV*:

- Formato circular
- Diâmetro de 3.474,8 km: Regra importante: a peça deve durar 3 '47 (três minutos e quarenta e sete segundos)
- Áreas mais claras, mais brilhantes: sonoridades em regiões agudo e médio-agudo do piano
- Áreas mais acinzentadas: sonoridades em regiões no registro médio, médio-grave do piano

3.5.1 Aspectos técnicos:

A *Lunata IV* dispõe da forma móvel e integra algumas regras de execução. Por ela ter uma forma que é móvel - diferenciando assim, das outras *Lunatas*, salvo a *Lunata VII*, que também tem a forma móvel -, ela segue a ideia da indeterminação quanto a forma, como ocorre na *Klavierstück XI*. Sua apresentação primária sugere uma partitura em folha grande onde se apresenta um formato circular, como a *Lua Cheia*, e dentro deste círculo, se encontram os quinze fragmentos espalhados dentro do círculo livremente. Na lateral, na parte externa do círculo ou atrás da folha estão anotadas as regras de execução para o intérprete.

Para a *Lunata IV* elaborei um esquema em que se apresentasse algumas possibilidades de combinações com todas as variações de (n) (n0, n1, n2a, n2b, n2c, n2d, n3 e n4), num jogo de (n) entre a mão direita e mão esquerda do pianista. Foram elaboradas 13 (treze) combinações de (n) que geraram 26 (vinte e seis) fragmentos. Observe o esquema elaborado com as de (n):

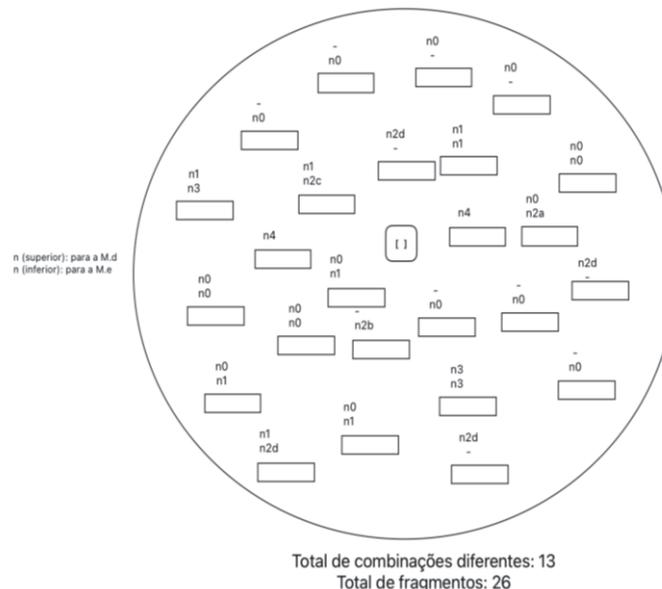


Figura 57: Esquema de (n) - *Lunata IV*

No centro do círculo há a opção de silêncio que pode ter a duração de 3 a 7 segundos. O intérprete pode tocar este silêncio se quiser e quantas vezes quiser, contudo, respeitando o tempo total da peça, que falaremos a seguir.

Observar a ilustração da partitura da *Lunata IV*, em formato circular.

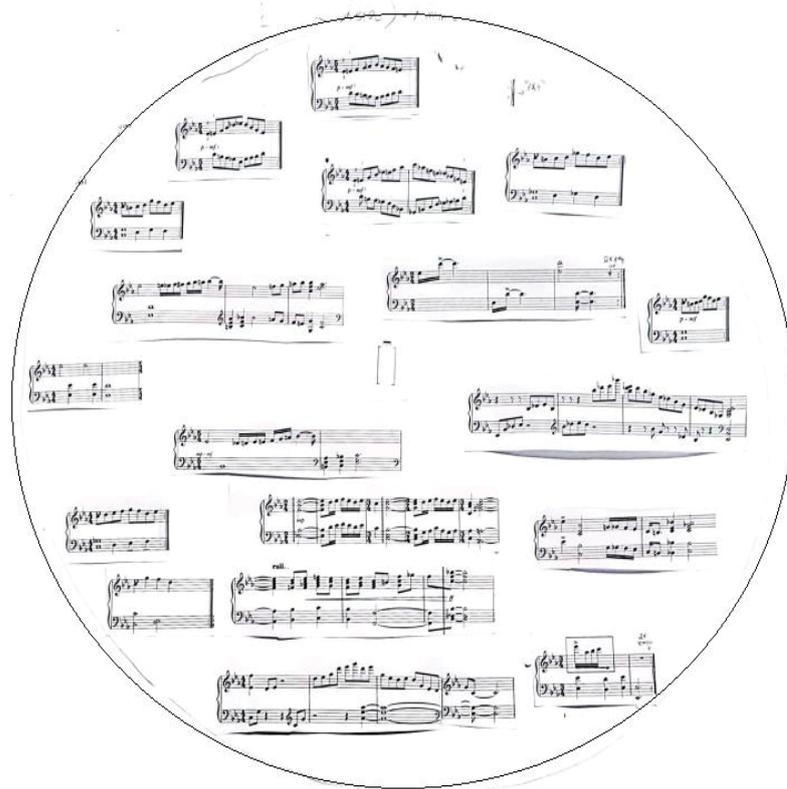


Figura 58: Ilustração da *Lunata IV* em formato circular - *Lunata IV*

Apesar de propor-se para esta peça uma partitura em formato circular, foi necessário levar em conta algumas questões práticas, como por exemplo, quanto ao tamanho da folha e a facilidade em imprimir a partitura. Então, decidi elaborar a partitura no formato para folha A4 (vide figura 59).

Figura 59: Trecho da *Lunata IV* - em formato para folha A4 - *Lunata IV*

Os trechos foram numerados e totalizam 26 fragmentos distribuídos em 4 páginas. A sugestão é que o intérprete coloque as quatro páginas em sua frente para ir escolhendo os trechos que tocará, no ato da performance. O intérprete pode tocar qualquer fragmento e pode voltar no mesmo quantas vezes quiser, porém, ao completar os 3'47, deverá encerrar onde estiver. Para que a duração total da peça não seja perdida, recomenda-se que o intérprete utilize um cronômetro ou temporizador no momento da execução. A maneira de encerrar a peça é livre. Os trechos com ritornelo devem ser repetidos no mínimo duas vezes e quatro vezes no máximo.

As dinâmicas de expressividade e intensidade foram aplicadas por meio da indicação de opções de dinâmica e de âmbitos de dinâmica (vide figuras 38 e 39).

Esta peça apresenta o trecho opcional (figura 47) que aparece nas outras *Lunatas*, que pode ser executado (ou não) em qualquer momento da peça. Porém, independente deste trecho opcional, a *Lunata IV* já apresenta a forma indeterminada (móvel).

3.6 *Lunata V*

A *Lunata V* foi inspirada na Lua Minguante-Gibosa, em que a Lua já passou pela fase lunar Cheia e começa sua fase Minguante.



Figura 60: Imagem da fase lunar Minguante-Gibosa

A observação desta fase lunar propiciou o seguinte conjunto de referencialidades:

- Partes mais claras da Lua: sonoridades e melodias em regiões mais agudas do piano;
- Partes cinza escuro (planícies basálticas) da Lua: Sentimento de melancolia - melodias ou sonoridades aplicadas em regiões no médio ou grave do piano;
- Momento em que o ciclo começa sua fase minguante, de contração, de diminuição: sentimento de melancolia;
- Momento em que o ciclo começa sua fase minguante, de contração, de diminuição: diminuição de materiais e movimentos melódicos e escalares decrescentes;

3.6.1 Aspectos técnicos:

Ao elaborar o esquema de (n), busquei aplicar o princípio da dinâmica de contração de indeterminabilidade, como segue:

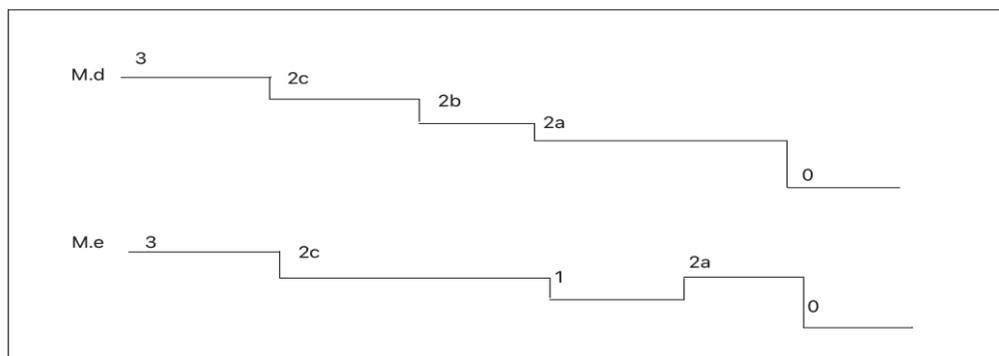


Figura 61: Esquema de (n) - *Lunata V*

Nota-se nesse esquema (vide figura 61) um movimento de contração dos (n), continuamente projetada na mão direita e parcialmente na mão esquerda, a partir de n3 e na segunda vez, a partir de n2a. No esquema, a mão direita projeta aberturas formais decrescentes, partindo de n3, para n2c, depois para n2b, depois para n2a que finaliza em n0. Na mão esquerda, inicia também em n3, para n2c descendo depois para n1, depois sobe para n2a, decrescendo e finalizando em n0.

Esta peça foi dividida em três momentos: 1) um momento de mais abertura, 2) um momento mais melódico, com mais texturas em acordes com intervalos de quarta, com aberturas em n2b na mão direita, e em n2c na mão esquerda, e 3) um momento com sonoridades “manchosas”, na região aguda do piano, seguindo um percurso descendente, para a região médio do piano.

No primeiro momento, projetei mais aberturas em n3, na região média do piano, depois a mão esquerda explora aberturas na região grave do piano, expressando as partes mais cinza escuro da Lua. Depois, estabeleci um tempo de abertura em n2c, com a mão direita na região aguda do piano, na busca em referenciar as regiões mais claras da Lua. No segundo momento, na mão direita, destaquei um período mais melódico e com mais textura, com acordes tríades em intervalos de quarta em um movimento descendente, da região aguda até a região médio-grave do piano, e a mão direita com abertura em n2c (vide figura 62).

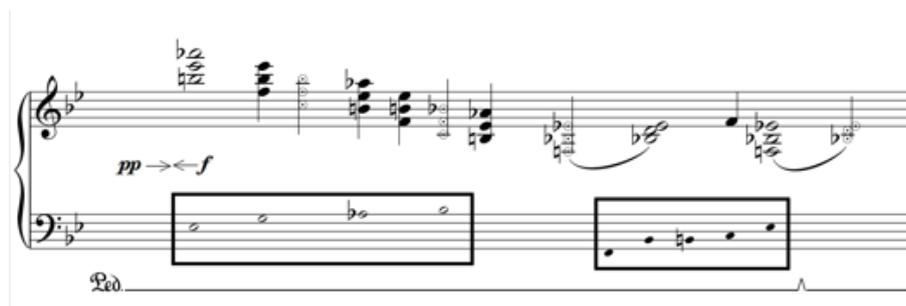


Figura 62: Trecho do segundo momento - *Lunata V*

No terceiro momento, explorei sonoridades “manchosas” por meio de movimentos escalares decrescentes, em n2a, com tempo cronológico sugerido em sete segundos, enquanto que a mão esquerda faz intervalos harmônicos de sexta justa, quintas e quarta justa, em movimento decrescente, seguindo para a região grave do piano, estabelecendo a dinâmica de contração da indeterminabilidade em função da referencialidade da fase lunar Minguante. De modo geral, a peça expressa o sentimento de melancolia integrado aos aspectos representativos da fase lunar Minguante-Gibosa.

As dinâmicas de expressividade e intensidade foram aplicadas por meio de indicações convencionais de dinâmica e de âmbitos de dinâmica. (vide Figuras 38 e 39)

Esta peça também apresenta o trecho opcional (Figura 47) que aparece nas outras *Lunatas*, e que pode ser executado (ou não) em qualquer momento da peça. No entanto, independente do trecho opcional, a *Lunata IV* tem sua forma indeterminada (móvel).

Por meio dos LABS de gravação e das gravações finais, obtive uma média de duração da mesma de 4 '15 (quatro minutos e quinze segundos).

3.7 *Lunata VI*

A *Lunata VI* foi inspirada na Lua Quarto-Minguante e representa o movimento de contração, quando pelo menos a metade da Lua torna-se invisível por conta da posição da mesma em relação ao Sol (que lhe proporciona a luz) e à Terra, por onde a vemos, de forma parcial (vide figura 63).



Figura 63: Imagem da fase lunar Quarto-Minguante

A observação da Lua Quarto-Minguante nutriu o seguinte conjunto de referencialidades:

- Partes mais claras da Lua: melodias que expressam sentimento de serenidade, em regiões mais agudas do piano;
- Partes cinza escuro (planícies basálticas) da Lua: melodias que expressam sentimento de melancolia, em regiões no médio ou grave do piano;
- Momento em que o ciclo lunar está cada vez mais próximo de seu fim: movimento de contração e diminuição;
- Fase lunar Minguante: diminuição de materiais e movimentos melódicos decrescentes;

3.7.1 Aspectos técnicos:

Ao elaborar o esquema de (n) para a *Lunata VI*, busquei dar seguimento ao princípio da dinâmica de contração - iniciado na *Lunata V* - de indeterminabilidade, como mostra o esquema (vide figura 64).

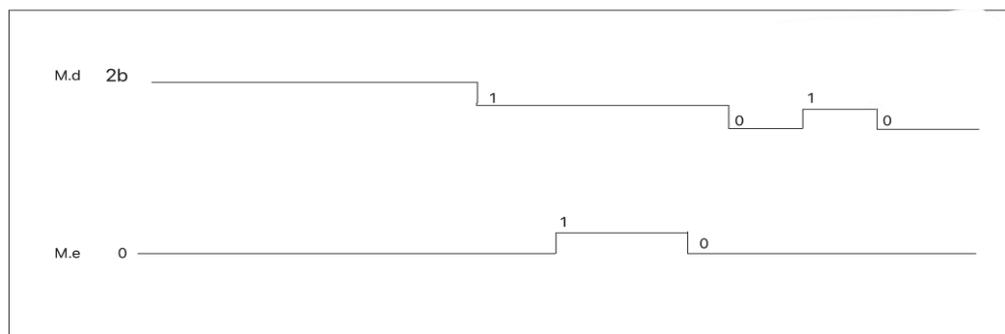


Figura 64: Esquema de (n) - *Lunata VI*

Nota-se nesse esquema o efeito de contração sobre o nível de indeterminação acontecendo em duas etapas na mão direita, de n_{2b} para n_1 e n_0 . Na mão esquerda, ocorrência de dinâmica de contração, de n_1 para n_0 . No esquema, a mão direita inicia em n_{2b} , descendo para n_1 e n_0 , depois faz um retorno para n_1 e finaliza com uma descida para n_0 . A mão esquerda inicia em n_0 , sobe para n_1 e desce para n_0 , seguindo neste (n) até o final da peça.

Esta peça foi dividida em três momentos: 1) um momento melódico, em Mi maior, na região aguda do piano, com notas opcionais; 2) outro momento melódico, em Mi bemol maior, com tempo livre; e 3) outro momento melódico, em Mi maior, caminhando para a região grave do piano, para encerrar.

No primeiro momento, utilizei a armadura de Mi maior, para facilitar a leitura da partitura, por conta dos vários acidentes que utilizei, especialmente, na melodia. E também, minha escolha para estas sonoridades mais tonais, no momento, colaboraram para com meu objetivo de resultado sonoro, para expressar o sentimento de serenidade, projetado para esta peça, em função das inspirações referenciais da Lua Quarto-Minguante. A mão direita inicia com um acorde tríade em intervalos de quarta, com a mão esquerda fazendo um baixo em oitava em Mi, e segue com uma melodia em movimentos descendentes, que começa na região aguda, vai se desenvolvendo para a região médio seguindo e finalizando na região grave do piano. Portanto, um motivo melódico que se desenvolve em movimento decrescente em notas e em registro (vide figura 65).

Figura 65: Início - *Lunata VI*

Nos momentos melódicos na região grave do piano, projetei melodias que expressassem um sentimento de melancolia, em função da referencialidade das regiões mais escuras da Lua (vide figura 66).

Figura 66: Trecho - melodia na região grave do piano - *Lunata VI*

No segundo momento da peça, fiz uma variação do mesmo motivo melódico do primeiro momento, agora, em Mi bemol maior, com movimentos contrapontísticos na mão esquerda, e depois com intervalos harmônicos de quarta e quinta, depois utilizo acordes em tempo livre, mas longo.

No terceiro momento, uma melodia reduzida em material na mão direita, modulada para Mi maior, contrapondo com uma resposta melódica breve na mão esquerda, segue para a finalização da peça em um movimento decrescente, tanto de notas, quanto de registro, para a região grave do piano (vide figura 67).



Figura 67: Trecho final - *Lunata VI*

As dinâmicas de expressividade e intensidade foram aplicadas por meio da indicação de opções de dinâmica e de âmbitos de dinâmica (vide figuras 38 e 39).

Esta peça (semelhante às outras *Lunatas*) tem uma leve elasticidade/flexibilidade em sua forma, por conta do trecho opcional (figura 47) que pode ser executado (ou não) em qualquer momento da peça.

De acordo com uma média de tempo cronológico registrado por meio dos LABS de gravação da peça notou-se uma média de duração da *Lunata II* de 3 '15 (três minutos e quinze segundos).

3.8 *Lunata VII*

A *Lunata VII* foi inspirada no Eclipse Solar Total.



Figura 68: Imagem do Eclipse Solar Total

Os eclipses são considerados pelos autores (FILHO; SARAIVA, 2017, p. 48) um dos eventos mais espetaculares que ocorrem no céu. Quando a Lua se encontra na frente do Sol, causando o efeito do anel de fogo, ou da coroa solar, este fenômeno é conhecido, portanto, como um Eclipse Solar Total. Os raios do Sol que brilham ao redor da Lua são incríveis de se observar.

De acordo com Filho e Saraiva (2017, p. 45 - 48), os eclipses acontecem quando um corpo entra na sombra do outro. No caso do Eclipse Solar Total, conforme havíamos

comentado anteriormente, a Lua alinha-se com o Sol durante o dia, formando assim a imagem deste anel e sua duração é em torno de sete minutos e meio: “a totalidade de um eclipse dura no máximo 7,5 minutos” (FILHO; SARAIVA, 2017, p. 49). A partir dessas curiosidades sobre o eclipse solar total, selecionei para a *Lunata VII* as seguintes ideias:

- Formato circular para a partitura;
- Número sete para a quantidade de trechos: sete trechos musicais dispostos dentro do círculo e outros sete trechos dispostos do lado de fora do círculo;
- Número sete para uma regra de execução: o intérprete deve tocar 7 trechos no total, e depois, finalizar a música;
- A imagem do anel brilhante para sonoridades agudas: nos trechos que estão fora do círculo, projetam-se sonoridades na região médio e aguda do piano;
- A imagem da parte interna do círculo, o escuro: nos trechos que estão dentro do círculo, projetam-se sonoridades na região médio e grave do piano;

A partir desta primeira seleção de ideias, foi criada uma estrutura para a *Lunata VII*, a qual foi uma importante etapa deste processo, pois colaborou com a aplicação e organização das ideias (vide figura 69).

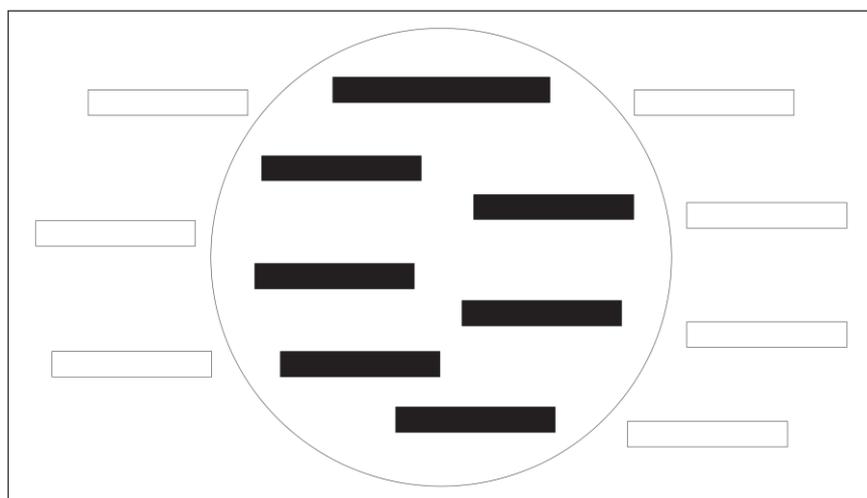


Figura 69: Estrutura (processo de aplicação e organização das ideias para a *Lunata VII*)

Foram elaborados, portanto, sete trechos relacionados à parte escura do eclipse e sete trechos relacionados ao anel brilhante, estes distribuídos ao redor do círculo.

3.8.1 Aspectos técnicos:

Foram compostos quatorze trechos, dos quais, sete exploram a região médio e grave do piano, e ficam distribuídos na parte interna do círculo. Os outros sete trechos exploram a região médio agudo do piano, e ficam distribuídos na parte externa do círculo, portanto, três trechos ficaram do lado esquerdo do círculo e quatro trechos, do lado direito do círculo.

Para cada trecho, foram selecionados (n) de forma que a peça apresentasse uma variedade de níveis de indeterminação por meio dos dispositivos n1, n2 e n3. Além desses três n, o dispositivo de n4, que é a forma aberta, dá à peça a possibilidade de mobilidade contínua.

Além da elaboração dos trechos com (n) variados, alguns trechos foram conectados com outros trechos. Foi criada, portanto, uma regra de conexão que determina ao intérprete que este deve tocar o trecho conectado, caso tenha escolhido executar o trecho que se conecta àquele outro (vide figura 70).

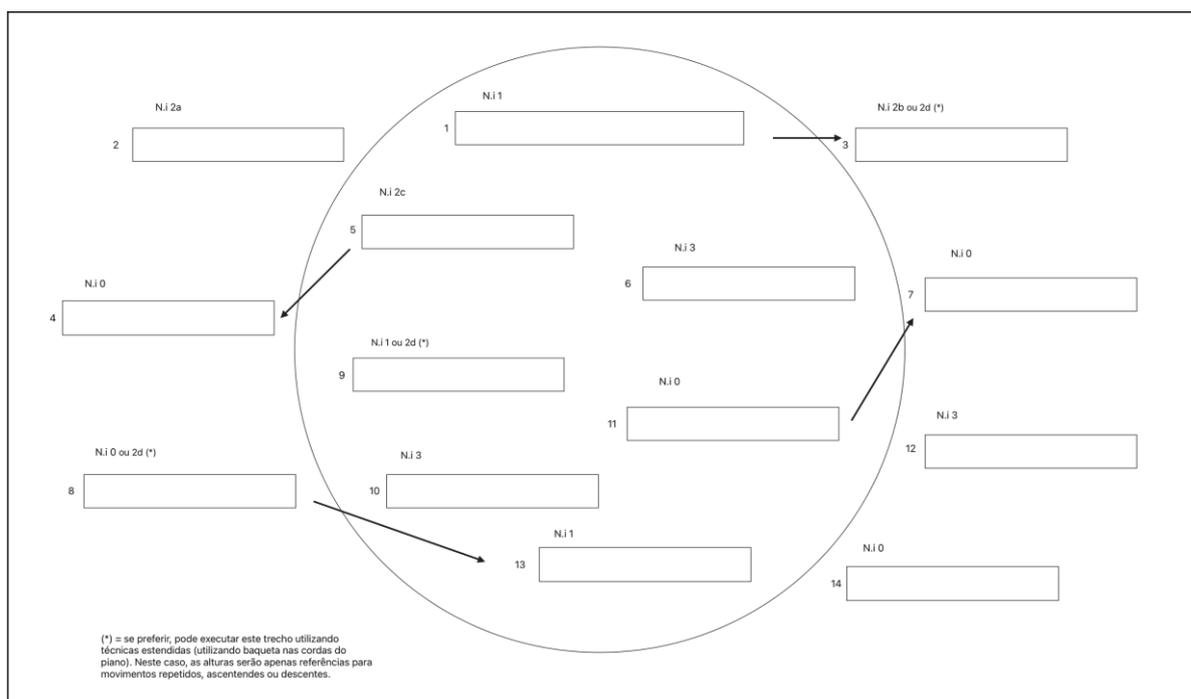


Figura 70: Esquema de (n) - *Lunata VII*

De acordo com a figura anterior (vide figura 70), as setas conectoras indicam que, caso o intérprete toque o trecho 1, deverá tocar o trecho 3 na sequência, ou caso o intérprete execute o trecho 8, deverá executar o trecho 13 em seguida. Porém, há a exceção de, caso o intérprete esteja no sétimo trecho a ser executado (lembrando que a peça tem a regra que o intérprete deve executar um total de sete trechos, e depois encerrar a música), neste caso, ele

não precisa tocar o trecho conectado, e sim, deverá finalizar a música. Estas regras se encontram descritas nas instruções da partitura.

Para a versão em formato para folha A4, as indicações de conexões de trechos foram anotadas no próprio trecho, entre pautas, em cor laranja, como por exemplo, o trecho 1 que é conectado com o trecho 3, indica-se “1 conecta com 3” (vide figura 71).

The image shows a musical score for three measures of a piece. Measure 1 is a piano introduction with dynamics *mp* to *ff*, marked 'n1'. Measure 2 is a piano section with dynamics *pp* to *f*, marked 'n2a', and includes a fingering '(5)'. Measure 3 is a piano section marked 'n2b (ou 2d - T.E)'. A connection note '(1 conecta com 3)' is written in orange below measure 1.

Figura 71: Trecho da *Lunata VII*

De acordo com a figura anterior (vide figura 71), nota-se que os trechos da *Lunata VII* foram organizados de 1 a 14 (um a quatorze), no intuito de facilitar a leitura e compreensão da partitura. Quanto aos (n), organizei os (n) de maneira sortida, de modo que o intérprete pudesse ter opções de explorar todas variações de (n). Na tabela posterior, apresento como organizei os trechos desta *Lunata* (vide tabela 2).

Nº do trecho	n
1	n1
2	n2a
3	n2b ou n2d (*T.E)
4	n0
5	n2c
6	n3
7	n0
8	n0 ou n2d (*T.E)
9	n1 ou n2d (*T.E)
10	n3
11	n0
12	n3
13	n1
14	n0

Tabela 2: Números de trechos e seus (n) correspondentes

Conforme a tabela anterior (vide tabela 2), os trechos 3, 8 e 9 da *Lunata VII* apresentam a indicação adicional “ou n2d (*TE)”. Esta indicação propõe ao intérprete a opção de executar ou o (n) correspondente (exemplo: n2b, n0 ou n1), indicado em primeiro, ou o trecho em aspas, o qual propõe o uso de TE. Neste segundo caso, o movimento melódico-rítmico escrito nestes trechos, na partitura, poderá servir ao intérprete apenas como uma referência relativa, quanto à região grave-médio-agudo do piano, quanto aos movimentos melódico-intervalares (ascendentes ou descendentes) e quanto às articulações (legato, staccato, portato).

A partitura da *Lunata VII*, foi projetada e elaborada primeiramente em formato circular, com papel cartolina e colagem. Porém, por questões práticas, em especial, acessibilidade a um formato para impressão, para quem quiser estudar a partitura, disponibilizo a versão em formato para papel A4. Entretanto, destaco que este processo de elaboração de desenhos, rascunhos e colagens teve um papel fundamental em meu processo de criação da *Lunata VII* (bem como em outras *Lunatas*), pois, através do mesmo, pude aplicar em minha composição ideias poéticas e técnicas de maneira mais visual. Além disso, este exercício colaborou com meu processo de organização estrutural da peça.

Figura 72: Ilustração da *Lunata VII* em formato circular - *Lunata VII*

A partitura em formato para papel A4 está disponibilizada no Capítulo 5. Nela também é indicado o trecho opcional, sinalizado com um triângulo (vide figura 47), o qual aparece nas outras *Lunatas*.

Quanto aos quatro elementos musicais apontados por Cage, o material pode ser indeterminado nos trechos em que há a opção de se utilizar n2d (TE), e é flexível nos trechos com n2b, n2c. O método é flexível nos trechos com n2b e n2d, e indeterminado nos trechos n2c e n3, pois apresenta liberdade na escolha dos sons e da ordem, dentro de um parâmetro dado. A forma é indeterminada e a estrutura de cada trecho é determinada.

As dinâmicas de expressividade e intensidade foram aplicadas por meio de indicações convencionais de dinâmica e de âmbitos de dinâmica. (vide figuras 38 e 39)

O tempo médio da duração da performance da *Lunata VII*, a partir de algumas gravações realizadas, é de aproximadamente, 2 '20 (dois minutos e vinte segundos) a 3 '10 (três minutos e dez segundos).

Quanto ao processo de gravações das peças, realizei diversos LABS de gravação das *Lunatas*, primeiramente, em meu laboratório pessoal, em meu controlador M-Audio Keystation 88. Em primeiro, meu objetivo com essas gravações foi fazer algumas experimentações e avaliações quanto aos resultados parciais alcançados nas peças, em

segundo, produzir alguns registros caseiros do meu processo composicional, em terceiro, me preparar para futuras gravações mais elaboradas.

Quanto às *Lunatas* que utilizam TE, foi mais adequado utilizar pianos de cauda. Portanto, utilizei um piano de cauda Kawai (Primeira Igreja Batista de Curitiba) algumas vezes, e algumas gravações iniciais. Em outras gravações foram realizadas no piano de cauda Steinway (Auditório DeArtes, UFPR), com a colaboração de dois pianistas os quais aceitaram interpretar o Ciclo *Lunatas*. Por fim, as últimas gravações foram realizadas em um piano de cauda Yamaha (Estúdio Gramofone +), as quais não são consideradas versões finais por tratarem-se de peças que propõem aberturas interpretativas e visam diferentes resultados a cada performance. Estas últimas versões estão disponibilizadas na plataforma digital do Youtube e podem ser acessadas pelos links disponíveis (vide páginas 202-205).

CAPÍTULO 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, de natureza eminentemente artístico-composicional, consolidada no processo criativo de um ciclo de peças para piano solo, teve como impulso ou inspiração inicial o desejo de explorarem-se processos criativos determinados e delimitados, por um lado, pela temática do ciclo lunar — de motivação francamente afetiva e originalmente inspirada nas impressões de minha filha, aos 3 anos de idade, sobre a Lua — e, por outro, pelo interesse pessoal em determinados procedimentos composicionais voltados à noção mais geral de obra aberta (segundo Umberto Eco) e mais especificamente da indeterminação (especialmente segundo algumas ideias composicionais de John Cage).

A temática do ciclo lunar - aspectos afetivos

Como já mencionado, a temática do ciclo lunar foi inspirada e se desenvolveu em meio a sensações e sentimentos advindos da minha experiência na maternidade.

Na *Lunata I* (Lua Nova), por exemplo, que representa o início do ciclo lunar, busquei projetar sensações de mistério, algo de desconhecido, e intimamente relacionar o início da fase lunar com o início da fase da maternidade (a gestação), que, de minha experiência, possui um lado belo mas também complexo e melancólico, composto de incertezas, de algo que ainda não se conhece. Melodias com intervalos de segunda menor e manchas sonoras foram recursos composicionais utilizados em busca de representar tais sensações e sentimentos maternos. A representação da melancolia por meio da exploração de segundas menores e manchas foi sujeita a experimentações e observações auditivas pessoais, sendo que, considero que seu resultado foi satisfatório neste propósito representativo.

Nas *Lunatas II* e *III*, inspiradas na fase lunar Crescente, busquei inicialmente desenvolver a noção de melancolia, guiando-me por determinados processos intervalares e texturais já apresentados na *Lunata I* e, a partir do meio da peça até o final, projetar melodias guiadas intimamente pelas sensações de serenidade e alegria, experimentadas em determinados momentos de minha maternidade nos quais me vi contemplando o crescimento e desenvolvimento de meu bebê em meu ventre. A representação da serenidade e alegria se deu por meio da exploração de melodias constituídas de intervalos, sequências escalares e harmonias maiores e diatônicas, os quais se caracterizam, sonoramente, por seu brilho e simplicidade, despertando, de modo geral, uma leveza perceptiva no ouvinte. Portanto, essas escolhas me atenderam bem na representatividade dos sentimentos de serenidade e alegria.

Na *Lunata IV*, inspirada na fase lunar Cheia (a fase ápice do ciclo lunar), de forma móvel, busquei projetar a ideia de completude, de “Lua Cheia”.

Como esta peça representa o momento em que há esta completude formal na Lua, projetei para esta peça todos os sentimentos projetados nas outras *Lunatas*, tais como melancolia, serenidade, alegria e saudade. Esta peça foi construída em pequenos fragmentos móveis e a maneira que organizei os fragmentos foi livre, sem a preocupação com a sua ordem, pois a proposta para a interpretação desta peça é, essencialmente, a liberdade formal. Nesta peça, apliquei os dispositivos de abertura n0, n1, n2 (a,b,c e d), n3 e n4 (na micro e na macro forma), fazendo, muitas vezes, combinações dos (n) para as duas mãos do pianista, no objetivo de explorar o jogo de controle e liberdade das duas mãos.

Nas *Lunatas V* e *VI*, em que projetei a ideia da fase lunar Minguante, busquei expressar sensações de serenidade e saudade, onde sugere-se a ideia de encerramento de ciclos dentro do contexto da maternidade. Como por exemplo, a fase bebê recém nascido, da amamentação, a fase do engatinhar, depois, do andar, falar, mudança de gestos, expressões, gostos e brincadeiras. São diversos os de fechamentos de ciclos que a maternidade traz, que acontecem no dia-a-dia. Chegam e se vão rapidamente. Durante a vivência desses momentos de encerramento de um ciclo, no desenvolvimento de minha filha, eu sentia saudade do que se passou, serena alegria do que começava e privilegiada em poder participar desses momentos de desenvolvimento do meu bebê. Na representação sonora deste sentimento de saudade, busquei um caminho semelhante ao caminho sonoro da melancolia, portanto, utilizei melodias com intervalos menores, acordes menores, regiões médio e grave do piano, bem como possibilidades de manchas sonoras.

A temática do ciclo lunar - aspectos formais (de orientação técnico-científica)

Foi importante investigar a temática do ciclo lunar pelo viés da Astronomia, a qual investiga aspectos e características formais e científicas da Lua durante seu ciclo, pois colaboraram com as ideias e representações para as *Lunatas*. Nesta etapa, adquiri algumas literaturas da área e pesquisei pela internet artigos e trabalhos que tratassem do assunto. Neste processo de garimpagem, encontrei pouco material que contribuiu com minhas ideias para as *Lunatas*, muitos seguiam caminho para uma linha astrológica e outros tinham pouco conteúdo a respeito. Mas, de qualquer maneira, realizei a leitura e fichamento de tudo o que selecionei e busquei aproveitar o que considerei interessante para as *Lunatas*.

Nesta etapa investigativa, algumas características da Lua me trouxeram inspirações instantâneas, enquanto que outras me fizeram refletir por mais tempo.

Os nomes que classificam as fases lunares (Nova, Crescente, Cheia, Minguante) foram-me, desde o início, bastante sugestivos por si mesmos para a elaboração de algumas ideias para as peças, por exemplo:

- Lua Nova: “escondida”, “pequena”;
- Lua Crescente: crescendo, aumentando;
- Lua Cheia: mais cheia, completude, círculo;
- Lua Minguante: diminuindo, contraindo;

Enquanto que outros aspectos da Lua, tais como sua reflexão da luz do Sol, isto é, suas partes mais claras, busquei conectar às sonoridades e melodias com mais agudo que dialogam com as representações afetivas, tais como sensações de serenidade, alegria, leveza. No caso de suas partes cinza escuro (planícies basálticas) busquei que estas dialogassem com as emoções de melancolia. O diâmetro (largura máxima) da Lua, de aproximadamente 3.464,8 km, serviu-me de inspiração para determinar o tempo cronológico da *Lunata IV* (Lua Cheia): 3 '47 (três minutos e quarenta e sete segundos). Além disso, criei melodias que fazem movimentos circulares, para representar o formato circular da Lua Cheia. O tempo médio do fenômeno Eclipse Solar Total, que tem a duração de aproximadamente sete minutos e meio, conforme observei anteriormente, foi projetado na *Lunata VII*, que tem em sua regra de execução a quantidade total de sete trechos.

Por fim, este processo de representatividade dos aspectos formais nas *Lunatas* teve por excelente colaborador este imponente objeto natural, muito inspirador, que é a própria Lua e seu ciclo. Sabe-se que são inúmeros os trabalhos musicais de diversos compositores que igualmente se inspiraram na Lua e em suas peculiaridades. Com isto, pude alcançar resultados satisfatórios no que se refere aos aspectos sonoros das peças. E tudo isso conectado aos sentimentos profundamente intensos advindos da minha maternidade.

Portanto, minha experiência composicional foi intensa, envolveu meus sentimentos mais íntimos e mais profundos, o que me sensibilizou e me emocionou demasiadamente durante todo meu processo de pesquisa. Considero, sinceramente, este trabalho um projeto inspirador, onde os sentimentos e vivências mais preciosos envolvidos na experiência da maternidade puderam ser expressos e compartilhados através da pesquisa e da composição musical. De modo geral, as inspirações fluíram bem, e considerarei satisfatório o resultado das *Lunatas*, no que se refere à representatividade + sonoridade.

A exploração de procedimentos A - obra aberta

Na exploração de procedimentos para as *Lunatas* que envolveu o pensamento de Eco (2015, p. 11-15), quanto ao conceito de obra aberta, obtive a colaboração por meio de sua visão quando destacou o fato deste modelo de obra dar atenção não apenas aos resultados de uma peça, ou dos eventos gerados a partir da performance da mesma, mas sim, incentivar um olhar atencioso nos “processos” que envolvem a formação de uma peça. Pensar no “campo de probabilidades que as compreende” (ECO, 2015, p. 12). Uma segunda característica importante que Eco (2015, p. 11-15) destaca na obra aberta é a ambiguidade. Esta corresponde ao campo de possibilidades de interpretações, de compreensibilidade ou de sensações que uma obra deste modelo pode trazer. Ou seja, ainda que o compositor projete emoções e determinadas sensações pessoais para sua obra, se ela for aberta, então cada indivíduo (ouvinte ou intérprete) poderá projetar ou julgar sentimentos e emoções diferentes para essas peças.

A exploração de procedimentos B - indeterminação

Explorar a indeterminação me interessou por apresentar em sua essência prática proposições como a redução do controle do compositor sobre a obra e o aumento da participação criativa do intérprete. Mesmo consciente de serem a improvisação e a indeterminação conceitos distintos, muito embora dialoguem entre si, ao longo de meu trabalho composicional, busquei relacionar a noção de indeterminação à determinadas práticas improvisativas.

Foi desafiadora minha busca pelo rompimento com meus territorialismos musicais que englobam misturas de diversos gêneros musicais, tais como a música clássica de concerto, blues, jazz, rock e mpb, durante a criação das *Lunatas*. Durante a criação das *Lunatas*, minha memória musical e mecânica pianística me conduziam a este territorialismo musical. A busca em transcender as regras tradicionais da teoria musical, tais como tonalidade, cadências harmônicas, escalas, ritmos regulares e a notação convencional foi-me desafiadora.

Camadas

Outro aspecto importante desenvolvido nesta pesquisa foi a apropriação da noção de indeterminação vinculada a determinados controles de intensidade, isto é, níveis de indeterminação.

Como observamos anteriormente, a ideia da indeterminação a partir da visão de Cage (2019) traz um sentido extremo quanto à sua aplicação na composição e na prática musical. Porém, enxerguei neste conceito outras possibilidades que transitariam por camadas mais brandas da indeterminação, como um convite ao intérprete que, segundo Eco (2015, p. 75), poderia se manifestar na poética da sugestão. A esse respeito, me instigou a possibilidade de projetar níveis de indeterminação em uma obra musical, em suas diversas camadas, disponibilizando ao intérprete uma prática interpretativa-improvisativa criativa.

A elaboração dos níveis de indeterminação (n) selecionados para esta pesquisa composicional demandou diversos laboratórios de criação. Muitos rascunhos, anotações e desenhos foram feitos, diversas ideias foram discutidas, filtradas, até chegarmos nos cinco níveis de indeterminação (n0, n1, n2, n3 e n4). Esses (n) foram submetidos a julgamentos que envolveram a lógica, coerência e a percepção musical, dentro do nosso conhecimento prático improvisativo, gerando, portanto, um *ranking* que propôs camadas de indeterminação, entre um (n) em relação ao outro.

Laboratórios

As composições citadas na pesquisa e os laboratórios com meu orientador foram essenciais para que a seleção dos dispositivos e a elaboração dos níveis de indeterminação (n) pudessem ser concretizadas.

Uma vez alcançado um aprofundamento literário (bibliográfico), juntamente com os laboratórios e orientações que aconteceram durante todo o período da minha pesquisa, o número de peças foi sendo definido até que cheguei ao número de sete *Lunatas*. Defini, portanto, para cada peça a representação de uma fase lunar, exceto a sétima que me inspirei no fenômeno eclipse solar total.

Outra etapa relevante - e desafiadora - para a pesquisa foi a etapa de gravações das *Lunatas*. Foram vários os momentos e dedicação ao processo de registro de áudio das peças. Estes momentos de gravação foram realizados, em sua maioria, em meu laboratório pessoal. No caso das peças que envolvem o uso de técnicas estendidas, realizei no piano de cauda Kawai, localizado em minha Igreja, utilizando-me do recurso de gravação da câmera do meu celular Samsung Galaxy S20. Para as gravações realizadas em meu laboratório pessoal, considerei necessários alguns investimentos em alguns equipamentos para alcançar uma melhor qualidade nas gravações de áudio. Estes investimentos consistem nos seguintes equipamentos:

- Um controlador M-Audio Keystation 88
- Um iPad OS 17.4.1, 9a Geração
- Um Adaptador Lightning para USB, original da Apple, para conectar meu controlador no iPad, para o uso de timbres e de aplicativos de gravação de áudio
- Aplicativo de timbres de piano Ravenscroft 275

O processo de aprendizado para operar esses novos recursos e equipamentos adquiridos demandou muitas horas de pesquisa e estudo de tutoriais até eu conseguir ser capaz de realizar as gravações sozinha. Reconheço que o conhecimento adquirido (por mais que ainda seja limitado) para operar estes meus equipamentos de gravação de áudio seja muito precioso.

Após realizadas algumas gravações, no comando dos equipamentos e na interpretação das peças, surgiu-me outra oportunidade muito gratificante: realizar outras gravações das *Lunatas* com outros intérpretes pianistas.

Fiz uma parceria remunerada com um ex-colega de mestrado (atualmente, doutorando em composição pela UFPR) para operar os equipamentos de gravação (equipamentos do próprio colega) de áudio e fazer a mixagem e masterização dos áudios. Com sua colaboração, recebi a confirmação da participação dos pianistas Marcelo Rodrigues e Ricardo Ferrari, colegas mestrandos em composição (UFPR), para suas interpretações e gravação das *Lunatas*. O primeiro pianista se prontificou a interpretar as três primeiras *Lunatas* e o segundo pianista se prontificou a interpretar as outras quatro *Lunatas*.

Realizamos um laboratório de gravação com os colegas no dia 20 de março de 2024, no Piano de cauda Steinway, localizado no auditório do DeArtes da UFPR (Curitiba - PR), no período das 19h às 22h. Contamos com a supervisão do meu orientador de pesquisa.

Este laboratório foi muito relevante pois nos permitiu ter uma melhor percepção geral das peças bem como possibilitou o aprimoramento das partituras das mesmas. E o encontro com estes caros colaboradores proporcionou reflexões para um outro agendamento de gravação de áudio que visou a melhoria das ideias para a gravação, melhoria esta que envolveu a possibilidade de eu conseguir um estúdio mais adequado para realizar essas gravações de áudio, a incrementação da gravação de vídeo para a montagem dos videoclipes das *Lunatas*, ao invés de somente os áudios. Sendo assim, foram discutidos detalhes pertinentes para a próxima gravação, a qual foi planejada ser a gravação final para a montagem dos videoclipes.

Naquela mesma semana consegui mais uma colaboração importante que foi a disponibilização do Estúdio Gramofone + pelo caro amigo, Sr. Álvaro Ramos, com o qual eu já havia realizado outros trabalhos no passado.

No dia 28 de março de 2024, entre o período das 18h30 às 21h, foram realizadas, portanto, quatorze gravações de áudio e vídeo, sendo duas versões de cada *Lunata*, interpretadas pelos pianistas citados.

Uma vez que estes materiais foram entregues, pude realizar a montagem dos videoclipes das quatorze gravações, fiz o *Upload* de todos eles para meu canal do Youtube, em modo “não listado”, para deixar disponível para os colegas envolvidos no trabalho e para meu orientador. E também, para já deixá-los engatilhados para o momento de compartilhamento com a banda avaliadora, caso o trabalho recebesse a autorização necessária.

Novas aberturas

Durante o processo de análise e criação dos (n) não pude deixar de notar as possibilidades que ainda existem no campo da pesquisa que envolve análise e elaboração de níveis de indeterminação para composição musical. Durante minhas garimpagens investigativas encontrei diversos trabalhos que abordam o conceito da indeterminação sob a visão de John Cage, mas não encontrei diversidade de literaturas ou pesquisas que apresentassem análises e elaboração de dispositivos com níveis díspares de indeterminação, exceto algumas pesquisas de Maria Helena M. Del Pozzo (2004; 2007) onde a pesquisadora apresenta análises de graus e tipos de indeterminação por ela classificados como baixo, médio ou alto grau de indeterminação (POZZO, 2004, s.n), a pesquisadora se baseou em parâmetros extraídos de Ralph Turek em *Elements of Music – Concepts and Applications* (POZZO, 2004, s.n), Reginald Brindle Smith e John Cage (POZZO, 2004, s.n). Em seu artigo “*Blirium C9*, de Gilberto Mendes: um estudo de análise em uma peça com escrita indeterminada” a pesquisadora realiza a análise referente ao grau de indeterminação desta peça.

CAPÍTULO 5

PARTITURAS – *LUNATAS*

*Lunata I*¹⁹

¹⁹ *Lunata I* - Vídeoclipe:
https://youtu.be/_PMhElpPWkQ?si=TuBr7oMUbhw2ccHz

Lunata I - T2 - Áudio com partitura:
<https://youtu.be/Pi3ZMjyisOk?si=8N7wmZYFkFZp3RID>

Lunata I

(lua nova)

Raquel Gonçalves, 2023



Lento

n0 *pp*

pp

n2c *Pedal Livre*

mp

mf

ff

mp

f

p

ff

5'

ppp → ← *mf*

n0

2

5'

ppp -> mf *rall.*

n2d
 ⓘ
 gestos livres glissando e ataques
 com baqueta sobre as cordas

p *pp -> mp*
 Pedal continuo →

Musical notation system 1. Treble clef, 3/8 time signature. A dashed line indicates a melodic contour starting from a middle note, rising to a higher note, and then falling. A circled note is marked with a vertical line. A box labeled 'n2c' contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note with a sharp sign. Dynamics markings 'mp' and 'f' are shown. A horizontal line with an arrow indicates a sustained or moving bass line.

Musical notation system 2. Treble clef, 3/8 time signature. A dashed line indicates a melodic contour with several notes, some circled and some with downward-pointing triangles. A circled note is marked with a vertical line. A horizontal line with an arrow indicates a sustained or moving bass line.

Musical notation system 3. Treble clef, 3/8 time signature. A circled note is marked with a vertical line. Bass clef, 3/8 time signature. A circled note is marked with a vertical line. A box labeled 'n0' contains a sequence of notes with a flat sign. Dynamics markings 'pp' and 'mf' are shown. A horizontal line with an arrow indicates a sustained or moving bass line.

Musical notation system 4. Treble clef, 3/8 time signature. A circled note is marked with a vertical line. Bass clef, 3/8 time signature. A circled note is marked with a vertical line. A box labeled 'n0' contains a sequence of notes with a flat sign. Dynamics markings 'pp' and 'mf' are shown. A horizontal line with an arrow indicates a sustained or moving bass line.

Musical notation system 5. Treble clef, 3/8 time signature. A dashed line indicates a melodic contour starting from a middle note, rising to a higher note, and then falling. A circled note is marked with a vertical line. A box labeled 'n0' contains a sequence of notes with a flat sign. Dynamics markings 'ff' are shown. A horizontal line with an arrow indicates a sustained or moving bass line.

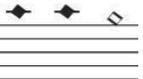
Regras de execução - *Lunata I*:

1.  = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

2.  = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.

3.  = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

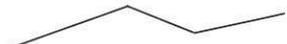
Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

4.  = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

5.  = Uso de baquetas para a execução com técnicas estendidas. A escolha da baqueta é livre.

6.  = *Glissando* ou movimentos em círculo nas cordas do piano, com uma baqueta.

7.  = Ataque com mais intensidade nas cordas do piano, com uma baqueta.

8.  = Sinal apenas sugestivo, movimentos ascendentes ou descendentes em *glissando* ou circulando, contínuo, legato.

9.  = Sinal apenas sugestivo, movimentos ascendentes ou descendentes, com ataque nas cordas do piano, com uma baqueta.

10.  = Silêncio longo.

11. $pp \rightarrow \leftarrow mp$ = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

$\left[\begin{array}{l} ff \\ pp \end{array} \right.$

= Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

*Lunata II*²⁰

²⁰ *Lunata II* - Videoclipe:
https://youtu.be/_YIStxR2fHc?si=pHw1NWnlDVa0Tp_H

Lunata II - T2 - Áudio com partitura:
https://youtu.be/yrxdpqGQvdo?si=yDM3IdsH_4DUZHH2

Lunata II

(lua quarto crescente)

Raquel Gonçalves, 2023

△

Lento

pp → ← *mp*

Pedal

8

Pedal livre

f

libero

dolce

p → ← *mf*

2

musical score system 1, piano and treble clefs. Treble clef: *dolce* marking above a slur covering a series of notes. Bass clef: *sfz* marking above a slur. Dynamics: *mp* → *mf* (indicated by a dotted line) and *mp* at the end. Rehearsal marks *n0* are present in both staves.

musical score system 2, piano and treble clefs. Treble clef: *giusto* marking above a slur. Dynamics: *pp* at the end. Rehearsal mark *n0* is present in the bass staff.

musical score system 3, piano and treble clefs. Treble clef: *rall.* marking above a slur. Dynamics: *mp* and *p* markings. Rehearsal mark *n1* is present in the bass staff.

musical score system 4, piano and treble clefs. Dynamics: *mp* → *mf* (indicated by a dotted line). Rehearsal mark *n1* is present in both staves.

musical score system 5, piano and treble clefs. Rehearsal mark *n1* is present in the bass staff.

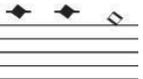
Regras de execução - *Lunata II*:

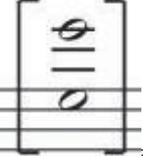
1.  = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

2.  = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.

3.  = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

4.  = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

5.  = Âmbitos de sons. É permitido tocar quaisquer notas, em qualquer ritmo, velocidade e sequência entre o âmbito dado.

6.  = Notas opcionais. O intérprete pode escolher tocar-ou-não-tocar.

7. *pp* → ← *mp* = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

8.  = Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

*Lunata III*²¹

²¹ *Lunata III* - Videoclipe:
<https://youtu.be/Z6aDbtd5Oj8?si=UCo3Rys1sOBMSTTz>

Lunata III - T2 - Videoclipe:
<https://youtu.be/Z6aDbtd5Oj8?si=vTVj24W594GMxM9v>

Lunata III

(lua crescente gibosa)

Raquel Gonçalves, 2023

△

Lento

p *mp*

Pedal livre →

8^{va}

4

6

mf *mp*

n2a

n2b

2

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Technical annotations are present throughout the score:

- System 1:** Features a treble staff with a dashed line indicating a starting point. A box highlights a five-note ascending scale in the treble, labeled with a circled 5 and a box labeled n2c. The bass staff has a circled 5 above a note and a box labeled n2c below it. A circled n0 is located at the end of the system.
- System 2:** The treble staff has a circled 5 above a note. A box highlights a complex chordal texture. The bass staff has a circled n0 below a note. A circled 5 is above a note, and a box labeled n2c is below it. A dynamic marking $p \rightarrow mp$ is shown within a box.
- System 3:** The treble staff has a circled 5 above a note. A circled 8 is above a note. A circled 7 is above a note. The bass staff has a circled n3 below a note, a circled n0 below a note, a circled n3 below a note, and a circled n0 below a note.
- System 4:** The treble staff has a circled 5 above a note. A box highlights a five-note ascending scale. The bass staff has a circled n2c below a note and a circled n0 below a note. A circled 15 is above a note, and a circled 8 is above a note.

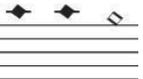
Regras de execução - *Lunata III*:

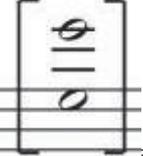
1.  = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

2.  = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.

3.  = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

4.  = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

5.  = Âmbitos de sons. É permitido tocar quaisquer notas, em qualquer ritmo, velocidade e sequência entre o âmbito dado.

6.  = Notas opcionais. O intérprete pode escolher tocar-ou-não-tocar.

7. *pp* → ← *mp* = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

8.  = Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

*Lunata IV*²²

²² *Lunata IV* - Videoclippe:
<https://youtu.be/ZHsDpHIFRd8?si=j7118x-Frzd335C>

Lunata IV - T2 - Videoclippe:
<https://youtu.be/gxMGJhj40WE?si=hY8kW3WcKV9Iza7P>

Lunata IV

(lua cheia)

3'47"

Raquel Gonçalves
2023 - 2024



1

p → *mf*

n1

2

p → *mf*

n0

3

n0

4

p → *mf*

n1

5

p → *mf*

n0

6

p *mf*

n0

2

7

n0

8

n1

n3

*m.d e m.e

9

n3

10

A

mp

n4

B

mf

C

p

D

mp

11

12

mp

n0

n1

13

A n4

B

C

14

p → *mf*

n0

15

p → *mf*

n0

n2a

16

n1

mp

n2c

17

n1

n2d

4

18

n2b

19

n0

20

n2d

21

n0

22

n0

23

n2d

Gestos livres
(ataque e/ou glissando nas cordas do piano)

24

n2d

25

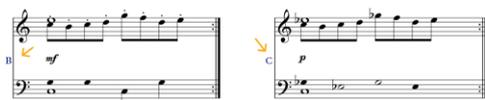
n0

26

n0

Regras de execução - *Lunata IV*:

1. A peça deve ter a duração total de 3 '47 (três minutos e quarenta e sete segundos). Dando este tempo, o intérprete deve encerrar a peça onde estiver. Sugere-se utilizar um temporizador.
2. \triangle = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.
3. Os trechos estão numerados de 1 a 26. A **forma é móvel**.



4. = microforma móvel. O trecho 10 contém 4 opções: 10A, 10B, 10C e 10D. O intérprete deve escolher quais dessas opções ele quer executar.



5. = microforma móvel. O trecho 13 contém 3 opções para a mão direita (A, B e C), para executar junto com a ideia da mão esquerda. O intérprete deve escolher quais dessas opções ele quer executar com a mão esquerda.

6.



7. = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.



8. = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

9.  = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

10.  = Âmbitos de sons. É permitido tocar quaisquer notas, em qualquer ritmo, velocidade e sequência entre o âmbito dado.

11.  = Notas opcionais. O intérprete pode escolher tocar-ou-não-tocar.

12. *pp* → ← *mp* = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

13.  = Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

*Lunata V*²³

²³ *Lunata V*:
<https://youtu.be/VDhd3WmQRRI?si=5p8GiVVh6jO-arSy>

Lunata V - T2:
<https://youtu.be/CsSvja3wWhg?si=qAzZbFXUcjyCX30f>

Lunata V

(lua minguante gibosa)

Raquel Gonçalves, 2023-2024



Piano accompaniment system 1. Treble clef: (5') chord, n3, ppp to mf, (7) chord. Bass clef: n3, (5') chord, n2c. Pedal livre arrow.

Piano accompaniment system 2. Treble clef: n2b, melodic line. Bass clef: boxed notes.

Piano accompaniment system 3. Treble clef: pp to f, melodic line. Bass clef: boxed notes. Ped. marking.

Piano accompaniment system 4. Treble clef: (7) chord, n2a, melodic line. Bass clef: n1, boxed notes.

2

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a note marked 'n0'. A slur covers the first two notes, with an arrow pointing to a boxed-in seven-note passage marked '(7)' and 'To'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes marked 'n2c' and 'n0'. Dynamic markings 'mf' and 'mp' are placed between the staves. A bracket labeled 'Pedal libre' spans the bottom of the bass staff.

The second system continues the musical piece. The upper staff has a note marked 'n0' followed by a slur. A boxed-in seven-note passage marked '(7)' is shown, with an arrow pointing to a subsequent passage marked 'n0'. The lower staff has a note marked 'n0' and a wavy vertical line indicating a pedal effect. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

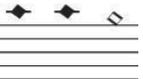
Regras de execução - *Lunata V*:

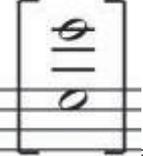
1.  = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

2.  = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.

3.  = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

4.  = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

5.  = Âmbitos de sons. É permitido tocar quaisquer notas, em qualquer ritmo, velocidade e sequência entre o âmbito dado.

6.  = Notas opcionais. O intérprete pode escolher tocar-ou-não-tocar.

7. $pp \rightarrow \leftarrow mp$ = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

8.  = Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

*Lunata VI*²⁴

²⁴ *Lunata VI*:
<https://youtu.be/pRD2OKPB15Y?si=6dMMYGziN6A5RLn7>

Lunata VI - T2:
https://youtu.be/-TlJO9k61f4?si=mNjdI_KMGCFPyC2

Lunata VI

(lua minguante)

Raquel Gonçalves, 2023 - 2024



Lento

n2b
mp
pp
n0
Pedal livre

n1
pp → *f*

n1

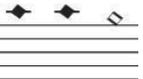
Regras de execução - *Lunata VI*:

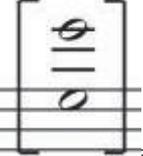
1.  = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

2.  = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.

3.  = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

4.  = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

5.  = Âmbitos de sons. É permitido tocar quaisquer notas, em qualquer ritmo, velocidade e sequência entre o âmbito dado.

6.  = Notas opcionais. O intérprete pode escolher tocar-ou-não-tocar.

7. *pp* → ← *mp* = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

8.  = Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

*Lunata VII*²⁵

²⁵ *Lunata VII*:
<https://youtu.be/oF9qZcnI78k?si=cmDVM7h2MaDNwkrJ>

Lunata VII - T2:
https://youtu.be/aQLkGZhtzzg?si=5waSE_DiUq4eImHE

Lunata VII

(o eclipse)

Raquel Gonçalves, 2023-2024



1

mp → ff

n1

(1 conecta com 3)

Detailed description: A grand staff (treble and bass clefs) for measure 1. The treble clef contains a series of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F#5, G4-A4-B4, F#4-G4-A4, E4-G4-B4, and D4-F#4-A4. The bass clef contains a series of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F#3, G2-A2-B2, F#2-G2-A2, E2-G2-B2, and D2-F#2-A2. Dynamics range from mp to ff. A box labeled 'n1' is placed above the first chord and below the last chord. A note '(1 conecta com 3)' is written in orange at the bottom right.

2

(5')

n2a

pp → ff

n2a

Detailed description: A grand staff for measure 2. The treble clef contains a sixteenth-note run: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The bass clef contains two chords: G2-B2-D3 and A2-C3-E3. Dynamics range from pp to ff. A dashed box encloses the treble clef staff and is labeled '(5')'. A box labeled 'n2a' is placed above the first chord and below the last chord.

3

n2b (ou 2d - T.E)

Detailed description: A grand staff for measure 3. The treble clef contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The bass clef contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. A box labeled 'n2b (ou 2d - T.E)' is placed above the treble clef staff.

4

n0

mp → ff

n0

Detailed description: A grand staff for measure 4. The treble clef contains chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F#5, G4-A4-B4, F#4-G4-A4, E4-G4-B4, and D4-F#4-A4. The bass clef contains chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F#3, G2-A2-B2, F#2-G2-A2, E2-G2-B2, and D2-F#2-A2. Dynamics range from mp to ff. A box labeled 'n0' is placed above the first chord and below the last chord.

5

pp → ff

n2c

(5 conecta com 4)

Detailed description: A grand staff for measure 5. The treble clef contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The bass clef contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Dynamics range from pp to ff. A box labeled 'n2c' is placed below the bass clef staff. A note '(5 conecta com 4)' is written in orange at the bottom right.

6

mp → ff

n3

Detailed description: A grand staff for measure 6. The treble clef contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The bass clef contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Dynamics range from mp to ff. A box labeled 'n3' is placed below the bass clef staff.

2

7

mp → *f* **rit.**

n0

n0

Detailed description: Measure 7 of a piano piece. The piano staff (top) features a melodic line with four groups of triplets, each marked with a '3' and a 'V' above it. The dynamics start at mezzo-piano (*mp*) and increase to forte (*f*). The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking. The bass staff (bottom) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

8

n1 (ou n2d)

(8 conecta com 13)

Detailed description: Measure 8. The piano staff (top) has a few notes, including a triplet marked with a '3' and a 'V' above it. The bass staff (bottom) is mostly empty. A note box labeled 'n1 (ou n2d)' is present. An orange annotation '(8 conecta com 13)' is at the bottom.

9

n1 *mp - f*

n1

Detailed description: Measure 9. The piano staff (top) contains chords and notes, with dynamics *mp - f*. The bass staff (bottom) has a few notes. A note box labeled 'n1' is present.

10

pp → *f*

n3

Detailed description: Measure 10. The piano staff (top) has a few notes with dynamics *pp* → *f*. The bass staff (bottom) has a few notes. A note box labeled 'n3' is present.

11

n0 (ou n2d)

(11 conecta com 7)

Detailed description: Measure 11. The piano staff (top) has a few notes. The bass staff (bottom) has a few notes. A note box labeled 'n0 (ou n2d)' is present. An orange annotation '(11 conecta com 7)' is at the bottom.

12

n3 *mp* → *f*

Detailed description: Measure 12. The piano staff (top) has a few notes with dynamics *mp* → *f*. The bass staff (bottom) is empty. A note box labeled 'n3' is present.

13

n1 *pp* → *ff*

n1

Detailed description: Measure 13. The piano staff (top) has a few notes with dynamics *pp* → *ff*. The bass staff (bottom) has a few notes. A note box labeled 'n1' is present.

14

n0 *mf*

n0

Detailed description: Measure 14. The piano staff (top) features a melodic line with three groups of triplets, each marked with a '3'. The dynamics are mezzo-forte (*mf*). The bass staff (bottom) has a few notes. A note box labeled 'n0' is present.

Regras de execução - *Lunata VII*:

1. Forma móvel.
2. O intérprete deve tocar o total de sete trechos, e no sétimo trecho, deve encerrar sua performance.
9. \triangle = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

10. = Trecho ubíquo, que aparece em todas as *Lunatas* e pode-se escolher tocá-lo em qualquer momento da peça, ou **não** tocá-lo.

11. = Notas em caixa. Altura e registro dados. Duração e sequência livres.

12. = Notas em fragmento (em *loop*). Nota e ritmo dados. A sugestão de tempo cronológico, em segundos (Exemplo: 5'), pode ou não ser indicada.

Obs.: Quando não há indicação de tempo cronológico significa que o tempo para executar o *loop* está relacionado com o que está sendo tocado na outra mão.

13. = Notas “diamante” indicam o tempo livre. As notas pretas sugerem sonoridades mais curtas, as brancas, sonoridades mais longas.

14. = Âmbitos de sons. É permitido tocar quaisquer notas, em qualquer ritmo, velocidade e sequência entre o âmbito dado.

15.  = Notas opcionais. O intérprete pode escolher tocar-ou-não-tocar.

16. $pp \rightarrow \leftarrow mp$ = Âmbito de dinâmica. Pode-se executar o trecho “dinamizando” livremente dentro deste âmbito.

 = Opção de dinâmica, escolhe-se executar o trecho com uma dessas duas opções.

CONCLUSÃO

A dissertação apresentada demonstrou as principais etapas de um processo de imersão composicional. Sua realização foi marcada pela imersão e aprofundamento pessoal em diversos trabalhos teóricos e práticos, direta e indiretamente orientados pela obra de importantes compositores do século XX, entre os quais, especialmente, Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Earl Brown, Morton Feldman e Almeida Prado, artistas referenciais na história e na evolução da música e que deixaram um relevante acervo de trabalhos composicionais e teóricos, a partir dos quais pude aprofundar e delinear algumas das principais ideias de minha pesquisa. Cito, além disso, as disciplinas cursadas, somadas aos laboratórios de orientação e demais atividades de estímulo criativo da linha de pesquisa em criação sonora, os quais foram também fatores determinantes para o desenvolvimento do presente trabalho, especialmente por terem favorecido o acesso a recursos materiais/instrumentais e a ferramentas e técnicas composicionais estruturadoras das aplicações criativas da noção de indeterminação e abertura formal, bem como de práticas improvisativas (e seus problemas inerentes) que baseiam a atualidade da presente pesquisa, tal como foi ela aqui se apresenta.

A dissertação foi organizada em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, apresento aspectos da noção de indeterminação musical, termo consagrado por John Cage, em sua palestra *Indeterminacy*, durante o curso de verão de 1958, em Darmstadt, ocasião em que Cage estabelece duas maneiras distintas de entender a noção de indeterminação musical e sua aplicação composicional. Por um lado, como ato composicional, isto é, durante o processo criativo, e envolvendo procedimentos randômicos (des)estruturadores da peça musical, a partir dos quais evita-se a escolha composicional consciente em favor de aberturas criativas potencialmente inovadoras. Por outro lado, como ato interpretativo, no qual tais aberturas são realizadas de maneira consequente, por parte do intérprete, às escolhas conscientes realizadas pelo compositor e desse modo viabilizadoras *à posteriori* de tais aberturas. Adiro francamente, nas *Lunatas*, como demonstrei, a este segundo modo de aplicação da indeterminação, que favorece a impermanência da obra, sua flexibilidade, sua manifestação “em constante movimento”. Ao longo do capítulo busco observar a noção de música indeterminada também em perspectiva a outras artes, especialmente a partir do comentário de Eco (2015). À exemplo disto, a forma móvel nas composições *Klavierstück XI* (1955), de Karlheinz Stockhausen, e na *Terceira Sonata para piano* (1958), de Pierre Boulez refletem o conceito dos móveis criados por Alexander Calder,

bem como a ideia dos poemas com frases ou palavras independentes, nos trabalhos de Mallarmé, tal como em *Le Livre*. O capítulo aborda ainda a importante viabilização de aberturas interpretativas propiciadas pela pesquisa artística em torno da música indeterminada, abrindo caminhos para o jogo da improvisação livre, inclusive na música de concerto.

Nota-se, a partir desse recorte de literatura, que a indeterminação musical como ato interpretativo tem potencial em despertar caminhos inovadores e criativos para diferentes vivências interpretativas e composicionais, e isso se deu nas *Lunatas*. Nelas, a utilização de processos composicionais indeterminantes representou ser, nesse sentido, um elemento fundamental de aquisição de novas imaginações e estratégias composicionais.

No segundo capítulo, apresento dispositivos de abertura composicionais/interpretativos, elaborados a partir de excertos de obras consideradas indeterminadas ou que, no mínimo, apresentam traços ou orientações de abertura formal (mesmo que, a rigor, não indeterminadas). Sugere-se ali uma abordagem técnica-composicional orientada por níveis de indeterminação (n), definidos empiricamente pela autora a partir de suas práticas laboratoriais, e projetados segundo (ou sobre) determinados “dispositivos de abertura” da ação interpretativa, tais como âmbitos escalares, âmbitos melódicos e harmônicos, (des)controles rítmicos, técnicas estendidas, etc.

É importante notar a esse respeito que tais níveis de indeterminação foram construídos, primeiramente, a partir da investigação de determinados processos criativos referenciais de abordagens técnicas genericamente empregadas no contexto notacional e interpretativo, especialmente, de obras pianísticas, bem como livremente inferidos a partir de diversos LABS de criação, que envolveram diversas anotações (vide Anexos), rascunhos, e experimentos composicionais.

No terceiro capítulo, apresento o memorial composicional das *Lunatas*. Relato minhas principais inspirações e as principais decisões composicionais tomadas ao longo do processo composicional das peças. O capítulo ainda explora, adicionalmente, determinados aspectos afetivos e técnicos emergentes de tais inspirações e decisões, especialmente no que se refere à representação musical da Lua e suas fases, e às noções de indeterminação musical e de obra aberta — em sua vinculação com determinadas práticas interpretativas, improvisativas, e criativas. O processo composicional das *Lunatas*, ali descrito, foi gratificante e desafiador, especialmente no sentido do despertar de novos caminhos criativos, de novas aberturas e vivências interpretativas e composicionais, convidando-me a, de fato e concretamente, avançar com curiosidade em direção à novas formas de organização musical,

especialmente no que se refere à utilização criativa e instigante da indeterminação musical, de irregularidades rítmico-melódicas e rítmico-harmônicas, de campos de possibilidades, de níveis de complexidade textural, de explorações notacionais, e de técnicas estendidas, etc.

Destaco, com base na experiência concreta composicional descrita nesse capítulo, que minha própria perspectiva da criação musical foi largamente transformada ao longo do processo de feitura deste memorial, o qual serviu de meio viabilizador de retomadas e correções de trajetórias, como um mecanismo autenticamente avaliativo (como processo) de meu fazer criativo. É diferente quando existe esse viés documentado, a documentação da criação como ato e, portanto, o memorial apresentado pode ser considerado, ele mesmo, um importante instrumento composicional.

No capítulo quatro apresento minhas considerações finais e reflito sobre a experiência e pesquisa composicional realizada como um todo, concentrando-me no aflorar e desenvolvimento das diversas fases da pesquisa e seus principais desafios, entre os quais: (i) o desafio do acesso à conteúdos teóricos específicos sobre a Lua e suas fases; (ii) o desafio de (ir)romper (tramar, ampliar, abrir espaços em) meu territorialismo musical em favor de novas experiências poéticas durante a composição das *Lunatas*; (iii) o desafio do processo de gravação das *Lunatas* — investimento e aprendizado técnico de utilização e operação de equipamentos de gravação em meu laboratório pessoal; (iv) o desafio do enfrentamento da literatura sobre música indeterminada, no sentido de obterem-se exemplos de análises ou de elaborações de níveis de indeterminação ou mesmo menção de ferramentas analíticas ou poéticas especificamente voltadas ao controle consciente de aberturas para a prática interpretativa-improvisativa na música de concerto, de preferência para piano solo, na perspectiva do recorte da pesquisa artística proposta; (v) o desafio do acesso à partituras das peças indeterminadas mencionadas nos livros e artigos colecionados, para realização de estudos mais aprofundados a respeito das ideias e dispositivos e técnicas empregadas nas mesmas.

Sobre isso, considero ter sido demasiadamente relevante a realização desta etapa (da descrição das minhas considerações finais) pois a mesma proporcionou-me uma imersão reflexiva e análise crítica sobre processos e resultados alcançados. Esta etapa possibilitou primeiramente, identificar os desafios encontrados durante a realização da pesquisa em suas diferentes etapas, e em segundo, refletir sobre os caminhos composicionais alcançados e ampliados por meio deste trabalho composicional.

No quinto capítulo apresento as partituras das sete *Lunatas*, seguidas de suas regras de execução e acompanhadas dos links de suas gravações. Destaco, sobre a presente

apresentação/edição que o modelo de notação semi-gráfica alcançado a partir das etapas que envolveram observações de notações das composições investigadas citadas anteriormente bem como diversos LABS de rascunhos se apresentou satisfatório e clarificado, no que se refere à compreensão de leitura da notação em questão. As partituras de cada *Lunata* acompanham suas regras de execução no intuito de facilitar essa compreensão para a interpretação das mesmas, e também, desta forma, permitem que intérpretes possam acessar cada *Lunata* de forma individual (avulsa), sem necessitar recorrer às outras partituras, das outras *Lunatas*.

Conforme já comentado em minha apresentação e demonstrado ao longo da dissertação, a presente pesquisa composicional orientada à música indeterminada deu continuidade à uma vivência de aberturas, gestada na prática da música popular, do jazz, amplificando-as e ressignificando-as como “improvisação criadora”. O interesse em investigar composicionalmente a potencialidade dessa amplificação cresceu ao longo da presente pesquisa, deslocando-se do território da simples improvisação aplicada e idiomática (mesmo que híbrida) e resultando no processo composicional do ciclo de peças para piano apresentado. Percebe-se afinal que a indeterminação no contexto performático, extensivamente investigada ao longo do ciclo de peças apresentado, supera a liberdade interpretativa usualmente promovida na música tradicional (inclusive a das práticas improvisatórias comuns, idiomáticas, como o jazz) ao promover uma ampliação da autonomia criativa do intérprete, permitindo-lhe a realização de intervenções mais profundas — criativas inclusive na perspectiva da ideia musical — no material, método, estrutura e/ou forma da música. O desafio composicional, nesse caso, é proceder de maneira a gestar e viabilizar a ampliação dessa autonomia de maneira a que ela se coadune com a imagem composicional inicial ou original, de modo a servir-lhe de fato como um modo amplificador de tal imagem, conferindo-lhe movimento e fluidez, vivacidade e novidade/inação perene. Ressalto ainda a importante conexão da pesquisa composicional aqui apresentada com os aspectos poéticos, e também, de certa maneira, técnico-científicos, sobre a Lua e suas fases, despertados em mim, como já comentei, de maneira tão contundente, por minha filha.

Dito isso, concluo que esta pesquisa proporcionou um avanço em minha prática composicional, no que se refere ao universo da música de concerto contemporânea, para piano solo. Sinto que este caminho que trilhei me trouxe uma ampliação quanto à minha visão, como compositora e pianista, e acredito que a música indeterminada influenciará minha maneira de ensinar música e instrumento (piano/teclado). Por fim, espero que a presente pesquisa possa colaborar com trabalhos futuros, tanto no que se refere ao campo teórico quanto ao prático-criativo envolvendo a noção de indeterminação musical.

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Rafael Andrino; BRASIL, Mário Lima. A comprovação *Hiatos*: perspectivas contemporâneas sobre a interação entre improvisação e composição. **Revista Opus**, v.26, p. 1-28, 2020. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020a2602>> Acesso em: 5 abr. 2023.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. **Revoluções Musicais**: A música contemporânea depois de 1945. Lisboa: Ed. Caminho, 1990.
- CAGE, John. **Silêncio**. 1ª Edição, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CAMPOS, HAROLDO. A Obra de arte aberta. Publicado em 1955. Disponível em: <<https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2016/08/a-obra-de-arte-aberta.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2024.
- CARDOSO, Renato de Carvalho. Conceito de indeterminação e o repertório para alaúde barroco: considerações interpretativas e filosóficas. In: IV Semana de Música Antiga da UFMG, 2013, Belo Horizonte. **Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.30-40.
- COSTA, Valério Fiel da. O lugar da performance na música indeterminada cageana. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.17 – n.1, p.7-18, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/46422>> Acesso em: 12 nov. 2023.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. 1 Ed., São Paulo: Perspectiva FAPESP, 2016.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FILHO, Kleper de Souza Oliveira; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. **Astronomia e Astrofísica**. 4 ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2017.
- FRESSIN, François. **Astronomia: 50 conceitos e descobertas fundamentais explicados de forma clara e rápida**. São Paulo: Publifolha, 2018.
- GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. **Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado**. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2018.
- GANDELMAN, Salomea, COHEN, Sara. Tempo fixo e tempo livre na Cartilha Rítmica para piano. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Brasília, 2006. **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Brasília: ANPPOM, 2006. p.719-724. Disponível em: < https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao_04/06COM_Perf_0404-085.pdf> Acesso em: 15 set. 2022.
- GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and after**. New York: Oxford University Press, 2010.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **A História da Música Ocidental**. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Disponível em: <https://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario_de_filosofia_japiassu.pdf> Acesso em: 16 mai. 2023.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Lisboa: Edições 70, Lda. 1970.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea**. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento República, 1987.

MESSIAEN, Olivier. **Entrevista**. Court-Circuit. 24 jan. 1974. Entrevista concedida a Damien Borot. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrepnW8l-w&t=1093s>> Acesso em: 3 ago. 2022.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha Moreira. Três conceitos norteadores dos processos composicionais de Olivier Messiaen. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2015, Vitória. **XXV Congresso ANPPOM**. v.1. Vitória: UFES, 2015. p. 1-31. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/289368019_Tres_conceitos_norteadores_dos_processos_composicionais_de_Olivier_Messiaen_Three_guiding_concepts_of_compositional_processes_of_Olivier_Messiaen> Acesso em: 17 ago. 2022.

PERSICHETTI, Vicent. **Harmonia no Século XX**: aspectos criativos e prática. São Paulo: Via Lettera, 1ª Edição, 2012.

PINHEIRO, Fabíola de Oliveira; BRANDÃO, José Maurício. Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado. In: SCHWEBEL, Heinz Karl (Org.), BRANDÃO, José Maurício (Org.). **Perspectivas de interpretação, teoria e composição musical**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 77-129.

POZZO, Maria Helena Maillet Del. *Blirium C 9* de Gilberto Mendes: um estudo de análise em uma peça com escrita indeterminada. In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Volume VIII - UNICAMP, 2004. não p. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr8/blirium.html>> Acesso em: 15 jul. 2022.

POZZO, Maria Helena Maillet Del. **Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano**. Orientadora: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. 2007. 379 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=481964>> Acesso em: 22 ago. 2022.

RIBEIRO, Raquel Liberato. **As técnicas estendidas no ensino do piano**. Orientadora: Helena Paula Marinho Silva de Carvalho. 2016. 151 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) - Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, 2016. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/17875/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>> Acesso em: 14 set. 2023.

RODRIGUES, Indionei Carneiro. **The Rhythmic Idea and the Musical Representation of Time**. 2019, 276 p. Tese (Doutorado) - Goldsmiths, University of London 2019. Disponível em: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/26877/1/MUS_thesis_RodriguesIC_2019.pdf> Acesso em: 14 set. 2023.

ROSSI, Nathália Angela Fragoso. **Acaso e indeterminação no processo de composição: um diálogo com a obra de John Cage**. Orientador: Rogério Vasconcelos Barbosa. 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG, Programa de Pós- Graduação em Música, Belo Horizonte, 2015.

RHYS, Siwan. **Documentário**. *Learn Extended Piano Techniques (Piano Sounds you never heard before)*. 19 set. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mXnv1lr0wJ8>> Acesso em 2 out. 2022.

SILVA, Dario Rodrigues. **A Obra Pianística de Marisa Rezende: Processo de Construção da Performance através da Interação entre Intérprete e Compositora**. Orientadora: Catarina Leite Domenici. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114679>> Acesso em: 6 jan. 2023.

ANEXOS

ANEXO 1 — ANOTAÇÕES

Anotações (mar. 2022)

Exemplo de anotação realizada durante os laboratórios de orientação e criação.

Determinação:	Indeterminação:
Pulsação Regular	Pulsação variável
Caminhada em Marcha Rítmica Regular	Processo estocástico (Conhecido como Random Walk: Caminhada Aleatória)
Tempo binário	Tempo ternário – em uma correlação com o binário, o três é mais indeterminado que o dois. Exemplo: a dança no ternário, tem os ímpares em relação aos pares
Intervalo de oitava	Intervalo de sétima
Música tradicional	Música experimental - o experimentalismo, experimentação do som Experiência do som
O Mundo Material	O Mundo Espiritual
Escala única – que fica só no lugar	Escala com sobreposição modal – utiliza-se de várias escalas, de diversas maneiras – no sentido de relações.
Escrita – transcrição - registro	Ato improvisatório
Triade menor, mais determinado no tempo e espaço, mais consonante	Segunda menor, sobreposta com outra segunda menor: aquela sonoridade, aquela forma, tende mais à "indeterminação", por ser mais dissonante: poliarmonias.
Partitura tradicional – Escrita Musical	Escrita Musical que propõe liberdade, improvisação e criação do intérprete
Sistema Tonal	Sistema Atonal (ver com calma o que está projetado dentro deste termo, ponto de fuga, algo estranho)
Timbres de instrumentos musicais	Técnicas Estendidas: a manipulação do instrumento para explorar diferentes possibilidades timbrais

Sons musicais diatônicos: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si	Sons Cromáticos – processos “cromatizadores”. Ex. Chopin – utiliza mais
Eurritmia (movimentação harmoniosa)	Disritmia (ritmo alterado ou anormal)
Passado	Presente e Futuro: para alguns, o futuro pode ser mais determinado, o projeto do futuro é determinado, mas na prática, não há um controle absoluto nem sobre o presente, nem sobre o futuro. Já o passado já é algo determinado, imutável;
Comum (usual, habitual)	Incomum (extraordinário, fora do comum)
Monotonia	Mudança, variação;
Um objeto qualquer	Um organismo vivo, um ser vivo
Concreto	Orgânico
Ciclo da Vida (nascer, viver, morrer)	Variações do ciclo da vida, aspectos da vida (tempo de vida, saúde, conquistas, etc.)
	Acaso
Construção (prédios, casas)	Natureza
Espaço	Tempo

Reflexão sobre aspectos musicais diversos que poderiam ser considerados mais ou menos indeterminados, mais ou menos fixos, mais ou menos instáveis, ou que apresentam mais ou menos aberturas para a interpretação improvisativa.

ANEXO 2 — DRAFTS

Daft 1 (jan. 2023)

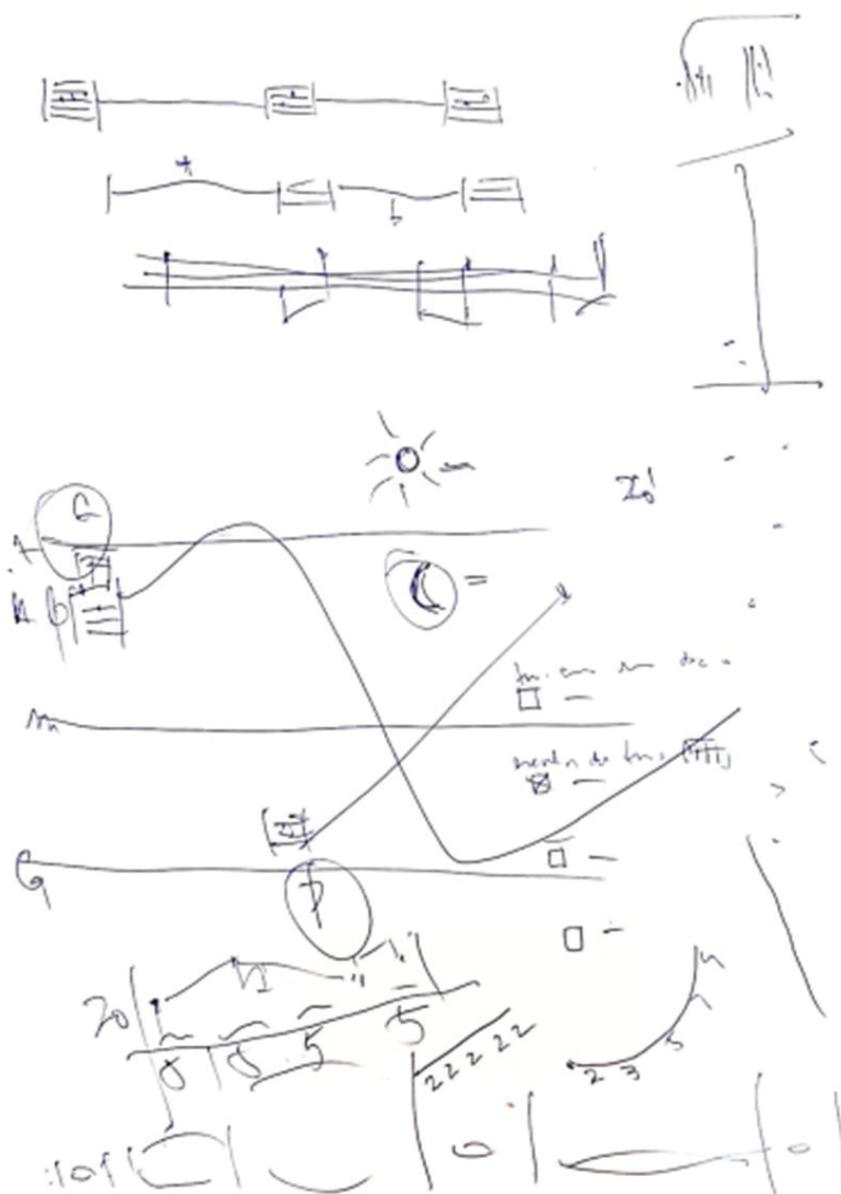


Imagem 1: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho, observam-se sugestões de determinados processos composicionais, e notacionais, sugerindo a exploração de âmbitos texturais e rítmicos.

Daft 2 (jan. 2023)

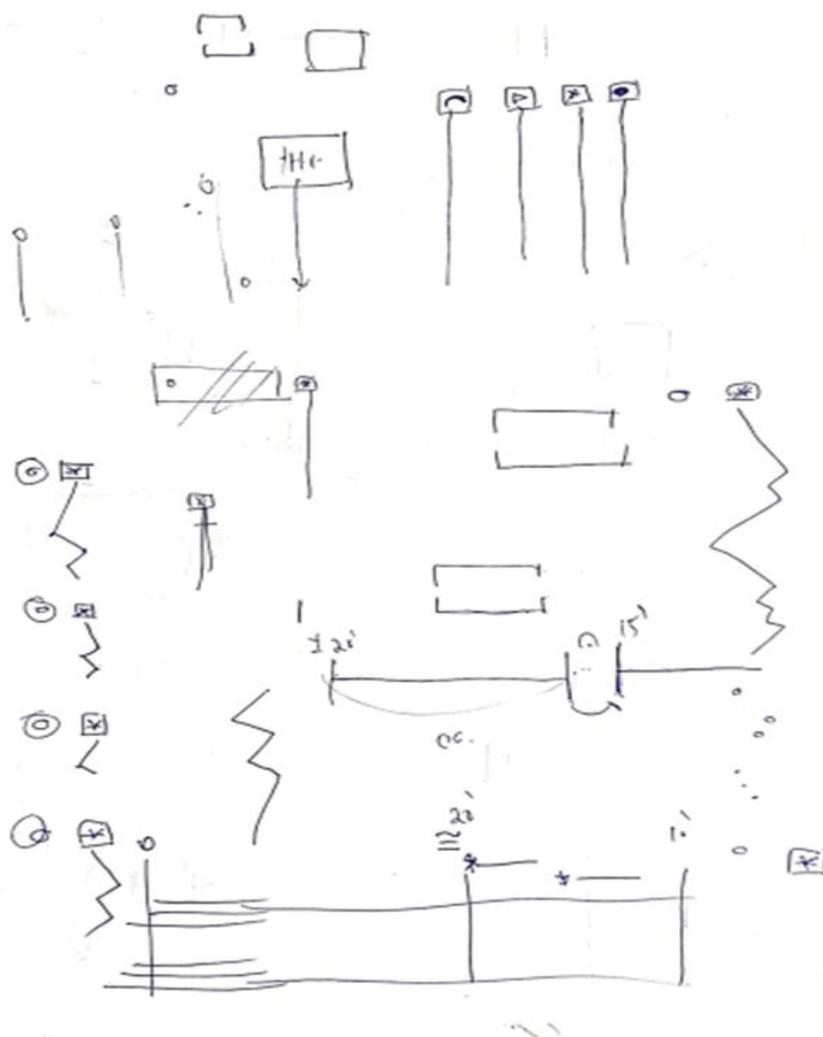


Imagem 2: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho, observam-se sugestões notacionais, sugerindo a exploração de âmbitos e movimentações sonoras com aberturas.

Daft 3 (jan. 2023)

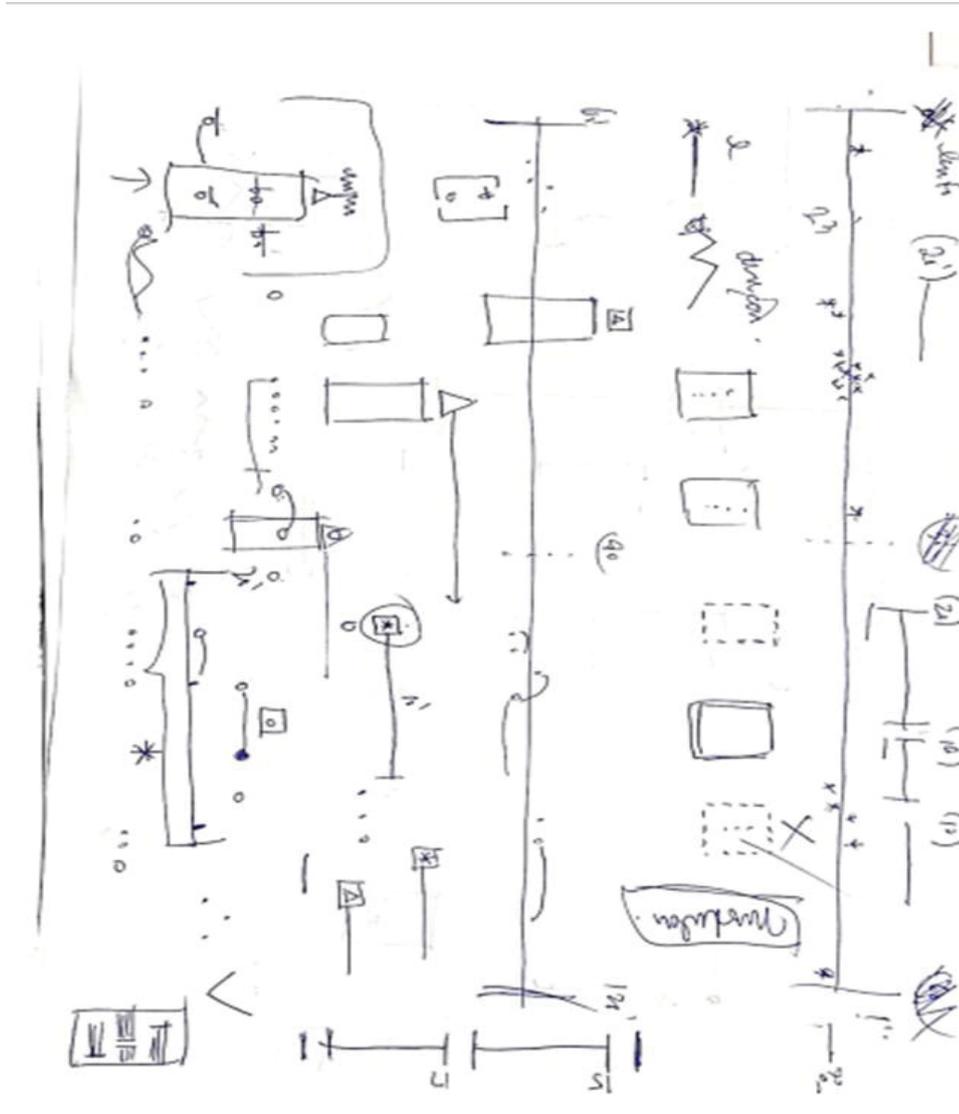


Imagem 3: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das Lunatas

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais para âmbitos, notas fixas, notas em caixas, espaços vazios para silêncio, etc.

Daft 4 (jan. 2023)

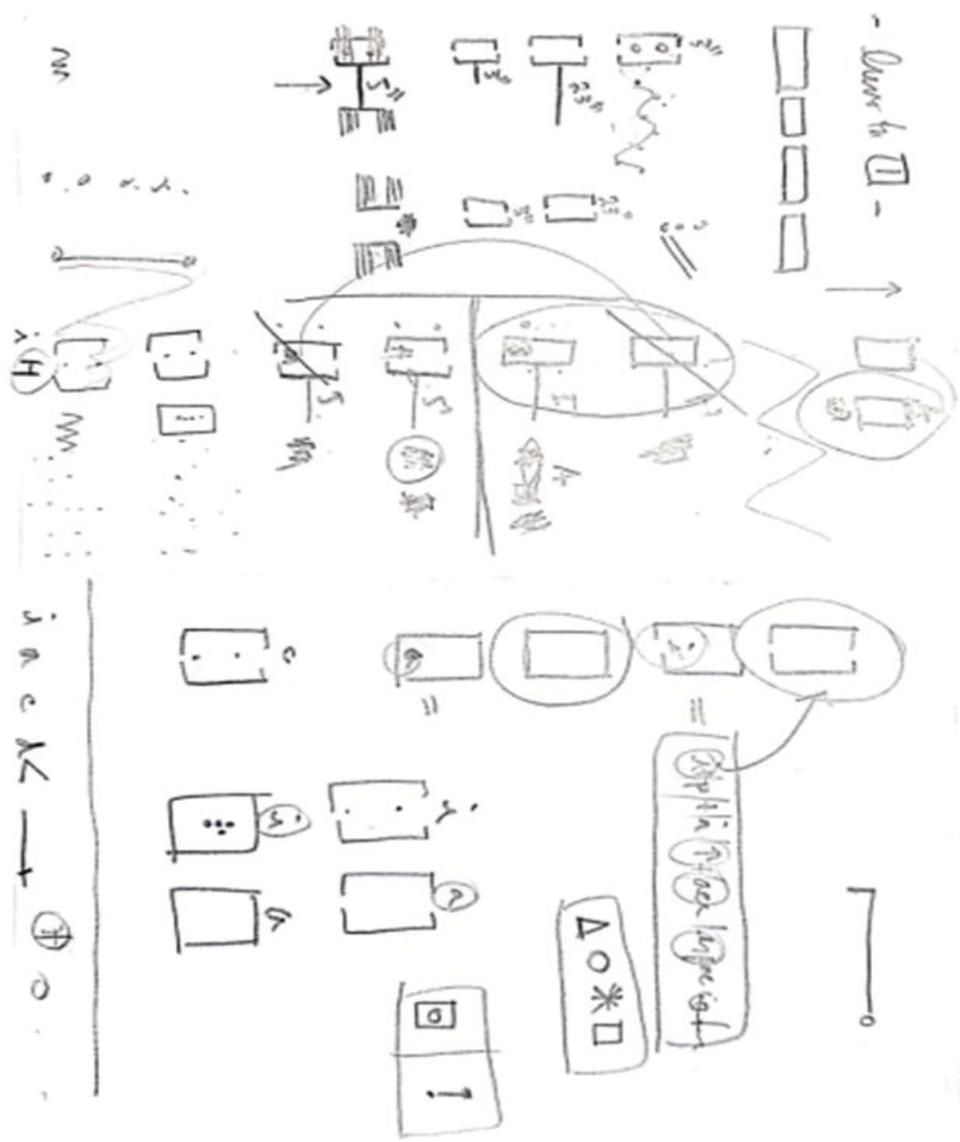


Imagem 4: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais para notas em âmbitos e notas em caixa, variações texturais, e indicações para diferentes modelos de abertura levantados durante o processo composicional.

Daft 5 (jan. 2023)

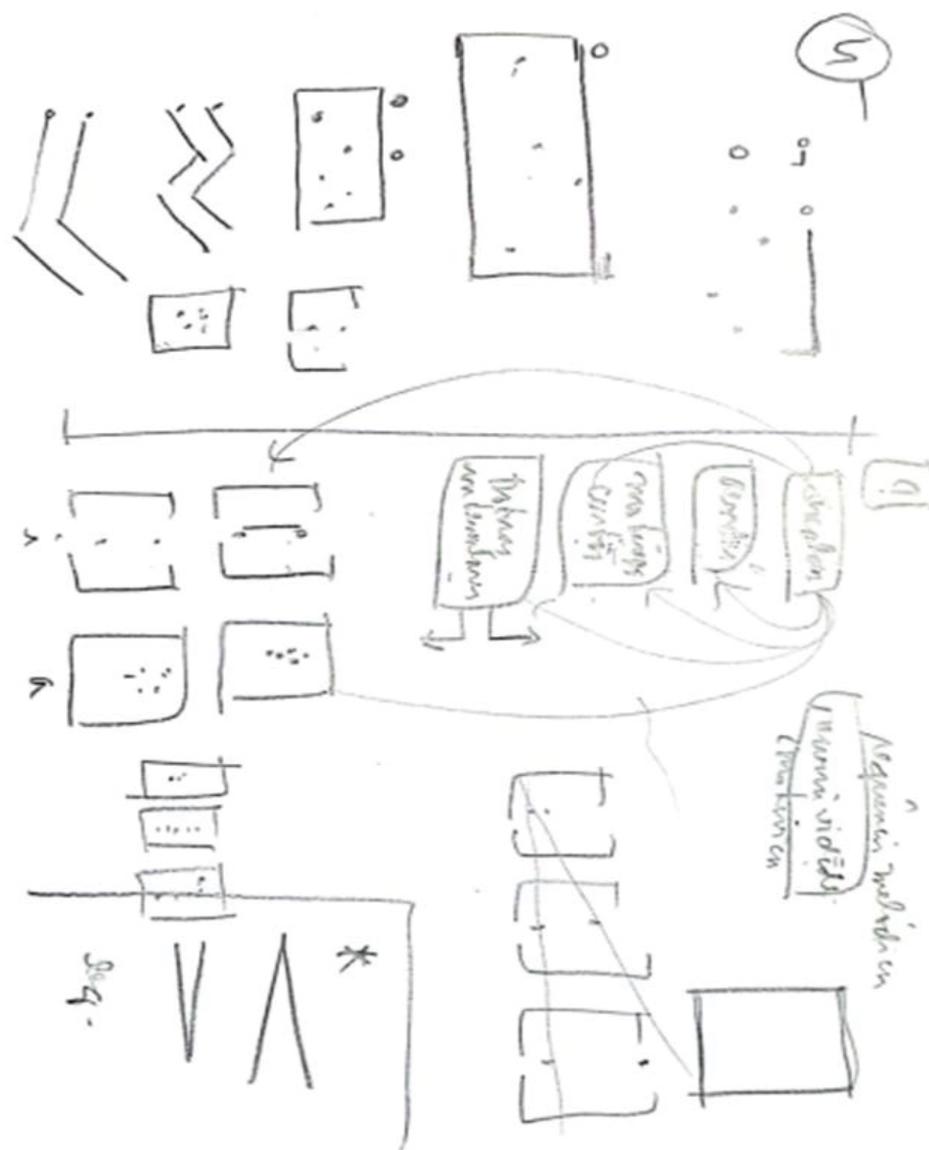


Imagem 5: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais para notas em âmbitos, notas em caixa, variações texturais, movimentações melódicas ascendentes e descendentes sugestivas. Além disso, algumas ideias para reflexão, tais como melodias com escalas, melodias com acordes, melodias com intervalos, etc.

Daft 6 (jan. 2023)

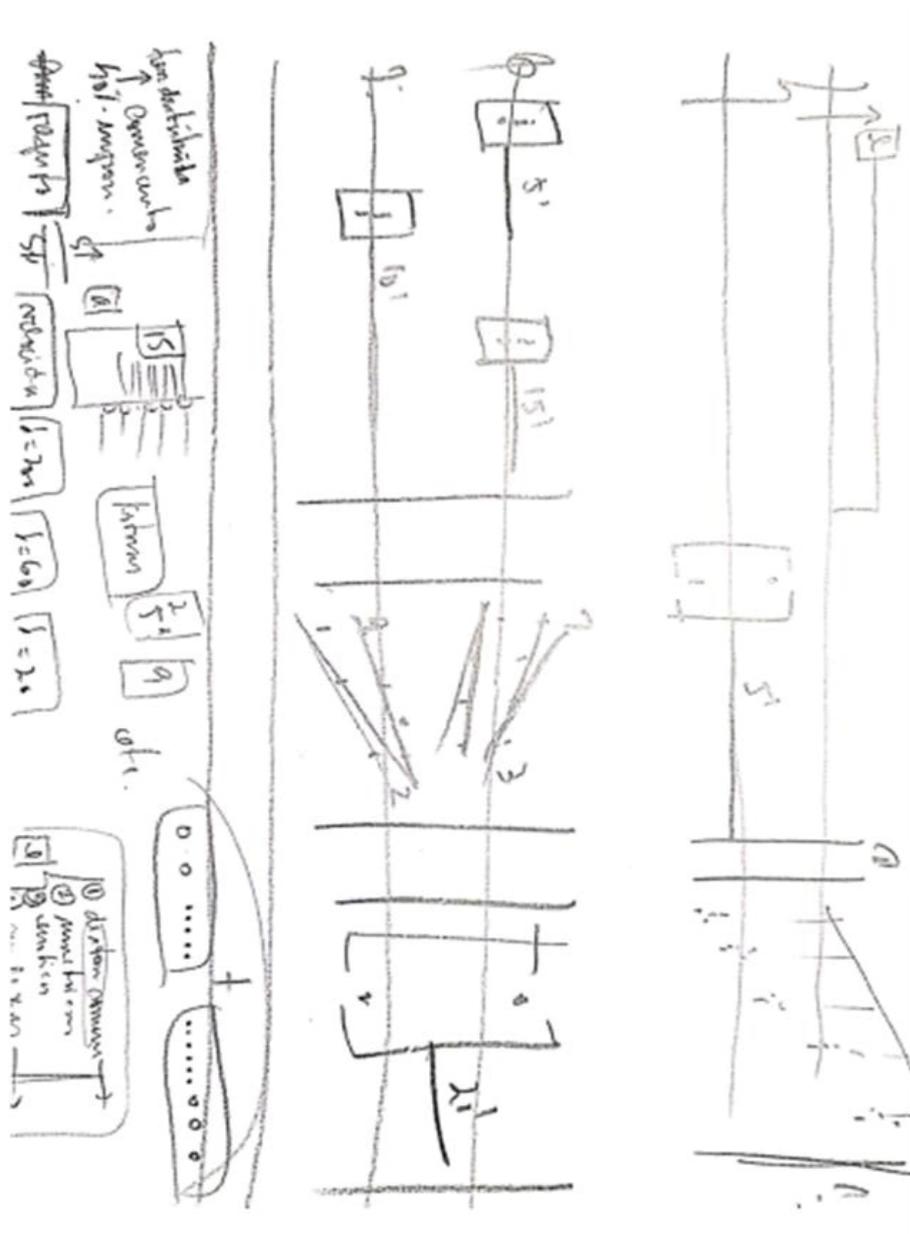


Imagem 6: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais, notas longas, notas curtas, notas em âmbitos, notas em caixas, movimentações melódicas ascendentes e descendentes, movimentos de ampliação e movimentos de contração.

Daft 7 (jan. 2023)

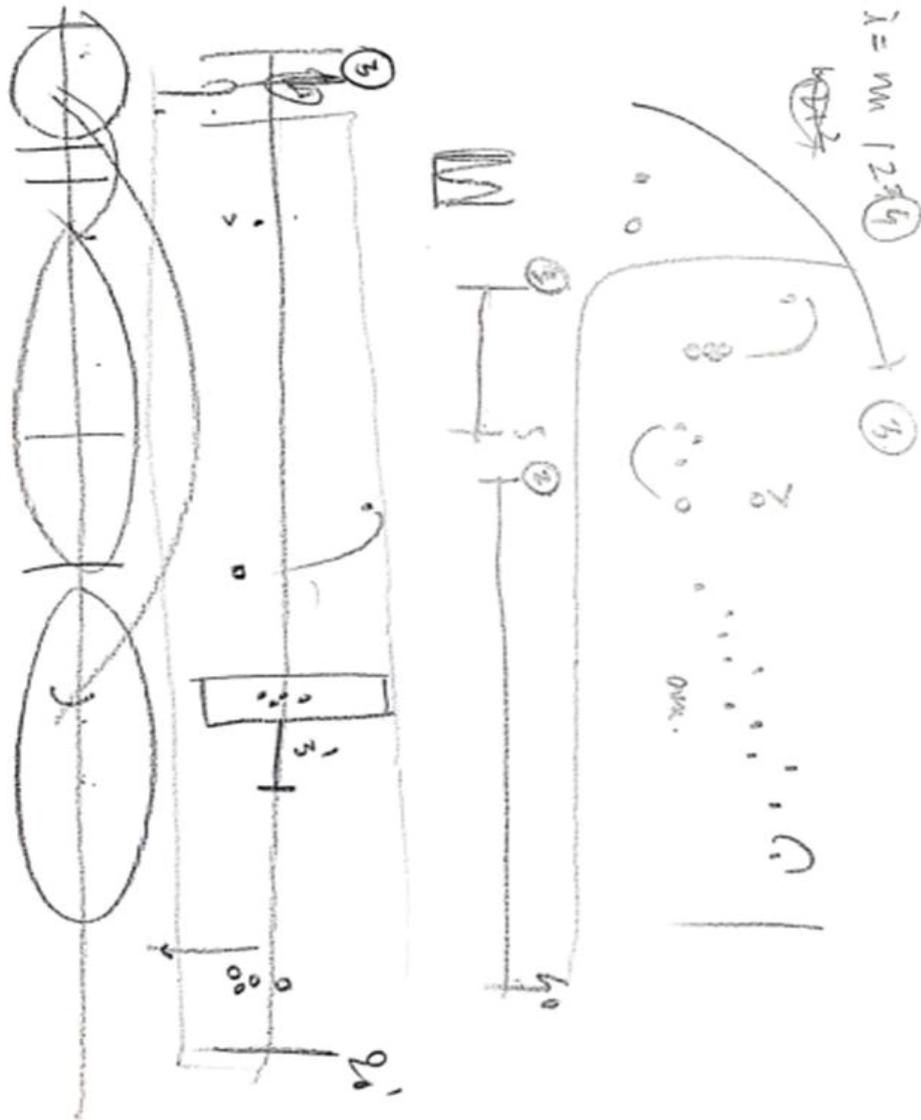


Imagem 7: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais, notas longas, notas curtas, movimentos que imitam rotações da Lua no sistema solar, como movimentos circulares, notas longas, aglomerações sonoras.

Daft 8 (jan. 2023)

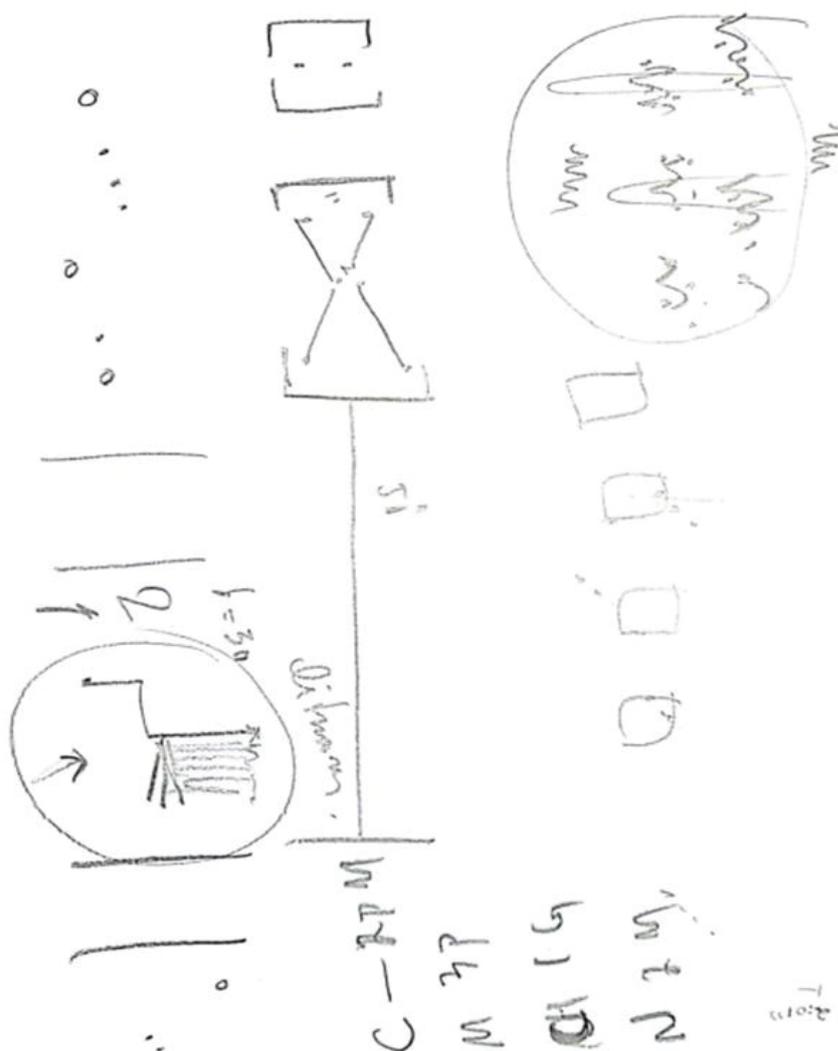


Imagem 8: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais, notas longas, notas curtas, aglomerações sonoras, movimentos ascendentes e descendentes, contração e expansão (ou ampliação), notas em caixas.

Daft 9 (jan. 2023)

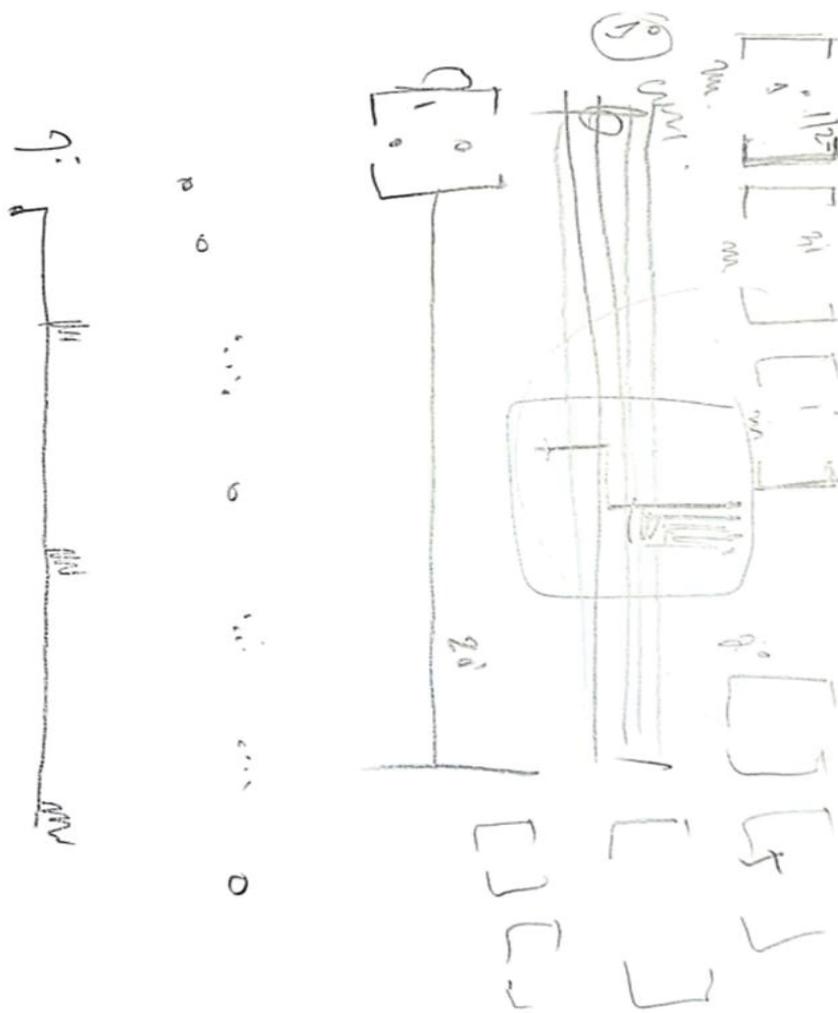


Imagem 9: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais, notas longas, notas curtas, aglomerações sonoras e âmbitos de notas.

Daft 10 (jan. 2023)

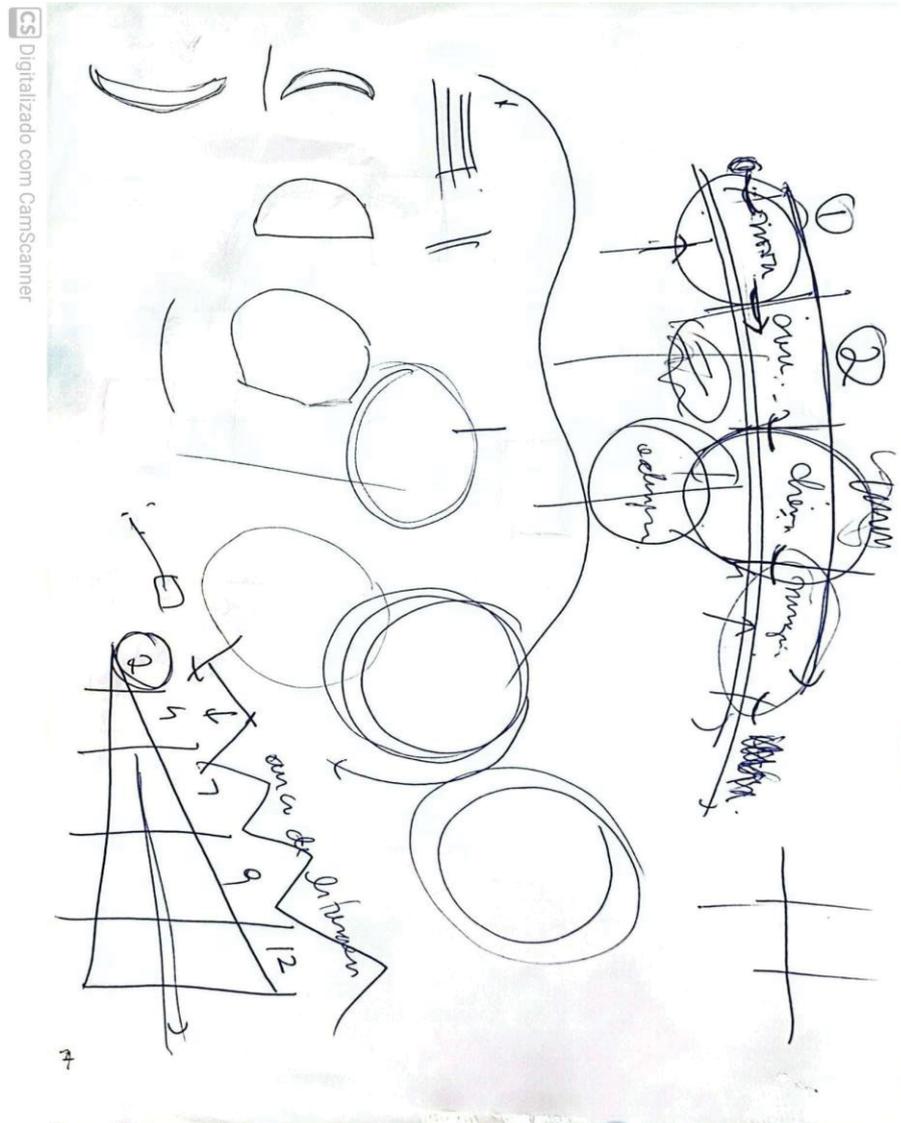


Imagem 10: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunetas*

Neste rascunho observam-se sugestões de exploração para as fases lunares, rotação, movimentos circulares e movimentos de expansão (ou ampliação).

Daft 11 (jan. 2023)

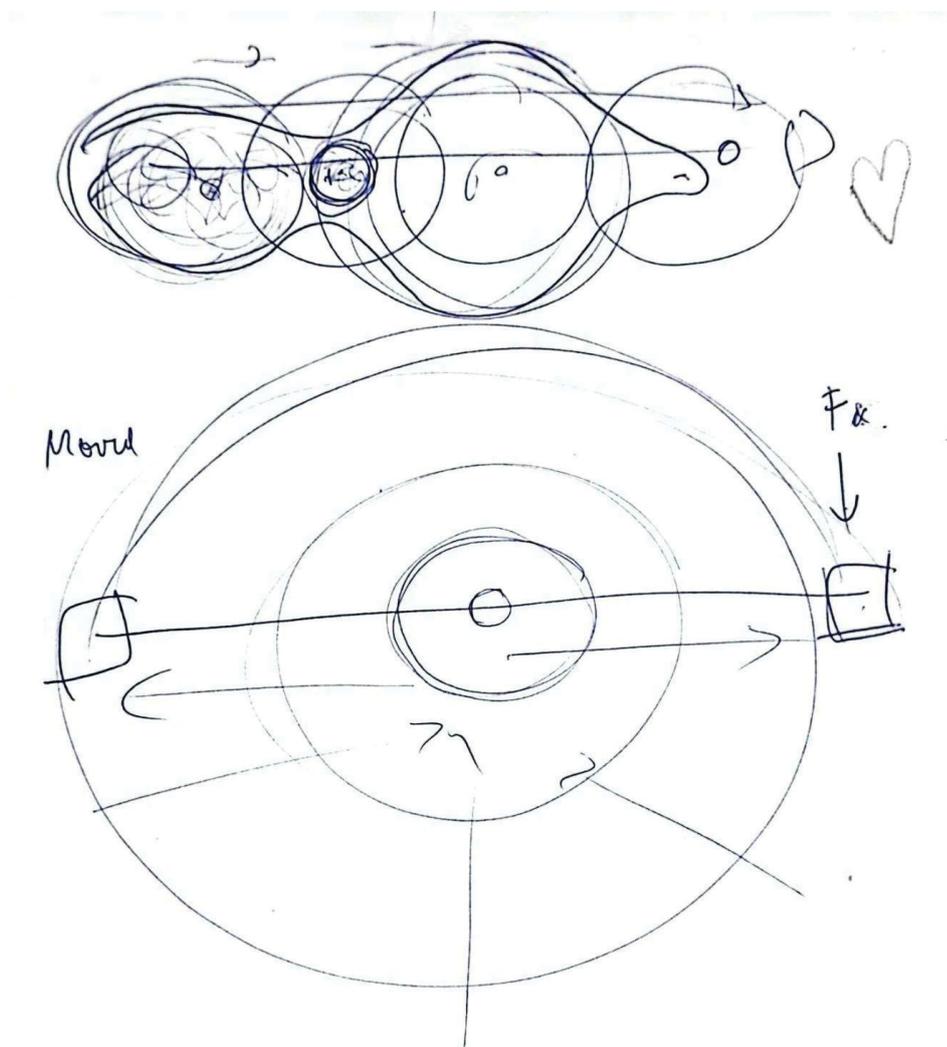


Imagem 11: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se explorações de ideias para movimentos de rotação relacionados à rotação da Lua em relação ao Sol, movimentos circulares. Uma busca por ideias para a projeção nas *Lunatas*.

Daft 12 (jan. 2023)

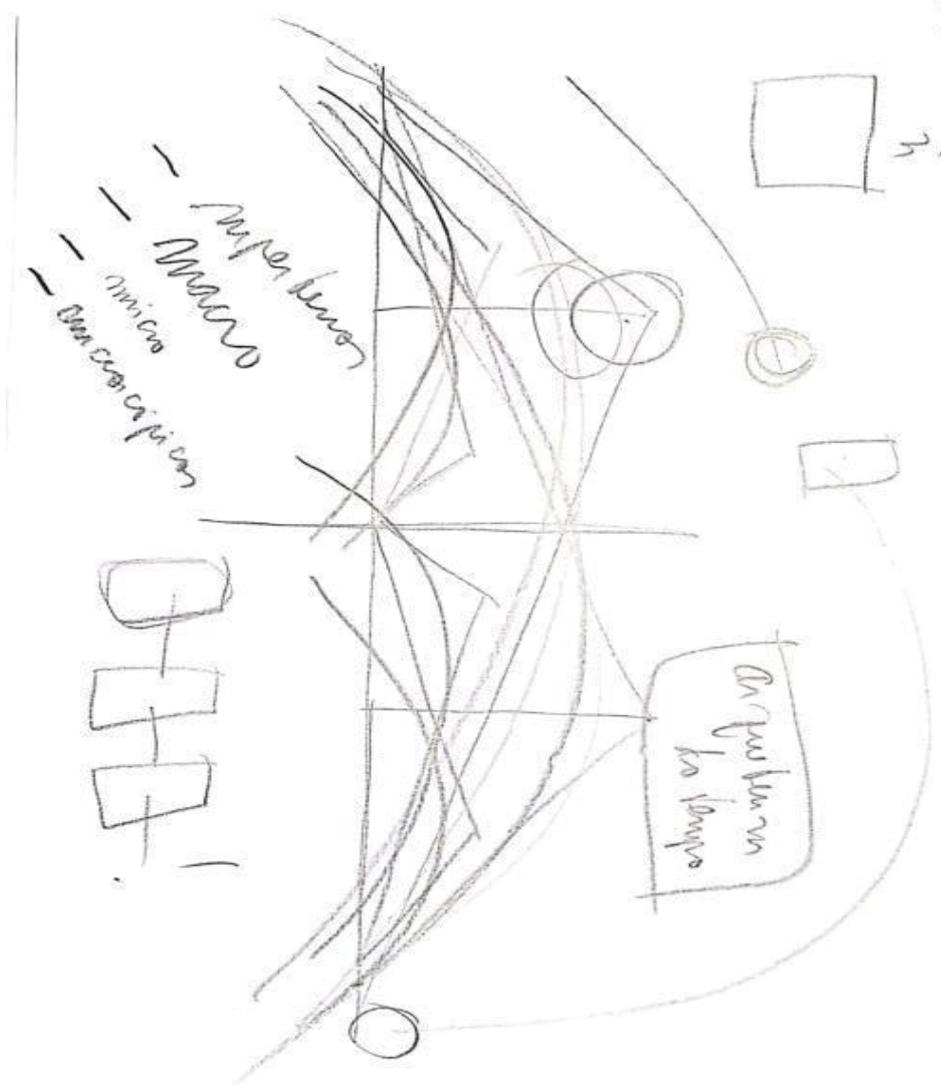


Imagem 12: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões da projeção da expansão e contração da indeterminação na micro e na macroforma das *Lunatas*.

Daft 13 (jan. 2023)

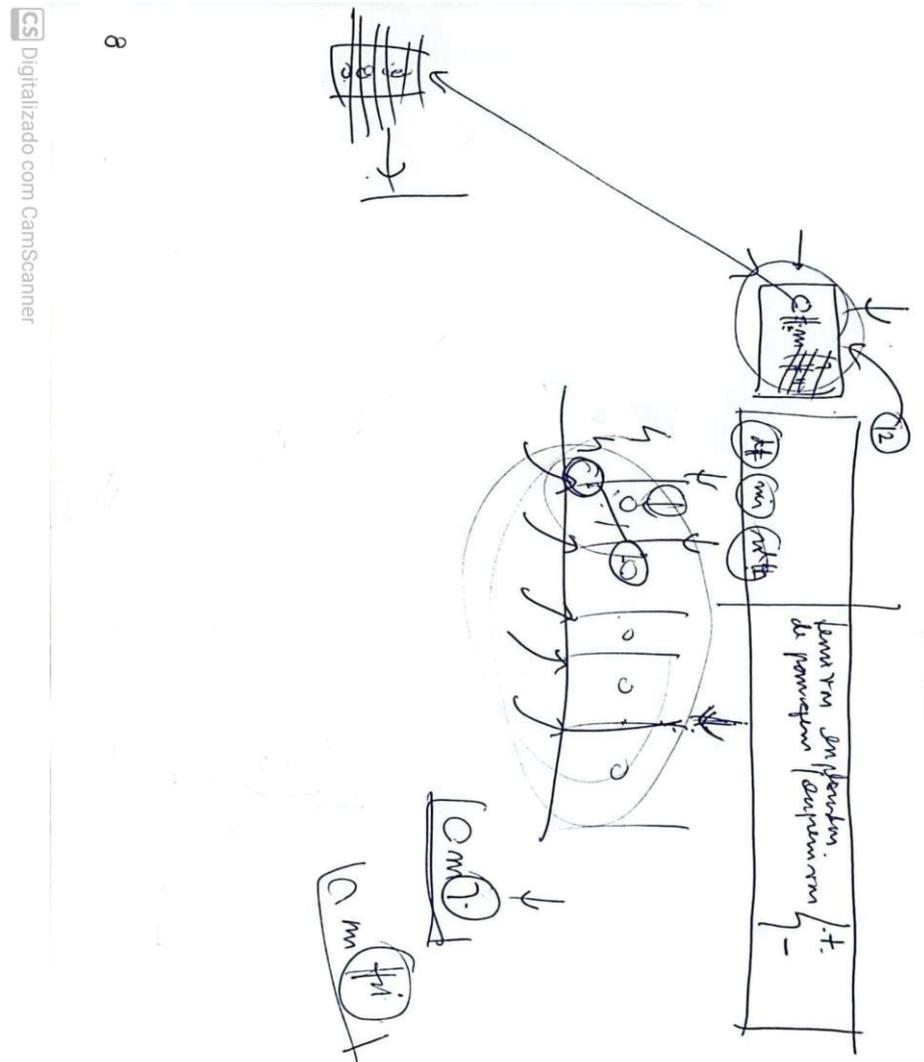


Imagem 13: Anotações realizadas por Indioneu Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se explorações de ideias de possíveis inclusões de cifras nas notações das *Lunatas*.

Daft 15 (jan. 2023)

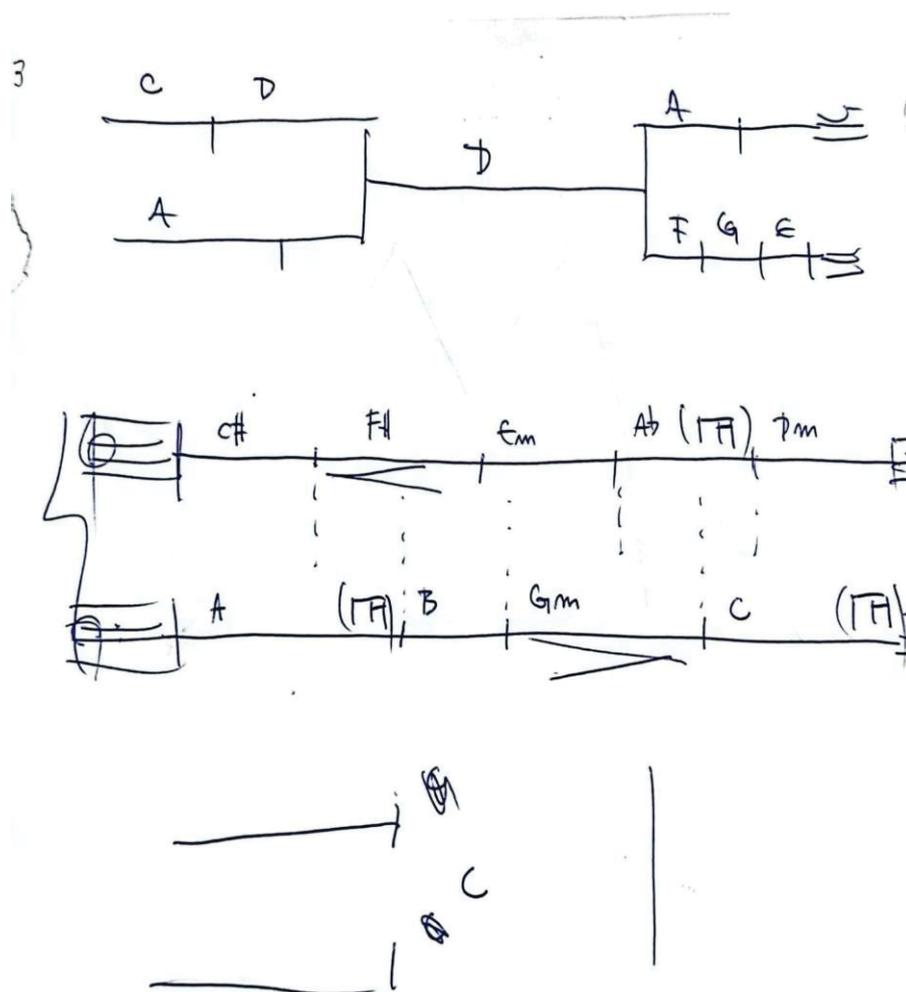


Imagem 15: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais para a exploração e possível inclusão de ideias rítmicas fixas e indeterminadas, relacionadas ao jazz, e possíveis inclusões de cifras nas notações das *Lunatas*.

Daft 16 (jan. 2023)

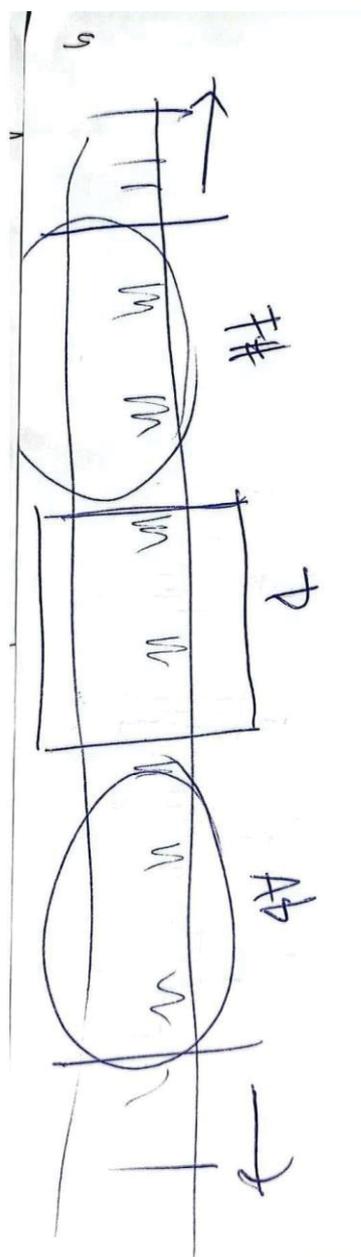


Imagem 16: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais para a exploração e possível inclusão de possíveis inclusões de cifras nas notações das *Lunatas*.

Daft 17 (jan. 2023)

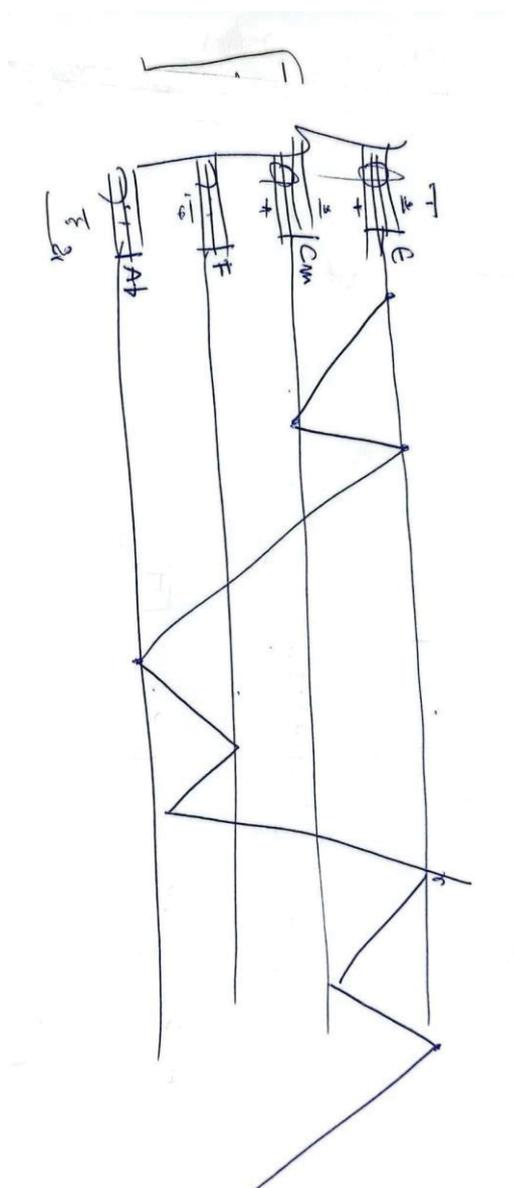


Imagem 17: Anotações realizadas por Indioneu Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais como a exploração de âmbitos de notas, possível inclusão de cifras e movimentações indeterminantes sugestivas nas notações das *Lunatas*.

Daft 18 (jan. 2023)

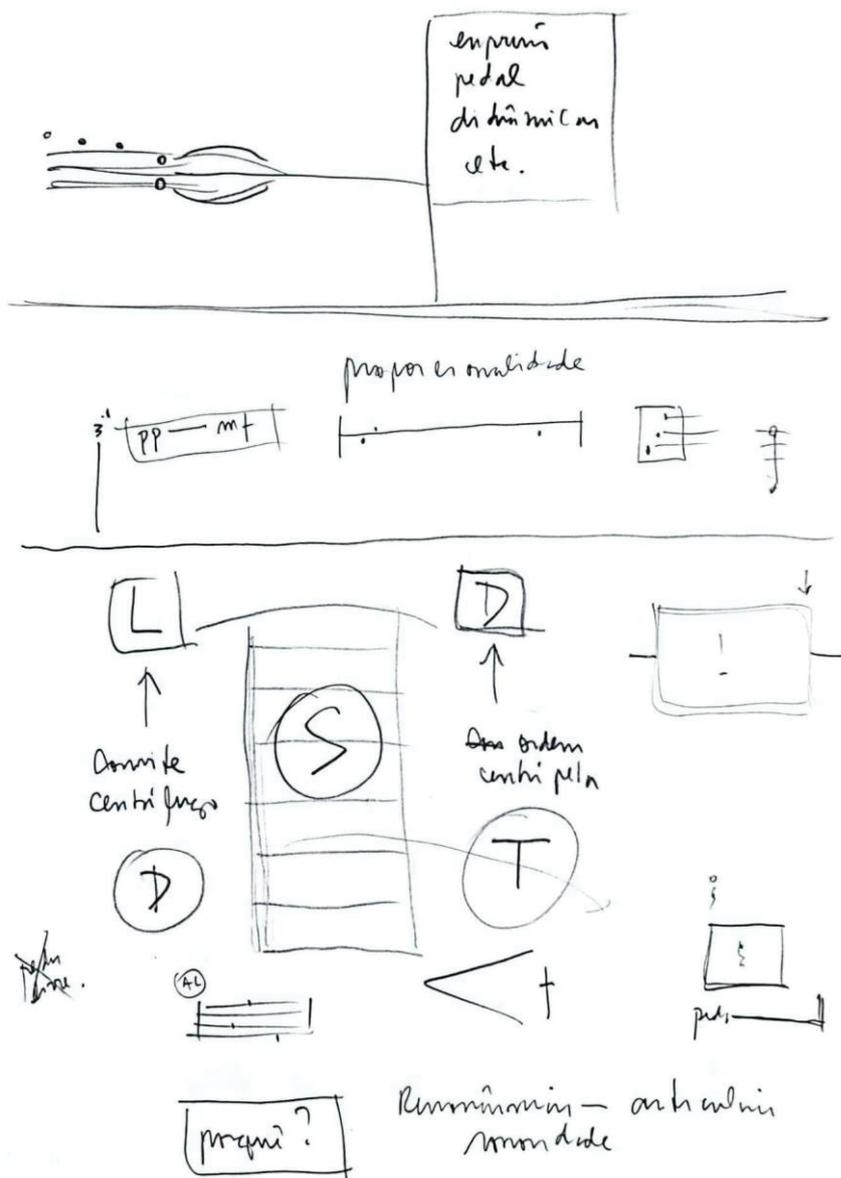


Imagem 18: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho, observam-se sugestões de determinados processos composicionais, notacionais e reflexões sobre a inclusão de efeitos hierárquicos harmônicos, tais como funções de Dominante, Subdominante, Tônica, bem como explorações de ideias de ressonâncias e articulações possíveis de serem exploradas.

Daft 20 (fev. 2023):

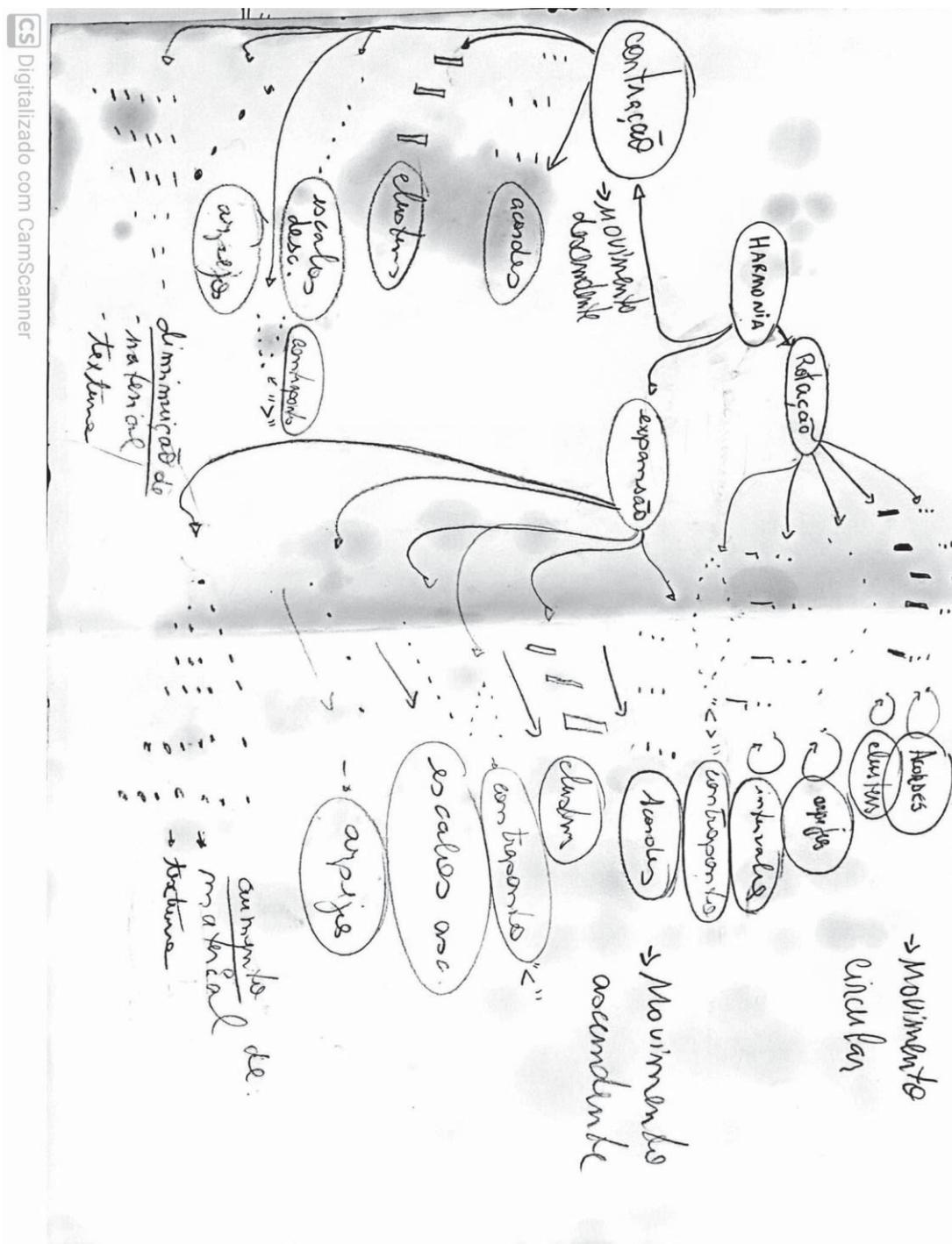


Imagem 20: Imagem 26: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões de exploração dos movimentos de rotação, contração e expansão, reflexões sobre possíveis movimentações sonoras (melódicas ou escalares) em acordes, em dinâmicas, em arpejos, escalas, contraponto, etc.

Daft 21 (fev. 2023)

topicos

- * mbein
- * Bawa q
- * kaba

→ notação

- * Software mksape
- * Sitelous graphics - gráficos
- * export / import *

→ Bawa / data

- * Antim Celis (1) - (2) migração dos pontos.
- * Maria Steuermogel (2) imperfection/perfection

31/08 envio → 20/09 (quantificação) → qual dia máximo em pm defende mbein 20 Co en hepa

Melhorar a tempo

0 4' 7' ca 10'

15' ca 30'

40

19 31

Δ

Imagem 21: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões notacionais, movimentos melódicos ascendentes, descendentes, aglomerações sonoras, etc.

Daft 22 (fev. 2023)

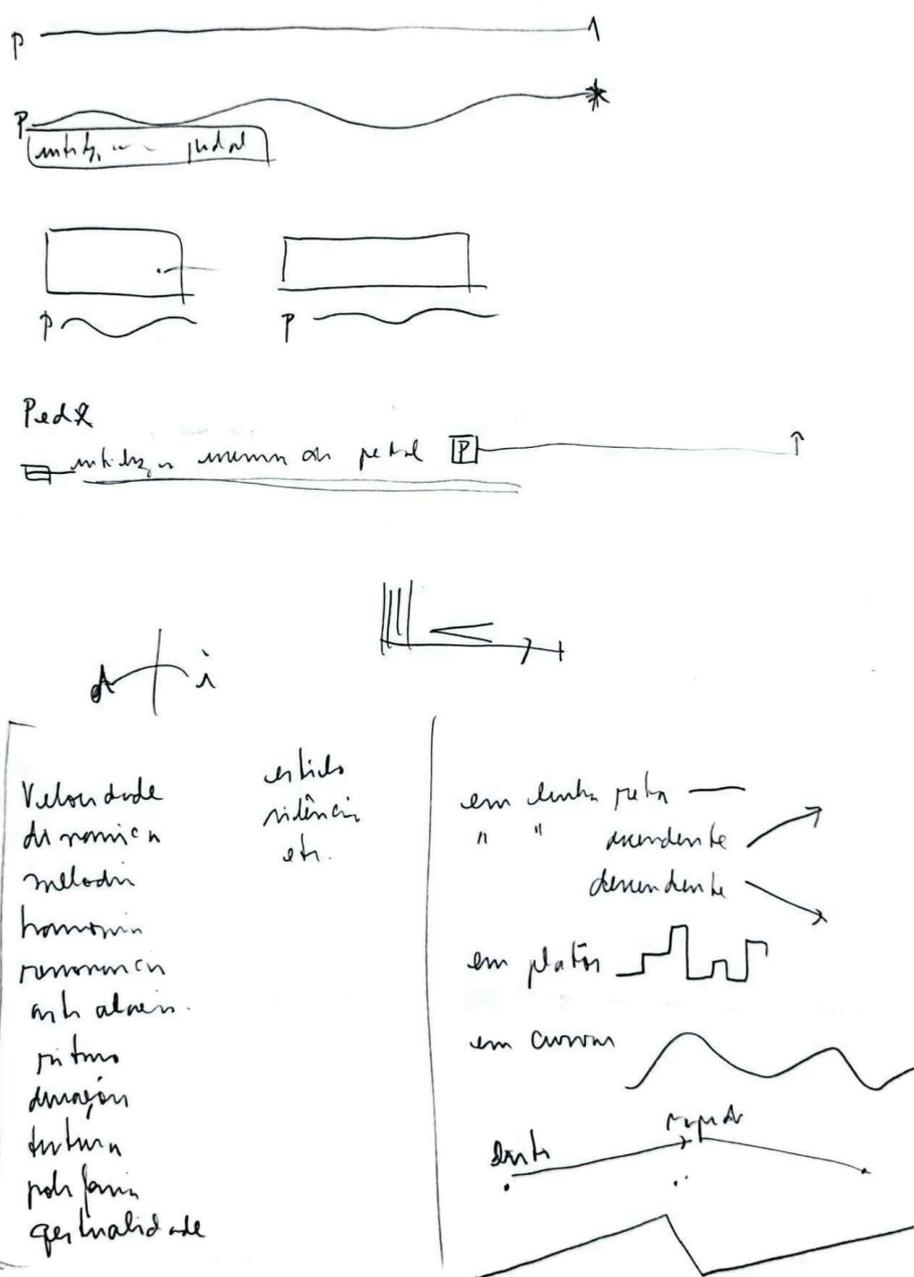


Imagem 22: Anotações realizadas por Indione Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se sugestões composicionais, projeção de movimentos ascendentes, descendentes, na micro e na macro forma das *Lunatas*, envolvendo, velocidades, dinâmicas, melodias, harmonias, rítmicas, texturas, gestualidades, etc., e esta projeção, em formatos de senóides, platôs, traços, etc.

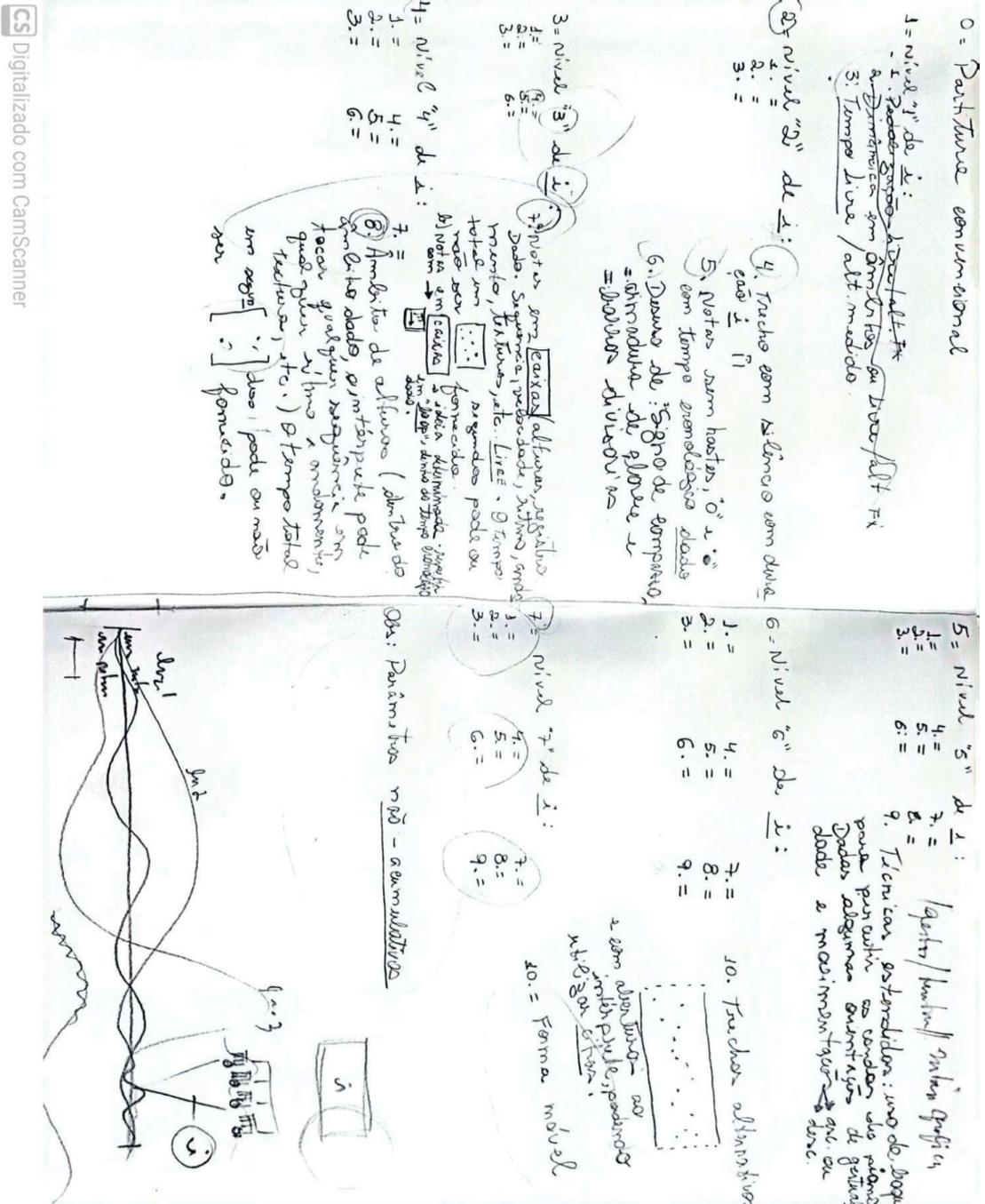


Imagem 23: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das Lunatas

Neste rascunho observam-se processos de elaboração dos níveis de indeterminação

(n).

Daft 24 (fev. 2023)

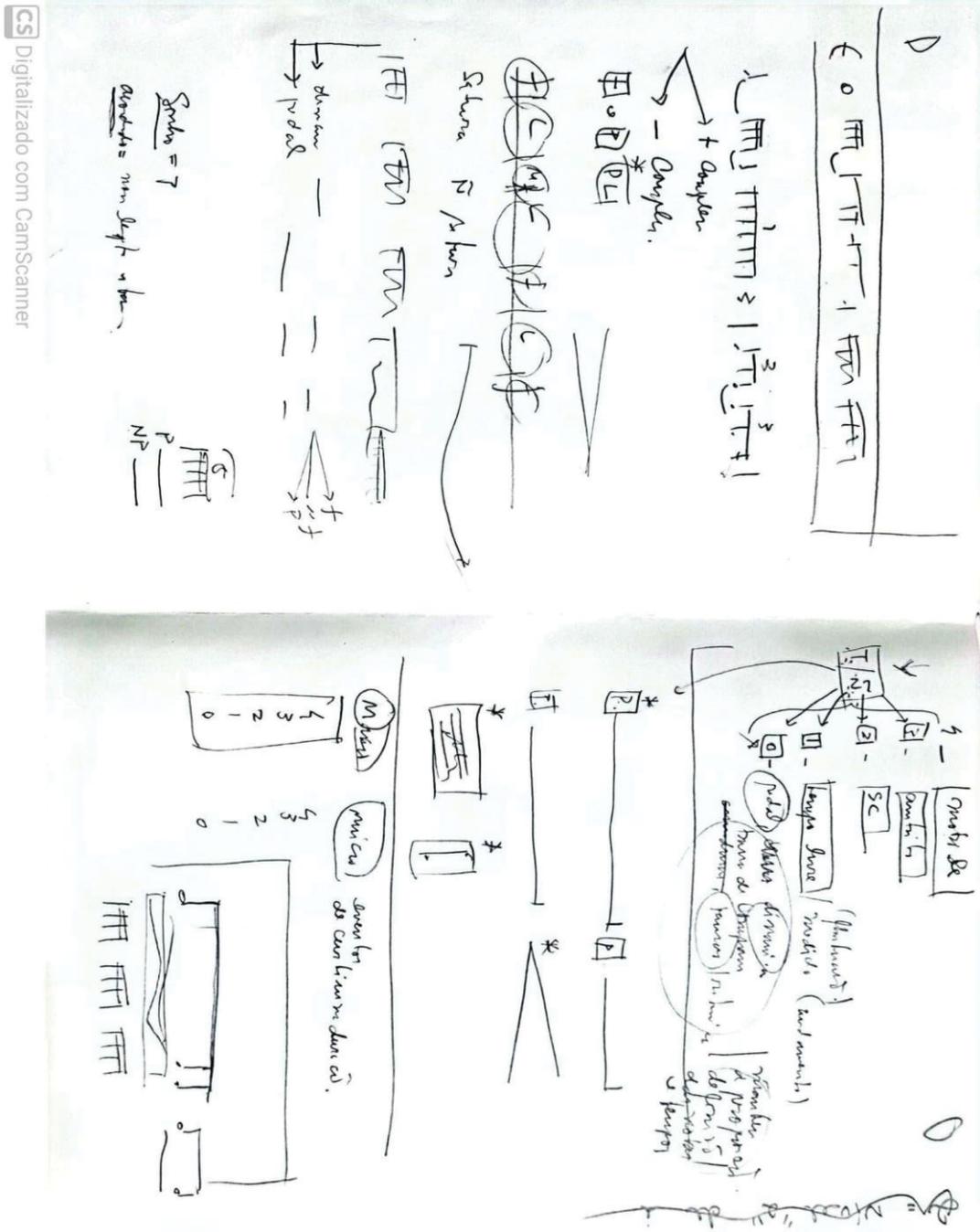


Imagem 24: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das Lunatas

Neste rascunho observam-se sugestões com ideias rítmicas fixadas e harmonias em cifras.

Daft 26 (mar. 2023)

Níveis de i para as Lunatas:

0 = $i = 0$
 1 = nível "1" de i

Microforma Macroforma

3b - Notas em caixas:
 Na microf. - altura = dado
 - largura do pino = dado
 Na macrof. - tempo (duração) = dado
 - Execução = linha = i

Aparentemente, as notas em caixas trazem um mesmo grau de indeterminação tanto em sua forma micro quanto na macroforma.

1a = ~~Notas~~ Notas em caixas com "Fragmentos" - quantidade de i

- velocidade = $\frac{\text{altura}}{\text{largura}}$
- altura = dado
- largura = dado
- tempo = dado

CS Digitalizado com CamScanner

Imagem 26: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das Lunatas

Neste rascunho observam-se processos de elaboração do gráfico dos níveis de indeterminação (n), dos níveis de indeterminação e o uso de dispositivos de aberturas na micro e na macro forma das *Lunatas*.

Daft 27 (mar. 2023)

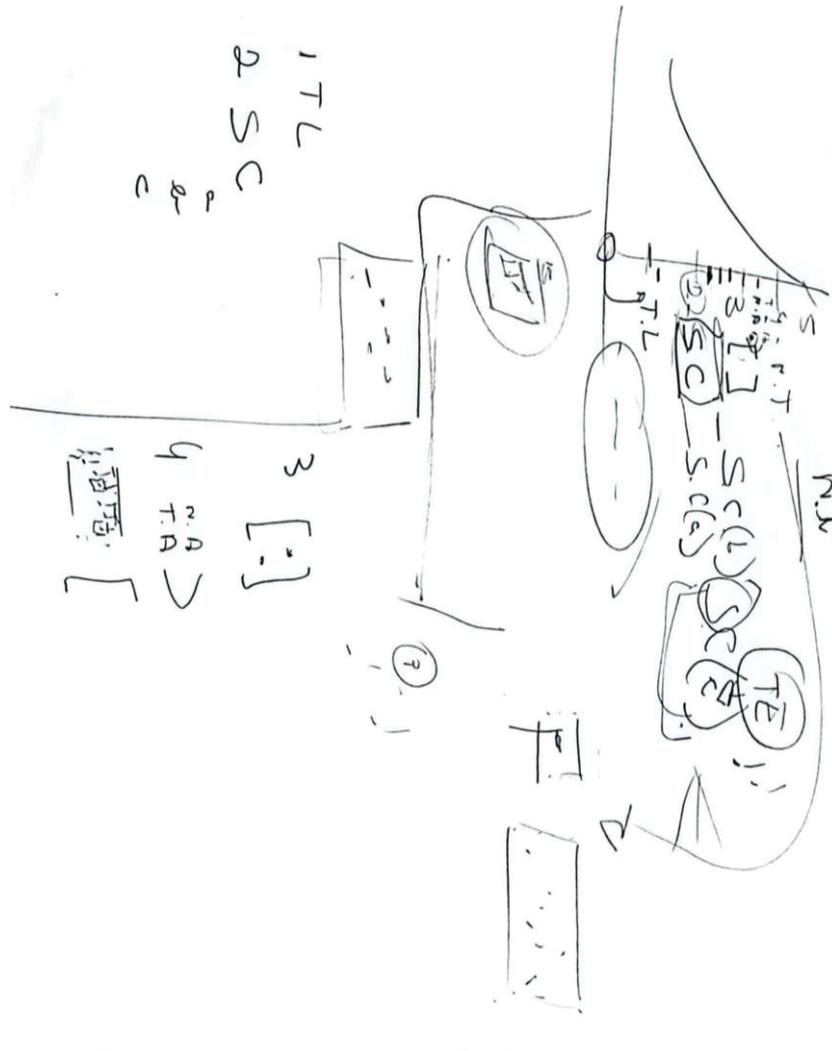


Imagem 27: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho, observam-se processos composicionais que incluem sons em caixas, âmbitos e o uso de técnicas estendidas, processo de elaboração dos (n).

Daft 28 (mar. 2023)

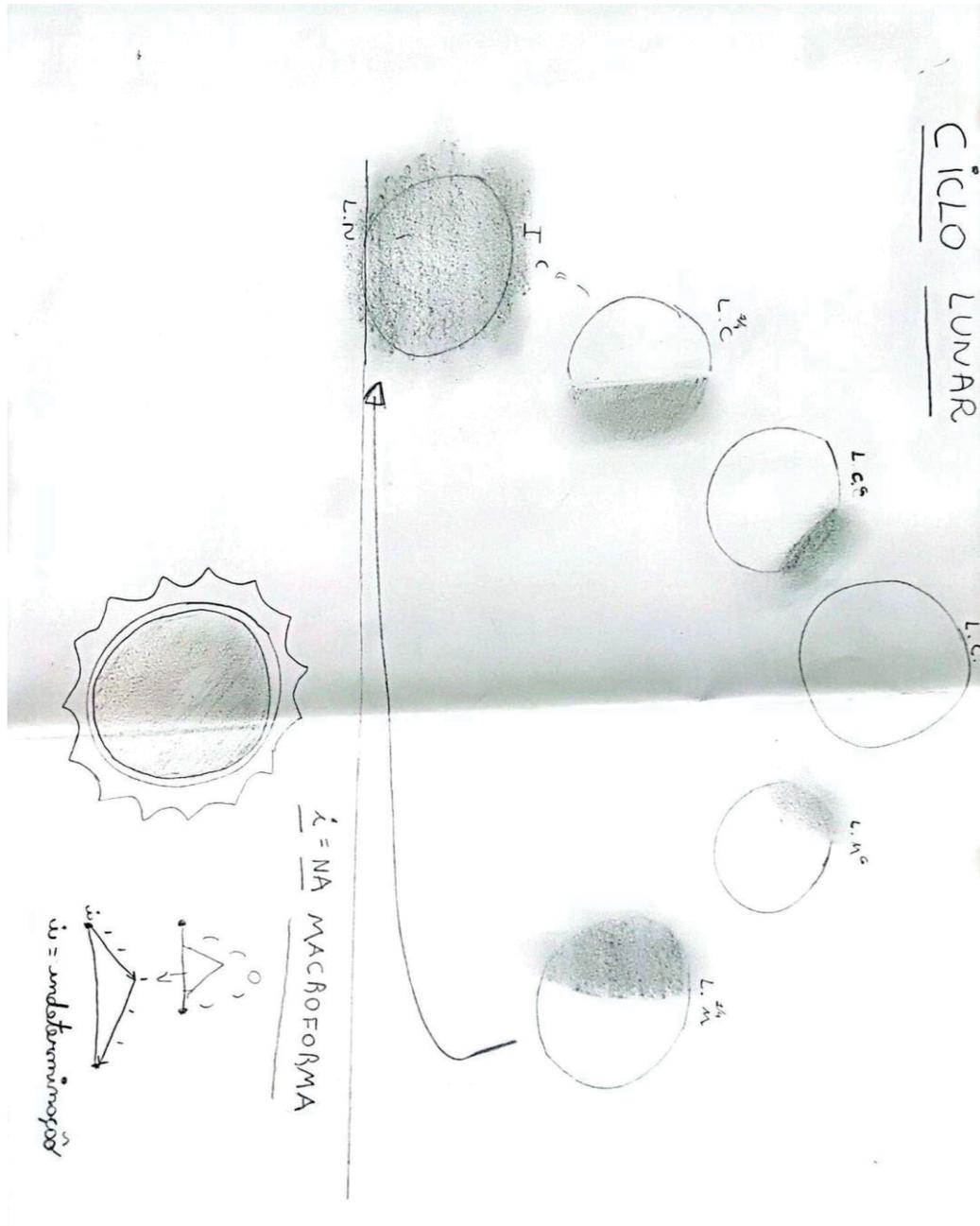


Imagem 28: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se momentos de desenhos do ciclo lunar, para a projeção de suas características sobre as *Lunatas*. Reflexões sobre os movimentos do ciclo lunar de expansão e de contração, projetados sobre as *Lunatas* e sobre a sequência do uso de dispositivos de abertura em cada *Lunata*.

Daft 29 (mar. 2023)

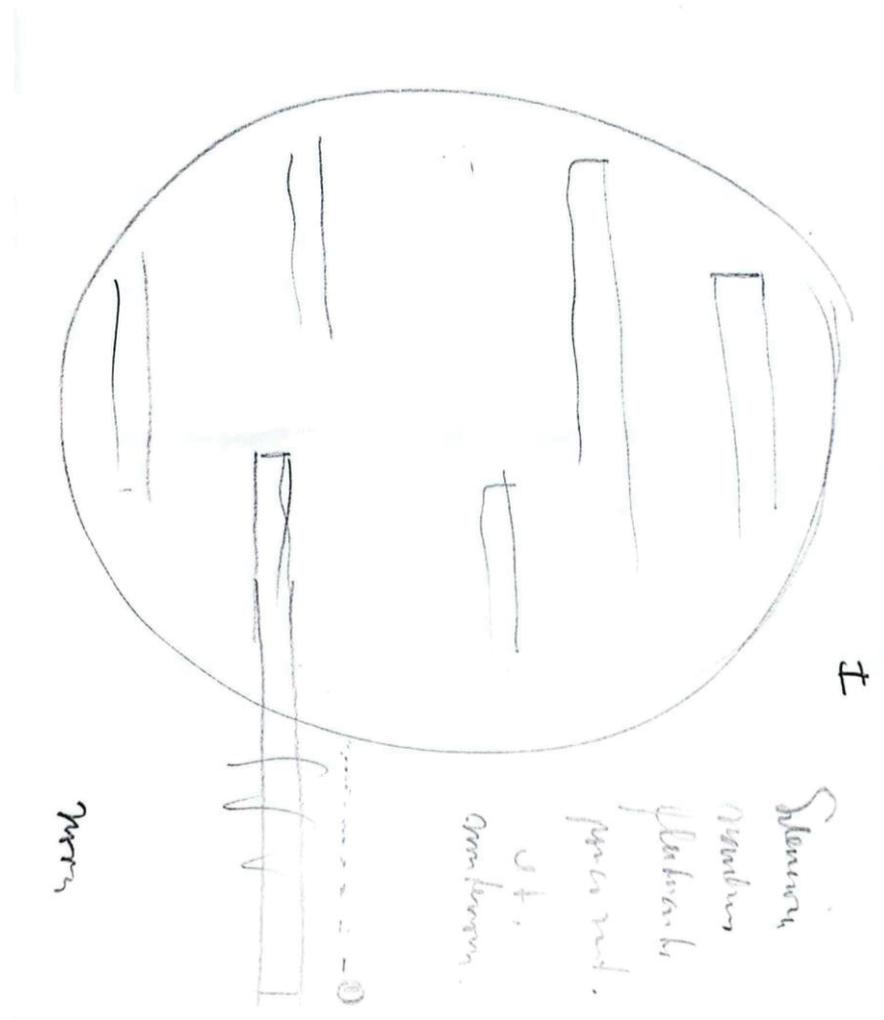


Imagem 29: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração notacional e estrutural da *Lunata VII* (eclipse).

Daft 30 (abr. 2023)

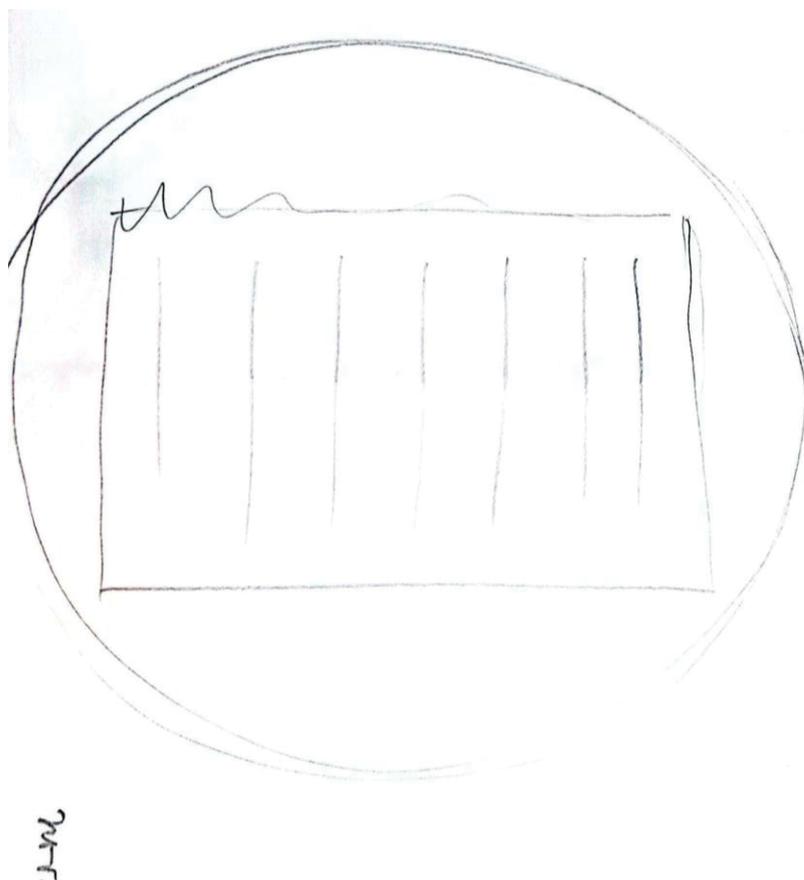


Imagem 30: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais e estruturais da *Lunata VII* (Eclipse).

Daft 31 (abr. 2023)

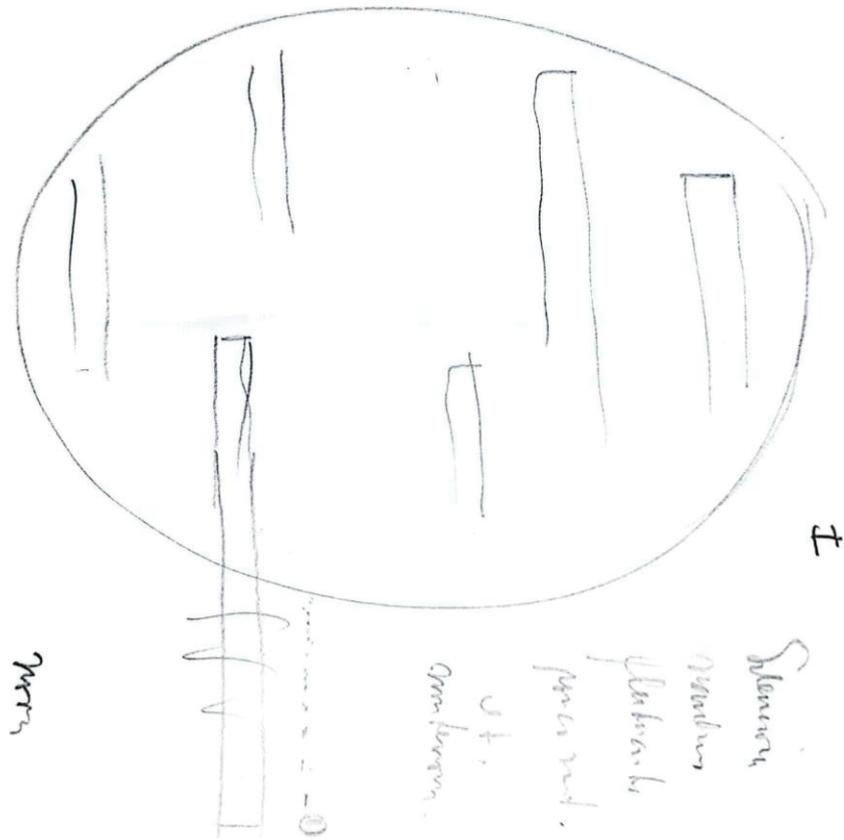


Imagem 31: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais e estruturais da *Lunata VII* (Eclipse).

Daft 33 (abr. 2023)

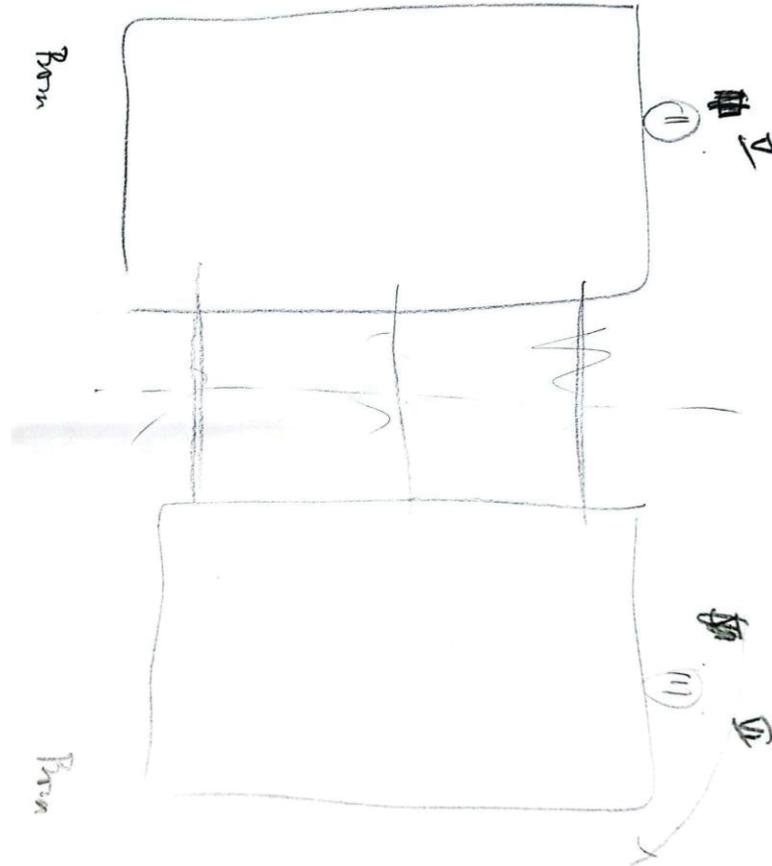


Imagem 33: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias de conexões de fragmentos para as *Lunatas*.

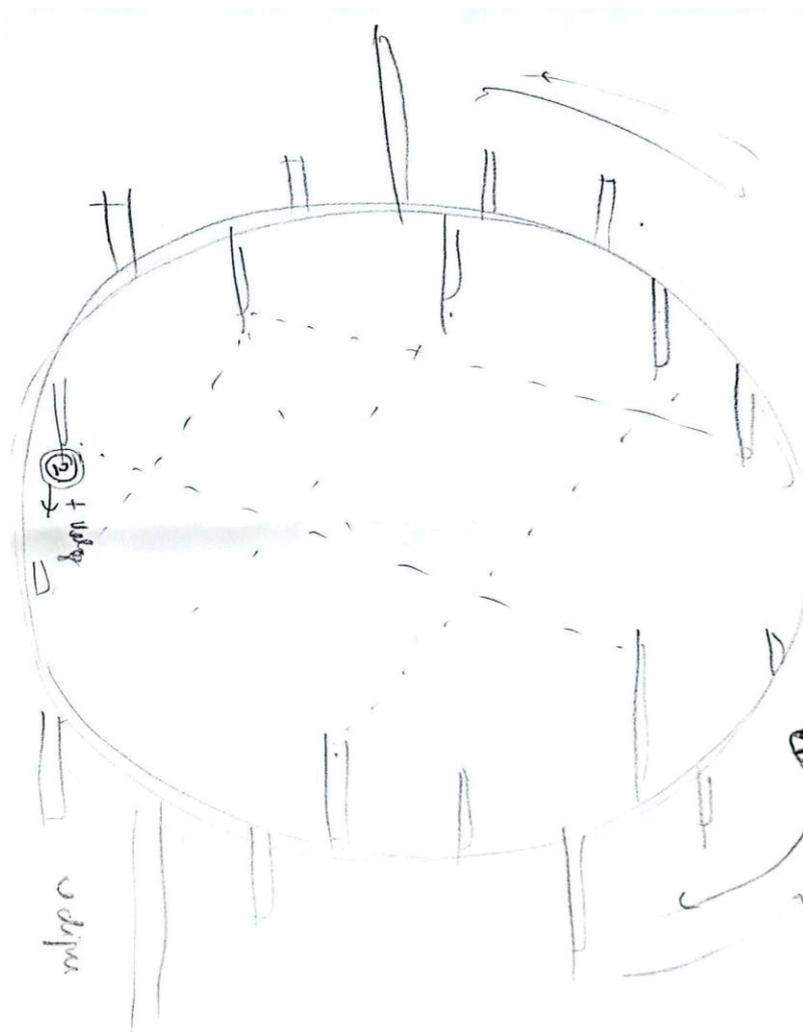
Daft 34 (abr. 2023)

Imagem 34: Anotações realizadas por Indionei Rodrigues, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais e estruturais da *Lunata VII* (Eclipse).

Daft 35 (mai. 2023)

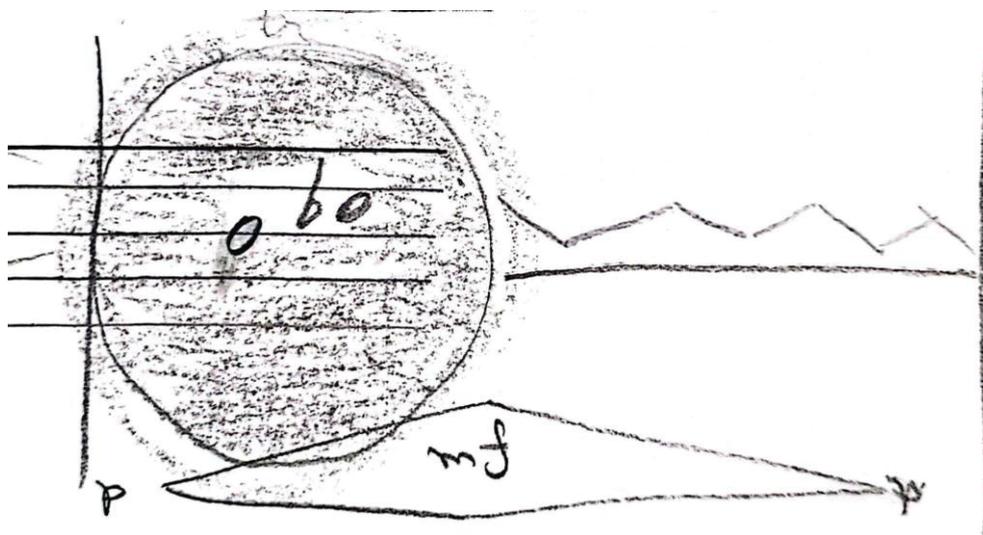


Imagem 35: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das Lunatas

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais para notas e sonoridades “manchosas”.

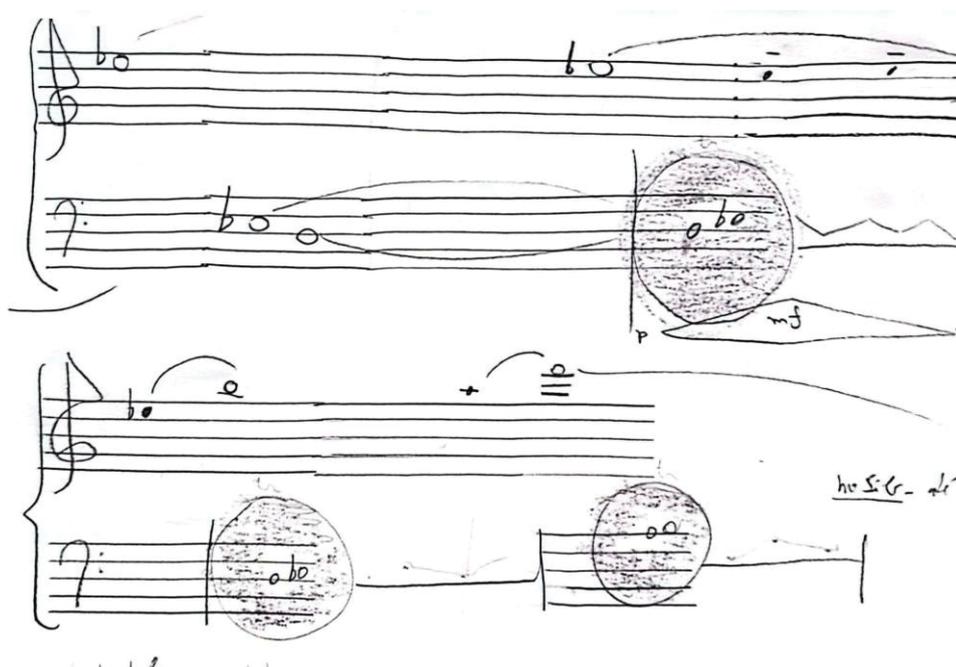
Daft 36 (mai. 2023)

Imagem 36: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais e melódicas e sonoridades “manchosas” para as *Lunatas*.

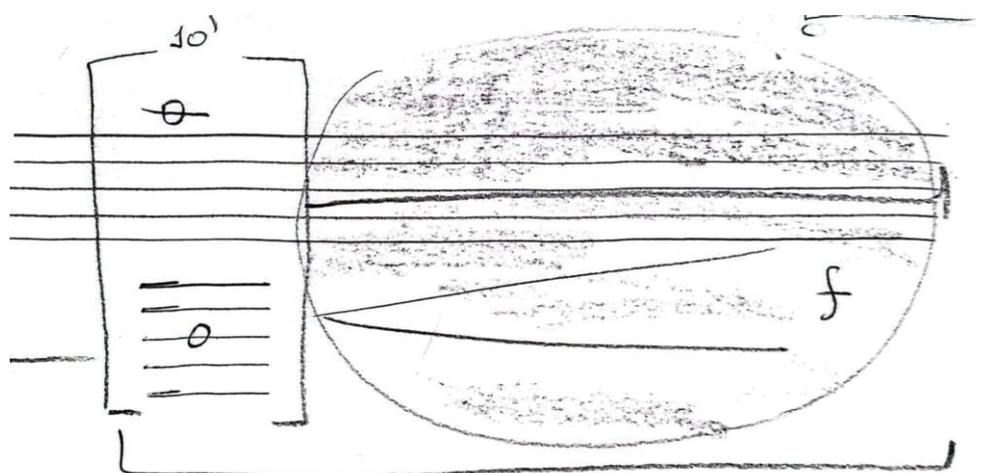
Daft 37 (mai. 2023)

Imagem 37: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais e melódicas, sonoridades “manchosas”, tempos cronológicos sugeridos e âmbitos de notas.

Daft 38 (mai. 2023)

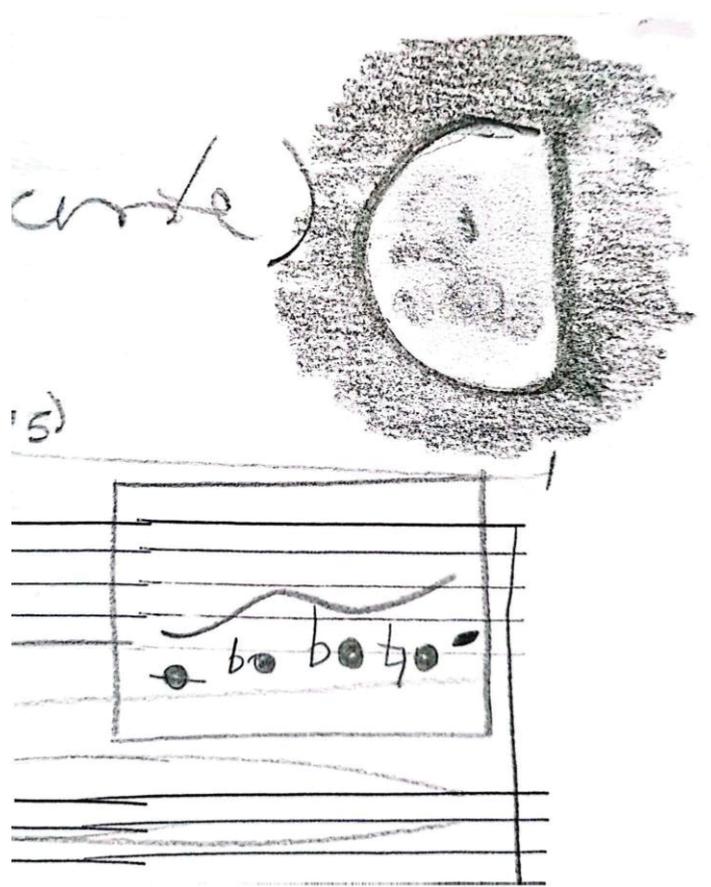


Imagem 38: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias notacionais e melódicas para as *Lunatas*.

Daft 39 (jun. 2023):

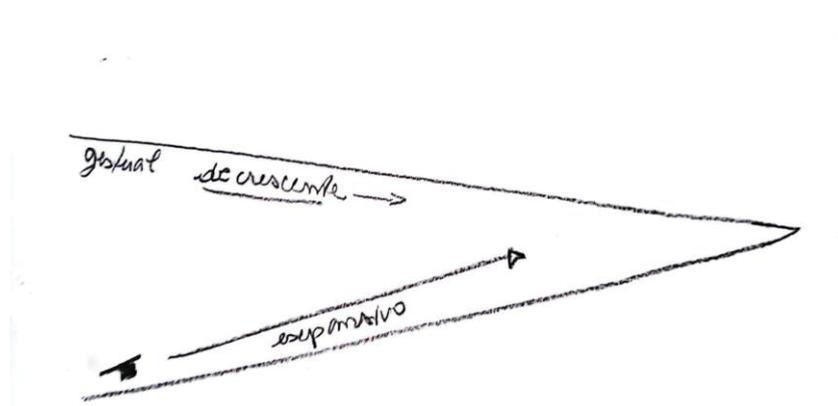


Imagem 39: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias de contração para a representatividade da Lua minguante.

Daft 40 (jun. 2023)

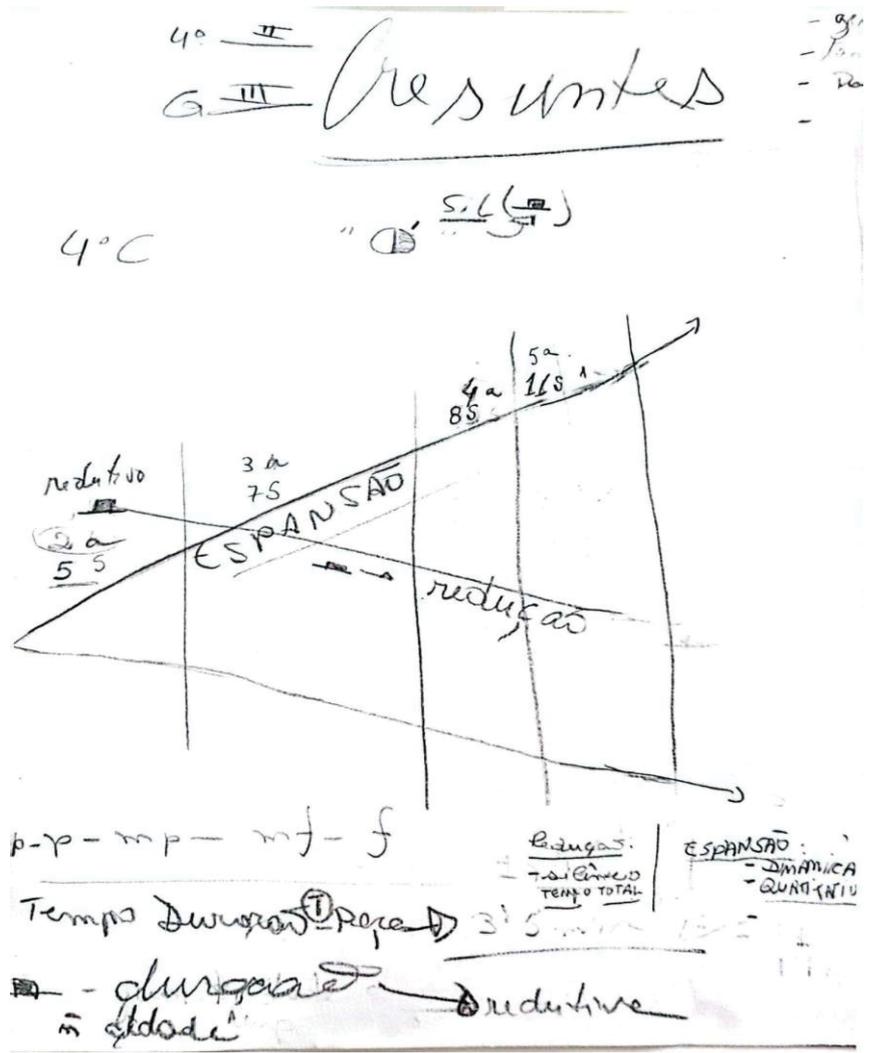


Imagem 40: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das Lunetas

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias de expansão para a representatividade da Lua crescente.

Daft 41 (jun. 2023)

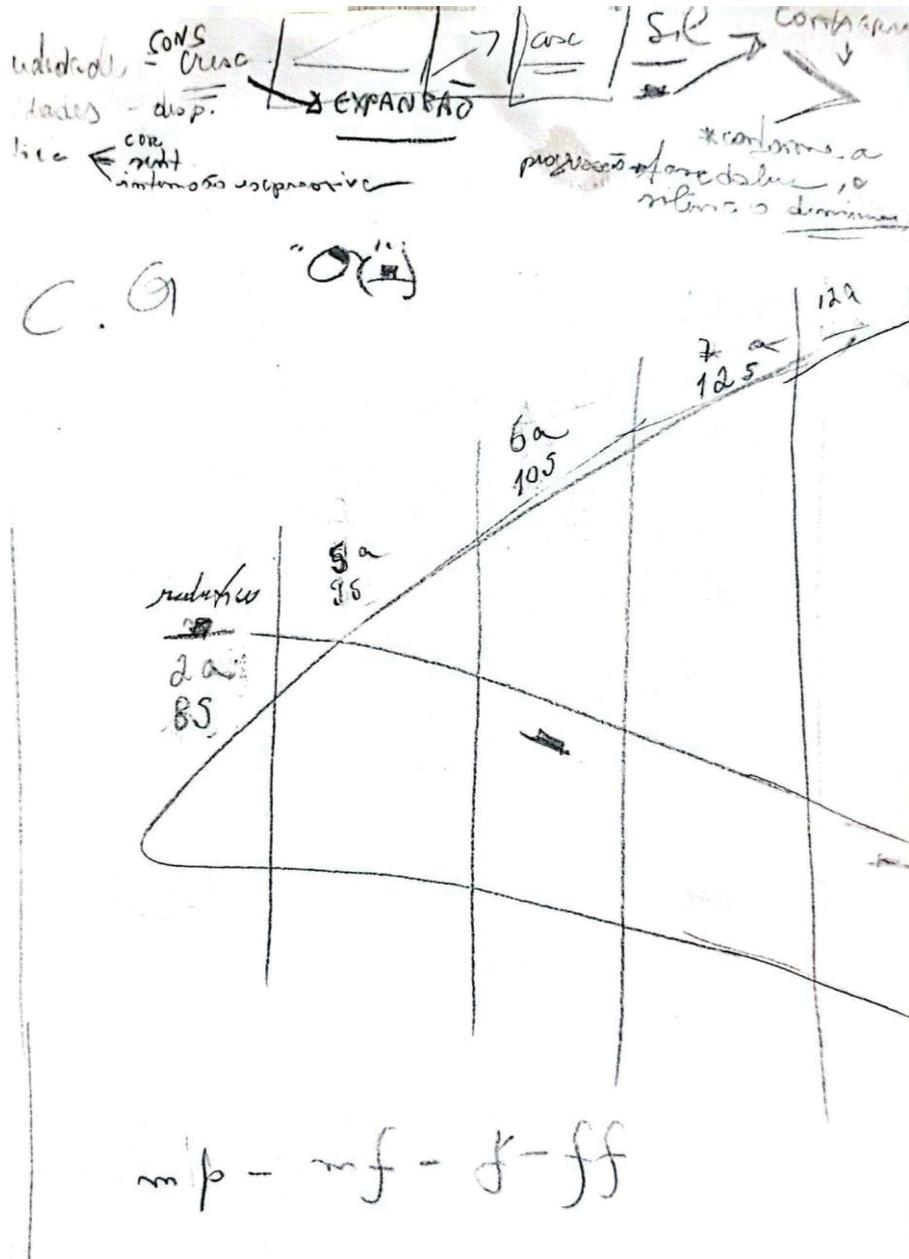


Imagem 41: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das Lunetas

Neste rascunho observam-se processos de elaboração de ideias de expansão para a representatividade da Lua crescente.

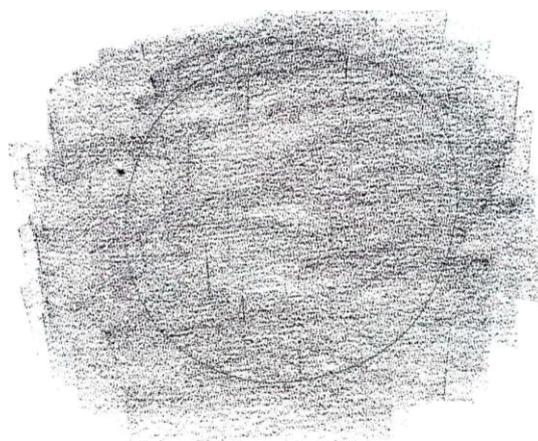
Daft 42 (ago. 2023)

Imagem 42: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Croqui da Lua nova.

Daft 43 (ago. 2023)

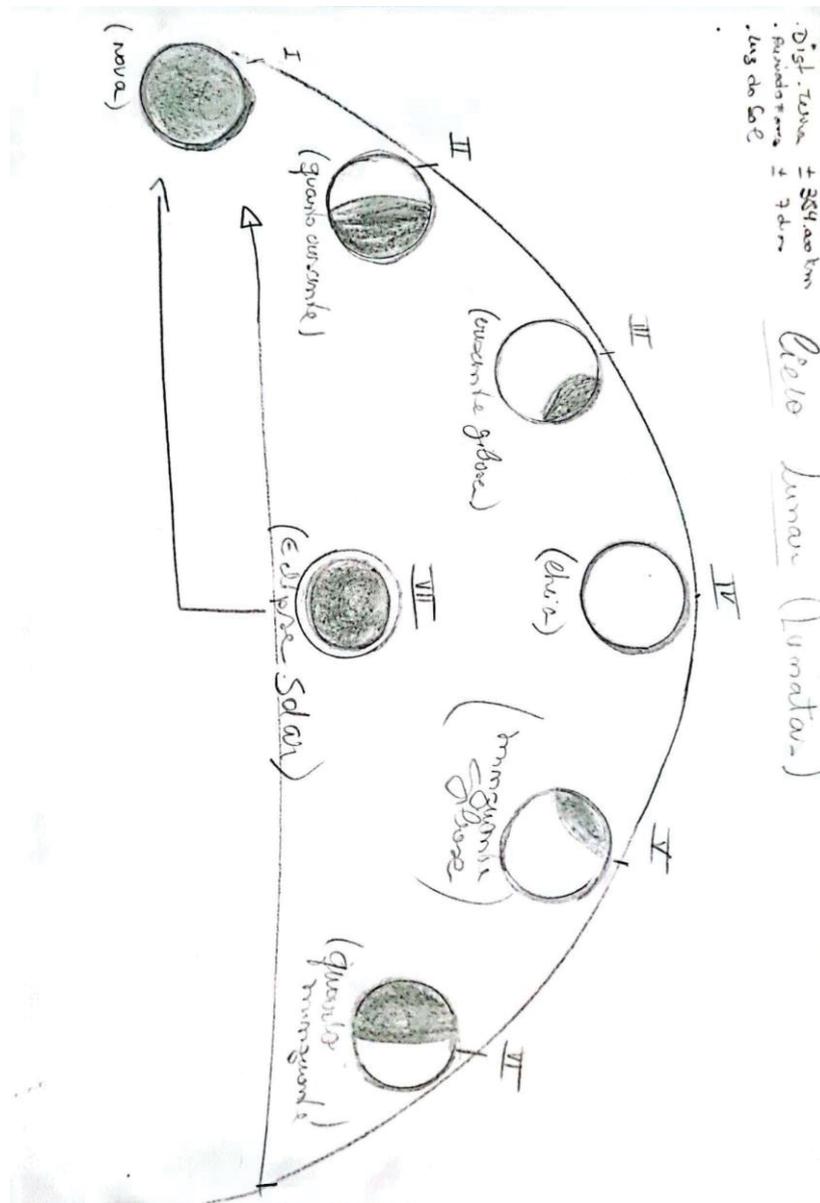


Imagem 43: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Croqui do ciclo lunar.

Daft 44 (ago. 2023)



Imagem 44: Anotações realizadas pela autora, durante LABS de criação das *Lunatas*

Croqui da Lua Quarto-Crescente.

ANEXO 3 — FOTOS

(1)

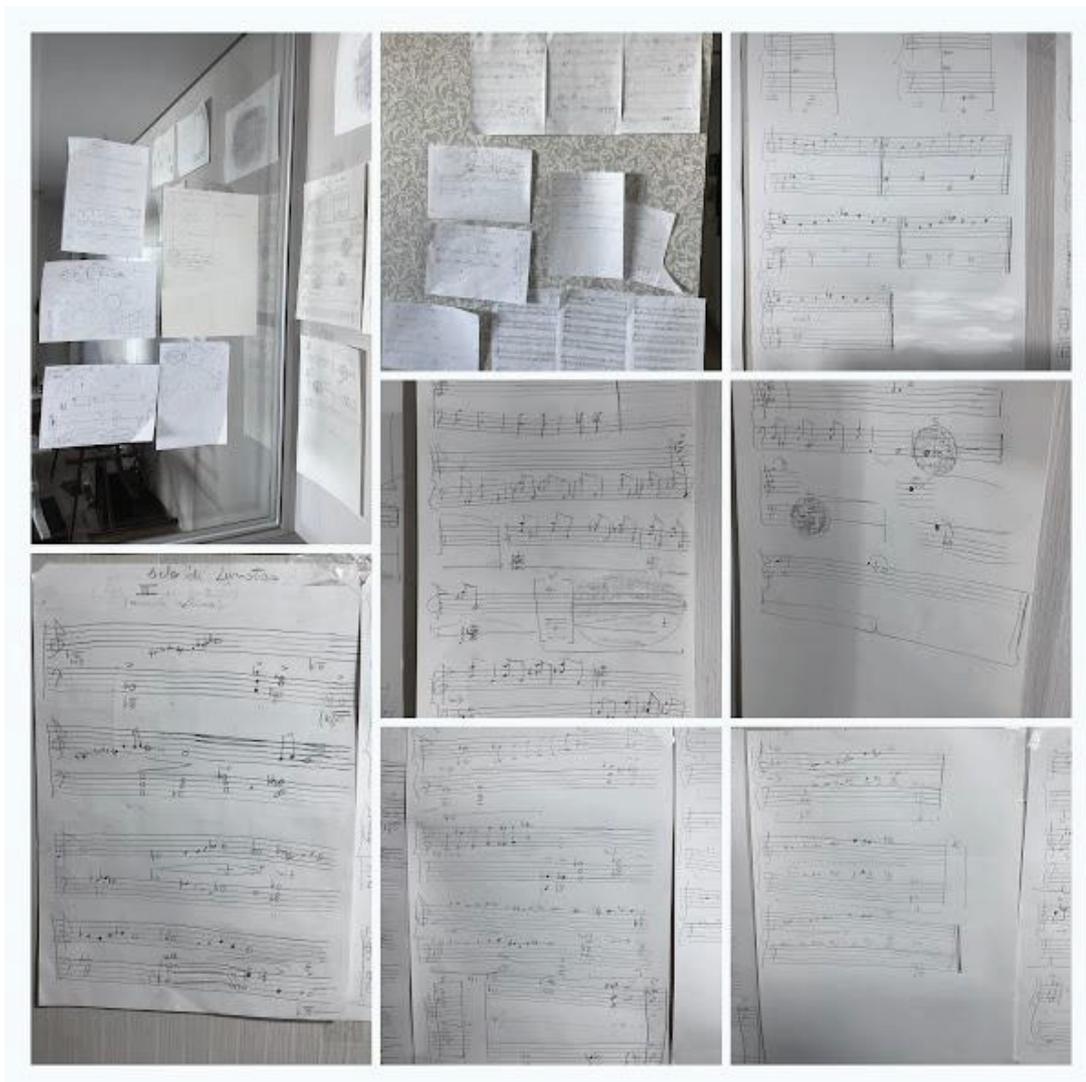


Imagem 45: Processos em minha parede - laboratório pessoal (mai. 2023)

(2)

Imagem 46: LABS de gravações - DeArtes (jun. 2023)

(3)

Imagem 47: LABS de gravações - Primeira Igreja Batista de Curitiba (jun. 2023)

(4)

Imagem 48: LABS de gravações - Primeira Igreja Batista de Curitiba (jun. 2023)

(5)

Imagem 49: LABS de gravação - DeArtes (mar. 2024)

(6)

Imagem 50: LABS de gravação - DeArtes (mar. 2024)

(7)

Imagem 51: Gravações finais - Estúdio Gramofone (mar. 2024)

ANEXO 4 — LINKS

Links dos videoclipes — Ciclo *Lunatas*:

Lunata I - Vídeoclipe:

https://youtu.be/_PMhE1pPWkQ?si=TuBr7oMUbhW2ccHz

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata I - T2 - Áudio com partitura:

<https://youtu.be/Pi3ZMjyisOk?si=8N7wmZYFkFZp3RID>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata I - Lab 1

<https://youtu.be/rO9G2Vead8Y>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata I - Lab 2

<https://youtu.be/9Oj4g8eskso>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata II - Vídeoclipe T1:

https://youtu.be/_YISTxR2fHc?si=pHw1NWnlDVa0Tp_H

Último acesso: 1 jul. 2024

Lunata II - Vídeoclipe T2:

https://youtu.be/IYy_etUYRAs

Último acesso: 1 jul. 2024

Lunata II - T2 - Áudio com partitura:

https://youtu.be/yrxdpqGQvdo?si=yDM3IdsH_4DUZHH2

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata II - Lab 1

<https://youtu.be/uSiP354vz1Q>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata II - Lab 2

<https://youtu.be/TGnghFWFG7I>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata III - Videoclipe:

<https://youtu.be/Z6aDbtd5Oj8?si=UCo3Rys1sOBMSTTz>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata III - T2 - Videoclipe:

<https://youtu.be/Z6aDbtd5Oj8?si=vTVj24W594GMxM9v>

Último acesso: 1 jul. 2024

Lunata IV - Videoclipe:

<https://youtu.be/ZHsDpHIFRd8?si=j7118x-Frzd335C>

Último acesso: 1 jul. 2024

Lunata IV - T2 - Videoclipe:

<https://youtu.be/gxMGJhj40WE?si=hY8kW3WcKV9Iza7P>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata IV - Lab 1

<https://youtu.be/cfLDLsZ64n4>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata V:

<https://youtu.be/VDhd3WmQRRi?si=5p8GiVVh6jO-arSy>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata V - Versão 2:

<https://youtu.be/CsSvja3wWhg?si=qAzZbFXUcJyCX30f>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata VI:

<https://youtu.be/pRD2OKPBI5Y?si=6dMMYGziN6A5RLn7>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata VI - Versão 2:

https://youtu.be/-TlJO9k61f4?si=mNjdI_KMGCFPyC2

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata VII:

<https://youtu.be/oF9qZcnI78k?si=cmDVM7h2MaDNwkrJ>

Último acesso: 11 jul. 2024

Lunata VII- Versão 2:

https://youtu.be/aQLkGZhtzzg?si=5waSE_DiUq4eImHE

Último acesso: 11 jul. 2024