

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Jeferson Colling da Silva

**Composição, escuta e avaliação estética:
análise-crítica como ferramenta na prática
e teorização do compor**

Porto Alegre - RS

2023

Jeferson Colling da Silva

**Composição, escuta e avaliação estética:
análise-crítica como ferramenta na prática
e teorização do compor**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Composição.

Orientador: Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Jeferson Colling
Composição, escuta e avaliação estética:
análise-crítica como ferramenta na prática e
teorização do compor / Jeferson Colling da Silva. --
2024.
347 f.
Orientadora: Celso Loureiro Chaves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. composição musical. 2. escuta musical. 3.
análise crítica. 4. avaliação estética. I. Chaves,
Celso Loureiro, orient. II. Título.

RESUMO

A avaliação estética é uma ferramenta decisória essencial no processo composicional, no qual, constantemente, possibilidades imaginadas passam por avaliações que as validam, descartam ou modificam. O objetivo central da investigação empreendida neste trabalho foi o de buscar uma abordagem teórica que colocasse esta faceta do fazer composicional no centro da discussão, em especial as avaliações que se dão com base na escuta, seja ela interna, por solfejo, ou factual, com auxílio de instrumento ou playback. Para isso, com base em textos da crítica, cognição e psicologia da música, é apresentado um conjunto de conceitos relevantes para descrição da experiência de escuta musical, tais como continuidade/descontinuidade, direcionalidade, linearidade, não-linearidade e dramaticidade. A partir deste ferramental teórico trata-se de casos práticos, tomando como exemplo peças do autor compostas durante o doutoramento e é explorado um discurso crítico-analítico que busca descrever os diferentes resultados estético-musicais e verbalizar avaliações pertinentes às decisões composicionais.

Palavras-chave: Composição musical; Escuta musical; Avaliação estética

ABSTRACT

Aesthetic evaluation plays a crucial role in the decision-making process of musical composition. It involves constantly assessing imagined possibilities to either validate, discard, or modify them. The main focus of the research in this work was to explore a theoretical approach that places this aspect of musical composition at the center of discussion, especially the evaluations based on listening—whether internal through solfege or with the assistance of instruments or playback. Drawing from insights in music criticism, cognition, and psychology, a set of relevant concepts is introduced to describe the experience of musical listening. These concepts include continuity/discontinuity, directionality, linearity, non-linearity, and dramaticity. Using this theoretical framework, practical cases are examined, with examples from pieces composed by the author during his doctoral studies. The analysis involves a critical and analytical discussion aiming to describe various aesthetic-musical outcomes and articulate evaluations relevant to compositional decisions.

Keywords: Musical composition; Musical listening; Aesthetic evaluation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 - AVALIAÇÃO ESTÉTICA NA TEORIZAÇÃO DO COMPOR: OPORTUNIDADES E DESAFIOS.....	16
1.1 A criticidade em sala de aula.....	16
1.2 Compreensão e avaliação como elementos básicos do compor.....	19
1.3 O resultado estético e a criticidade na produção teórica da área.....	21
1.4 Compositores e o “ouvinte-inacessível”.....	22
1.5 A escuta e composição musical sob a luz da intersubjetividade e co-subjetividade....	25
1.7 Intuição.....	31
2 - UM FERRAMENTAL TEÓRICO-CONCEITUAL PARA UMA ABORDAGEM FENOMÊNICA DA MÚSICA.....	35
2.1 Continuidade.....	36
2.1.1 - Continuidade, um conceito chave para pensar a escuta musical.....	36
2.1.2 - Diferentes significações. Continuidade como sucessão de elementos.....	38
2.1.3 - Continuidade e expectativa.....	40
2.1.4 - Continuidade como permanência.....	41
2.1.5 - (Des)continuidade. Continuidade e descontinuidade em uma relação não binária.....	44
2.1.6 - Da aplicabilidade do conceito de (des)continuidade para análise-crítica.....	45
2.2 - Direcionalidade.....	47
2.2.1 - A metáfora de movimento no discurso sobre música e na escuta.....	47
2.2.2 - Direcionalidade na literatura.....	49
2.3 - Linearidade.....	53
2.3.1 - A necessidade de um conceito complementar; música teleológica e periodicidade.....	53
2.3.2 - Linearidade Direcionada.....	56
2.3.3 - A ideia de linearidade por trás de avaliações estéticas.....	60
2.3.4 - Linearidade com direcionalidade difusa e não-direcionada.....	62
2.3.5 - Não-linearidade.....	69
2.4 - Uma síntese do ferramental teórico.....	76
3 - EXPLORANDO DESCRIÇÃO E CRÍTICA EM EXEMPLOS DO PORTFÓLIO.....	81
3.1 - Apresentando O Trio, Para Flauta, Viola e Piano.....	81
3.2 Fechamento e pontuação.....	99
3.3 - Repetição, literal e variada.....	124
3.4 - Diferença e contraste.....	140
3.5 - Função formal.....	157
3.6 - Proporções, ou quando descontinuar.....	179
3.7 Algumas reflexões gerais, a guisa de conclusão.....	185

3.7.1 - Para além da descrição da estrutura e planeamento formal.....	185
3.7.2 - Coerência como critério estético.....	186
3.7.3 - Decisões ativas e reativas.....	188
3.7.4 Atribuição de potencialidade estética como fator intrínseco.....	190
4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
4.1 - Um sumário do que foi realizado e alguns desafios enfrentados.....	194
4.2 - Lacunas e próximos passos.....	197
4.3 - Aplicações e potencialidades.....	200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	206
PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES.....	216

INTRODUÇÃO

Em inúmeros relatos de quem se dedica à arte da composição, essa atividade é descrita como difícil ou até desconfortável, em um processo frequentemente lento e cheio de vai e vens. Compor, quando experienciada no melhor dos estados de espírito, é uma fascinante jornada de exploração e seleção de possibilidades, no qual lentamente se pavimenta um caminho e se dá vida a uma experiência de escuta. Há dias, porém, em que um olhar mais positivo não é possível, dias que impõe um desafio a imprescindível resiliência e disciplina de trabalho, neles sentimos o processo como uma longa trilha de micro fracassos para, ao fim, obter algum breve resultado visto como promissor, existindo sempre a chance de que no próximo dia o passo mais importante seja entender que aquilo ali precisa, também, ser descartado e uma nova busca empreendida.

Minha vivência até este ponto de minha formação leva-me a constatar que com o acúmulo de experiência se ganha algum nível de assertividade e se começa a entender melhor em que trechos, naquela música sendo criada, é mais e onde é menos relevante escolhas minuciosas. Também é adquirida maior resistência a dias pouco produtivos, entendendo que há momentos em que uma sessão inteira de trabalho experimentando e descartando possibilidades é inevitável e também configura progresso, não no sentido de serem colocadas mais notas na partitura, mas de limpar o caminho para encontrar o que, no futuro, será ali colocado. Neste sentido, creio que Ades, ao descrever seu processo, principalmente, pela ação de “eliminar possibilidades” (ADES 2020), comunica algo com que, em maior ou menor medida, muitos de nós nos identificamos.

Nos primeiros anos de minha formação como compositor, confrontado com os desafios dessa atividade, busquei auxílio em manuais de composição, os quais abriram meus olhos e ouvidos para possibilidades de materiais e procedimentos, contribuindo bastante para meu desenvolvimento; contudo, algo ficava em aberto, muito do que tornava o processo desafiador permanecia intocado. Mais a frente entro em contato com a produção de artigos, dissertações e teses, muitos desses, para além de procedimentos, narram com mais riqueza o processo, suas motivações e o percurso de vir a ser das composições; nisso novos horizontes se abriram e, para um recém ingressado na área, há certo conforto e alívio, ou mesmo certo senso de pertença, ao reconhecer no relatos de outros semelhanças com seus processos,

entendendo que aquele caminho tortuoso pelo qual passa até chegar a um resultado final é um elemento comum a muitos que dedicam a essa atividade. Porém, ao mesmo tempo, crescia a inquietação de que aquilo encontrado nos textos tocava apenas na superfície dos desafios que tornam o compor esse percurso sinuoso e que, tantas vezes, nos obriga a confrontar incômodos e frustrações. Finalizado o mestrado e com a perspectiva de ingresso no doutorado, o qual trazia a exigência e oportunidade de mergulhar em anos de reflexão sobre alguma questão de meu interesse, é para essa inquietação que me voltei, tentando melhor compreendê-la e encontrar ali aquilo que poderia vir a ser minha contribuição teórica.

No primeiro projeto apresentado para este trabalho, ainda na seleção de doutorado, quando ainda não havia mais que uma imagem vaga do que agora consigo encapsular nas questões da compreensão pela escuta, avaliação e decisões intuitivas, havia uma outra ideia, mais audaciosa, do o que se desejava alcançar com essa investigação. Lá, imaginou-se o foco em torno da análise de peças de outros compositores, partindo da ideia de que uma peça que nos soa bela e interessante se trata de um conjunto de escolhas felizes por parte de quem a compôs, refletindo não só sua imaginação, mas sua sensibilidade estética em selecionar e ordenar aquilo que é capaz de imaginar. Eu me indagava como estudar uma música de maneira a lançar luz sobre a qualidade dessas escolhas, tomando mais consciência do impacto estético-perceptivo daquilo sendo ouvido e entender que relações construídas são responsáveis por isso. Em outras palavras, seria possível abordar o estudo de uma música de maneira a extrair conhecimento composicional não apenas no sentido de procedimentos e estruturas, de como gerar forma e materiais, mas também no sentido de extrair algo sobre a habilidade crítica que também deu forma àquilo? Ou ainda: o ato de ouvir já permite que a sensibilidade das escolhas de quem compôs impacte nossa própria sensibilidade, mas haveria como potencializar isso por meio de um estudo sistemático?

No trabalho que veio a ser desenvolvido, que resultou nesta tese, essa ainda não é uma possibilidade investigada diretamente, o que se propõe aqui é consideravelmente mais humilde, restringindo o foco a minha própria produção e a um conjunto limitado de fatores. Este desafio a que me propunha é de considerável dificuldade, em anos de estudo foram pouquíssimos os exemplos que encontrei na literatura nos quais se empreendia algo próximo e, em geral, não no âmbito pós-tonal. Relato esse objetivo inicial na esperança de melhor comunicar as preocupações e objetivos deste trabalho, colocando-o como uma etapa na qual se busca reunir um conjunto de ideias e abordagens que podem, no futuro, levar nessa direção. Quanto a ideia inicial do projeto, creio que se vier a existir um conjunto de textos e

estabelecido diálogos em torno de tais questões, sendo compartilhadas e discutidas descrições dos resultados estético-perceptivos e avaliações partindo do próprio processo composicional - algo que já tem grande valor em si mesmo - começaria se formar um corpo teórico bastante útil para quem deseje estudar, por esse viés, peças de outros compositores e compositoras.

Zembylas e Niederauer (2018) nos chamam atenção que o ato de compor pode ser pensado como constituído de pelo menos quatro ações que constantemente se intercalam: fazer, explorar, compreender e avaliar. As duas primeiras ações são, por assim dizer, as de caráter mais ativo e das quais emerge diretamente os resultados a que se chega; “explorar” diz respeito ao esforço de imaginar possibilidades, especular suas extrapolações, assim como considerar e investigar referências musicais ou não musicais, já “fazer” trata-se de concretizar as ideias e, possivelmente, posteriormente desfazê-las ou modificá-las. Quando pensamos em criar são estas duas ações que tendem a nos vir imediatamente à mente, contudo, o ato criativo não existe sem a constante participação das outras duas ações. Compreender e avaliar se dão mais passivamente, mas seu peso no processo é tremendo, elas orientam constantemente aquilo que é considerado e executado. Não há nada que se explore ou faça sem que se compreenda aquilo em termos técnicos, teóricos ou estéticos. Da mesma maneira, tudo - desde uma difusa concepção inicial até o que é concretizado e de pequenos detalhes até a macro forma - passa, diversas vezes, por crivos críticos. Geralmente, ideias se modificam ainda antes de vir a se concretizar e, posteriormente, os resultados são avaliados, de maneira a ser validados, modificados ou descartados.

As produções teóricas da área, com uma diversidade de diferentes abordagens, têm concentrado seus esforços naquilo que é contemplado pelas ideias de explorar e fazer. Isso se dá ao narrar inspirações e motivações, mapear com exemplos de rascunhos e anotações o vir a ser de uma peça ou descrever procedimentos lógicos que foram utilizados. O espaço dado a compreensão - mais especificamente a compreensão estético-perceptiva - e as avaliações estéticas com base nessa compreensão, possuem espaço reduzido, sendo, com boa frequência, mencionadas durante as narrativas do processo, mas raramente tornadas protagonistas das investigações e reflexões. A capacidade inventiva e o domínio de procedimentos técnicos, mais ou menos sistemáticos, são parte essencial das habilidades e conhecimentos composicionais, contudo, precisam vir atrelados a capacidade de compreender as implicações estéticas daquilo a que dão forma, para que, a partir disso, se possa avaliar o que está sendo criado.

Pitombeira, partindo de sua experiência pedagógica, aponta que na teorização, frequentemente, se fala em técnicas e materiais, mas não se responde, por exemplo questões como “se eu colo duas seções, como sei que está funcionando essa concatenação?” (PITOMBEIRA et al 2022, aos 1:15:14). Já Bertissolo, no mesmo diálogo, menciona um dos cerne do interesse e da metodologia deste trabalho quando afirma que “as pessoas pouco falam do que deu errado, vou fazer uma música e certas coisas dão errado (...). E por que deu errado? Por que eu achei que aquilo deu errado e o que acabou ficando no final deu certo?” (PITOMBEIRA et al 2022, a partir de 1:10:10). Na sequência, Bertissolo explana sobre a dificuldade de acessar tais questões que se encontram em um estágio pré-conceitual, tratando-se de sensações e impressões difusas que nos guiam e, mesmo quando são conscientes, muitas vezes são depois esquecidas, visto o rápido fluxo de pensamento no processo composicional. Apesar disso, como ele nos diz, “é tentando acessar esse universo tão difícil de ser tornado palpável, que podemos avançar como área” (idem).

Em sintonia com isso, os estudos e reflexões desta pesquisa se pautaram por um interesse na criticidade estética na ação composicional e este trabalho se propõe explorar aquilo que possa contribuir para uma abordagem teórica na qual esta faceta do criar ganhe espaço e profundidade. Durante o processo composicional a avaliação estética se dá, muitas vezes, para além do nível reflexivo e, em última análise, trata-se mais de sentir do que pensar. Sendo assim, não é fútil questionar qual utilidade ou mesmo possibilidade de que tal aspecto do compor seja feito objeto de estudo. Admitida a importância destas questões, são também objetivos centrais deste trabalho respondê-las e defender a relevância e factibilidade de que sejam construídas abordagens que investiguem esse campo.

Primeiramente, a pedagogia e a produção teórica da área são dois dos pilares que dão suporte à construção das habilidades práticas de muitas compositoras e compositores que passam por treinamento formal e isso inclui desenvolver a capacidade de perceber com clareza e nuance aquilo sendo criado, para então poder avaliar suas ideias e decisões composicionais. Dessa maneira, ser capaz, como professor ou pesquisador, de compreender e compartilhar verbalmente aquilo que guia suas impressões e avaliações frente ao que escuta é uma capacidade altamente relevante no contexto acadêmico.

Também parto da convicção de que a criticidade estética, mesmo se dando em larga medida ao nível da intuição no ato do compor, pode se beneficiar do desenvolvimento da capacidade reflexiva em torno das questões que a ela sejam pertinentes, o que me leva a crer que a habilidade de tomar consciência daquilo que percebemos e sentimos intuitivamente é

uma ferramenta que pode auxiliar na compreensão e solução de problemas estético-composicionais. Igualmente importante é lembrar que a intuição se difere de instinto, se tratando de uma habilidade construída por meio de diversas experiências e conhecimentos acumulados, é para a compreensão, construção e compartilhamento deste gênero de conhecimento que este trabalho pretende contribuir.

Isso tudo diz respeito à pertinência da investigação proposta, mas e quanto a sua factibilidade? Em que medida é possível ou produtivo adentrar em uma zona que se localiza no campo não só da intuição, mas da subjetividade? Subjetividade e intuição caracterizam o ato de escuta que, por sua vez, é no que se baseiam as avaliações estéticas. Que a escuta seja um ato subjetivo é ponto pacífico, contudo é pertinente questionar uma noção de experiência subjetiva, encontrada implícita e explicitamente em textos da área, que se limita a ideia de algo restrito à experiência particular e única do indivíduo. Essa é uma ideia que, para que se tenha uma visão mais realista e com maior nuance, deve ser complementada com a consideração de que inter-subjetividade e co-subjetividade¹ são partes inerentes da experiência subjetiva, o que significa dizer que, se toda experiência de escuta possui uma parcela de algo pessoal e intransferível, há nela também uma porção que é potencialmente compartilhada entre os membros de uma mesma comunidade e que permite que nos comuniquemos sobre música e pela música.

Com isso é possível defender a utilidade de se procurar verbalizar e compartilhar as impressões pessoais que levam a tomadas de decisão, as quais, diferentemente do que diria uma visão mais restrita de subjetividade, não configuram apenas um relato pessoal ou auto-biográfico e, sim, algo que pode possuir intersecção com a experiência do outro (co-subjetividade) ou vir a exercer influência sobre ela (inter-subjetividade). Com base nisso, se defenderá não só a possibilidade de que em trabalhos escritos se compartilhe decisões estéticas e as percepções que levam a elas, mas que essas podem e devem ser passíveis de crítica e discussão, o que é saudável e desejável epistemologicamente.

Se a subjetividade, em uma concepção mais estrita, pode levar a ideia de um “ouvinte oculto”, ao qual quem compõe ou escreve sobre música não tem acesso por meio de sua experiência pessoal, a intuição levanta o problema de um “compositor oculto”, cujas decisões são, em alguma medida, insondáveis até para ele mesmo. Elementos do compor como intenções, motivações, inspirações, decisões lógicas e sistemáticas, tendem a ocorrer de

¹ Aqui, intersubjetividade está sendo pensada como algo que resulta da interação de subjetividades e co-subjetividade diz respeito aquilo que há de comum entre as experiências subjetivas de dois ou mais indivíduos. Esta conceituação, que ecoa a de DeNora (2000), será aprofundada mais à frente.

maneira reflexiva ou, ao menos, deixar rastros por anotações, diários, rascunhos e na própria memória. Decisões guiadas pela intuição, dentre as quais grande parte é direta ou indiretamente orientada por avaliações estéticas, por outro lado, tendem a não fazer parte dessas informações à nossa disposição imediatamente ao fim do processo composicional. Mesmo tendo guiado grande parte das escolhas feitas e ocupado grande parte de nosso tempo e energia, esta faceta do processo, fragmentada em uma infinidade de percepções, avaliações e ações criativas, tende a deixar poucas marcas em nossa consciência, a velocidade e quantidade de impulsos que a orientam facilmente se esvaem de nossa memória, fazendo-a uma dessas experiências que rapidamente escapam por entre nossos dedos, como a lembrança de um sonho.

Este trabalho, por não se tratar de uma pesquisa sobre o processo composicional, desvia parcialmente deste problema, uma vez que não é seu objetivo central tentar registrar criteriosamente ou refazer os caminhos cognitivos do compositor para apresentar uma narrativa ou explicação do vir a ser das peças compostas. Aqui, o processo composicional é antes uma das fontes de dados do que um objeto de estudo, de maneira que aquilo que emerge como reflexão sobre as peças compostas provavelmente possui considerável intersecção com as percepções e avaliações na ação composicional, mas não tem a pretensão nem é essencial para seus objetivos que assim seja.

Isso, porém, não afasta o desafio que a intuição levanta, pois a escuta - parâmetro final de uma avaliação e decisão estética em música - acontece também a um nível inconsciente, a experiência a que temos acesso é resultado de uma série de processos psico-cognitivos que nos escapam e só são acessíveis por meio de especulações por introspecção. Ser capaz de descrever, mesmo que parcialmente, algo que é absorvido intuitivamente e resulta em uma variedade de sensações, é a primeira grande demanda que se impõe para quem deseje refletir, compreender e comunicar sua experiência e decisões estéticas. A partir disso se coloca o segundo desafio, tão grande ou maior, que é entender de que características musicais ou relações internas emergem tais sensações. Frente a isso, escolheu-se restringir o foco desta investigação a uma perspectiva que privilegia questões básicas da percepção musical, importantes para delinear características da experiência de escuta que, em meu entendimento, tem alta potencialidade de serem compartilhadas por ouvintes. Assim, serão abordados os conceitos de (des)continuidade, direcionalidade, linearidade e não-linearidade, que permitem endereçar diversos problemas estético-composicionais. Como o leitor notará, optou-se por não colocar no centro da discussão avaliações que passam por interpretações e compreensão

de caráter hermenêutico, ficando de lado, em boa medida, a apreensão da música em termos de emoções, sentimentos, imagens ou narrativas poéticas. Este âmbito do fazer composicional e experiência de escuta exigiria um ferramental teórico à parte e, mais que isso, entendo que aquilo que aqui é investigado lança a base para teorizar problemas e estratégias composicionais ligados a decisões e avaliações de cunho expressivo e poético. Dessa maneira, prefiro pensar minha delimitação menos como uma mera exclusão e mais como um passo para que, em empreitadas futuras, essas questões possam também ser contempladas.

No primeiro capítulo são expandidos os argumentos sobre o papel e relevância da criticidade na área da composição musical - seja na prática artística ou no ensino - e é lançado um olhar crítico para o espaço que o tema tem obtido na produção teórica da área. A partir disso, o texto se debruça sobre o problema da subjetividade da escuta, tanto do ponto de vista de quem compõe como de quem teoriza sobre música, salientando a importância de dois conceitos complementares, inter-subjetividade e co-subjetividade, que dão nuance a essa discussão e validam a ideologia que embasa este trabalho. É abordado, também, o papel da intuição no processo criativo, procurando definir com maior clareza o que se tem geralmente em mente quando se afirma que algo foi criado ou alguma decisão foi tomada intuitivamente. Esta primeira parte procura chamar atenção para uma importante faceta do compor que possui potencial para ocupar maior espaço e ser abordada com maior profundidade em nossas teorizações e oferecer um ponto de partida ideológico para esta e futuras pesquisas sobre o tema.

No capítulo dois o trabalho procura contribuir com a investigação de um conjunto de conceitos que ajudem a enfrentar o desafio de verbalizar elementos da experiência de escuta. Toda avaliação empreendida ao compor parte de uma determinada compreensão da situação musical em questão; tratando-se de uma avaliação estética, essa compreensão tende a se dar intuitivamente por meio da escuta, seja ela factual, por síntese ou solfejo. Os conceitos trabalhados - continuidade, direcionalidade, linearidade e não-linearidade, entre outros - são úteis na medida que ajudam a que se tome consciência da forma musical em termos de sua experiência no tempo, permitindo compreender, compartilhar e refletir sobre decisões guiadas por avaliações estéticas. Diferentes acepções destas ideias são consideradas, assim como sua relação com distintas práticas e discursos estéticos. O esforço empreendido está em, a partir de um olhar crítico para a literatura, tentar se chegar a definições que, considerando este corpo de conceitos elegido, os configurem como complementares e capazes de colaborar para

a descrição, com nuance, de experiências de escuta que surgem de uma variedade de possibilidades estético-composicionais.

Tendo estabelecido bases para tratar da compreensão/descrição da experiência de escuta, na parte final se chega aos exemplos de situações composicionais enfrentadas durante a composição do portfólio desenvolvido durante o doutoramento, nos quais é explorado o papel das avaliações. Ao desenvolver reflexões sobre as decisões tomadas e impasses enfrentados, espera-se tocar em problemas composicionais que, potencialmente, podem possuir semelhanças relevantes com aqueles que fazem parte da realidade dos colegas de área, o que permitirá que, por meio de um olhar crítico sobre aquilo que aqui é retratado e sugerido, eles e elas possam abstrair *insights* relevantes a sua própria prática composicional e aprofundar sua compreensão dela. E, mais do que isso, mesmo que os exemplos não dialoguem diretamente com a prática das leitoras e leitores, espera-se que a abordagem, em termos de conceitos aplicados e linha argumentativa, possa estimular e colaborar para reflexões sobre outras questões ligadas à experiência e avaliação estético-perceptivas que lhes sejam pertinentes, tanto em sua atividade artística como de pesquisa.

1 - AVALIAÇÃO ESTÉTICA NA TEORIZAÇÃO DO COMPOR: OPORTUNIDADES E DESAFIOS

Ao longo das próximas páginas é considerado o papel da avaliação estética em três das atividades que fazem parte da realidade de quem compõe e atua dentro do contexto acadêmico: a docência, a própria atividade composicional e a teorização sobre estes fazeres. As duas primeiras permitem salientar a pertinência deste tópico, já a terceira - pesquisa e teorização - nos conduz aos desafios e polêmicas que envolvem um projeto de pesquisa que adentre as áreas da intuição e da escuta. Mesmo não vindo a lidar com situações de sala de aula e tendo seu foco em reflexões pautadas na introspecção pessoal do autor, as muitas potencialidades de aplicação pedagógica daquilo que aqui será abordado e conceptualizado constitui uma das principais motivações para elaboração do trabalho, visto o papel da pós-graduação como formadora de futuros professores e a pesquisa nela desenvolvida como subsidiadora de conhecimento e reflexões para a prática docente. Começaremos, então, explorando os paralelos entre a atividade do ensino da música e da crítica musical, identificando a relevância do julgamento estético na docência.

1.1 A criticidade em sala de aula

Para além do sentido restrito que diz respeito ao crítico profissional que escreve resenhas ou análises, a crítica musical pode ser considerada como uma atividade caracterizada por um “tipo de pensamento que avalia a música e formula descrições relevantes para a avaliação; tal pensamento figura no ensino de música, conversas sobre música, reflexão privada e vários gêneros de escrita, incluindo história da música, teoria musical e biografia” (MAUS et al 2001, p. 5). E mais do que isso, neste sentido amplo, a criticidade é uma ação independente da conceptualização e verbalização. Mesmo que não formulem linguisticamente seu pensamento crítico, a compositora quando cria, a performer quando toma decisões técnicas ou interpretativas e a ouvinte quando escuta atentamente uma gravação ou atende a um concerto, estão, passiva ou ativamente, engajadas em ações que exigem ou convidam ao ato crítico.

Cone, em mais de um texto, interpreta que em diferentes atividades os músicos agem como críticos; em “The Authority of Music Criticism”, o autor caracteriza a ação do resenhista, do professor e do crítico “propriamente dito”, que podem, muitas vezes, ser a

mesma pessoa. O crítico escreve para melômanos, mas geralmente seu texto requer conhecimentos que não estão à disposição do leigo; o foco do crítico tende para a interpretação e descrição, contudo nelas geralmente estará implícito algum julgamento de valor. Cone diferencia o crítico do resenhista (*reviewer*) que, apesar de na linguagem cotidiana ser habitual chamá-lo também de crítico, se diferencia deste por escrever, primordialmente, para o consumidor: “seu leitor quer saber o que comprar: quais concertos e óperas assistir, quais discos ouvir e o que pensar sobre o que ele(...) O resenhista de sucesso, então, deve escrever do ponto de vista do leigo” (CONE, 1981, p. 2).

Ambas atividades, não raro, são exercidas por compositoras e compositores, contudo, é provável que a docência seja um dos caminhos e interesses mais prováveis e relevantes, sendo a função da pós-graduação justamente sua preparação para esta atividade. O professor, como escreve Cone, não se dirige a quem consome, mas a quem produz música, por meio da performance ou da composição. Sua autoridade reside em seu conhecimento técnico, sua experiência musical e sua habilidade de utilizar esses conhecimentos para ajudar os discentes a aperfeiçoar seu trabalho e atingir suas metas (idem p. 3). No contexto da composição, como Benjamin aponta apoiado em testemunhos de Schoenberg e Hall, o que se pode esperar da professora e professor, para além de aspectos puramente técnicos, é o auxílio no desenvolvimento do gosto e na capacidade de discentes em expressar da maneira mais adequada aquilo que tem a dizer (BENJAMIN, 1987, p. 59). Já Ran, relata que em aula busca avaliar o que a estudante está buscando e considerar as relações internas que podem ser intensificadas, questionadas, clarificadas, redefinidas, aprofundadas ou mesmo descartadas, buscando a realização mais convincente. (RAN, 2012, p. 307). Cone chama atenção, os objetivos de quem leciona vão além:

(...) muitas vezes o professor vai além dessa limitação e tenta ajudar o aluno a definir seus objetivos. De fato, em qualquer nível além do mais elementar, a realização de um determinado fim funde-se imperceptivelmente na remodelação desse fim. É dever do professor auxiliar esse processo questionando constantemente, não apenas a adequação dos métodos do aluno, mas também o valor de seus resultados. Ele interpreta - uma performance, uma composição - e avalia. Ele se torna, para usar meu termo, um crítico propriamente dito. (CONE, 1981, p. 3)

Especialmente no campo da composição musical, todos estes pontos são imensamente desafiadores frente à atual “variedade sem precedentes de necessidades, interesses e *backgrounds* dos alunos” (BELKIN, 2018, p. 7). No Brasil, o ensino de música na graduação e pós-graduação tem passado por questionamentos relevantes que deverão apenas se

intensificar com o tempo, colocando em pauta, principalmente, a questão da diversidade cultural - ou a falta desta - dentro de instituições públicas de ensino. Se levadas a sério estas reflexões, os cursos deverão se esforçar para abarcar, cada vez mais, uma variedade de manifestações musicais, o que impacta diretamente o curso de composição, cujo próprio nome da disciplina, como discutem Angelo e Zanatta (ZANATTA; ANGELO, 2017), se torna problemático. Contudo, mesmo se restritos ao campo da música de concerto, os desafios já se mostram elevados devido a ampla variedade de possibilidades abertas por aquilo que Chaves chama de “estética da restauração”, com a qual e na qual, na última parte do século XX, “todas as investigações de estrutura e de expressividade empreendidas neste tempo que vem de meados do século se ajustam e se complementam”. (CHAVES, 2014, p. 213).

Conviver com estes diferentes posicionamentos e torná-los produtivos para a discussão pública configura um dos grandes desafios contemporâneos e é premente para o universo acadêmico, em especial, quando se pensa na questão da orientação e discussão de trabalhos artísticos. O ensino da composição, e, naturalmente, a própria composição, depende da capacidade de identificar as implicações trazidas pelo material, concluindo-se disso que técnica não existe como uma entidade autônoma em abstrato, o que existe é técnica para fazer determinada composição (LIMA, 1999, p. 79). Ferraz chama atenção para a necessidade de que, ao avaliar trabalhos composicionais, os questionamentos sejam guiados não pelas perguntas de base “o que é isto? o que é o certo e o errado nisto?” e, sim, “qual a propriedade disto? que isto pode?” (FERRAZ, 2005, p. 3). O juízo-estético deve ser entendido não como um veredicto binário - bom-ruim, válido-inválido - mas como uma opinião qualificada e construtiva, de maneira que o juízo de valor a ser feito aconteça em relação às potencialidades do objeto sendo contemplado, trata-se de levantar questões como:

[...] Quais as forças de um determinado trabalho? E dentro do campo que desenha tais forças, quais aqueles elementos que diminuem, diluem e quais aqueles que poderiam contribuir a manter ou aumentar tais forças? O que uma música pode? Quais suas propriedades composicionais? Não mais “sua qualidade”, no singular, mas “suas qualidades”, no plural que relaciona suas partes internas. (idem)

A dificuldade encontrada no processo composicional, muitas vezes, não está em vislumbrar possibilidades e criar materiais, estes pontos de partida tendem a ser como que pretextos, “a compositora forma uma teia de consistências em torno dessa ideia, que se torna um pretexto para a declaração que emerge” (ENSLIN, 1989, p. 26). Assim, parte significativa

do compor está em compreender - reflexiva e/ou intuitivamente - no que consiste a essência da música sendo criada e qual função dos elementos nessa teia de relações. Neste esforço de fazer estas possibilidades e elementos “funcionarem” no ambiente que resulta de suas interações, não raro, o maior desafio reside em conseguir decidir ou compreender, naquele contexto, o que significa “funcionar” (TOOP, 1993, p. 47).

Na maioria dos exemplos práticos, presentes no capítulo 3, busca-se compreender e aprender com as situações apresentadas nas composições. Estes exemplos lançam luz sobre uma variedade de inquietações que influenciaram o ato composicional, sendo racionalizadas e teorizadas. Assim, para além das potencialidades para a pedagogia do compor em sentido mais restrito, este trabalho reflete - e possivelmente estimule e beneficie - o autodidatismo que, mesmo na presença de aprendizado formal, é parte inevitável e essencial da prática composicional quando aquilo que está sendo feito possui um aspecto exploratório e passa a resultar, em maior ou menor grau, em uma linguagem ou estilo pessoal. O ato criativo exploratório impõe que se aprenda com e para o criar, aprendizado esse que se dá em larga medida de maneira intuitiva e, aqui, se procurou verbalizar e compartilhar.

1.2 Compreensão e avaliação como elementos básicos do compor

A importância da criticidade em sala de aula e a ênfase colocada pelos professores e professoras na sensibilização da autocrítica do aluno, é compatível e proporcional a relevância dessa ação no ato composicional. Pohjannoro (2014) e Zembylas e Niederauer (2018), que propõem diferentes modelos teóricos para a compreensão do processo composicional, dão destaque ao ato avaliativo como uma das ações básicas e essenciais no compor. Pohjannoro descreve três elementos do ato composicional, entre os quais se alterna de maneira fluida e os quais qualifica como “metacognitivos”, são eles: a elaboração de planos, avaliação e, por fim, estabelecimento de objetivos musicais (POHJANNORO, 2014, p. 171). Essas três ações não se dão em blocos rígidos, mas alternam-se em um contínuo, de maneira que o ato de avaliar aquilo que está sendo feito permeia todo processo.

Já Zembylas e Niederauer conceitualizam as ideias de “explorar, compreender, valorar e fazer”. “Explorar” compreende “ideias sendo geradas, material musical sendo coletado, pesquisa direcionada, referências a outras obras musicais, etc.” (ZEMBYLAS; NIEDERAUER, 2018, p. 60). “Compreender”, para os autores, não se trata apenas de um “ato reflexivo interior, contemplativo, limitado à linguagem” mas “atividades que são integradas à prática e ocorrem diretamente dentro de ações como ver, ouvir, pesquisar,

escrever, experimentar, etc.” (idem). Esta conceituação é feliz no momento em que vincula o ato de escuta/apreciação musical ao ato de compreensão, admitindo que parte considerável daquilo que podemos chamar de compreensão musical se dá intuitivamente na experiência de escuta. O ato de “valorar” é definido como “uma ponderação situada de ações alternativas que direta ou indiretamente levam à realização de outras ações” (idem). Os autores consideram, assim como Pohjannoro, que a valoração pode estar integrada ao fluxo de ações e muitas vezes quem compõe não está consciente das razões por trás de uma decisão tomada. Por fim, “fazer” “refere-se à realização e, portanto, a atos genuínos de criação da obra musical” e “incluem não apenas escrever e inserir notas musicais, mas também excluí-las” (idem).

Existe uma íntima ligação entre os atos de entender e valorar, não havendo na teorização de Pohjannoro essa distinção em suas categorias de ações metacognitivas. As ações de perceber, entender e valorar se entrelaçam, impulsionando o processo sem limites claros entre elas. Adami (2010) descreve uma relação circular entre quem está compondo e sua criação no sentido que este reage a ela, modificando-a, para em seguida surgirem novas reações que trarão novas alterações, em um ciclo que pode se estender ao infinito, daí a ideia de que o processo nunca acaba, é apenas interrompido em dado ponto. Esse ir e vir entre ideia e resultado é amplamente documentada por estudos do processo composicional, que relatam casos nos quais "ideias uma vez que tornadas concretas impõe novas representações mentais à compositora, as quais nem todas haviam sido previstas” (POHJANNORO, 2014, p. 176).

Gras (2014) também desenvolve sua reflexão sobre o processo composicional com o argumento de que este, além do ato de criação, é constituído pela atividade de interpretação e de apreciação. Para o autor, emulações das figuras do intérprete e do ouvinte, por parte do compositor, “participam no plano da criação, como intuições da situação de interpretação e de apreciação” e “são recursos que (...) permitem pressupor uma situação potencial. Elas dialogam e se enfrentam, em certa medida, com o planejamento feito pelo compositor, como autor-criador” (GRAS, 2014, p. 25). O exercício de colocar-se no lugar do ouvinte, descrito por Gras, traz em si um posicionamento crítico, no sentido de que a figura da ouvinte se constitui no momento em que o compositor se pergunta: “como virá a soar tudo isto que estou escrevendo? As formulações elaboradas pelo autor (autor-pessoa ou autor-criador) funcionam como ele diz que funcionam?” (idem p. 29).

Frente a ubiquidade e relevância da criticidade no processo composicional, Cone ao sustentar que músicos atuam como críticos em diferentes atividades, é especialmente enfático

no que diz respeito à relação entre a composição e a crítica, acreditando que “a linha entre as duas nunca é tão distinta como imaginamos” (CONE, 2009, p. 123). O compositor, em suas palavras, é um crítico que não depende das palavras, expressando seu julgamento musicalmente:

“Quando desenvolvemos um tema, quando escrevemos um tema contrastante, sempre que, de fato, damos um contexto a uma ideia musical, estamos comentando essa ideia. Estamos, por assim dizer, definindo seu significado. (...) Compor é definir o significado das ideias musicais de alguém. Mas o que é criticar senão definir o significado das ideias musicais? Foi isso que eu quis dizer quando sugeri que a linha entre composição e crítica é indistinta. Nem todo crítico é um compositor, mas todo compositor é um crítico” (CONE, 2009, p. 134)

Os exemplos de Cone nos quais se dedica a essa proposta se limitam a música do século XIX, mas esse ponto de vista se mantém perfeitamente aplicado ao contexto atual, se não agravado, uma vez que, na ausência de um sistema de convencionalidades oferecido por uma prática comum, o número de decisões com base em avaliações críticas tende a crescer. Para que as possibilidades e quantidade de escolhas - portanto, julgamentos - não se tornem paralisantes é comum que sejam estabelecidos limites por meio de planejamentos estruturais e procedimentos de todo tipo, que continuem, como escreve Lima, uma importante metodologia de produção de sentido ao criar uma moldura na qual “as escolhas permitem uma ligação estruturante entre imaginação e causalidade” (LIMA, 2016, p. 38). A utilidade de restrições não se resume, porém, a restringir o campo de possibilidades para atuação da criatividade, métodos podem também ser capazes de oferecer um campo de possibilidades já pregnante de relações de sentido, as quais deverão ser percebidas e avaliadas, cabendo ao compositor ou compositora, por meio de seu julgamento estético, dar a palavra final.

1.3 O resultado estético e a criticidade na produção teórica da área

Frente a relevância até aqui defendida, seria natural que a criticidade aparecesse refletida de maneira marcante nos trabalhos de pesquisa em composição. Contudo, o que se percebe, pensando novamente no que escrevem Zembylas e Niederauer, é um foco de interesse nas ações composicionais de “fazer” e “explorar”, havendo esforços para apresentar tanto as motivações e intenções que impulsionam a invenção como descrições das abordagens que geraram e manejaram materiais e estruturas.

É característico de muitos trabalhos o foco voltado àquilo que há de lógico ou que foi decidido por deliberações reflexivas imediatamente passíveis de descrição verbal, essas últimas podem incluir, por exemplo, inspirações extra-musicais e intenções poéticas ou expressivas, de maneira que não exclua dessa observação a presença de aspectos subjetivos nos relatos dos autores e autoras, apenas saliento que estes estão, principalmente, no campo do *explorar*.

No que diz respeito a *compreensão e avaliação* ligada a escuta, é frequente o cuidado em salientar que os procedimentos ou regras auto impostas são muitas vezes quebrados ou flexibilizados de maneira intuitiva. Nesses casos, porém, nota-se que as decisões guiadas pela sensibilidade geralmente são mencionadas quando quem escreve se confronta com situações em que o procedimento lógico que descreve não dá conta dos resultados observáveis, se fazendo necessário explicar que essa e aquela decisão foi intuitiva, justificando, até certo ponto, ter pouco a dizer sobre aquilo. Em outras palavras, a intuição é, muitas vezes, mencionada mais para encerrar o assunto do que para abrir alguma nova linha de raciocínio ou investigação.

A escuta e as decisões a ela ligadas acabam por definir uma fronteira entre aquilo que é iluminado pela teorização e aquilo que se mantém no escuro. É, principalmente, dentro desta dimensão difícil de ser sondada que reside o juízo estético e isso explica a maneira incipiente com que esta questão aparece em nossas teorizações. Colocado isso, no que segue são apresentadas, através de considerações de teóricos e compositores, algumas das principais problemáticas que envolvem a escuta, que é o elemento central da experiência musical e, ao mesmo tempo, o mais desafiador de ser abordado.

1.4 Compositores e o “ouvinte-inacessível”

Teorizar sobre música, mais especificamente no que diz respeito ou se relaciona com a experiência aural-estética, é uma tarefa profundamente desafiadora, descrever tal experiência é de tal maneira problemático que, na língua inglesa, se popularizou uma expressão - já atribuída a muitos autores mas da qual se desconhece a real autoria - que nos diz que “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura”. Nas últimas décadas importantes crenças sobre a experiência de escuta do repertório tonal, nas quais muitas análises e métodos analíticos se baseiam e difundem, têm sido colocadas em questão (COOK, 1987; DeBELLIS, 2003; EITAN, GRANOT, 2008; LEVINSON, 1997). Essa é uma questão especialmente sensível quando nos voltamos para o repertório pós-tonal, que não só

encompassa uma variedade enorme de estruturas e inter-relações, muitas vezes particulares a uma única peça, mas também, em muitos casos, valoriza ambiguidade e complexidade que permitam audições com múltiplos pontos focais.

Com isso, na visão expressa por muitos compositores, a reação do ouvinte ganha contornos de imprevisibilidade e emerge, como escreve Schreiber, o “ceticismo e a sensação de risco inerentes em adivinhar o conhecimento e as preferências estéticas do ouvinte” (SCHREIBER, 2017, p. 231). É o caso, por exemplo, de Ferneyhough, que não nega a necessidade da audiência e admite que é bastante importante para quem compõe encontrar alguma ressonância, mas não vê utilidade de se ter em mente, ao compor, um “ouvinte ideal”, pois “não existe um público da *new music*, mas sim uma malha caótica de interesses especiais” (FERNEYHOUGH; GRIFFITHS, 1995, p. 243). A questão também é abordada por Ferraz, que nos diz que “o compositor não faz ouvir (por mais que isso doa àqueles que gostariam de pastorear ovelhas), ele apenas compõe um plano” (FERRAZ, 2005, p. 97) e chama atenção para o fato de que não só a escuta do outro não pode ser prevista mas a nossa própria escuta muda a cada vez que entramos em contato com uma mesma peça, pois “o plano é cheio de acidentes e o modo como caminhamos por ele é que é sempre outro, não são as mesmas coisas que as forças nos fazem conectar” (idem). Talvez seja nas palavras de Grisey que este ponto de vista é melhor sintetizado:

Na verdade, é o ouvinte que seleciona, que cria o ângulo de percepção cambiante que, infinitamente, remodelará aperfeiçoará, às vezes destruirá a forma musical como o compositor a sonhou. (...) Para encerrar, chegamos ao limite dos poderes desse pequeno semideus que o compositor, conscientemente ou não, ainda acredita ser: o Outro. Inacessível, inimaginável, o outro, o ouvinte ideal só existe como a utopia que nos permite criar diante e apesar de tudo. Aqui termina nosso papel: nunca saberemos exatamente as capacidades de percepção, a cultura, a receptividade e o estado psicofisiológico desse ouvinte ideal. (GRISEY, 1987, p. 273)

Para observar como tais questões reverberam em um trabalho de nossa área e, mais que isso, que coloca o tema da escuta no centro de sua investigação, podemos nos voltar para a tese de Barbosa, *Escuta/Escritura; Entre olho e ouvido a composição*, que oferece uma valiosa contribuição na teorização sobre a relação entre decisões composicionais e a escuta, se propondo a “desvelar alguns aspectos da complexa relação entre escuta e escritura no processo de composição” (BARBOSA 2008:2). O que Barbosa se propõe a fazer é, tomando como objeto de estudo seu processo rico em procedimentos formalizáveis, “assinalar a

necessidade de conjunção da técnica, que cria redes de relações definidas de modo global, com uma escuta intuitiva, que faz escolhas locais e toma decisões em cada etapa do processo de composição” (BARBOSA, 2008, p. 3). A questão ideológica expressa por Barbosa que merece discussão aqui diz respeito à maneira como a escuta é pensada e abordada. No trecho abaixo o autor busca definir os objetivos possíveis para sua teorização e análise:

Como descrever ou apresentar aquilo que é, por natureza, ilimitado e indefinível? Para além das inúmeras relações emergentes na escuta de um material musical molecular, é importante lembrar que a experiência da arte passa por um contato com o mistério. Não se pode reduzir os sentidos possíveis de uma obra a um grupo de significados restritos. A significação deve ser considerada como uma potência da obra em produzir significados sempre renováveis. Partindo-se da metáfora de um “texto” musical, podemos esperar que a cada “lance de dados” - a cada novo contato com a obra - um inesperado “texto” possível seja escrito na mente do “leitor”. (...) Assim sendo, o que pode revelar uma análise? (...) Se a análise pode esclarecer alguns aspectos relacionados ao processo de composição, é inútil para circunscrever os limites dos sentidos possíveis que a experiência da arte encontra em nós. (BARBOSA, 2008, p. 78-79)

Nessa colocação fica evidente a sintonia do posicionamento de Barbosa com aquele antes sintetizado nas palavras de Grisey, que toma a escuta alheia como “inacessível e inimaginável”. Disso resulta, em seu texto, uma predominância de descrições dos processos algorítmicos/racionalizados frente aquilo que o autor escreve sobre sua própria escuta e decisões dela derivados. Com isso o autor mostra um comedimento coerente com a ideologia que lhe guia e é apresentada, com clareza, nas páginas que antecedem suas auto-análises. Partindo disso, é interessante, finalmente, levar em consideração as ideias de Zangwill que, por levar ao limite as ramificações desse pensamento, convida a um olhar crítico sobre ele.

Zangwill questiona se é possível afirmar que ouvimos música juntos, apesar de ser característico nos reunirmos para ouvir música a colocando no centro de um evento social. Esta argumentação admite que pode-se falar de um objeto de atenção compartilhado, mas o autor é da opinião que a atenção a propriedades estéticas, que caracteriza a escuta musical, não é algo que se possa “fazer juntos”, pois está no âmbito da subjetividade. E, aqui, está o ponto mais relevante para a discussão: a qualidade fundamental da subjetividade em questão seria a de ser um fenômeno privado, acessível apenas à consciência do indivíduo na qual ocorre (ZANGWILL 2012. p. 384). Sendo um formalista radical, Zangwill julga que é justamente a esse isolamento a que a música nos leva que se encontra sua principal característica e força, ouvir música, ele escreve, “é um encontro isolado e solitário com outro

mundo, um mundo desencarnado de belo som, longe do mundo da vida humana” (idem, p. 389). Alguém ainda poderia afirmar que a escuta está no centro da experiência musical, mas não a esgota, faz parte dela também o esforço para comunicar-se sobre música com aqueles que nos cercam, porém, o autor estende para aí também seu pensamento:

Embora estejamos radicalmente isolados em nossa escuta musical, buscamos de alguma forma compartilhar nossa experiência – falamos sobre a música metaforicamente, fazemos gestos a respeito dela e dançamos com os outros. O contato visual durante a audição, ou a conversa depois, nos consola por nosso exílio temporário da comunidade. Mas a tentativa de divulgar o privado está condenada. Somos como alguém gritando ou berrando no espaço sideral: ninguém pode nos ouvir! (ZANGWILL 2017, p. 389)

Portanto, o ponto de vista de Zangwill leva em consideração os fatos e ideias que antes foram apontadas e chega a uma conclusão extrema e, para o que aqui se propõe, preocupantemente coerente com constatações e opiniões antes enumeradas, muitas delas de nossa própria sub-área. Se aceita uma concepção de escuta que se esgota na ideia de que ela é inefável, profundamente particular e, até mesmo, irrepetível, o resultado lógico é de que a tentativa de capturá-la em alguma teorização, de descrevê-la, é um esforço quimérico e fútil, sem aplicação pedagógica e em descompasso com a realidade da prática composicional, na qual a participação da escuta corresponderia a processos decisórios no qual o músico estaria fechado e isolado em sua subjetividade única e particular. Por fim, a imagem evocada por Zangwill para descrever a experiência musical provoca algum desconforto, a questão que se impõe é se isto ocorre por soar deprimente esse isolamento de proporções cósmicas, ou se há, de fato, algo objetivamente questionável nessa argumentação,

1.5 A escuta e composição musical sob a luz da intersubjetividade e co-subjetividade

Para lidar com as questões acima colocadas é útil lançar um olhar sobre a ideia de intersubjetividade, tanto em sua raiz da fenomenologia, como em sua aplicação mais moderna. A fenomenologia, tal como idealizada por Husserl, consiste na investigação de como diferentes objetos se apresentam à consciência e em torno disso um problema central que emerge é o do solipsismo, uma visão filosófica pela qual o outro é reduzido a uma representação em nossa consciência, meras impressões sem existência própria. Husserl argumenta ser importante evitar o solipsismo por uma razão ética e outra epistemológica; para um relacionamento ético entre indivíduos é essencial que seja reconhecida a autonomia

da subjetividade ou consciência do outro, já do ponto de vista epistemológico, para que se possa estabelecer a objetividade do mundo que nos cerca - sem apelar, como Descartes, para um Deus bom que não nos enganaria - a perspectiva do outro se faz imprescindível. É neste problema da existência da consciência do outro e nossa relação com ela que consiste a questão da intersubjetividade tal como pensada por Husserl. A partir disso, a racionalidade, do ponto de vista fenomenológico:

(...) não é um atributo individual, mas intersubjetivo. Ela se manifesta em uma forma de persuasão interpessoal e tomada de decisão que não depende nem da força nem do engano, mas de um apelo a evidências e argumentos comuns e, portanto, a uma reciprocidade de perspectivas individuais e uma permutabilidade de pontos de vista individuais. (CROSSLEY, 1996, p. 3)

A partir de sua formulação por Husserl, a ideia de intersubjetividade passou a ser revisitada por diversos autores e autoras, sendo utilizada com diferentes nuances. Uma definição geral e sintética, porém, é a de que, enquanto a subjetividade se trata da “percepção ou experiência da realidade de dentro da própria perspectiva (consciente e inconsciente) e necessariamente limitada pelo limite ou horizonte de sua própria visão de mundo” (Cooper-White, 2014, p. 882) a intersubjetividade diz respeito ao “intercâmbio de pensamentos e sentimentos, conscientes e inconscientes, entre duas pessoas ou ‘sujeitos’, facilitado pela empatia” (idem).

Igualmente relevante é a ideia de um paralelismo entre duas ou mais experiências subjetivas, que se faz presente na fenomenologia Husserliana mas se diluiu nas utilizações mais recentes do conceito. Na área da música, frente a esse problema conceitual, DeNora opta pelo uso de outro termo: co-subjetividade. Partindo do princípio, corroborado por aquilo que foi estabelecido acima, de que noção mais moderna e corriqueira de intersubjetividade “envolve uma versão colaborativa de reflexividade” e “pressupõe o diálogo interpessoal e a produção colaborativa de sentido e cognição” (DENORA, 2000, p. 149), a autora elege o termo co-subjetividade para se referir a situações “onde dois ou mais indivíduos podem vir a exhibir modos semelhantes de sentir e agir, constituídos em relação a parâmetros extrapessoais, como aqueles fornecidos por materiais musicais” (idem). O conceito de co-subjetividade, que pode ser usado de maneira complementar àquele de intersubjetividade parece capturar, como escreve Mathiesen, “o significado original de consciência [*co-ciência*] - a idéia de conhecer (ou ver, acreditar, querer, pretender, etc.) junto com outra pessoa ou pessoas” (MATHIESEN, 2005, p. 236).

Diferentes trabalhos da área têm incluído ou mesmo feito de seu foco o papel de relações intersubjetivas no compor e salientando como o entorno, em geral, influi no processo (BONAFÉ 2016, BORGES 2018, GRAS 2014). Seja ao narrar as interações com os intérpretes, com o orientador e colegas ou ao buscar a raiz de interesses e decisões em experiências prévias, se busca abrir o escopo da investigação sobre criação e evitar narrativas que ignorem o contexto que cerca quem compõe. Este trabalho propõe uma abordagem distinta e complementar. Aqui não se terá como preocupação traçar as linhas mais palpáveis de intersubjetividade e demonstrar seu impacto sobre os impulsos criativos e decisões tomadas, mas todo corpo de conceitos apresentado no capítulo seguinte e comentários sobre as peças do portfólio que lhe seguem partem da noção de que a escuta, por si só, é uma ação calcada na intersubjetividade e co-subjetividade. Dessa maneira, mesmo com o foco mantendo-se em reflexões introspectivas baseadas na escuta pessoal do autor, o resultado é tanto fruto como potencial gerador de diálogo com a subjetividade alheia.

Essa abordagem se alicerça na ideia de que, pelo ponto de vista fenomenológico, é equivocado resumir a experiência subjetiva àquilo que é individual, pessoal e particular ao sujeito, já que é uma característica fundamental desta experiência a abertura para a alteridade, para interação com o outro e a constante interpretação do em torno considerando implicados neste o outro e o coletivo. Em nossa escuta, podemos estar presos naquele momento e em nosso interior, somos apenas nós mesmos - nossa psicologia e cognição - e o fenômeno; contudo, “nós mesmos” é algo formado por múltiplas vozes e experiências, somos a soma de um mundo de manifestações de outras subjetividades e assim também o é a música que ouvimos.

Nossa subjetividade, com tudo aquilo que possui de absolutamente particular que nos define como indivíduos únicos, não emana do vácuo, é resultado de uma série de experiências que também são formativas para os outros. Aquilo que há de absolutamente pessoal na experiência musical precisa ser colocado sempre em contraponto com a natureza social da arte e, na realidade, de toda experiência humana, levando em conta que:

É a base artística, prática e epistêmica compartilhada que torna as valorações individuais compreensíveis e aceitáveis para terceiros: uma tradição musical compartilhada, entendimentos prévios e convicções semelhantes, modelos semelhantes e exemplos paradigmáticos (...), e acima de tudo uma prática musical comum. (ZEMBYLAS. NIEDERAUER, 2018, p. 61)

Este é um ponto relevante, mas que pode acabar diminuído ou ignorado quando se direciona a ênfase sobre a experiência de escuta àquilo que ali há de privado, incomunicável,

idiossincrático e irrepitível, logo, sempre vale a pena assinalar sua relevância. Ao se levar isso em consideração, tanto a escuta como o compor não podem mais ser descritos apenas como atos subjetivos e é preciso lançar mão da ideia de intersubjetividade e co-subjetividade para que estes fenômenos sejam melhor contemplados. Isso se potencializa quando incluímos na equação todo discurso sobre música; a teoria, musicologia e crítica musical são parte importante da experiência musical e impactam nos resultados artísticos e na apreciação.

A partir dessas reflexões se torna possível esboçar uma alternativa à ideia de um processo composicional no qual a compositora está isolada em sua subjetividade e defender a existência de uma dimensão propositiva do compor. O encontro com uma música é o encontro com uma proposta, é um convite. Como afirma a estética Kantiana, ao ser externado um juízo estético existe uma espera de reciprocidade, de maneira que não estamos apenas revelando algo sobre nós, mas esperando que, em alguma medida, a percepção e reação daqueles a quem nos dirigimos corresponda a nossa. Da mesma maneira, uma composição ou uma performance tem implicado o desejo e esperança de que, com essa música, o ouvinte perceba e vivencie algo que foi considerado de valor por quem compôs e performou.

Os discursos antes citados, como tantos outros, buscam articular uma posição ideológica de que o processo composicional não é guiado pela busca de aceitação e procuram expressar uma atitude realista, guiada por uma consciência - ou melhor, uma crença - quanto à limitada potencialidade de co-subjetividade no contexto deste repertório. Quanto a isso, é preciso perceber, antes de tudo, que a atitude de “zero concessões” e “absoluta honestidade artística”, que colocam a própria escuta e valores como baliza única ou final, não é incompatível com a ideia de que se estabeleça um elo com o outro, como aparece no depoimento de Ligeti:

Enquanto trabalho e uma composição nunca me ocorre se pessoas vão gostar dela, como ela vai ser recebida. Mas eu estou na mesma posição do homem ao lado, vivendo em um certo período, em um contexto social particular, queira eu ou não pessoas irão sempre encontrar em minha música coisas que elas vão entender. Eu escrevo para mim mesmo, mas isso está sujeito a transmitir algo para os outros (...) (LIGETI, György et al, 1983, p. 81)

Me identifico com a noção de “compor para si mesmo” no sentido de que a própria sensibilidade é o único guia mais direto e imediato no processo decisório e creio que muitos colegas se sintam representados nisso. Não crio, conscientemente, um “ouvinte ideal”, sendo eu mesmo esse ouvinte que avalia os resultados. Contudo, apesar dessa identificação, não estou inclinado a tomar ao pé da letra a ideia de que “nunca me ocorre se irão gostar” e, mais

que isso, me inquieta nessa fala a noção de que a reação do outro, mesmo que necessariamente tenha paralelos com a nossa, seja algo de todo ausente do pensar composicional, a ser visto quase que como um acidente inevitável, mas imprevisível. Me parece mais preciso, ou mesmo mais honesto, justamente pela inevitável co-subjetividade que Ligeti aponta, admitir que em nosso processo composicional - por solitário e privado que seja - temos consciência que nossa percepção e até mesmo nossos julgamentos tendem a espelhar, em medida relevante, aqueles de outros. Com isso, não trata-se de imaginar um ouvinte ideal, mas entender que nós mesmos como ouvintes espelhamos muito daqueles que compartilham a familiaridade com o mesmo repertório e vivências estéticas.

Que haja diversos aspectos da experiência estética que nos são absolutamente pessoais, que haja muito de único em nossa escuta, não está em disputa aqui, mas é importante, para que se tenha um quadro mais realista, admitir a consciência que temos de um potencial de co-subjetividade e alguma expectativa de que ela se concretize, pois isso não pode ser alienado frente a inerente e inescapável dimensão social do fazer musical. Quanto a muitos destes relatos que separam tão drasticamente a escuta de quem cria e quem depois apreciará, ou que consideram o compositor ou compositora como incapaz de se colocar, minimamente, na posição de seu ouvinte, não deixa de ser relevante atentar para o fato de que são todos produtos de compositores bastante bem estabelecidos e reconhecidos socialmente pelo seu trabalho artístico; isso, por si só, deveria levantar algum ceticismo quanto a essas auto-narrativas e demonstra que deve haver boa dose de verdade na afirmação de Copland sobre o assunto:

Seja lá o que [compositores ou compositoras] lhe digam ... é seguro presumir que embora um desejo consciente por comunicação talvez não esteja em primeiro plano em suas mentes, todo movimento em direção a lógica e coerência ao compor é, na verdade, um movimento em direção a comunicação. (COPLAND, 1952, p. 47)

Essa dinâmica criadores - público, é de tal maneira relevante que quando não se realiza, havendo discordância de valores ou profunda falha de comunicação destes, inevitavelmente existe atrito, com ambos lados acusando o outro de mal gosto, incompetência ou, ao menos, causando frustração. Um exemplo emblemático da relevância dessa relação, mesmo para artistas que exploram os limites do fazer musical e, por consequência, dessa relação de co-subjetividade, pode ser encontrado na música e biografia de Cage, que aponta como ponto

de virada para a adoção de técnicas de aleatoriedade sua frustração com a possibilidade de comunicação:

Fiquei perturbado tanto na minha vida privada como na minha vida pública como compositor. Eu não podia aceitar a ideia acadêmica de que o propósito da música era a comunicação, porque percebi que quando eu escrevia conscientemente algo triste, as pessoas e os críticos costumavam rir. Resolvi desistir da composição, a menos que pudesse encontrar uma razão melhor para fazê-lo do que a comunicação. (CAGE, 1991, p. 62)

Esse fato, junto com toda influência que as ideias do zen budismo exerceram sobre ele, o leva a tornar o centro de sua ideologia a noção de não-intencionalidade, segundo a qual “a finalidade da arte não é a comunicação, mas esclarecer que a comunicação não é precisamente a finalidade” (NAKAI, 2014, p. 144). Assim, o desejo de co-subjetividade e a frustração na falha dessa ligação com o público se mostra de tal maneira relevante para Cage que isso pesa em toda uma reformulação artístico-ideológica que muda os rumos de sua produção.

No que diz respeito ao ouvinte, Cage crê oferecer algo da qual ele mesmo, sua subjetividade, está ausente, o processo é feito de tal maneira que ele pode afirmar que descobre a música junto com os ouvintes em uma primeira performance. Contudo, o que Cage está fazendo ao propor uma música radicalmente experimental, na qual se deveria ouvir “os sons pelos sons”, na qual categorias, conceitos intelectuais e desejos não sejam fatores na escuta, senão convidando o público a uma experiência estética muito específica, que ele, como ouvinte, percebe como possível e na qual ele, como artista, enxerga valor? Cage, de fato, não convida a uma audição de algo fruto de inúmeras decisões internas cuidadosas, não convida que se perceba ali algo em particular - ele mesmo não sabe o que exatamente irá ser ouvido - mas pede algo consideravelmente mais desafiador e que requer ainda mais confiança nele como artista, o convite é para que se compartilhe com ele um modo de escuta atípico e uma concepção de música e arte que, à época eram e, em alguma medida ainda são, novas e disruptivas. Ironicamente, encontramos na música e textos deste compositor da não-intenção uma das intencionalidades mais explícitas e incontornáveis da produção do século XX, o que coloca em questão a própria possibilidade de uma arte não intencional, que não tenha como premissa a possibilidade, ou mesmo necessidade, que o público partilhe, em algum nível, da percepção e valores estéticos de quem cria.

Portanto, mesmo que muitas vezes essa seja a sensação que temos, ao criar nunca estamos falando apenas com nós mesmos, aquilo que está sendo criado é parte de um

processo intersubjetivo e já possui desde sua gênese uma potencialidade de co-subjetividade e, como seres sociais que somos, temos consciência e somos impulsionados por isso. Se no profundo desafio que é teorizar sobre arte e, aqui, em especial, sobre música, desejamos ser coerentes com a natureza dessas práticas, uma parte importante do caminho está em informar nossa noção de subjetividade com aquelas de co-subjetividade e intersubjetividade, buscando convergências, identificando divergências e em torno disso construir discussões que tragam conhecimento sobre nossa própria subjetividade e a coloque em perspectiva em relação a do outro. Com estes conceitos a mão podemos evitar a armadilha do pensamento binário, marcado por uma oposição rígida e sem nuances entre objetividade e subjetividade, compreendendo que, como Dahlhaus escreve, “na experiência musical, objetividade existe em tons e gradações” (DAHLHAUS, 1983, p. 06).

1.7 Intuição

Portanto, ao empreender um esforço para descrever e refletir sobre os resultados aurais-estéticos se partirá da premissa de que existem aspectos compartilhados na escuta, relevantes para a tomada de decisões e busca-se trazê-los para o nível do discurso, de maneira que possam se tornar alvo de investigação e discussão. Tanto a escuta, como as decisões que partem diretamente daquilo que ela informa, fazem parte daquilo que, nas teorizações da área, tem aparecido como um aspecto intuitivo do compor, valendo a pena lançar um olhar mais atento à ideia de “decisão intuitiva”.

Caso se deseje arriscar uma generalização quanto àquilo que nossa produção teórica vem abordando, talvez o mais recorrente marco definidor dos limites da investigação apareça naquilo que é caracterizado como “intuitivo”. Via de regra, ao se afirmar que algo foi decidido intuitivamente se pretende expressar que aquela decisão não foi guiada por algum processo sistemático, formalizável, que ela é fruto de experimentações, guiada pela sensibilidade e pela experiência adquirida com a prática; as decisões guiadas pela escuta ou para a escuta, os juízos estéticos, pertencem, via de regra, a este campo. Observa-se nos discursos, porém, que afirmar que algo se deu intuitivamente, em geral, acaba por ser uma admissão e justificativa quanto ao pouco que se poderá descrever e analisar aquela questão. Como escreve Schon, abordando o desafio da teorização sobre conhecimento tácito, o termo intuição é usado, frequentemente, quando as pessoas “pretendem encerrar a discussão em vez de abrir um inquérito” (SCHON, 1983, p. *vii*).

A intuição se mostra um desafio para a teorização sobre qualquer atividade, sendo característico que profissionais saibam mais do que conseguem dizer sobre suas atividades práticas (idem), nas artes, pela natureza não funcional de muito daquilo que é criado, este desafio aumenta exponencialmente. Pearlman, que se propõe a investigar as decisões criativas do editor de cinema, se defronta com uma situação muito semelhante a que está sendo explorada aqui, a autora define seu problema como: “O que pode ser dito sobre a modelagem do ritmo de um filme na edição além de dizer ‘é intuitivo?’” (PEARLMAN, 2016, p.1). Com base em Claxton, Pearlman apresenta as principais ideias que parecem estar sendo evocadas quando, no contexto criativo, há referência à intuição. Reproduzo, tais definições, com poucas alterações² e adapto ou complemento os comentários de Pearlman (idem, p. 4 - 5) para o contexto composicional e conforme os interesses deste trabalho:

1. *Perícia — a execução irrefletida de uma tarefa intrincada e especializada*: a compositora sabe ou crê, pela experiência acumulada, que determinada possibilidade é adequada, seguindo por aquele caminho automaticamente, a decisão se dá sem reflexão naquele momento ou depois, mas é fruto de um conhecimento prático acumulado. O compositor-instrumentista vislumbra uma opção e faz tal escolha baseado em sua intimidade com o instrumento, a ideia lhe ocorre “naturalmente”, irrefletidamente, talvez até mesmo por memória muscular.

2. *Aprendizagem implícita — a aquisição de tal perícia por meios não conscientes ou não conceituais*: muito conhecimento implícito sobre música é adquirido simplesmente ouvindo atentamente, sendo perfeitamente possível tais técnicas não estejam, na mente da compositora, conceptualizadas e ligadas a nomenclaturas, sendo apenas possibilidades e ideias que estão prontamente à disposição da memória e imaginação. Critérios estéticos são, em geral, absorvidos através dos hábitos de escuta, seja da música alheia, seja das próprias músicas, que são ouvidas - factualmente ou internamente - inúmeras vezes durante o processo.

3. *Julgamento — tomar decisões e fazer categorizações sem, no momento, poder justificá-las*: os juízos técnicos ou estéticos se tornam evidentes, para usar o exemplo análogo ao de Pearlman, quando um ajuste é feito e percebe-se que a música “funciona melhor”,

² O item 6, no original, recebe a nomenclatura de “ruminação”, já o termo “incubação” aparece, sem definição, incluso no enunciado do item 5, juntamente com a divagação; opto por ignorar o termo “ruminação”, pouco utilizado com esta significação e fazer uso de “incubação”

resulta mais satisfatória. Porém, vale ressaltar, os julgamentos não fazem parte apenas de ajustes, mas mediam todas decisões, que sempre são ou não ratificadas pelo senso crítico. Frequentemente, essa avaliação - especialmente se satisfatória - não vem acompanhada de reflexividade, o processo criativo prescinde de explicações para suas decisões e a racionalização, pode, até mesmo, ser contraprodutiva para seu fluxo. Dessa maneira, os julgamentos surgem e se mantêm, em grande parte das vezes, no campo da intuição, “há razões que podem ser elucidadas e descritas, mas o uso do julgamento implica em tomar boas decisões sem passar pelo processo de justificá-las” (idem).

4. *Sensibilidade — percepção e atenção intensificada, tanto consciente quanto inconscientemente, aos detalhes de uma situação*: Pearlman, tratando das competências do editor de cinema, afirma que este tem “sensibilidade ou atenção intensificada (heightened) ao movimento e emoção no material” (idem), explorar no que consiste ou para o que se dirige a sensibilidade perceptiva e estética de quem compõe é, justamente, uma das questões centrais desta tese.

5. *Criatividade — divagação para solução de problemas e invenção*: Em sua maior parte, os problemas enfrentados na composição musical, ou criação artística em geral, se caracterizam pela ausência de metas específicas e soluções claras e esperadas; a compositora tem um problema a resolver ao se defrontar com a folha em branco com infinitas possibilidades em aberto, ao lidar com um contexto mais bem definido, quando precisa decidir como dar continuidade a uma música já escrita até sua metade ou no caso de revisar ou modificar aquilo já composto. Para isso a criatividade entra em ação, explorando ideias e possibilidades, fazendo novas ligações e associações. Esse processo de invenção, frequentemente, se dá por algum tipo de divagação, na qual o pensamento flui rapidamente, em um percurso que a memória terá dificuldade de mapear. No compor isto pode se dar, por exemplo, na forma da imaginação de ideias e relações abstratas para criação de estruturas ou procedimentos sistemáticos, por meio de experimentos ao instrumento e solfejo ou escuta interna.

6- *Criatividade — solução de problemas e invenção por incubação*: enquanto o devaneio é um processo consciente e ativo, a incubação diz respeito a um processo que transcorre subconscientemente quando nos afastamos do trabalho criativo e nos dedicamos a outras atividades. Informado pelas reflexões conscientes de durante o processo e toda bagagem de

memórias e experiências, este processo se manifesta e mostra seus frutos quando, no meio de outra atividade em curso, nos vem à mente uma ideia ou solução para a composição.

É interessante perceber que a terceira ação intuitiva dessa lista, o julgamento, está intimamente imbricado com todas outras ações, com exceção, talvez, da última, pois poderia se considerar que uma ideia que nasce por incubação não é mediada, em sua formulação, pelo julgamento, sendo alvo deste apenas no momento que a ideia for contemplada pela consciência. Já o devaneio criativo é um processo fluido e que se dá ao nível consciente, no qual ideias emergem e imediatamente passam por um crivo crítico que guia e (re)orienta a invenção, essa interação entre criar e avaliar coloca em ação toda perícia, sensibilidade e conhecimento daquele sujeito. Se o campo da avaliação recebe um espaço relativamente reduzido e sem maior aprofundamento em nossos trabalhos isso se dá não por ser pouco presente nos processos relatados ou por desinteresse dos autores e autoras, mas por estar, em grande parte, dentro da caixa preta das decisões intuitivas.

Nada mais natural que aquilo que é, em sua essência, não-verbal, encontre dificuldades em chegar até as investigações teóricas, para além de que seja reconhecida sua existência e relevância. Contudo, admitir isso não deve diminuir nossa inquietação quanto a este fato, afinal, frente a ubiquidade e relevância das decisões criativas que se dão no campo da intuição fica claro que essa se trata de uma área repleta de potencialidades, relevante para as pesquisas em composição musical e para a pedagogia da composição. Explorar essa dimensão do compor que adentra nas decisões intuitivas e, por consequência, na comunicação da experiência de escuta, impõe ao pesquisador o desafio de, nas palavras de Reynolds, contornar a escassez de vocabulário para comunicar os “aspectos subjetivos da arte musical” (REYNOLDS, 2002, p. 10), que permitam refletir sobre sua própria experiência e articular um discurso claro que possa promover discussões e reflexões. Para isso, na parte seguinte, será explorado um conjunto de conceitos que permitem tratar da experiência estético-perceptiva e temporal da música, os quais devem ser úteis para compreender e refletir sobre decisões estético-composicionais.

2 - UM FERRAMENTAL TEÓRICO-CONCEITUAL PARA UMA ABORDAGEM FENOMÊNICA DA MÚSICA

A ação de avaliar passa pelo o ato de compreender, que é, em grande medida, resultado da escuta. Em um texto crítico essa compreensão se reflete na ação de descrever a música e a experiência por ela proporcionada, formando também um par com o outro braço da crítica, o julgamento e considerações sobre estética. Ao trazer a questão da avaliação para o centro do palco em uma investigação, considero um bom ponto de partida ter como referência a produção da crítica musical. E, pela fácil confusão entre os termos, devo esclarecer: tenho em mente a crítica especializada e acadêmica que se aprofunda em reflexões mais técnicas, não o resenhista que cumpre a função de divulgar e oferecer uma curadoria ao público. Essa é uma prática que se caracteriza por dois tipos de abordagem, a descrição - geralmente lançando mão de análise - e a avaliação. A primeira, por vezes, vem só e se basta, já a segunda precisa, necessariamente, do suporte da primeira para que possua profundidade. Ou seja, não é possível tratar da questão da avaliação sem que se tenha a capacidade de descrever, tornar consciente e verbalizar, aquilo que se entenda dar suporte aos julgamentos estéticos que se queira comunicar e discutir.

É por isso que, antes de me lançar aos textos sobre minha própria produção musical, nos quais irei explorar essa abordagem ao tratar de minha música e processo composicional, se faz necessário estabelecer um ferramental teórico-conceitual a partir do qual as considerações de cunho fenomênico possam ser feitas. Estes conceitos e ideias que a eles orbitam são importantes para que o autor possa tanto trazer para o campo do consciente aspectos de sua experiência de escuta como para comunicá-los ao seu leitor. Entretanto, como se verá, o tema da avaliação propriamente dita não nos abandona por completo nessa segunda parte, sendo constantemente trazido à tona e colocado em perspectiva a partir das ideias sendo tratadas. Iniciaremos com a ideia de continuidade, um dos conceitos mais recorrentes no discurso sobre música, essencial por referir-se e fazer explícito o relacionamento temporal dos elementos que constituem uma peça.

2.1 Continuidade

2.1.1 - Continuidade, um conceito chave para pensar a escuta musical

A teoria musical e sistematizações do processo composicional ao longo da história sempre tiveram como um de seus focos centrais o problema de como é estabelecida a continuidade dos elementos musicais. Enquanto certas práticas e teorias abordam a questão da continuidade com foco em parâmetros intrinsecamente musicais - como é caso do modelo organicista e procedimentos algorítmicos de derivação e desenvolvimento - outras dão protagonismo a relações extra musicais - como o modelo retórico de Koch ou modelos estruturais que configuram uma continuidade apreciável logicamente mas não auditivamente (FERRAZ, 2019).

As mais diversas discussões estéticas se dão em torno da ideia de continuidade, frequentemente quando o resultados alcançados por um compositor são apontados como “não musicais” ou que este compositor “falhou em ouvir aquilo que escreve”, aquele que levanta tais críticas às baseia na alegação de que a música é inconsistente e que lhe falta continuidade (BOULEZ, 2018, p. 106). Richard Strauss, por exemplo, segundo um amigo presente com ele em uma performance de *Pelléas et Mélisande* (Debussy, 1902), teria ficado desconcertado por ali não perceber desenvolvimento ou justaposições que lhe soassem significativas, sem isso, aquilo mal lhe parecia música, nos conta o relato (TARUSKIN, 2006, p. 95). Segundo Taruskin, a explicação para desorientação do compositor alemão estaria na ausência de relações cromáticas e expectativas guiadas por estas relações, sem as quais - segundo os critérios do maximalismo germânico - não poderia haver uma “continuidade musical inteligível” (idem). Ironicamente, a tradição germânica da qual Strauss faz parte fora alvo, décadas antes, de críticas semelhantes, que exaltavam a construção melódica italiana e acusavam as óperas alemãs de uma excessiva fragmentação, “que exigia grandes efeitos orquestrais para compensar a falta de continuidade e coerência” (TRIPPETT, 2013, p. 22). Textos de críticos italianos da época condenavam produções alemãs por ausência de correspondência rítmica de frases, arredondamento de períodos e conclusões que lhes soassem naturais, considerando reprovável interrupções abruptas nas linhas melódicas, que lhes conferiria um caráter truncado (idem p. 23)

O que interessa, aqui, não é o mérito de tais posicionamentos críticos e, para além da dose de nacionalismo presentes na discussão estética do final do séc. XIX e início do XX que se faz evidente nestes relatos, é pertinente atentar para a centralidade da ideia de continuidade musical nestes discursos. Uma grande diversidade de situações formais e expressivas que foram e podem ser exploradas tem íntima ligação com deslocamentos no eixo continuidade/descontinuidade (BARBOSA, 2008, p. 61) e esse se trata de um aspecto no qual há uma infinidade de possibilidades, problemas e soluções, constituindo um importante campo de tomadas de decisão de quem compõem. Como lidar com essa questão, portanto, permanece um desafio constante na prática composicional de hoje, especialmente se considerarmos a diversidade de materiais que estão a disposição, cada qual exigindo uma sensibilidade específica que, em grande parte, diz respeito às consequências de seu uso para a questão da continuidade/descontinuidade, cujos critérios precisam ser pensados de acordo com os objetivos estético-expressivos da música em questão. Um testemunho das inquietações que circundam essa dimensão do compor é dado por Lima, ao escrever sobre uma peça sua de meados dos anos 80:

"Certa feita tentei fazer uma peça onde muitos estilos e marcas idiossincráticas de compositores distintos compareciam juntas; chamei-a de *Ritorna Vivaldi...e tutti*. Durante ensaios e execução, ficou claro que o desafio era maior do que havia imaginado e que uma série de guinadas atrapalhava a continuidade da obra, cada mundinho de estilo revoltando-se com a proximidade de algo estranho. Levei muitos anos para aprender como lidar com essas guinadas, fazendo-as desaparecer. É que a abrangência de referências exige um campo sistemático mais amplo que as acolha, sem deixar solavancos indesejáveis. Os desejáveis, tudo bem." (LIMA, 2016, p. 160)

Em outro ponto, Lima coloca o problema da seguinte forma: “Widmer falava em guinadas (disse isso regendo uma de minhas obras); pois, então, como acolher guinadas que não desorientem os ouvintes?” (idem p. 41). Esse não é um questionamento simples, não trata-se, de imediato, de lançar mão de procedimentos para amalgamar as diferenças, conectando os elementos por meio de relações em comum ou fazer uso de técnicas de transição que amaciem os “solavancos”, antes é preciso que se saiba o que significa, em determinado contexto estético-musical, “alienar o ouvinte”, se impõe questionar: alienar do que e em que sentido? Quais são as descontinuidades indesejáveis e quais as desejáveis e - se entramos na reflexão crítica e pedagógica - por que? Ao longo da história as respostas para perguntas como essas foram várias e, não raro, distantes de serem unânimes, hoje, frente a

gama de possibilidades existentes e combináveis, o tema se torna ainda mais complexo e cheio de potencialidades.

2.1.2 - Diferentes significações. Continuidade como sucessão de elementos

Continuidade é uma palavra chave da discussão sobre música, suficientemente comum e intuitiva para que, até aqui neste texto, não tenha sido necessário conceptualizá-la para que o leitor pudesse compreender os exemplos levantados. Contudo, quando se está tratando de palavras chave que permeiam a discussão técnica e estética, sempre é revelador perceber que, via de regra, apesar de comuns e fundamentais para discussão sobre música, estão longe de terem uma significação unificada, comunicando diferentes ideias de autor para autor ou mesmo dentro de um mesmo texto. Tomemos exemplo aquilo que Cunha escreve sobre sua peça *Continências* (1981): “a continuidade musical é predominantemente não linear, proporcionando ambientes de incerteza quando tudo pode – ou não – suceder” (Borges-Cunha 2015 apud MENDES 2015:98). Colocando lado a lado as falas de Lima e Cunha, primeiro notamos - em declarações sobre peças compostas a poucos anos uma da outra, por dois compositores da mesma nacionalidade - a necessidade que os dois tiveram de lidar com a continuidade de maneira diferente para atingir seus objetivos estético-expressivos. Enquanto Lima se sente insatisfeito e dedica anos a amenizar a desorientação causada pela diversidade no interior de sua música, Cunha, para obter aquilo que deseja, necessita justamente de um ambiente de incertezas. Porém, o que quero chamar atenção, é a diferença no emprego de “continuidade” nos dois textos.

No caso de Cunha, continuidade é um aspecto, um elemento da experiência musical, inerente a ela e que pode ser qualificado de diferentes maneiras, nesse caso, como “não linear”. A continuidade musical, nessa concepção, é algo que, mesmo em um ambiente de incertezas, de “solavancos” para usar as palavras de Wiedmer, não se perde, apenas torna-se diferente, torna-se não-linear. No texto de Lima, contudo, a continuidade é algo que pode ser “atrapalhado”, talvez se possa mesmo dizer, algo que pode ser perdido. Rosen, em seu *The Romantic Generation* (1998), aponta frequentemente a presença de continuidades ininterruptas, no inglês, *unbroken*, ou seja, continuidade é algo que pode ser rompida e neste sentido, continuidade é algo que pode abundar ou faltar a uma música ou trecho musical. De volta a Cunha, continuidade aparece no sentido de sucessão, de encadeamento e é uma qualidade inerente à música, assim, continuidade se confunde com a própria ideia de música

ou forma musical, afinal ambas podem ser definidas, parcialmente, como uma continuidade - uma sucessão - de sons, elementos, partes. Percebamos como o uso de uma ou outra dessas palavras no lugar de "continuidade musical" pouco alteraria a compreensão do texto: "É uma *música* predominantemente não linear, proporcionando ambientes de incerteza quando tudo pode – ou não – suceder", ou mesmo, "é uma *música cuja forma* é predominantemente não linear...".

O que estou procurando apontar é o fato de que, em casos como os de Lima e Rosen, continuidade é utilizada como uma adjetivo para a música, uma maneira de descrever a natureza da experiência de escuta, e está ligada com a ideia de permanência e/ou de movimento, já Cunha parece buscar nela uma maneira de se referir a ideia de música como coisas sequenciadas no tempo, em uma noção que se aproxima das ideias comunicadas por termos como forma e discurso musical. Este uso da expressão, também encontrado consistentemente em textos e entrevistas de outros compositores, como Carter e Cage, parece fruto de uma busca por uma palavra que evoque uma noção de temporalidade, o que "forma" - por ser mais ligada a uma ideia espacial/arquitetônica - tende a não remeter.

Como diz Ferraz, a teoria musical e sistemas composicionais por muito tempo se preocuparam em explicar como se dá a organização de unidades musicais, despendendo considerável menos atenção a como se dá o fluir no interior delas (FERRAZ, 2019) e a ideia de forma permanece historicamente ligada a abordagens com esse viés. Talvez por isso Carter geralmente reserva "forma" para quando se refere ao repertório histórico, mas raramente vemos o termo aplicado em falas sobre sua própria música, preferindo expressões que impliquem mais diretamente a noção de música como um desdobrar de elementos no tempo, sendo "continuidade" especialmente apta para comunicar essa ideia. O trecho abaixo é um exemplo, note como o compositor descreve uma gama de aspectos musicais, todos ligados a forma musical, sem usar o termo forma (*form*) uma única vez:

"No que me diz respeito, estou sempre interessado nas frases de um compositor e seu formato [*shape*] e conteúdo, a maneira como são unidas, o tipo de articulação usada, bem como a direção geral ou continuidade de uma grande seção e a construção de toda uma obra" (CARTER 1998:217).

A noção de continuidade como evocada por Cunha na citação mencionada aponta também para uma preocupação ampla, que diz respeito a toda costura dos elementos musicais, que se dá por meio das relações mais ou menos claras que se estabelecem, sejam as

próximas como as distantes na linha temporal da peça. Nessa acepção, portanto, continuidade não é uma propriedade que a música pode ou não ter, ela é uma propriedade intrínseca à música. Inspirado por uma metáfora oferecida por Cowell, Cage descreve a estética que ele e seus colegas da chamada Escola de Nova York exploraram da seguinte maneira: “enquanto as pessoas sentiram a necessidade de colar os sons para criar uma continuidade, nós quatro sentimos a necessidade oposta de nos livrar da cola para que os sons fossem eles próprios” (CAGE, 1961, p. 71). Contudo, a ideia de continuidade é de tal maneira básica e inevitável para Cage que, mesmo ao descrever a ideia de não-continuidade ele o faz afirmando que não-continuidade significa apenas “aceitar a continuidade que ocorrer” (idem p. 132).

2.1.3 - Continuidade e expectativa

Mais corriqueiro, porém, é a ideia de continuidade exemplificada nos textos de Lima e Rosen, que funciona como uma maneira de caracterizar a experiência psicológica da escuta musical, mais especificamente a sensação de permanência e/ou de movimento, tratando-se de sensações da percepção musical que podem, ou não, emergir na escuta e em maior ou menor grau. Mendes, por exemplo, apresenta o conceito de “continuidade como causa e efeito”, que seria a “transformação de um estado a outro e de criação e resolução de expectativa, em um tipo de continuidade direcional” (MENDES, 2015, p. 66).

Essa ideia é a mesma apresentada por Meyer (1956), pela qual a continuidade é dependente de expectativa. Nessa concepção, “continuação sempre implica mudança dentro de um processo contínuo, não mera repetição” (MEYER, 1956, p. 93), por esse conceito, se não houver a sensação de um movimento em direção a uma meta, não há continuidade. Para entender o raciocínio por trás dessa proposta devemos ter em mente que a experiência de escuta que Meyer está considerando ao escrever é aquela do repertório tonal dos séculos XVIII - XIX, regido por uma sintaxe harmônica e estrutura métrica que constantemente estabelecem metas para as quais a música se dirige. Nesse contexto, os principais pontos nos quais o fluxo musical é percebido como sendo interrompido, onde se pode falar em quebras na continuidade, se dão em pontos de chegada. É baseado nessa observação, de que essas vírgulas e pontos no discurso musical estão condicionadas a expectativas mais ou menos fortes e claras, que Meyer vincula continuidade à presença de processos que gerem no ouvinte alguma antecipação do que está por vir. Essa concepção aparece também nos escritos de Rosen, ficando explícita no trecho abaixo, no qual a perda de continuidade vem ligada a

sensação de perda de impulso interno, ou seja, criação de implicações das quais resulte expectativas:

“A maior contribuição dos primeiros sinfonistas vienenses foi o reconhecimento da necessidade de continuidade (...). As obras de câmara de meados do século estão cheias de buracos, momentos em que a tensão deixa de existir, onde a música pára e recomeça sem necessidade interior: mesmo nas primeiras obras de Haydn e Mozart podemos ver isso ocorrendo com triste frequência” (ROSEN, 1998, p. 44, grifo meu)

2.1.4 - Continuidade como permanência

Outro fenômeno da escuta que é frequentemente descrito por meio da ideia de continuidade é a noção de permanência de algo ou em algo. Com essa significação, a continuidade não está mais diretamente ligada a necessidade de uma noção de movimento e, sim, de constância. Grass, oferece um conceito de continuidade buscando essa ideia, a definindo como:

(...)a permanência efetiva de um ou mais elementos (ou características), tanto quanto a repetição de um mesmo elemento, seja variado ou não, ou mesmo a permanência da uma mesma característica em vários elementos apresentados em sucessão, sempre que tal característica seja percebida como o elemento que estabelece algum tipo de unidade nessa sucessão”. (GRAS, 2014, p. 49)

Quando pensamos a música em termos de partes, que possuem limites bem definidos, está atrelado a isso a sensação de que no decorrer desses segmentos há um grau de continuidade e, entre eles e aquilo que lhe cerca, descontinuidades que os delimitam. A própria concepção de continuidade como permanência reflete uma compreensão da experiência de escuta conectada com uma ideia de espacialidade, fundamental para a ideia de forma. A percepção de continuidade/descontinuidade está sempre implícita em expressões como “estávamos em um ponto e agora estamos em outro”, “aqui se inicia/encerra um objeto ou segmento musical”.

Ao considerarmos essa ideia, chegamos a casos nos quais é possível falar em ausência de sensação de movimento e, ainda assim, na percepção de continuidade. Peças caracterizadas por maior espaçamento entre seus sons, ausência de pulso e insistência em poucos materiais, nos demonstra essa possibilidade. Consideremos, por exemplo, os compassos iniciais de *Lo Spazio Inverso* (SCIARRINO, 1985). Por mais de um minuto a peça permanece em um único ambiente, que só é perturbado com o gesto que pode ser visto no

compasso 8 da partitura. Ouvimos, ao longo desses compassos iniciais, uma música homogênea e sem discontinuidades, porém, pode-se afirmar que, aqui, está ausente a sensação de movimentação e, principalmente, movimentação em direção a alguma meta métrica ou harmônica. Nesse sentido, a peça é melhor descrita como quase estática.

Figura 1. SCIARRINO. *Lo Spazio Inverso* 1985, compassos 1 - 10

Consideremos também o exemplo de uma passagem da Sonata N°9 para Violino e Piano, “*Kreutzer*” (Beethoven, 1802 - 3), onde há uma abrupta quebra rítmica e textural (figura 2). A descontinuidade ouvida no compasso 89 não poderia ser mais evidente, contudo, apesar da súbita mudança de um ambiente agitado e tenso para outro contrastante, o senso de movimento não se perde, não há um “buraco”, a música não “para e recomeça sem necessidade interior”, para usar a expressão de Rosen. É evidente, para isso, a importância da progressão harmônica e regularidade métrica, ambas geram expectativas que criam a sensação da música estar se movendo na direção de algo e/ou aquilo que surge ser resultado ou consequência daquilo que se passou. Essas duas ideias serão melhor exploradas logo à frente, ao se tratar da ideia de direcionalidade e linearidade. Justamente por haver estes outros dois conceitos específicos para este fenômeno perceptivo ligado à noção de movimento e causalidade, ao colocar continuidade no contexto deste grupo de conceitos, dou preferência a sua significação ligada a permanência, de maneira a criar uma relação mais rica, de complementaridade, com os demais termos considerados.

Ritmicamente, é bastante claro também a importância do uso da elisão neste exemplo, que permite que o final de uma ideia já seja, também, o início da seguinte. Um pouco menos óbvio talvez, mas igualmente fundamental para que não haja uma ruptura pela perda de sensação de movimento, é a clara relação rítmica entre as partes: a regularidade estabelecida na seção que se encerra coloca em primeiro plano o pulso, sentido de compasso a compasso, de maneira que um elemento proeminente se preserve nas semibreves que se seguem. No mesmo sentido, é interessante dar-se conta que, neste mesmo movimento da sonata, descontinuidades maiores e que marcam cortes mais profundos na forma da peça, vêm acompanhadas de trocas de andamento e fermatas, que rompem a permanência do pulso como elemento de continuidade.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Kreutzer' Sonata by Beethoven, measures 89-94. The score is written for violin and piano. The violin part (top staff) consists of a series of eighth notes, starting with a circled measure number '89'. The piano accompaniment (bottom staff) consists of chords and eighth notes, marked with 'sf' (sforzando). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

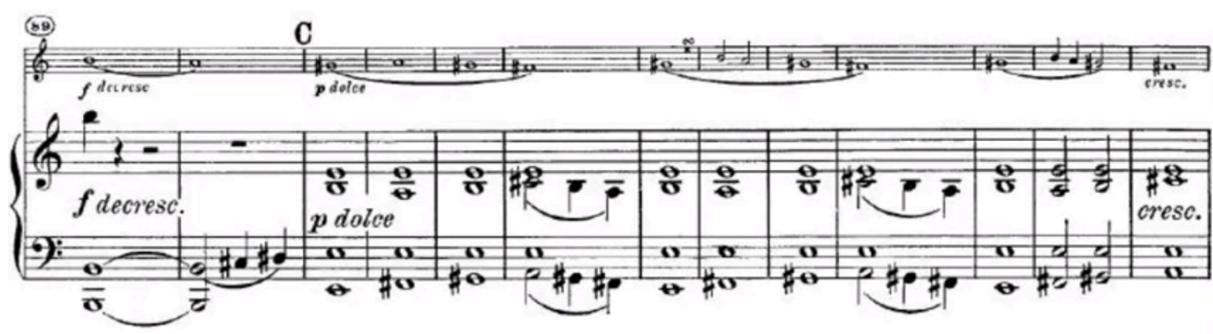


Figura 2. BEETHOVEN. *Sonata N°9 para violino e piano*,. Compassos 83 - 89

2.1.5 - (Des)continuidade. Continuidade e descontinuidade em uma relação não binária

Isso nos leva a um último ponto relevante, a noção de que há diferentes graus de continuidade ou descontinuidade e é essa gradação que permite a hierarquização da forma musical. Barton (2012), em sua tese sobre o tema, explora, principalmente, a importância de relações de semelhança para a experiência de continuidade e descontinuidade. Talvez a principal contribuição de seu trabalho esteja na ênfase colocada sobre o fato de que continuidade e descontinuidade são extremos de um contínuo. Tendo isso em mente, a tendência de coexistência de semelhanças e diferenças entre entidades musicais é salientada pelo autor usando os termos (des)continuidade e (dis)semelhança para se referir a esses dois espectros dentro dos quais transita nossa percepção das relações musicais. De fato, continuidade e descontinuidade não apenas não são mutuamente excludentes como são dependentes uma da outra, em uma relação simbiótica. Nossa mente só pode atribuir algum nível de descontinuidade entre dois elementos distintos ao comparar ambos e, por sua vez, essa ação de perceber um em relação ao outro só existe entre elementos em uma relação, mínima que seja, de continuidade.

Portanto, uma descontinuidade musical só pode existir encapsulada por uma sensação mais ampla de continuidade. Para ilustrar essa ideia pensemos em como o som da afinação dos instrumentos nos intervalos de uma peça em múltiplos movimentos é abstraída e desconsiderada das relações relevantes para compreensão da música, ali a continuidade está completamente interrompida, estes sons não são ouvidos como uma descontinuidade, pois não pertencem ao campo de relações sendo considerado, ou seja, a própria música. Agora, imaginemos que a compositora estava aí pregando uma peça em sua ouvinte e esse processo de afinação comece a se estender e transformar, se revelando parte da composição, a ouvinte, então, percebendo o jogo que foi feito, irá ressignificar a experiência daquilo que antes

parecia irrelevante, trazendo aquilo que estava fora da música para dentro das relações internas da peça e compreendendo/experienciando aquele momento como uma descontinuidade - um ponto onde algo se interrompeu e algo distinto iniciou - dentro da continuidade maior que é o fluxo musical como um todo.

Com isso, podemos lançar um novo olhar sobre a primeira ideia de continuidade antes explorada. Em sua 4'33", Cage explora justamente a possibilidade de se perceber aquilo que ocorre dentro dessa moldura temporal como algo à parte do seu entorno, na qual se estabelece um modo de escuta diferenciado. Não é a natureza das relações dos sons no interior destes quatro minutos e trinta e três segundos que geram a percepção de uma continuidade, mas é a própria noção de que estamos na presença de uma continuidade, criada pela ideia de sua presença que se impõe pelo ritual/performance e modifica a significação daquilo que percebemos e vivenciamos. De experiências radicais como essa podemos derivar o fato de que é possível descrever qualquer música como uma moldura temporal que é, em si, uma continuidade - ou poderia se dizer, uma meta-continuidade - no interior da qual se poderá perceber diferentes graus de (des)continuidade.

Percebe-se, então, que as aplicações do termo inicialmente consideradas são conciliáveis e estão ligadas a percepção de permanência de elementos no tempo ou a uma metáfora espacial, pela qual a música - ou nós - permanece estática ou em movimento, dentro dos limites de determinado segmento. Assim, é natural que, em uma música marcada pela constância de movimento, a noção de continuidade se confunda com a própria ideia de movimento rítmico ou harmônico; é a permanência destes que quando afetada gerará a sensação de alguma descontinuidade, de maneira que a ideia de continuidade como movimento é encapsulada pela de permanência.

2.1.6 - Da aplicabilidade do conceito de (des)continuidade para análise-crítica

A partir de todas essas colocações, neste trabalho continuidade e descontinuidade ou (des)continuidade, serão termos utilizados para descrever fenomenicamente a escuta, referindo-se a um de seus aspectos mais básicos que é a sensação de permanência e interrupção de uma parte ou subparte, admitindo e salientando a gradação de intensidade que pode ser percebida em relação a esse fenômeno. Tratam-se de termos aplicáveis na descrição e discussão de muitas situações e decisões composicionais que dão forma a uma peça, que abarcam quando, como e com que intensidade estabelecer segmentações. As principais

questões para as quais é pertinente a ideia de (des)continuidade aparecem resumidas por Reynolds, quando o autor, após apresentar os aspectos mais facilmente racionalizáveis para construção da forma, enumera fatores complementares que caracteriza como menos objetivos ou sistematizáveis, são eles:

“Plausibilidade de sucessão: [...] o ouvinte não deve resistir à passagem de uma seção à outra como implausível. Se ele o faz, a forma se fragmenta e sua coerência é danificada.

Frequência e grau de contraste: [...] É necessário sempre estar ciente e ampliar o alcance da excursão [*range of excursion*] ao equilibrar a continuidade e a mudança.

Balanço entre invariância e mudança: o que já foi ouvido retorna, mas com uma aparência diferente e renovada, mas sem inclinar-se em excesso em direção a algo que impacte o ouvinte como algo essencialmente estrangeiro [...]

Grau tolerável de mudança: também afetado pela ‘distância’ [...] entre subseções que pretendem ser ouvidas como relacionadas [...]” (REYNOLDS, 2002, p. 15)

Ao refletir - na prática ou na teorização - sobre pontos como estes, que constituem fatores ou critérios para a avaliação das possibilidades decisórias e dos resultados obtidos, chega-se a uma gama de questões em torno da (des)continuidade. Algumas dizem respeito a compreensão ou descrição do objeto musical, como por exemplo: as descontinuidades ali contidas são mais intensas ou mais sutis? Em outras palavras, elas se dão por semelhança e contraste salientes ou dentro de uma faixa mais estreita em contexto homogêneo? Cabe também a análise dos resultados e destrinchamento das escolhas composicionais visando explicitar como foi obtida determinada continuidade ou descontinuidade, respondendo, por exemplo, se há discrepâncias na (des)continuidade em diferentes parâmetros, com uns mantendo-se mais estáveis e outros com maior variabilidade.

Entrando mais diretamente no exercício crítico, coloca-se a questão do porquê das decisões, sob as quais vale considerar, por exemplo, quais consequências estético-expressivas advindas ou impulsionadoras do ambiente de (des)continuidades estabelecido e leva a reflexões sobre quais desafios inerentes a cada uma dessas possibilidades estéticas. Com isso, podemos nos perguntar, ao avaliar a necessidade de maior ou menor descontinuidade em dado ponto: isso deu-se em um esforço pela manutenção de interesse, por alguma razão expressiva, buscando clareza formal ou para construção de algum processo interno? Ou, na grande forma, ao organizar movimentos: que relações foram levadas em conta, para além de justapor peças diferentes para obter interesse pela variedade? Essas e outras questões serão

exploradas nos capítulos 3 e 4, no que segue outros conceitos complementares serão abordados.

2.2 - Direcionalidade

2.2.1 - A metáfora de movimento no discurso sobre música e na escuta

Escrever sobre música, tentar comunicar-se sobre essa experiência aural abstrata, passa, necessariamente, pelo emprego de metáforas, em geral ligadas a nossa experiência física. Teorias da cognição corporificada sugerem, inclusive, que metáforas são mais do que dispositivos comunicacionais, elas refletem a maneira como de fato sentimos e fazemos sentido da experiência musical. Por esta visão, a significação da experiência de escuta musical, em termos cognitivos, não pode ser separada de nossa experiência corpórea, fazemos sentido do mundo através de nosso corpo e mesmo nossos conceitos mais abstratos estão atrelados a nossa experiência física (JOHNSON, 1997, p. 98), o corpo deve ser entendido, então, “como algo que é tanto ‘externo’ quanto ‘interno’, tanto ‘biológico’ quanto ‘fenomenológico’.” (NOGUEIRA, 2016, p. 24).

Algumas das metáforas mais frequentes são as ligadas a um senso de espacialidade: atribuímos a música a propriedade de possuir um “centro” tonal, graus “conjuntos” e “saltos”, modular para uma tonalidade “distante”, em elementos que fazem parte da “superfície” musical e em estruturas com maior “profundidade” por possuírem muitos níveis hierárquicos. Em conjunto com metáforas que interpretam o som em termos espaciais, fazemos uso daquelas que atribuem movimento à música: melodias se “movem” por graus conjuntos, “sobem” e “descem”, temas “retornam” e certas passagens podem ser “estáticas”. A própria ideia de (des)continuidade está ligada a essas duas categorias de metáforas, “proximidades e semelhanças entre eventos sucessivos são vistas metaforicamente como os tornando mais ou menos fortemente ‘ligados’, formando progressões que se movem em uma ‘direção’(…), eventos que não estão tão fortemente ligados ou conectados são vistos como formando os limites de unidades autocontidas que são mais ou menos ‘fechadas’” (SNYDER, 2000, p. 113).

A metáfora da “estaticidade” é regularmente aplicada para descrever pontos de baixa intensidade - de dinâmica, atividade rítmica, tensão harmônica - em oposição a ideia de que pontos de maior intensidade são “movimentados” (SNYDER, 2000, p. 62). Há, porém, outro uso da ideia estagnação em música, que diz respeito aos casos em que uma peça é altamente

contínua e repetitiva, de maneira que não estabelece padrões de transformação. Nesse caso a música pode não ser estática no sentido anterior - possuindo considerável atividade rítmica e tensão harmônica - mas a ausência de transformação a médio ou longo prazo passa a ideia de estagnação. Para lidar com situações que combinam movimentação rítmica com estaticidade processual, Bertissolo sugere o conceito de *circularidade* e a imagem do espiral, que resolvem a contradição conceitual unindo a ideia de movimento e estagnação em uma só imagem, nas palavras do autor “a circularidade é a estaticidade como movimento recôndito, dinâmico, interno, como promessa de movimento latente (...). Quando vemos uma espiral se movendo não conseguimos discernir início-meio-fim, dentrofora, linearidade ou causalidade” (BERTISSOLO, 2013, p. 123).

Mais complexo é o caso de peças que fazem uso de uma quantidade alta de informação e baixa redundância, resultando altamente descontínuas e, com isso, paradoxalmente, também evocando uma sensação de falta de mudança e, portanto, estaticidade. Nesses casos, ao não notarmos relações entre os elementos que nos guiam no sentido de perceber ali continuidades internas, a única continuidade que resta é a mais geral, da música como um todo, que é ouvida como um bloco homogêneo, estático em sua imprevisibilidade. É o caso, por exemplo, do sexto movimento de *Chronochromie* (MESSIAEN 1960), uma densa textura formada por inúmeros *divisis* nas cordas, que executam simultaneamente diferentes cantos de pássaros, a música flui sem frases e se encerra sem chegar a uma conclusão, formando “uma seção estática, autocontida, um bloco indiferenciado de sonoridade fascinante cujo principal significado formal reside em sua duração e sua colocação no todo” (KRAMER, 1988, p. 217).

Modéré (♩ = 112)

1^{er} V^{oa} 1 1^{er} Merle noir

1^{er} V^{oa} 2 2^e Merle

1^{er} V^{oa} 3 3^e Merle

1^{er} V^{oa} 4 4^e Merle

1^{er} V^{oa} 5 Bruant jaune

1^{er} V^{oa} 6 1^{er} Chardonneret

2^d V^{oa} 1 Pouillot véloce

2^d V^{oa} 2 2^e Chardonneret

2^d V^{oa} 3 Fauvette grisette

Figura 3. MESSIAEN. *Chronochromie, VI. Epode*, primeiros compassos.

2.2.2 - Direcionalidade na literatura

A ideia de que a música se move é, frequentemente, acompanhada pela noção de que ela se move para alguma meta/objetivo; ela possuiria, portanto, direcionalidade. Movimento e direcionalidade são características essenciais do repertório tonal, implicadas pela própria ideia de polarização e progressão harmônica, essa é uma música que “nunca é estática porque lida com constantes mudanças de tensão” (KRAMER, 1988, p. 25) e, enquanto a harmonia define para onde se está indo sonoramente, a clara hierarquização e periodicidade rítmica da estrutura - que marcam, especialmente, o período clássico - estabelecem uma estrutura pela qual nos movimentamos e pontos no tempo para onde nos dirigimos.

Menezes, também lança mão da ideia de direcionalidade em sua produção teórica. Ele faz uso deste conceito para narrar parte relevante das mudanças técnicas e estéticas na história da música de concerto europeia, mas, mais que isso, lhe atribui um status de critério estético que tem em alta conta. Segundo Menezes, uma música é direcional quando atrai o

ouvinte “a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja em um determinado aspecto (fenômeno) sonoro, seja na combinação de alguns destes” (MENEZES, 2002, p. 30). O próprio conceito de discurso musical, para Menezes, depende da presença de direcionalidade, uma vez que a noção de discurso pode ser definida como “um pensamento que vai de uma ideia à outra, passando por uma ou várias ideias intermediárias que tecem a direção da ideia inicial a final” (idem p. 34). Menezes, faz uso do termo desde seus primeiros escritos publicados, mas é em seu memorial, *Matemática dos Afetos*, que a ideia de direcionalidade aparece mais próxima do papel da expectativa, como em outros autores:

“O material musical transmuta-se em estados variados no corpo da obra e estabelece direcionalidades. Expectativas constroem-se graças à dose imprescindível de redundância, por meio da qual se prevê e supõe o que se perceberá” (MENEZES, 2013, p. 29)

Portanto, para que a experiência de escuta se caracterize por uma sensação de que a música, em seu fluxo em constante mutação, está indo a algum lugar, é necessário algum grau de redundância, que possibilita o surgimento de expectativas. A própria polarização tonal está atrelada a redundância, não sendo casual o fato de que em peças com uma harmonia clara e fortemente funcional as notas mais recorrentes são, estatisticamente, o quinto, terceiro e primeiro grau (HURON, 2006, p. 148). A similaridade, importante na criação da sensação de continuidade, é essencial para que se possa falar em direcionalidade, uma mudança abrupta em todos parâmetros, de A para B, resulta em uma descontinuidade na qual não faz sentido falar em direcionalidade, há apenas mudança. Por outro lado, uma completa continuidade, sem mudança, também não resultará em direcionamento, como escreve Snyder, “embora a música que consiste em eventos repetidos idênticos certamente possa ser ouvida como ‘avançando no tempo’, ela não tem movimento paramétrico direcionado e é, nesse sentido, estática” (SNYDER, 2000, p. 113).

Meyer também associa a percepção de direção com a criação de expectativas e, assim como Menezes, também a coloca como um critério de uma forma musical esteticamente satisfatória. Ao seu ver a forma deve ser inteligível para o ouvinte familiarizado, o que significa, antes de tudo, permitir que este ouvinte “antecipe, com algum grau de especificidade e precisão, quais serão os estágios posteriores do processo musical” (MEYER, 1956, p. 161), com isso se cria “uma atmosfera psicológica de certeza, segurança e propósito patente, na qual o ouvinte sente uma sensação de controle e poder, bem como uma sensação de tendência específica e direção definida” (idem). Considerando isso,

podemos compreender o que outro autor e compositor, Rochberg, tem em mente quando apresenta seu conceito de direcionalidade:

Direção na música é a criação de uma ordem integral que é percebida ou sentida como objetivo ou propósito estrutural. [...] A direção na música deriva de uma percepção clara de, e portanto corresponde a uma clara apresentação de pontos temporais e espaciais de partida e movimento ou passagem em rota para pontos de chegada ou destino. (ROCHBERG, 2004, p. 90)

Para Rochberg, a direcionalidade, que é marca do tonalismo, perde força ao longo da segunda metade do século XIX conforme a harmonia tonal ganha mais e mais em ambiguidade. Quando, nas primeiras peças atonais, a direcionalidade harmônica deixa de ser uma possibilidade, ainda resta a Schoenberg e Berg o uso do ritmo e métrica para gerar alguma clareza frasal dotada de direção, contudo, mesmo essa possibilidade começa a ser deixada de lado na música de Webern, na qual a sensação de pulso e métrica passam a ser obscurecidas. Rochberg ao escrever seu texto, logo ao início da década de sessenta, tinha em mente, basicamente, os resultados recentes do serialismo integral ao fazer suas considerações, porém, técnicas e objetivos estéticos menos restritos que passam a ser explorados posteriormente requerem que se pense uma versão mais ampla de direcionalidade, na qual a expectativa não está vinculada a metas mais ou menos precisas e, sim, a percepção de tendências gerais de mudança.

Menezes, que escreve em torno de três décadas depois de Rochberg e Meyer, tem em mente outro repertório e apresenta uma ideia mais flexível de direcionalidade, que está ligada a expectativas mais brandas, tendências gerais que não precisam apontar para algo tão bem definido como uma determinada nota ou acorde, em determinado tempo de um compasso, dentro de um certo ponto da estrutura métrica. Com essa concepção de direcionalidade, Menezes pode, inclusive, atribuir direcionalidade à música de Webern (MENEZES, 2006, p. 135-189), que Rochberg tem como o ponto de ruptura no qual a direcionalidade, tal como entende, é de todo abandonada .

A diferença entre as duas concepções, uma com a experiência de escuta do repertório tonal como principal modelo e outra mais adequada ao repertório pós-tonal, está em levar em conta, de um lado, a expectativa por pontos de chegada bem determinados e, de outro, a expectativa de continuação de um processo que seja percebido. No repertório pós-tonal, em muitos casos, aquilo que pode ser chamado de direcionalidade é fruto de diferentes parâmetros que não são capazes de criar expectativas específicas como as encontradas no

repertório tonal. Em termos de registro e contorno pode-se falar de uma tendência ao agudo ou ao grave, nas dinâmicas ao *forte* ou ao *piano*, ritmicamente do pouco ao mais veloz ou do regular ao irregular e na textura do rarefeito ao denso. Estas são tendências gerais, não sendo o caso de se esperar exatamente um ou outro ponto de chegada, apenas se perceber a aproximação, o direcionamento, para uma determinada característica.

Por fim, é relevante olhar com maior cuidado para a oposição entre direcionalidade e estaticidade. Antes já foi apresentada a ideia de circularidade, proposta por Bertissolo, aplicável a casos de músicas movidas ritmicamente, porém repetitivas, agora vejamos outra situação, do tipo em que há um constante fluxo de informações novas, mas sem que se perceba tendências gerais de mudança. Consideremos o segundo movimento de *Le Marteau sans maître* (BOULEZ, 1955), *commentaire 1 de "bourreaux de solitude"*. Nesta peça ouvimos, constantemente, pequenos segmentos melódicos, com inícios e fins perceptíveis, estes fragmentos se amarram uns aos outros, criando a percepção de segmentos maiores, geralmente separados por silêncio. No caso dos momentos em que a flauta apresenta seus segmentos melódicos tal ideia é bastante clara, mas também é possível ouvir este amarrar de gestos melódicos entre xilofone e viola, incluindo pontos em que estes instrumentos geram algo mais próximos de um *klangfarbenmelodie*.

The image shows a musical score for Boulez's 'Le Marteau sans maître, commentaire 1 de "bourreaux de solitude"'. It consists of four staves: Fl. en sol (Flute), Xyl. (Xylophone), Tamb. sur cadre (Tambourine), and Alto avec sourd. (Alto). The Flute part has two green arrows indicating melodic segments. The Xylophone part has rhythmic markings: 2/4, 5/8, and 3/8. Dynamics include mp, p, mf, and pp.

Figura 4. BOULEZ. *Le Marteau sans maître, commentaire 1 de "bourreaux de solitude"*. Compassos 12- 16

Nem o tamanho dos segmentos menores, nem daqueles maiores, que resultam de sua soma, pode ser previsto ou gera expectativas específicas e a irregularidade rítmica e melódica é uma constante. Porém, essa não é uma irregularidade que remeta a aleatoriedade,

havendo a constante redundância de padrões, que não são regulares a ponto de poderem ser previstos, mas o suficiente para, no momento que são ouvidos, serem reconhecidos como derivados ou relacionados com o que foi antes ouvido. Assim, temos a percepção de alguma homogeneidade, ou continuidade geral, dentro da qual podemos acompanhar linhas e, nesse sentido, poderia-se falar em direcionalidade, um fluxo formado por pontos de partida e chegada. Contudo, é difícil caracterizar tais linhas em termos de algum processo interno em qualquer um dos parâmetros, de maneira que talvez seja pouco preciso falar em partidas e chegadas, se tratando mais de começos e interrupções destes movimentos. Há uma ambiguidade neste tipo de situação, que podemos colocar na forma da seguinte analogia: alguém que se move, sem rumo ou perdido, por uma mata, anda com direção? Essa pessoa pode estar indo em direção, digamos, ao leste, mas, na ausência de pontos de referência, a sensação psicológica poderá ser de que, por mais que caminhe, não esteja avançando.

Alguns autores, como Menezes, apresentam a ideia de direcionalidade como equivalente à noção de movimentação e, portanto, algo que se opõe a sensação de estaticidade, contudo, partindo de casos como o anteriormente considerado, creio que se ganhe ao diferenciar essas duas metáforas e considerar a direcionalidade um qualificativo extra a ser aplicado a movimentação que possa ser percebida em uma música, ou seja, toda peça na qual se pode falar em direcionalidade passa uma ideia de movimento e mudança, mas nem toda música em que se pode falar em movimento é caracterizada por direcionalidades. Neste mesmo espírito, de diferenciar e relacionar conceitos de maneira complementar, no que segue, serão abordados ainda três ideias que, somadas ao que se viu até aqui, ajudarão a dar nuança a descrição da experiência de escuta de diferentes propostas estéticas, trazendo para a discussão, principalmente, a sensação de causalidade.

2.3 - Linearidade

2.3.1 - A necessidade de um conceito complementar; música teleológica e periodicidade

Através do conceito de continuidade podemos apontar a sensação, maior ou menor, de que um determinado ponto da música que está sendo ouvido faz parte daquilo que se ouviu imediatamente antes, ambas coisas pertencendo juntas a uma unidade. Dessa maneira, duas peças bastante distintas em termos estéticos e composicionais, como *Einstein on the Beach* (GLASS, 1975) e *Lontano* (LIGETI 1967) podem ser caracterizadas como bastante contínuas

e, como abordado antes, a continuidade é também frequentemente apontada como um fator essencial da música do Classicismo. Neste último caso, o que os críticos procuram descrever com a ideia de continuidade é a persistência da sensação de movimento ao longo de uma peça, de um “impulso para frente”, dada por uma continuidade rítmica que, frequentemente, não se perde mesmo quando há descontinuidades em outros parâmetros, em conjunto com funcionalidade harmônica que amarra os eventos uns aos outros. Por outro lado, a continuidade que se pode apontar em Lontano - na qual não existe sensação de pulso, quanto mais de continuidade rítmica - diz respeito a maneira como os elementos se entrelaçam de maneira a ser, por longos períodos de tempo, difícil segmentar o fluxo musical. Algumas das diferenças essenciais na experiência oferecida por duas peças muito distintas, como um *allegro* de sonata de Mozart e Lontano, podem ser descritas, portanto, observando em que sentido se pode falar de sua (des)continuidade. O caso é menos simples, porém, se o par considerado for Mozart e Glass.

Consideremos como exemplo, *Train*, segunda peça de *Einstein on the Beach*³. Nela temos, uma sensação de pulso constantemente presente e se, por um lado, o material é consideravelmente homogêneo devido ao alto grau de repetição, a repetição coloca os materiais dessa peça em um microscópio, de maneira que qualquer quebra na textura ou padrão melódico/rítmico são imediatamente percebidas, gerando uma sub-unidade, um momento distinto dentro da continuidade inquebrável percebida em um nível hierárquico superior. Aqui temos continuidade e descontinuidade ocorrendo nos mesmos sentidos aplicáveis a música do classicismo, a diferença é, nesse caso, de grau.

Contudo há algo essencialmente diferente na experiência explorada e valorizada nessas duas estéticas e que a ideia de continuidade, como foi abordada aqui, não dá conta. Pensemos por um momento como se aplicaria - ou não - o raciocínio de Rosen sobre continuidade clássica a *Train*, mais especificamente quando ele aponta a fraqueza de peças que “param e começam sem necessidade interior”. A peça de Glass, no sentido rítmico, não para, seu impulso é incessante, contudo, as mudanças internas, as trocas de padrão e textura que configuram um nível de descontinuidades nessa música, dificilmente podem ser explicadas ou - e isso é o mais importante - experienciadas como frutos de uma “necessidade interior” da música, elas simplesmente ocorrem, nos pegando de surpresa e renovando nosso interesse.

³ Na gravação de 1979, lançada por Sony Music Entertainment

Esse é um ponto que se mostra relevante entre os fatores envolvidos na avaliação estética e as explicações oferecidas pelos críticos. Como Meyer em suas análises tem sempre em mente o papel da expectativa na experiência musical, não é de surpreender que quando oferece uma explicação para o maior ou menor valor estético de uma peça, aponte como menos interessante uma música que realize de maneira direta as expectativas que cria, sem explorar o potencial expressivo de atrasar essas realizações ou subverter tais expectativas. Essa observação sobre valoração estética parece pouco aplicável a uma peça como *Train*, na qual é difícil apontar uma rede de implicações musicais as quais seriam atribuídas expectativas relevantes, ao menos não na mesma quantidade e de maneira igualmente convincente como se pode fazer no repertório abordado por Meyer.

Uma diferença fundamental na experiência de escuta proposta pelo Minimalismo e o repertório da prática comum está, portanto, na maneira como os elementos no interior do fluxo musical se relacionam. Enquanto no Minimalismo mudanças se dão algo arbitrariamente do ponto de vista psicológico, na prática comum é valorizada a criação da “necessidade interna” de que Rosen fala. Essa última é explicada por relações de expectativa que surgem por implicações musicais e diz respeito a uma sensação de que aquilo que se ouve em determinado ponto de uma peça é uma consequência daquilo que lhe precede. Tovey, em um elogio a *Sinfonia 7* de Dvořák, deixa claro esse critério estético, quando escreve que “os temas, os clímax, os contrastes emocionais são relacionados uns aos outros como personagens são relacionados ao destino” (TOVEY, 2014, p. 323), ou seja, os elementos e partes dessa música, ao se encadear, podem ser ouvidos como consequências - até mesmo inevitáveis - uns dos outros. Como escreve Ratner, a escuta do repertório tonal é caracterizado pela sensação de que “seu movimento se concentra em pontos de chegada, em todas as escalas de magnitude, desde a figura até o movimento completo” (RATNER, 1980, p. 33).

A ideia de que uma música como um encadeamento de elementos amarrados por relações causais é paradigmática para o repertório tonal e intimamente ligada a sensação frequentemente valorizada de que “a música como um todo está sempre ‘indo a algum lugar’, proporcionando ao ouvinte uma jornada” (FINK, 2005, p. 31). Meyer, reconhece este como um atributo essencial que engloba músicas de diferentes tempos, de Bach a Bartok, e sugere o termo “música teleológica”, na qual diferentes resultados são obtidos pelo jogo de maior ou menor conformidade daquilo que se ouve com nossas previsões e se caracteriza por uma

sucessão de eventos que podem ser ouvidos como dirigindo-se a metas psicológica e afetivamente relevantes (MEYER, 1994, p. 72).

Outro conceito ligado a essas características é o de periodicidade tal como usado e colocado como central para análise do repertório clássico por Agawu, que a define como a tendência que do material sonoro de implicar continuação e obter algum grau de conclusividade (AGAWU, 2000, p. 76). Nesse contexto, outro ponto de suma relevância é a cronologia dos eventos na música, devido a função que estes têm um em relação ao outro. A diferenciação de função formal dos segmentos, já antes definida por Dahlhaus como uma característica estilística marcante do classicismo (DAHLHAUS, 1983, p. 66), é colocada como foco da proposta analítica de Agawu e em peças marcadas pela periodicidade, tal como ele a compreende, a ordem dos eventos é essencial para o resultado estético/psicológico. Com essa mesma ideia em mente, Walker - que teoriza sobre a crítica musical - apresenta como perguntas que considera básicas para uma crítica pertinente a esse repertório questões como “por que uma cronologia de eventos é boa e outra ruim?” e “por que, em uma música bem sucedida, é difícil modificar a cronologia sem uma perda em sua efetividade?” (WALKER, 1968, p, 52).

2.3.2 - Linearidade Direcionada

Kramer, em seu livro de 1988 sobre o tempo em música, elabora ainda outro conceito que lida com a mesma situação, linearidade, o qual mostra-se atraente para este trabalho, especialmente por vir acompanhado de outros dois termos, a linearidade não-direcionada e a não-linearidade, ambos relevantes para o repertório pós-tonal. A partir da concepção de tempo linear de Kramer, que integra uma variedade de características, podemos pensar que uma peça ou passagem dotada de linearidade configura uma sucessão de eventos na qual os eventos passados implicam os vindouros, que, por sua vez, são percebidos como consequências daquilo que foi ouvido antes. Quando a escuta se caracteriza pela percepção de relações causais com expectativas daquilo que está por vir e quando isso deverá ocorrer, temos aquilo que Kramer chama de linearidade direcionada “a uma meta” (*goal directed linearity*), que a partir de agora tratarei apenas como linearidade direcionada, mas é importante que este detalhe - “para uma meta” - seja mantido em mente. O termo é aplicável em casos nos quais as expectativas criadas na escuta forem relativamente claras, como o caso da resolução de uma região harmonicamente instável em uma peça tonal ou o retorno de uma

região temática específica antes apresentada - marcante e memorável - após um ponto de maior instabilidade e complexidade motivo-temática.

Para que uma música possua essa característica se faz necessário um equilíbrio entre continuidade e descontinuidade. Demasiada continuidade evoca uma sensação de permanência que é antitética a sensação de movimento, de mudança, que caracteriza uma experiência linear. Por outro lado, demasiada descontinuidade tende a tornar difícil a percepção de padrões e/ou relações às quais se atribua sensações como movimento, progressão e causalidade. A linearidade só emerge, portanto, dentro de uma faixa limitada da relação novidade/redundância, sendo que a função da redundância é, sobretudo, permitir que a memória possa entrar em ação para comparar eventos no tempo e traçar relações. E, por outro lado, a própria linearidade, uma vez estabelecida, auxilia na esquematização e memorização da forma musical, como explica Snyder, “por nos permitir ter uma noção de nossa posição em uma progressão, uma estruturação linear de uma sequência não apenas agiliza nossas expectativas de ‘para onde estamos indo’; facilita a nossa memória de ‘onde estivemos’ ”. (SNYDER, 2000, p. 230)

Estruturas formais hierárquicas, fruto dos diferentes graus de (des)continuidade, se caracterizam por possuir diferentes níveis de conclusividade entre as frases ou segmentos, de maneira que os mais abertos tendem a ser ouvidos como formando unidades maiores em um nível superior. Ao se ouvir um encadeamento de segmentos de caráter pouco conclusivo (*incomplete closure*) a expectativa por uma conclusão mais forte e clara permanece em aberto fazendo com que os eventos sejam “amarrados em uma progressão e faz com que eventos posteriores sejam ouvidos como resultado dos anteriores” (SNYDER, 2000, p. 64).

A diferenciação entre linearidade, continuidade e direcionalidade pode não ser simples ou evidente, especialmente quando se trata de um repertório no qual a linearidade é uma qualidade essencial, pois neste a manipulação dos níveis de (des)continuidade e direcionalidade é um instrumento para criação de linearidade e é fácil os meios se confundirem com os fins. Em um contexto prático, a diferenciação destas ideias pode ser ilustrada a partir de um trecho no qual Rosen destaca aquilo que julga como a maior contribuição de Haydn para a história da música, diretamente ligada com a ideia de linearidade aqui sendo abordada. A transformação estilística que traz consigo essa contribuição é observada por Rosen nos quartetos Op. 33, nos quais são quase completamente eliminadas figuras transicionais utilizadas com frequência em composições anteriores, como por exemplo a que pode ser observada abaixo no compasso 4 no violoncelo.

Allegro moderato

The image displays a musical score for Haydn's Quartet No. 1 in C major, Op. 20, marked 'Allegro moderato'. It shows the first violin (Viol. I), viola (Vla.), and cello parts. Measures 1-3 are for Violin I and Viola. Measures 4-5 are for Cello. The cello part in measure 4 features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) that connects the end of measure 4 to the beginning of measure 5, maintaining the rhythmic flow.

Figura 5. HAYDN. *Quarteto Nº1 em Mib, op. 20* (em ROSEN 1998, p. 118)

A figura do cello, no quarto compasso, é um fragmento dotado de direcionalidade - trazida pelo movimento ascendente, no arpejo de Mib - com o qual Haydn conecta as duas frases, evitando a interrupção de movimento rítmico e diminuindo a descontinuidade que se sentiria entre o compasso 4 e 5, caso se fizesse ausente. Segundo Rosen, dez anos depois, na composição dos quartetos Op. 33, Haydn é mais econômico e consegue construir a horizontalidade de sua música de maneira que o final de uma frase implique aquilo que virá, produzindo a sensação de que aquilo que se ouve agora foi gerado pelo que se ouviu antes e com isso não se fazem mais necessários gestos conectivos como o deste exemplo (ROSEN, 1998, p. 118). É com isso em mente que Rosen escreve:

Essa sensação de que o movimento, o desenvolvimento e o curso dramático de uma obra podem ser encontrados latentes no material, que o material pode ser feito para liberar sua força carregada para que a música não mais se desdobre, como no barroco, mas seja literalmente impulsionada de dentro - esse sentido foi a maior contribuição de Haydn para a história da música (ROSEN, 1998, p. 120)

Nessa observação de Rosen a utilidade de diferenciação e complementariedade dos termos aqui sendo abordados se evidencia. No exemplo do op. 20, por meio da frase conectiva do cello, pode se falar em um direcionamento que reduzia a descontinuidade, porém, há na música mais madura do classicismo este algo a mais celebrado por Rosen e é justamente a isso que a ideia de linearidade se refere. Portanto, linearidade, caracterizada pela sensação de causalidade entre elementos locais e partes de uma peça, não é o mesmo que

continuidade, porém necessita de um determinado equilíbrio nas relações de (des)continuidade. Da mesma maneira, a presença de direcionalidade tende a resultar na percepção de linearidade, mas essa última não surge nem pode ser descrita apenas como criação de expectativa por meio de mudanças graduais ou jogos na gramática harmônica e mais a frente, ao ser abordada a linearidade não-direcionada, essa discussão será aprofundada.

A sensação de linearidade pode se dar em diferentes níveis da forma, incluindo relações de larga escala. A esse nível macro o caso mais inequívoco talvez seja o da progressão de intensidade que frequentemente se encontra entre os ápices de peças de médio e grande porte, sendo, muitas vezes, o último ou mais próximo do fim aquele com maior energia. Como frisa Belkin, o ganho gradual de intensidade colabora para a sensação de unidade pela qual a forma como um todo pode ser percebida como um grande gesto (BELKIN, 2018, p. 93). Assim, em uma peça que busca explorar e oferecer uma experiência de escuta marcada pela linearidade, se impõe a quem compõe questões como “por que manter a peça indo em frente depois que seu objetivo é alcançado? E o que tudo isso está fazendo no início se não estiver ajudando a definir a resolução final?” (FINK, 2005, p. 46).

Em um modo de escuta que privilegie e busque a linearidade, paralelismos percebidos entre diferentes pontos de uma peça tendem a ser valorizados, com elementos recorrentes sendo interpretados como desdobramentos de suas primeiras ocorrências ou tendo sido anunciados por estas. A linearidade está intimamente ligada à sensação de progressão - ou teleologia para usar o termo de Meyer - de uma composição, o que significa que em peças altamente lineares a ordem dos eventos é de suma importância para sua significação ou efeito psicológico, de maneira que, por exemplo, uma recapitulação é experiencialmente muito diferente de uma exposição. Para um exemplo de recurso diretamente ligado com a obtenção de uma experiência marcada por uma linearidade direcionada, pensemos na intensa repetição e variação motivica na seção de desenvolvimento de muitas sonatas, que, como Meyer salienta, é valorizado por permitir a percepção de relações em larga escala. Juntamente com a direcionalidade harmônica, essa é uma das maneiras pelas quais o efeito de causa-consequência entre desenvolvimento e recapitulação é obtido, pois “o uso de parte de um todo previamente estabelecido (um motivo retirado de um tema) é implicativo do retorno padrão completo” (MEYER, 1973, p. 54).

Isso pode ser visto em ação com clareza no desenvolvimento da Quinta Sinfonia (BEETHOVEN), que, em geral, é marcada por uma intensa força propulsora que exemplifica bem o que Rosen tem em mente quando menciona a sensação de “necessidade interna” que peças maduras do classicismo obtém. O efeito triunfal e catártico da chegada da reexposição é fruto da tensão e antecipação criada ao longo do desenvolvimento. Para perceber a força do contexto formal sobre um determinado material basta atentar, na mesma peça, para o *ritornelo* da exposição. Neste momento, diferentemente de quando ouvimos este mesmo motivo na reexposição, o efeito psicológico é bastante diverso, pois este retorno não é precedido por algo que crie em especial alguma expectativa por ele ou o ressignifique e, por isso, não configura um evento dramático dentro da peça, a despeito da força expressiva do material. Enquanto a reexposição exemplifica perfeitamente um momento marcado por uma relação de linearidade direcionada, o *ritornelo* configura um momento de exceção dentro da peça, no qual essa lógica linear é quebrada e temos um ponto em que, para fazer uso de uma analogia, soa como que se quem nos lê uma história resolva, algo arbitrariamente, repetir o primeiro capítulo que acabara de ler para nós.

Outra ideia ligada à música marcada pela linearidade e útil para pensar e descrever o resultado da macroforma é o de dramaticidade. Essa, que é uma expressão frequente em nossos escritos, muitas vezes aparece como sinônimo de alta carga expressiva, contudo, o que se tem em mente aqui é outra de suas significações, como um aspecto da experiência que emerge das relações internas da peça e caracteriza a forma ou fluxo musical. Aquilo que tenho em mente está alinhado com o conceito de Stockhausen de “forma dramática”, que funciona por analogia ao texto dramático, no qual são apresentados personagens que experienciam - e nós testemunhamos - as consequências de ações suas ou de outros, nesse sentido, “dramático significa que você pode seguir um fio, mesmo se perdê-lo algumas vezes, o que aumenta a tensão dramática.” (STOCKHAUSEN, 2009, p. 58). Musicalmente, portanto, se pode considerar a ideia de “causalidade dramática”, na qual “mudanças em domínios particulares dão a impressão de antecipar ou instigar mudanças iminentes em outros domínios” (HOWARD, 2014, p. 36).

2.3.3 - A ideia de linearidade por trás de avaliações estéticas

Dentre compositores que dedicaram-se também à teorização e vieram a se manifestar sobre aspectos estético-avaliativos, Schoenberg é um dos que, de maneira mais clara e explícita, toma uma lógica linear como a base de seu pensamento. Aquilo que Schoenberg

chama de prosa musical e o principal meio para obtê-la, a técnica de variação em desenvolvimento, são exemplos da importância do senso de linearidade em música para ele, sendo que prosa musical pode ser descrita resumidamente como a construção de um discurso musical que abrace toda potencialidade da linearidade tal como a definimos aqui (SCHOENBERG, 1950, p.72). Em seu projeto teórico inacabado e possivelmente o mais audacioso, no qual se propõe a definir sua noção de ideia musical (SCHOENBERG, 2006), encontramos um pensamento também intimamente ligada ao que aqui tratamos como linearidade, o que se explicita especialmente quando é enfatizado que a ideia musical tal como concebida ali é algo imbricado e inalienável da música pensada como um vir a ser.

Assim sendo, as questões levantadas por Schoenberg em seu texto intitulado “Critérios para avaliação da música”, no qual enumera um amplo número de questionamentos que considera importantes e devem pesar no ato crítico, sintetizam diversos critérios estéticos ligados à linearidade, presentes principalmente na literatura sobre o repertório tonal e aqui nos são úteis para observar a questão da avaliação neste contexto. daquelas que são aqui pertinentes, aplicáveis ao processo decisório, podemos considerar as seguintes questões:

“O tempo e o espaço são adequados à importância ou à falta de importância das ideias? As ideias principais são claramente diferenciadas no espaço das ideias subordinadas por proporções adequadas, assim como na ênfase, para sempre garantir a predominância do objeto? (...) A amplitude da apresentação é justificada? É admissível devido ao número de ideias, por causa de suas consequências inevitáveis ou por causa da compreensibilidade?” (SCHOENBERG 1950, p. 189)

A noção de ideias subordinadas e principais, mesmo que aplicável em alguma medida a uma música não-linear, é um elemento mais marcante da linearidade, que depende de hierarquizações internas - na forma e no material - para que se perceba e espere por pontos de chegada ou eventos com peso dramático. Tal recurso é importante não só para obtenção de linearidade, com a presença de funções formais, mas, também e mais especificamente, para uma linearidade na qual seja sentida direcionalidade. Fica também exemplificada uma das questões mais típicas de uma estética pautada na linearidade, a noção de “inevitabilidade”; por esse critério a música deve ser construída de tal maneira que surjam implicações a serem exploradas e, uma vez isso feito, o desejado senso de inevitabilidade irá aflorar.

A noção que Schomberg tem de compreensibilidade também vale a pena ser elucidada. Em seus textos compreensibilidade refere-se principalmente à compreensão

formal, e mais do que isso, às relações lineares estabelecidas na forma. A compreensão nesse caso refere-se, portanto, à clareza da hierarquia formal e das funções formais. A forma musical hierarquizada - fruto de um jogo de descontinuidades de diferentes graus, na qual partes encapsulam subpartes e são, por sua vez, encapsuladas por partes maiores - é um tipo de construção pregnante do senso de linearidade, pois contribui para interpretação daquilo que se escuta como um percurso com diferentes graus de tensão e repouso, que propulsiona o fluxo e costura os elementos com certo senso de causa e consequência.

Um exemplo pessoal e prático oferecido por Schoenberg é dado ao analisar seus rascunhos para *Verklärte Nacht*, comentando sobre a necessidade que houve de, tendo em mãos uma profusão de motivos e derivações motivicas, “retardar o progresso do desenvolvimento de maneira a permitir ao bom ouvinte médio ter em mente o que precedeu para compreender as consequências.” (SCHOENBERG, 1950, p. 162, grifo meu). Portanto, quando Schoenberg destaca o papel crucial da memória para compreensão musical tem em mente não só a assimilação da forma, mas, principalmente, a percepção de relações entre os elementos de maneira que eles possam ser apreendidos como consequências uns dos outros. Estas observações de Schoenberg ecoam e sumarizam apontamentos críticos que encontramos na literatura frequentemente ligados a músicas de características lineares e geralmente tonais; no capítulo 4, com diversos exemplos extraídos do portfólio, essas ideias serão exploradas em diferentes contextos não-tonais.

2.3.4 - Linearidade com direcionalidade difusa e não-direcionada

A música caracterizada pela linearidade direcionada, uma vez que depende da implicação por continuidade no interior de seus segmentos e claros pontos de chegada para os quais se dirige, foi obtida na música da prática comum, principalmente, pela combinação do uso da harmonia funcional e regularidade métrica. No momento que esses dois aspectos passam a ser flexibilizados ou abandonados, a intensidade e precisão das expectativas quanto aos pontos de chegada das direcionalidades torna-se uma característica menos comum. Com isso, em muitas músicas, deixam de haver expectativas claras quanto a quando e como ocorrerão as conclusões e inícios dos segmentos. Não deixam, necessariamente, de haver momentos que são compreendidos como pontos de chegada ou consequências daquilo que antecede, mas tais momentos podem não realizar expectativas claras ou mesmo não estar atrelado a nem uma expectativa, com um impacto predominantemente retrospectivo.

Essas são características apontadas, por exemplo, por Agawu ao comentar a ária “*Quietly, night*”, presente no primeiro ato de *Rake's Progress* (STRAVINSKY, 1951). Ao longo da peça é ouvido um arco de intensidade bem delineado, com ápices para os quais a música se encaminha, proporcionando uma experiência de linearidade. Contudo, o tratamento harmônico ambíguo, o estilo do acompanhamento e a construção frasal, levam Agawu a apontar uma ausência de criação de expectativas mais precisas quanto ao o que ocorrerá e, principalmente, quando ocorrerá, em suas palavras, “temos de simplesmente esperar Stravinsky dizer o que ele quer e como” (AGAWU, 2009, p. 88). Situações como esta, na qual a linearidade não vem acompanhada de expectativas que apontem para metas relativamente concretas, configuram aquilo que Kramer chama de linearidade não-direcionada (KRAMER, 1988, p. 46). A música dominada por essa característica “nos leva ao longo de seu continuum, mas nós não sabemos onde estamos indo a cada frase ou seção até chegarmos lá” (KRAMER, 1988, p. 40).

Este é um conceito especialmente aplicável ao repertório pós-tonal, por exemplo, na música de Carter, que sempre valorizou imensamente relações lineares em suas composições. Este interesse reverbera em declarações que o compositor fez em entrevista a Boretz, em que aponta que sua música “poderia ser considerada uma série de formas em constante evolução” (CARTER e BORETZ, 1970, p. 11) e ao considerar que “declarações musicais (*musical statements*) precisam ter relações interessantes com aquilo que lhes precede, com aquilo que é simultâneo e que segue a eles” (idem p. 18). Como escreve Kramer, Carter crê que um dado momento só pode ser entendido, ou ganha significado, no contexto daquilo que lhe precede e procede imediatamente, ele “não rejeita ou minimiza a descontinuidade, mas está mais preocupado com as continuidades subjacentes” (KRAMER, 1988, p. 205). Essa ideia de um fluxo contínuo, que explora diversos modos de encadeamento somado ao uso, no plano vertical, de polirritmia, resulta em uma música inquieta e carregada de informação. O desafio que Carter parece se colocar é o de conciliar o máximo de mudança e complexidade com a presença de um senso de linearidade.

O contínuo desdobramento, não uso de repetições literais, rejeição do tematismo e uma ideia de progressão constantemente reativada são os eixos centrais do pensamento composicional de Carter na maioria dos trabalhos de sua maturidade (VERMAELEN, 1999, p. 98). Os elementos tendem a estar conectados de maneira perceptível, um levando ao outro, mas o baixo nível de redundância torna muito difícil que se estabeleçam expectativas. Lançando mão mais uma vez da metáfora de uma caminhada, a música de Carter seria como

um caminhar no qual nos fixamos àquilo que está aos nossos pés ou ao nosso lado, vendo muito pouco à frente e atentos, portanto, ao constante passar de coisas que nossos olhos testemunham, sem saber o que surgirá para além de alguns segundos no devir.

É importante ter em mente que estas duas diferentes ideias de linearidade até aqui abordadas não são mutuamente excludentes e podem coexistir em uma mesma peça. Com isso, o conceito de linearidade não-direcionada pode ser útil também para pensar relações dentro do contexto tonal, ou seja, atuando em conjunto com a linearidade direcionada. Uma maneira de gerar relações marcadas pela sensação de linearidade a um nível macro é por meio de descontinuidades suficientemente fortes para introduzir uma dúvida, um ponto percebido como não resolvido e que possa ser explorado mais a frente, essa técnica pode ser, inclusive utilizada para dar sentido a pontos distantes temporalmente.

Um exemplo bem conhecido se encontra na Sinfonia 5 de Beethoven; no compasso 21 do primeiro movimento uma fermata nos violinos interrompe momentaneamente o fluxo rítmico, no que segue, com o retorno da movimentação rítmica e motívica, este evento permanece localmente inconsequente. Esse ponto ganha sentido na recapitulação, quando a mesma nota é novamente apresentada, mas agora no oboé, e se desdobra em uma breve melodia solo. Esta melodia é uma quebra considerável, de alto contraste e que, não fosse sua relação com a fermata ainda no começo da peça, se trataria de um parênteses no fluxo altamente linear do movimento; a fermata do compasso 21, porém, tem a função de nos preparar para este contraste e torna o solo de oboé completamente convincente dentro da lógica linear da peça (BELKIN, 2018, p. 114)

Aquele ouvinte cuja memória for capaz de relacionar estes dois eventos, na exposição e reexposição, poderá perceber o breve solo do oboé como o desdobramento do momento que lhe é paralelo na exposição, assim, os dois eventos se ressignificam mutuamente e o solo é sentido como o florescimento de uma implicação. Essa é uma relação causal ou linear, mas que não se caracteriza pela criação de uma expectativa precisa, como por exemplo, em uma relação frasal de antecedente - consequente. Com isso, mais uma vez se pode perceber uma distinção entre direcionalidade e linearidade, essa última se mostrando uma característica mais ampla. Como se viu, a direcionalidade depende de algum grau de expectativas, sejam elas mais precisas ou mais vagas e é sentida de ponto a ponto naquela passagem em que se fizer presente. Toda direcionalidade traz, em algum grau, um sentido linear para a escuta, pois faz com que passado e presente sejam percebidos como conectados em uma relação causal, de ação e consequência. Contudo, a linearidade pode advir, como se

viu no exemplo acima, pela atribuição de sentido entre elementos distantes, não conectados momento a momento no fluxo. A ideia ou sensação de implicação não equivale ou depende da presença de expectativas, por mais que frequentemente as duas coisas andem juntas.

Como Kramer salienta, uma mesma música comporta diferentes tipos de experiência e em diferentes graus, até por que a “linearidade direcionada e a não-direcionada são extremos de um continuum, não categorias separadas” (KRAMER, 1988, p. 61). Sendo assim, mesmo uma peça paradigmática da linearidade direcional, como a *Quinta Sinfonia*, pode comportar uma relação de causalidade ou linearidade com uma lógica diferente, não-direcional e até mesmo, lembrando o comentário anterior sobre o *ritornelo*, não-linear. O mesmo pode se dar no sentido oposto. Em *Atmospheres* (LIGETI, 1961), no trecho correspondente a letra F da partitura, em um momento de claro direcionamento, ouvimos as madeiras paulatinamente evoluindo ao extremo agudo, ao que se segue, chegando a letra G, um corte abrupto para o extremo grave do grupo orquestral, nos contrabaixos. Este trecho pode ser percebido claramente na representação gráfica da figura 6. Em F, a música, pela primeira vez, se transforma por um padrão claro, não sabemos até onde ou por quanto tempo ele seguirá - apesar de que logo fica evidente que este movimento chegará ao seu limite em breve - e não sabemos o que nos aguarda quando isso chegar ao fim, de qualquer maneira, nossa atenção e expectativa são moduladas por este comportamento, criando a ilusão de que aquilo que surge em G, de alguma maneira, decorre daquilo que acabamos de ouvir.

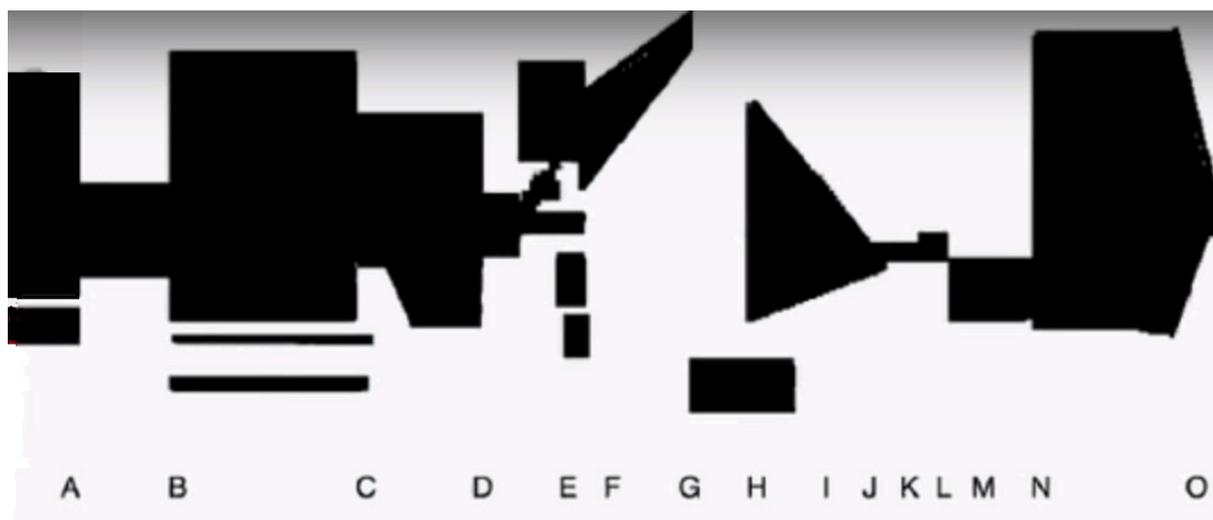


Figura 6. Gráfico esquemático do comportamento sonoro de *Atmospheres* (MICHEL, 1995)

Como o leitor pode ter percebido, este último exemplo levanta um problema a ser considerado na interpretação e uso que se está aqui fazendo do conceito de linearidade não-direcionada, afinal, se no caso deste trecho de *Atmospheres* existe uma clara direcionalidade no movimento aos agudos que precede o corte em G, como falar em “não-direcionalidade”? O fato é que Kramer, apesar de enfatizar que todos tipos de experiência que procura descrever podem ser encontradas em diferentes intensidades no repertório, por vezes de maneira clara e inequívoca, em outras consideravelmente mais ambígua, não chega a oferecer mais do que estes dois qualificativos - direcionada e não-direcionada - para caracterizar este espectro de possibilidades da linearidade.

Assim, temos um espectro no qual, de um lado, temos peças marcadas por uma linearidade com direcionamentos claros a diferentes níveis formais, como as peças do Classicismo, do outro lado deste espectro, podemos considerar o antes mencionado segundo movimento de *O Martelo Sem Mestre*. Esse movimento, assim como o ciclo como um todo, fica no limite entre algum nível de linearidade e não-linearidade, mas, ambiguidades a parte, é uma peça na qual não se pode falar em direcionalidades, se alguma linearidade é sentida, é uma linearidade não-direcionada, um vagar sem direção clara, como antes foi considerado sobre essa mesma peça. Contudo, entre os extremos de uma peça como essa e o classicismo da maturidade de Beethoven, por exemplo, se pode pensar em casos nos quais há direcionalidades pontuais ou mesmo que orientem a escuta por longos blocos de música, essas direcionalidades, contudo, se diferenciam daquelas que apontam com clareza para o oque e quando. Portanto, seria pertinente um terceiro conceito, que faria um par mais próximo com a linearidade-direcionada, algo como uma linearidade com “direção sem alvo claro” ou “difusa”, que diria respeito a direcionalidades que possam ser criadas para além daquelas que criam expectativas mais específicas e estabelecidas, por exemplo, por uma funcionalidade harmônica tonal e regularidade métrica, com estruturas frasais hierárquicas.

Este estado intermediário se aplicaria, por exemplo, ao primeiro movimento de *Telas Sonoras* (KRIEGER, 1997). Nesta peça, muitos dos segmentos - que configuram, cada um, uma das texturas a que o título, *Texturas*, faz menção - tendem a terminar com momentos fortemente direcionais que os impulsionam para aquilo que segue. O conteúdo daquilo a que se chega, porém, não é preparado ou antecipado, a música anuncia e cria expectativa para algum evento ou mudança, mas não nos dá pistas de o que será, isso vale também para expectativas a respeito de quando algo pode se encerrar ou iniciar. O caso mais emblemático pode ser visto na figura 7, abaixo. A partir do compasso 28 é ouvido um movimento

descendente acompanhado de aceleração rítmica, nada permite que se antecipe em que ponto ou quando o movimento melódico descendente se interromperá, ou que conteúdo harmônico, rítmico e textural se seguirá, mas é inegável o caráter direcional da passagem.

TELAS SONORAS 5

The image displays a musical score for the piece 'Telas Sonoras' by Krieger, specifically measures 26 through 32. The score is arranged for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 26 to 31 show a descending melodic line in all parts, with a dynamic marking of *f* (forte). The melodic line is characterized by a series of descending intervals, and the accompaniment consists of sustained notes. The title 'TELAS SONORAS' is centered above the staves, and the number '5' is in the top right corner.

Measure 32 is marked 'talon' and features a rapid, rhythmic pattern of sixteenth notes in all parts, with accents and dynamic markings. The pattern is repeated in all four staves, creating a dense, textured sound.

Figura 7. KRIEGER. *Telas Sonoras*. Compassos 26 - 32.

Por fim, vale esclarecer a compreensão de um outro termo que será comum nos comentários vindouros, o de energia. A ideia de energia em música tem sido utilizada por diferentes autores, com diferentes significações ou ênfases (FACÓ, 2021; MALIN 2008), aqui tenho em mente a ideia de que maior atividade rítmica, densidade, tensão harmônica, níveis de dinâmica e os timbres que lhes acompanham, passam a sensação de um maior grau

de energia, sendo que, de fato, em alguns destes casos, se pode falar, fisicamente, em cargas energéticas maiores ou menores. Com este conceito em mente, é possível afirmar que claras relações de intensificação energética, com ápices e decaimentos, causam a ilusão de ação - reação, sendo uma das principais fontes da sensação de linearidade que pode ser experienciada em muitas peças pós-tonais.

Como um último exemplo, no qual se pode considerar um processo que abrange toda macroestrutura da peça, consideremos o primeiro movimento da *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (BARTOK, 1936). Ao longo desta peça é escutado um processo paulatino de ganho de energia, por um crescimento dinâmico, densificação textural e, com isso, intensificação do conteúdo expressivo. Este processo é bastante evidente para escuta e visível no gráfico da onda sonora e espectrograma, abaixo na figura abaixo. Essa constante intensificação energética e expressiva que marca a escuta da peça, não aponta, assim como os outros exemplos sendo considerados neste tópico, para um ponto de chegada específico, seja tematicamente, seja harmonicamente, apesar disso, o ápice ouvido é percebido como um desdobramento daquilo que se ouviu até ali. Naquilo que segue a este ápice, há uma diminuição de energia, criando a ilusão de que essa foi dissipada ou extravasada no ápice, de maneira que o novo estado de coisas que se estabelece é percebido também como consequência daquilo que se passou.

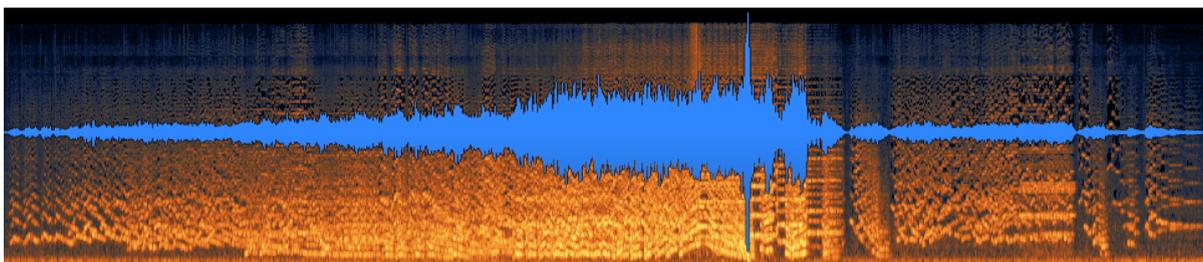


Figura 8. BARTÓK, *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936). Primeiro movimento, onda sonora e espectrograma.

A linearidade não-direcionada se coloca como um meio caminho que compartilha características da linearidade direcionada e da não-linearidade, valendo para ela observações já antes feitas e que virão a ser colocadas mais a frente, mas algumas que lhe são específicas podem ser levantadas. Ao buscar descrever dado resultado musical no qual seja percebida uma direcionalidade vaga é importante compreender como essa é obtida, o que pode passar por identificar o que mitigou a presença de expectativas mais claras. Da mesma maneira,

sendo um caso de quase ou total ausência de senso de direcionalidade, é parte relevante da compreensão e descrição da peça entender o que evita a presença de expectativas e definir que resultado estético-expressivo emerge desse tratamento para o material em questão. Por fim, em ambos casos, cabe identificar onde residem os aspectos lineares que corroboram para um senso de vir a ser com efeito de causalidade, mesmo na presença fraca ou ausência de direcionalidade.

Do ponto de vista das avaliações que se dão neste contexto de linearidade com pouca ou ausência de direcionalidade, algumas questões interessantes e desafiadoras para teorização se colocam. Um destes questionamentos básicos diz respeito ao papel da expectativa. A literatura da cognição musical, que baseia-se principalmente em peças de linearidade direcionada, colocam os jogos de criação e manejo da expectativa como um fator central para compreensão dessas peças, cabendo questionar em que medida esse fator opera em peças pós-tonais e quando se faz presente, quais decisões são impactadas ou baseadas pelo seu efeito na escuta. Isso leva, por exemplo, a indagações como: na ausência de pontos fortes e fracos de métrica e sem uma gramática baseada em centro tonal, o que dita - em termos de resultado aural - quando e como finalizar uma frase ou segmento de maneira satisfatória? Este é o tipo de questão que será observada em múltiplos exemplos nos capítulos posteriores, utilizando peças do portfólio para colocar opções lado a lado e estabelecendo uma reflexão crítica sobre o impacto dessas possibilidades.

2.3.5 - Não-linearidade

Segundo a avaliação de Boulez, a música ocidental desenvolveu maneiras de trabalhar com a memória durante a escuta, sendo possível se falar que aquilo é ouvido impõe, sobre o momento presente, um "ângulo de escuta", ou seja, o agora tem sua significação constantemente moldada pelo passado (BOULEZ, 1990, p. 178). Esse é um elemento básico por trás da sensação de linearidade, contudo, aquilo que cumpriria a função de "marcadores" da memória - relações harmônicas, temáticas, métricas - se tornaram, ao longo da história deste repertório, cada vez mais irregulares e, com isso, menos memorizáveis. Este processo chega a tal ponto que, ao final dos anos cinquenta, Boulez percebia que na música que vinha sendo desenvolvida por ele e seus colegas, pontos de referência possuíam cada vez menos importância e a escuta se tornava cada vez mais "instantânea", ou seja, o efeito do momento presente sofreria pouca influência daquilo que se passou:

“Uma composição não é mais uma construção conscientemente direcionada se movendo de um ‘começo’ para um ‘fim’ e passando de um ao outro. Fronteiras foram deliberadamente ‘anestesiadas’, o tempo de escuta não é mais direcional, mas bolhas-de-tempo, por assim dizer” (BOULEZ, 1990, p. 178)

Pela mesma época, os compositores da Escola de Nova York exploravam, por meios técnicos diferentes, possibilidades estéticas similares. Poucos anos depois da publicação do texto de Boulez citado, Cage, ao escrever sobre a música de Varése, avaliava que a necessidade por continuidade que percebia nela não corresponderia a necessidade por descontinuidade daquele momento social e histórico (CAGE. 1973, p. 83). O interesse de Cage, Feldman, Christian Wolff e Earle Brown residia, talvez de maneira mais radical do que seus colegas de Darmstadt, na criação de músicas que se caracterizariam por uma baixa taxa de influência psicológica entre o passado imediato e o que se segue, uma música de contínuas descontinuidades que resultaria em uma escuta na qual “os sons seriam eles mesmos” (CAGE. 1973. p. 71).

Cage, em especial, valorizava esse tipo de organização musical, vendo nela uma porta para a não-intencionalidade, em suas palavras, “a descontinuidade tem o efeito de divorciar os sons do fardo das intenções psicológicas” (CAGE, 1973, p. 83). Essa “ausência de intenção psicológica”, é interessante salientar, é diametralmente oposta ao critério estético derivado por Rosen da música do classicismo, que deveria passar, a cada momento ou mudança, uma sensação de “necessidade interna”. Cage busca estabelecer, pela aleatoriedade, uma música caótica que não permita, ou ao menos não incentive e facilite, que nossa cognição perceba ou crie relações internas, resultando em um todo unido apenas por essa constante desconectividade, no qual se tem apenas uma única continuidade macro-estrutural, que não pode ser quebrada em hierarquias menores, uma das fontes, como se viu antes, de linearidade.

Meyer, tendo em mente essa música da vanguarda que, seja pela rigidez do serialismo integral, seja pela aleatoriedade de Cage, “não nos direciona para nenhum ponto culminante e não estabelece metas para as quais nos movermos” (MEYER, 1994, p. 72), sugere o termo música anti-teleológica. Essa é uma característica estética que possui relação com diferentes criações artísticas do modernismo. Enquanto a pintura clássica guia o olhar com a composição dos elementos na tela, pelo uso de ponto de fuga e jogo entre diferentes planos, muitas pinturas abstratas de meados do século XX, seja por saturação ou esvaziamento, não

oferecem tal condução ao olhar, criando um todo homogêneo e desorientador. Outro paralelo considerado por Meyer são as obras literárias e dramáticas do modernismo que buscam narrativas - ou anti-narrativas - nas quais não há relação aparente entre os eventos que se seguem e nem se desenvolvem por meio de consequências dos atos dos personagens (MEYER, 1994, p. 75).

A ideia da música como discurso ou narrativa não é rara, Carter costumava fazer uso da ideia de discurso musical, Belkin baseia boa parte de sua abordagem pedagógica na analogia da forma musical com um discurso formado por introdução, argumentação ou desenvolvimento e conclusão, já Menezes considera que a direcionalidade musical lhe aproxima do discurso, na medida que ambos tratam de levar um argumento de um ponto a outro. Conceitos e analogias que ligam música e o discurso verbal ajudam a lançar luz sobre o aspecto estético e fenomênico de determinadas possibilidades formais, por isso nos é útil observar também alguns conceitos propostos por Pasler (2007). A autora parte de teorias da narrativa para estabelecer que “narratividade é aquilo que permite a um observador desenvolver expectativas, compreender juntos eventos e compreender suas implicações” (PASLER, 2007, p. 36). Nisso se pode notar fortes paralelos com a noção de linearidade musical aqui sendo explorada, especialmente quando, dentro deste espectro, estamos mais próximos da linearidade direcionada, que corresponde exatamente a ideia de música teleológica de Meyer.

Por essa perspectiva, escreve Pasler, se poderia falar em narrativa em discursos nos quais existe resposta para “e então, o que acontece?” ou “qual motivo ou consequência disso?” (idem). Por analogia, peças nas quais possa se perceber com certa clareza diferentes partes com identidade própria, mas entre as quais não possa ser deduzida relações de sentido e que soam arbitrariamente colocadas lado a lado, frustram a expectativa por uma narratividade musical. Esse seria o caso daquilo que Pasler denomina “antinarrativa”, são peças nas quais é evocado alguma proximidade com um repertório tradicional narrativo, mas a ouvinte não é capaz de perceber ou imaginar uma linha de progressão no fluxo musical; nessa categoria a autora enquadra peças descontínuas de Stravinsky, como a *Sinfonias de Instrumentos de Sopros* e peças que Stockhausen classificava como exemplos da forma-momento, como *Carré* (1958-59). Estas peças possuem formas relativamente claras, com segmentações inequívocas, dadas por descontinuidades marcantes, porém suas partes - ou momentos - soam auto-contidos.

Por outro lado, caso a resposta para as questões de “e então?” e “qual sentido/consequência disso?” sejam demasiadamente previsíveis ou óbvias, a peça resultará esteticamente insatisfatória neste contexto. Para isso, uma narrativa, verbal ou musical, depende de alguma instabilidade e dúvida. Uma possibilidade de obter tal resultado é ilustrada pela forma sonata, na qual se apresenta um campo de estabilidade, para posteriormente gerar uma instabilidade que exigirá resolução. Pasler ainda chama atenção para outra possibilidade, levantada por Reynolds, que é a de se partir de algum grau de incompletude para que o ouvinte ouça a espera de respostas, ou seja, iniciar com um material que apresente implicações que serão exploradas ao longo da peça (PASLER, 2007, p. 34). Entretanto, se a previsibilidade em uma música é de um nível tal a ponto de fazer com que essas questões sequer a façam sentido, então temos uma outra proposta estética, que Pasler chama de peças “não-narrativas”, aplicável a música minimalista de repetição:

Sem qualquer dialética tonal ou temática, eles procedem continuamente através da repetição, adição e subtração do padrão, mas sem conflito ou interrupção, direção ou objetivos. A sucessão particular de padrões e o número de vezes que um pode ser repetido é imprevisível. (PASLER, 2007, p. 40)

Enquanto ambas categorias anteriores possuem algumas características que evocam as idéias de narratividade, teleologia e linearidade, mas frustram as expectativas que emergem disso, há outro grupo de peças que busca refutar de maneira ainda mais categórica estas ideias. É o caso da música de Cage, da qual Pasler seleciona como exemplos os *Études Australes*, para piano, ou os *Freeman Etudes*, para violino. São músicas que, como a autora escreve, “evitam qualquer princípio organizador, seja uma estrutura geral ou uma sintaxe preordenada, e assim tentam apagar o papel da memória” (PASLER, 2007, p. 41). Dentro dessa mesma categoria poderia ser colocada uma experiência radical do serialismo integral, como *Structures I* (BOULEZ, 1952), que ao automatizar todos parâmetros e excluir a subjetividade por completo nas escolhas locais, chega a um resultado muito próximo ao da aleatoriedade explorada por Cage. Tanto nos *Études Astrales*, como em *Structures I*, é possível ouvir pequenos agrupamentos de notas por proximidade temporal e de registro, assim como alguma segmentação por conta de descontinuidade rítmica quando surgem notas ou pausas mais longas, porém, tais grupos e segmentos são ouvidos como identidades isoladas dentro de um todo cuja coerência está na imprevisibilidade. Para usar as palavras de Snyder, é uma estética que explora uma “sabotagem da memória” (SNYDER, 2000, p. 66).

Diretamente ligado a esta proposta estética, está a ideia de *forma lírica* oferecida por Stockhausen, como contraparte para sua ideia de forma dramática. Para ser obtido esse tipo de resultado - no qual se enquadra a forma momento - se faz preciso minimizar tanto quanto possível relações hierárquicas, buscando que a presença dos diferentes elementos tenha o mesmo peso, precisam ser evitados eventos secundários, transições, acompanhamentos, eventos preparatórios e ecos, para que não surja a sensação de direção e desenvolvimento, que caracterizam a forma dramática (STOCKHAUSEN, 2009, p. 62). Essa ideia, assim como a anti e não narratividade de Pasler, é bastante útil para se caracterizar e diferenciar resultados estéticos e todas essas se vinculam diretamente a outra ideia que completa o quadro conceitual aqui sendo traçado: a não-linearidade.

Esta gama de possibilidades, que se contrapõe àquilo que aqui foi explorado sob a luz da noção de linearidade, Kramer denomina não-linearidade. Portanto, enquanto a linearidade descreve um continuum temporal criado por uma sucessão de eventos no qual os anteriores são percebidos como implicando os posteriores e estes como consequências do que se passou, a não-linearidade diz respeito à percepção que o fluxo musical ou uma parte dele é governado por “implicações que surgem de princípios ou tendências que governam uma peça ou seção inteira” (KRAMER, 1988, p. 20). A linearidade está ligada a ideia de tornar-se, são lineares os aspectos da música que se caracterizam por um vir a ser que proporciona uma percepção que flui do passado para o presente e na qual a expectativa de futuro cumpre algum papel; já a não-linearidade está mais ligada à ideia de ser e de permanência, sendo ouvida em músicas cujas as partes ou segmentos em que os elementos tem seu resultado mais ou menos independentes daqueles que precedem e seguem.

Uma analogia utilizada por Kramer e a qual também lancei mão algumas vezes aqui é a comparação entre a escuta de uma peça marcada pela linearidade com uma caminhada, pois neste tipo de comportamento musical podemos acompanhar a transformação daquilo que é ouvido e atribuir relações causais e de sentido as discontinuidades. Já a não-linearidade, sugere Kramer, tem relação com uma experiência espaço-temporal que surge apenas no século XX, a viagem de avião, na qual, diferente de uma caminhada ou viagem de carro, a conexão entre dois pontos se perde de todo (KRAMER, 1988, p. 13). Essa analogia não se aplica a qualquer caso de não-linearidade, mas é especialmente adequada a peças nas quais o desencadear de partes ou eventos soe, em alguma medida, imprevisível e arbitrário.

Ao nível da macro-forma, uma experiência marcada pela percepção de linearidade depende de algum nível de divisões hierárquicas entre os segmentos. Nos casos mais inequívocos, como é o da música do classicismo, na qual sub-frases formam frases, que são encapsuladas em períodos, que dão forma a partes e seções, isso colabora para que, no correr da escuta, a ouvinte tenha a sensação de progressão ou desenvolvimento de uma ideia, de movimento e de relações de causalidade entre os segmentos. Para que tome forma, essa estrutura hierárquica precisa de um equilíbrio entre descontinuidade, que permite que o todo seja percebido como segmentado em partes menores, e continuidade, que possibilita que esses segmentos sejam compreendidos como conectando-se em partes maiores.

Isso explica a importância da descontinuidade em uma estética como a de Cage em seu *Music of Changes*, por exemplo. Essa é uma peça na qual é possível perceber agrupamentos de vários segundos, contudo, não emerge deles a percepção de nem um padrão que permita a ouvinte compreender estas breves continuidades como construindo uma supra-continuidade a não ser a da peça como um todo. Assim, não se trata tanto de ser possível ouvir os sons, ou as notas, por elas mesmas, mas de ouvir estes pequenos segmentos ou gestos como células autocontidas, ou, ao menos, consideravelmente mais autocontidas do que é o caso de segmentos em um todo linear.

Do outro lado, temos as músicas que rasgam a sensação de linearidade por meio de alto grau de continuidade, seja por meio altos níveis de repetição, mesmo com considerável propulsão rítmica, seja pelo uso de sonoridades muito alongadas e com pouca mudança. Essa é uma música que também dificulta a apreensão de relações lineares e causais no tempo, mas não por meio de uma dose massiva de informação e, sim, por oferecer um ambiente rarefeito de novidades. Se trata de outra maneira de sabotar nossa memória, lhe colocando frente a elementos suficientemente semelhantes e distanciados no tempo para que uma hierarquização da forma musical se torne improvável na escuta, assim como enfraquecendo a possibilidade de se imaginar relações causais entre estas permanências.

Muitas das características que caracterizam a não-linearidade, por vezes, são condenadas e evitadas em determinados contextos estéticos, críticos que lidam com o repertório tonal frequentemente elogiam o senso de inevitabilidade da forma no mesmo passo que condenam como de menor valor artístico peças cujas partes se mostram intercambiáveis e se justapõe sem um senso de causalidade. Schoenberg, por exemplo, se queixa que muitos de seus contemporâneos apenas comporiam introduções, colocando introduções uma após a outra em suas peças, sem desenvolver as ideias (SCHOENBERG 2006, p. 45), evidenciando

sua pouca estima por uma estética que abra mão de se guiar por relações lineares. Contudo, para grande parte do repertório pós-tonal a não-linearidade se torna uma possibilidade estética valorizada e explorada, seja em completo abandono da linearidade, seja combinando aspectos lineares e não-lineares em diferentes parâmetros ou diferentes partes.

Apesar da não linearidade trazer, muitas vezes, uma maior aparência de desorganização ou arbitrariedade em suas mudanças internas, engajar em um contexto mais não-linear não equivale a abraçar um vale tudo, nele também operam critérios e a necessidade da percepção de potencialidades que nos levem a avaliar como chegar aos resultados estéticos que ali são mais satisfatórios ou interessantes e esse configura um amplo espaço a ser explorado em investigações teóricas. Esse esforço investigativo constitui um desafio na medida em que não encontra-se, ao tratar da criticidade no contexto não-linear, o respaldo direto da ampla literatura que já explora questões críticas e estético-composicionais, que é centrada fortemente no contexto da linearidade-direcionada do tonalismo.

A ação da memória e da expectativa, tal como descrita pela cognição e psicologia da música, é dificultada em contextos de linearidade não-direcionada ou não-lineares, com uma forma não-hierárquica. Isso se dá tanto em peças de repetição, pela homogeneidade e falta de pontos marcantes de referência, ou em peças mais heterogêneas, pela a quantidade e irregularidade com a qual a informação se organiza. Contudo, nem todas as peças neste espectro apenas “sabotam a memória” (SNYDER 2000 p.66) ou nos fazem “esperar o inesperado” (HURON 1999, p. 331). Descrições ricas e precisas da escuta do repertório pós-tonal se fazem necessárias e parte disso passa por compreender o papel da memória e expectativa em contextos não lineares, assim como questionar se há outros fatores psico-cognitivos relevantes que precisam ser levados em conta.

Essa compreensão da escuta pode iluminar ou ser iluminada pelas questões que dizem respeito às avaliações críticas no compor de peças nesse espectro da não-linearidade. Em uma composição na qual boa parte das decisões não se explicam pela busca das maneiras mais efetivas de estabelecer determinada trajetória linear, o que pesa nas decisões? Alguém poderia argumentar que, sendo uma música menos preocupada com o vir a ser e mais com o momento presente, a qualidade intrínseca dos materiais e seu impacto mais imediato ganha uma relevância maior nas avaliações. Creio que haja boa dose de verdade nisso, porém a experiência pessoal me diz que mesmo em peças de caráter fortemente não-linear, as inter-relações com o entorno ainda pesam significativamente, influenciando em como dado momento resulta esteticamente. Assim sendo, certamente há bastante a ser dito sobre o que

guia as decisões composicionais, para além do efeito mais imediato do material e da afinidade pessoal que se possa ter com aquilo.

2.4 - Uma síntese do ferramental teórico

No próximo capítulo, este conjunto de conceitos será aplicado em comentários crítico-analíticos em torno de um dos ciclos de peças desenvolvidos ao longo do doutoramento. Antes de mergulharmos nessa análise, é prudente fazer um breve resumo dos conceitos já discutidos. Uma vez que todos tenham sido apresentados, podemos agora enfatizar a desambiguação dos termos e demonstrar suas relações complementares. Essa clarificação não apenas ajudará a entender melhor cada conceito individualmente, mas também mostrará como eles se interconectam para formar um quadro mais amplo e coeso.

A ideia de (des)continuidade é um dos conceitos mais básicos para que se pense a música como fenômeno temporal e, sendo um conceito fundamental, necessário para pensar os demais, resulta como o mais pervasivo nas análises. Como se viu, alguns autores usam continuidade como uma alternativa a “forma”, a razão disso parece ser que, enquanto "forma" carrega um peso histórico e nos leva a pensar em termos mais espaciais, "continuidade" desvincula-se dessa carga e remete, mais diretamente, ao aspecto temporal. Contudo, neste trabalho, (des)continuidade diz respeito ao espectro que abrange, de um lado, as sensações de permanência ou persistência e, do outro, abandono ou interrupção.

Em boa parte dos casos descontinuidade se dá por diferença e, por isso, pode aparentar ser quase sinônimo disso, porém, não é o caso. A diferença, com inserção de novidade, a quebra de um comportamento ou processo, são fatos que podem ser apontados em uma partitura ou representação gráfica das ondas sonoras de uma música, a (des)continuidade é a sensação subjetiva que emerge na escuta. Ainda para diferenciar descontinuidade de diferença, lembremos que a repetição de um padrão nos leva a agrupar e segmentar o que está sendo ouvido, de maneira que a descontinuidade, ou interrupção de um senso de continuidade, emerge também da semelhança.

Isso nos leva a ideia de que as quebras de continuidade se dão em diferentes graus durante a escuta. Ao percebermos uma música como um todo, algum senso de continuidade, de que seguimos em sua presença e estamos a vivenciando, permanece até o ponto que

compreendemos que ela se encerrou. Ao longo deste espaço de tempo, há oscilações neste senso de continuidade, as mais sutis se dão em segmentações no interior das partes dentro do todo e aquelas mais intensas correspondem àquilo que atribuímos como cortes mais fundos na forma.

A direcionalidade é outro conceito que, como a (des)continuidade, está na base da descrição da escuta e serve de subsídio para pensarmos os demais. Este termo é usado, aqui, para referir-se a um senso de mudança ordenada, que nos leva com alguma gradatividade de um ponto A ao B. Essa sensação é fruto de expectativas, sejam elas provenientes de algum tipo de mudança gradual - como um movimento melódico ascendente, um aumento ou diminuição de dinâmica - ou relações internas como as da gramática harmônica do tonalismo, que também geram um senso de movimento, com pontos de partida e chegada, por meio de relações de tensão e relaxamento. Tal como se pensa aqui, a direcionalidade exige a combinação de expectativa e mudança, não bastando uma das duas sozinhas: apenas a expectativa - por exemplo, pela continuidade de um estado - não configura direcionalidade, assim como a percepção de mudança, sem que expectativas mais ou menos claras do que está por vir, também não se encaixa na definição usada.

Sendo uma característica básica da chamada linearidade direcionada, a ideia de direcionalidade pode se confundir com a própria noção de linearidade, mas é possível e benéfico pensá-la como um atributo à parte. Para a desambiguação, consideremos que uma seção na qual haja uma mudança gradual, em um padrão que crie expectativa do porvir, se aplica ideia de direcionalidade, contudo, se isso se der de maneira altamente contínua, sem descontinuidades internas que quebram o percurso em partes que se relacionam causalmente umas às outras, não cabe falar em linearidade. Para um exemplo simples, imaginemos uma escala ascendente, de três oitavas, sendo tocada lentamente em completa regularidade rítmica, há direcionalidade, mas não emerge disso jogos de causa-consequência ou senso de desenvolvimento, necessários para falarmos em linearidade. Porém, caso seja adicionado um acompanhamento cordal que gere relações de tensão e relaxamento, ou variabilidade rítmica for usada para criar agrupamentos e pontos de apoio, passamos a ter uma situação com direcionalidade e linearidade.

A linearidade, portanto, é um conceito já mais complexo e subjetivo do que os dois anteriores, utilizada para apontar uma sensação de desencadeamento, desdobramento e implicação entre os elementos. A forma hierarquizada, com uma estratificação bem definida

de partes dentro de partes é um dos atributos necessários para obter um resultado claramente linear, dando subsídio para percepção da música como um percurso, que vai de ponto a ponto. Assim, a linearidade depende de um determinado equilíbrio de (des)continuidade, não surgindo como característica marcante de contextos em que todas descontinuidades sejam muito intensas, ou que a continuidade seja muito alta.

Diferente da direcionalidade, a linearidade não advém apenas de relações contíguas. Lembremos do exemplo do solo de oboé na recapitulação da *Quinta Sinfonia* de Beethoven e sua relação com a fermata presente na exposição, em que um dá sentido ao outro, o solo podendo ser ouvido como desdobramento de uma implicação deixada em aberto. Seja entre elementos justapostos ou distantes, este senso de desdobramento causal, característico da linearidade, convida a uma percepção ou interpretação da música em termos de uma narrativa dramática, em que ações ou fatos tem consequências, às quais testemunhamos no decorrer da peça.

Podemos pensar a linearidade também em um espectro, pautado pela maior ou menor presença e clareza de expectativas. De um lado temos a linearidade direcionada, que é aquela que se faz presente, por exemplo, nos *allegros* de sonata da maturidade do classicismo e romantismo. No outro oposto, temos a não-linearidade, na qual uma alta previsibilidade ou imprevisibilidade diminui drasticamente o papel das expectativas. Entre um pólo e outro, podemos falar de uma linearidade de direcionalidade vaga, em que as expectativas são pouco específicas, mas ainda se fazem presentes e levam a ideia de deslocamento de um ponto ao outro, havendo ainda a noção de pontos de chegada e relação causal entre eles e o que antecede. Já em zona limítrofe com a não-linearidade temos a linearidade não-direcionada; aqui encaixam-se os casos nos quais a percepção de pontos de chegada fica obscurecida pela quase ausência de expectativas, o discurso se interrompe com ares de arbitrariedade. Em peças nessa faixa do espectro, compreendemos e fazemos sentido das descontinuidades retrospectivamente, não podendo senti-las se aproximando; ainda há algum senso de vir a ser e de desdobramento do material, mas já convivendo com características da não-linearidade.

A não-linearidade, por sua vez, abrange uma gama de características ligadas à percepção de estaticidade e arbitrariedade, principalmente. Isso se aplica, por exemplo, para peças de alto grau de continuidade, como a música processual de Reich, na quais a mudança - geralmente simples e bem específica - é regular, incremental e constante, a ponto do resultado ser, paradoxalmente, de estaticidade ou circularidade. Em uma peça processual, a

transformação ouvida segue uma regra aparente, que resulta em um contexto pouco propenso para percepção de relações causais entre os eventos, tudo se dá como que guiado por uma força externa pré-definida e inabalável. Ainda pensando na música de Reich, é possível notar que peças de maior variabilidade e sem procedimentos transparentes, como sua *Music for 18 musicians* (1974-76), também caem fora do escopo da linearidade; nesse caso, camadas se adicionam e padrões modificam-se sem nos dar um senso de desenvolvimento ou ação e consequência. Na mesma peça, a ideia de um itinerário com início, meio e fim, se faz presente muito sutilmente pelo adensamento e complexificação da textura e ritmo, mas além de ter seu impacto diluído pelo efeito não-linear mais imediato, a sensação de justaposição de momentos independentes na grande forma é mais marcante.

Não é apenas da homogeneidade que a não-linearidade aflora, surgindo também em peças com maior variabilidade e maior grau de imprevisibilidade. Em *Pithoprakta* (Xenakis, 1955-56), cada uma das seções encapsulam um comportamento, sem claras subdivisões internas e são melhor descritas como um estado de coisas complexo, com movimento interno, mas, em geral, sem sentido de progressão ou vir a ser. Da mesma maneira, a justaposição desses momentos se dá de maneira a percebermos cada um - mesmo que relacionado de alguma maneira aos anteriores - como entidades auto-contidas, o todo resultando mais em uma sucessão do que uma progressão. Já peças como *Tema* (Donatoni, 1981) e *Sinfonias para Instrumentos de Sopros* (Stravinsky 1947), incluem em sua forma momentos localmente lineares, porém a justaposição destes se dá por constantes descontinuidades acentuadas e que tendem a soar desmotivadas ou mesmo arbitrarias, sem ilusão de causalidade.

Estes dois últimos exemplos ajudam a percebermos que linearidade e não-linearidade podem ser combinadas em uma mesma música em diferentes camadas da forma. É possível encontrar casos em que haja linearidade nas relações locais, enquanto na macroforma as relações sejam de caráter mais não-linear; é o caso das supracitadas peças de Stravinsky e Donatoni, com melodias frasais justapostas de maneira a criar certo senso de arbitrariedade, com descontinuidades marcantes que não evocam ideia de desdobramento ou causalidade. O contrário é igualmente possível, momentos de caráter não-linear - obtido seja com movimentos melódicos circulares, seja com estaticidade, movimentada ou não - podem ser justapostos de maneira a percebermos relações de causalidade entre eles e a macroforma ser marcada por uma evolução dramático-linear.

Linearidade e não-linearidade devem ser vistas como pólos de um espectro. Diferentes aspectos de uma peça podem tender mais a linearidade ou não-linearidade. Uma música cuja harmonia é ausente de funcionalidade, pendendo mais ao âmbito não-linear neste parâmetro, pode ser fortemente linear ao nível motivico temático, com uso de variação em desenvolvimento, por exemplo. Por outro lado, ao observar um concerto barroco por essa ótica observamos a situação inversa, na qual progressões harmônicas de clara funcionalidade que, por meio de jogos de expectativa, resultam em linearidade direcionada, enquanto do ponto de vista motivico temático os padrões melódicos que caracterizam os segmentos, em geral, mudam sem um caráter processual e sem que as relações entre estes padrões evoquem a sensação de causa e efeito entre as partes.

No caso do encadear de partes do concerto barroco ou uma forma estrófica como o rondó e canção a regra que os guia é transparente e percebida como algo que se impõe de fora e governa a música como um todo, os retornos aos *tuttis* ou refrões passam menos a sensação de necessidade interna - não de todo ausente, por conta da harmonia e métrica - e mais de um educado e convencionado trocar de protagonismos. Uma possibilidade bastante diferente se encontra nas características formais defendidas por Wagner ao escrever sobre a música programática de Liszt, refletindo a ideia de que a forma bem sucedida é capaz de se manter imperceptível, sendo apenas um meio para o conteúdo estético expressivo (DAHLHAUS, 2009, p. 78). Na carta em questão, Wagner explica a origem da sinfonia na suíte de danças e avalia que a moldura formal, marcada e feita clara pelos retornos literais ou quase literais, não apresenta um problema em si, mas a lógica de alternâncias que lhe guia não seria compatível com o princípio de evolução ou desenvolvimento exigido pelo discurso dramático que lhe interessa (WAGNER in GREY 2012, p. 75).

Com isso se encerra a porção do trabalho que introduz ideias e conceitos para descrição de características elementares da experiência de escuta musical em termos estéticos e perceptivos. No que segue serão apresentados estudos sobre as peças que integram o portfólio desenvolvido no doutorado. Todos comentários têm em comum o esforço de comunicar aspectos de minha compreensão estético-perceptiva destes materiais e, com base nessa descrição, elaborar apontamentos críticos e discutir questões que configuram problemas composicionais

3 - EXPLORANDO DESCRIÇÃO E CRÍTICA EM EXEMPLOS DO PORTFÓLIO

3.1 - Apresentando O *Trio, Para Flauta, Viola e Piano*

A partir deste capítulo, os conceitos expostos até aqui servirão de âncora para diversos comentários que buscarão traçar descrições fenomênicas dos resultados e apresentar as avaliações que cercaram tais decisões. Primeiramente, no subtópico logo abaixo, será apresentado o ciclo de composições sobre o qual irei elaborar minhas observações e reflexões. As peças serão brevemente comentadas em ordem, sendo descritas sob o prisma da linearidade e não-linearidade, salientando uma vez mais a flexibilidade dessas classificações e seus possíveis entrelaçamentos em diferentes aspectos e camadas das peças. São oferecidos também links para que possam ser ouvidas as músicas, o que é importante visto que os comentários vindouros terão como seu absoluto foco o resultado auditivo. Após essa oportunidade para que sejam conhecidas as peças em sua sequência dentro do ciclo, nos tópicos seguintes diferentes trechos serão comentados independentes deste ordenamento, sendo livremente mencionados conforme sirvam de exemplo para o assunto sendo abordado.

O principal projeto composicional desenvolvido ao longo do doutorado se trata de um ciclo para flauta, viola e piano. Dividido em 3 blocos ou partes, o *Trio* conta com 7 ou 8 peças no total - dependendo como se interprete a terceira parte - somando em torno de 40 minutos e música. As composições foram concebidas para um registro em vídeo, com diversos aspectos idealizados no sentido de explorar possibilidades intrínsecas desta mídia e estabelecer alguns diálogos com o teatro-musical. Seja por representar um amadurecimento de diversas ideias que venho explorando nos últimos anos, seja por ter aberto múltiplos novos possíveis caminhos com resultados estéticos e técnicos consideravelmente diferentes daquilo que vinha compondo, esse ciclo é um ponto marcante em minha produção e me debruçarei sobre ele nos comentários deste capítulo.

Desde o mestrado, quando compus o *Septeto para Cordas, Piano e Acordeon*, meu impulso criativo tem sido sempre na direção da composição de ciclos longos de peças,

pensados para configurar um espetáculo na íntegra. No ano após o mestrado compus um ciclo que integrou o portfólio da seleção do doutorado, as peças - para flauta, clarinete, piano elétrico, percussão e elementos eletroacústicos - foram desde o início pensadas para serem gravadas e formar um álbum de em torno de 40 minutos, no qual havia preocupação com o percurso proposto e as relações musicais entre as faixas. Em 2019, já no doutorado, foi composto um ciclo de duração semelhante, para violino e acordeon, com alguns elementos eletroacústicos e apresentado em um recital produzido por mim, sob o título de *Testemunho*, uma sugestão do ilustrador e escritor Guilherme Sommermeyer, amigo de longa data que participou do projeto escrevendo um texto para a ocasião.

No *Trio*, composto entre 2021 e 2023, a preocupação com as possibilidades cênico-dramáticas se mantiveram e a composição foi elaborada pensada para a mídia de vídeo, o que se evidencia na terceira parte onde, como se verá, uma das seções faz uso de dobramentos do flautista. De um ponto de vista mais estritamente musical, é possível falar em em binômios que caracteriza o material rítmico: sincronia ou assincronia e encontro ou desencontro. Nas peças para violino e acordeon compostas em 2019 isto já fora algo que eu havia explorado em algumas peças e aqui se torna conscientemente uma parte essencial do pensamento composicional. Ligado a isso, mas de um ponto de vista cênico, estão as possibilidades de maior interação e sintonia entre os músicos ou de maior alheamento e isolamento em si mesmos. Juntos, estes talvez formem o conceito estético-expressivo mais conscientemente empregado, utilizado para pensar as peças tanto em seu interior como a macro-forma, como se verá à frente nos comentários sobre as peças.

Após as diversas idas e vindas do processo, o planejamento firmou-se em torno da ideia do ciclo em três partes maiores, a primeira fragmentada em cinco peças, a segunda em duas ou três e a última em um único bloco. Esta estrutura geral, gradativamente menos fragmentada, ecoa aquela que eu já havia feito uso em 2019 no ciclo para violino e acordeon. Tendo gosto, como ouvinte e compositor, tanto por conjuntos de peças curtas e variadas como por discursos mais longos e homogêneos, nestes dois ciclos, pela sua extensão, vi a possibilidade - se não necessidade - de fazer uso das duas possibilidades. Assim, optei por uma primeira parte mais variada, para imediatamente introduzir um conjunto de elementos e no terço final estabelecer um arco contínuo, mais apropriado para construir um percurso passível de ser experienciado como um encadeamento dramático, ou seja, no qual entre os elementos podem ser imaginadas e sentidas relações causais.

Feitas essas observações gerais, no que segue apresento brevemente cada peça na ordem definida no ciclo, chamando atenção para algumas de suas características gerais e empregando os conceitos antes apresentados para descrever alguns aspectos de seu resultado estético. No link abaixo encontra-se a gravação do ciclo na íntegra, na performance de Eduardo Knob (piano), Henrique Amado (flauta) e João Senna (viola)⁴:

 [Áudio, versão integral do ciclo.](#)⁵

Parte 1.1: No contexto de minha produção essa miniatura ecoa três experiências composicionais anteriores nas quais foi explorada uma rítmica irregular restrita a poucos padrões variados, que resulta em um obscurecimento do pulso. Uma dessas peças consta neste portfólio como parte do ciclo para violino e acordeon composto em 2019, já as outras duas tratam-se de peças que integraram o projeto deste trio e vieram a ser excluídas por razões práticas ou formais. Estas três experiências composicionais, cujos alguns compassos podem ser vistos abaixo, tiveram seu ritmo decidido de maneira completamente intuitiva e, apesar de dialogarem ou mesmo terem implícita uma lógica aditiva, não foi assim que foram pensadas ou grafadas. Contudo, tendo trabalhado com padrões mais rígidos e pré-estabelecidos na segunda peça da segunda parte do ciclo (ou 2.2), pareceu-me promissor retornar àquela linguagem porém com uma nova abordagem, em um pensamento rítmico abertamente aditivo e com estruturas de fundo estáveis, diferente da liberdade e maior irregularidade de suas peças irmãs.

⁴ Com exceção do piano da peça II, assim como flauta e viola da peça III da parte 1, que são sintéticos.

⁵ Convido o leitor a buscar, no canal dedicado ao material da tese, pela presença de vídeos com as performances do *Trio*, que serão eventualmente adicionados após a entrega deste trabalho.

12 $\text{♩} = 88$
 mp mf f

15 ff mf p
 sul A

Figura 9. Trecho do sexto movimento da parte 2 do *Duo para Violino e Acordeon* (2018-19)

25
 Fl. p mf
 Vla. mf p
 Pno. f p mf p

Figura 10. *Trio*. Trecho de peça excluída da primeira parte, finalizada em 2021

The image shows a musical score for a piano solo piece titled 'Trio'. The score is written for piano and bass staves. The tempo is marked as ♩ = 96. The piece is in 3/4 time and consists of 5 measures. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as accents and slurs. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the bass part provides a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 11. *Trio*. Peça para piano solo, excluída da segunda parte, finalizada em 2022

Outra herança da experiência composicional da peça 2.2 é a utilização da repetição com defasagem, ouvida em dois segmentos da peça, algo que lá foi experimentado e aqui resgatado com maior destaque. Estes pontos, que criam momentos de estaticidade circular, estabelecem uma justaposição relativamente clara de momentos mais e menos lineares nesta peça de abertura. Enquanto entre compassos 1 - 7 e 20 - 44 há um fluxo marcado por desenvolvimento melódico, entre 8 - 19 e 44 - 51 é ouvida esta repetição variada por defasagem entre as três vozes, gerando um campo mais fortemente não-linear. No mais, na macro-forma possui algumas características que apontam para certa linearidade, como a clara função de começo de seus compassos iniciais, a presença de um ponto de maior intensidade e complexidade que se esvai em uma queda de energia com o retorno das frases iniciais, insinuando um trajeto tipicamente linear.

Contudo, a ambiguidade não pára na coexistência destes traços lineares com a presença de pontos mais claramente não-lineares. Localmente, a linearidade presente entre 20 - 39 é de baixa direcionalidade, com as frases alternando-se sem maior senso de progresso. Isso se desdobra para o resultado da macro-forma, atenuando o potencial caráter linear do contorno geral, pois devido a essa ausência de maior direcionalidade naquilo que antecede o compasso 40, este ponto que se trata de um retorno dos compassos iniciais não chega vir ligado a uma sensação mais forte de causa e consequência, ficando no limiar entre uma

descontinuidade com certo senso de arbitrariedade ou caráter não-linear e um ponto de chegada que evoca um contorno linear.

Flauta

Viola

Piano

$\text{♩} = \text{c.82}$

$\text{♩} = \text{c.82}$

Figura 12. *Trio*. Parte 1.1 - compassos 1 a 3, gestos melódicos de abertura.

11

mf f p

mf p

mf p

Figura 13. *Trio*. Parte 1.1 - compassos 11 a 13. Estaticidade movimentada por repetição com defasagem.

Figura 14. *Trio*. Parte 1.1 - compassos 20 a 22. Início de sessão frasal linear.

Parte 1.2: Fortemente influenciada pelo interesse e sensibilidade desenvolvida pelo contato com a dança contemporânea ao longo dos primeiros anos do doutoramento, esta composição teve como principal ímpeto explorar a potencialidade coreográfica de movimentos da performance, tendo selecionados para isso a viola e piano, tirando momentaneamente de cena a flauta. Partiu-se de gestos amplos no piano, alternando as mãos entre grave e agudo, que poderiam ser mimetizados na viola alternando ataques em diferentes regiões do arco, o que traz a mais constante e inequívoca sincronização entre os músicos durante o ciclo. Os gestos selecionados além de imporem um contorno melódico ziguezagueante e com saltos amplos, exploram a dinâmica de movimento/estaticidade ou som/silêncio, trazendo consigo também um conjunto de restrições rítmicas.

Deste ambiente não-frasal e quase pontilhista em dados momentos, emerge um resultado fortemente não-linear. Algum nível de agrupamento dos gestos pode ser ouvido, mas predomina um senso de fragmentação que, como Boyle escreve, pode impedir a formação de estruturas hierárquicas e, com isso, o tipo de desenvolvimento orgânico valorizado em peças tonais, oferecendo uma sensação temporal distinta e tipicamente pós-tonal (BOYLE 2018, p.78). Abraçando por completo essa potencialidade não-linear, houve um esforço consciente em evitar um senso de ação e consequência nas justaposições, evitando contrastes mais marcantes e a mudança no ambiente gradual, porém sem um processo que sugerisse um itinerário linear.

*setas indicam movimento silencioso do arco horizontalmente no ar

Viola

talão metade superior metade superior talão

pp p p

movimento vertical rápido para cima

talão

voltar lentamente para corda

Piano

p pp p

pp

movimento vertical rápido para cima e voltar lentamente para o teclado

mover a mão até próxima nota no tempo indicado pela seta

Figura 15. *Trio*. Parte 1.2. Compassos 1 a 3.

35

Vla.

pizz. arco (met. sup.)

Pno.

Figura 16. *Trio*. Parte 1.2. Compassos 35 a 38.

57

Vla.

(talão)

Pno.

Figura 17. *Trio*. Parte 1, II. Compassos 57 a 59. Gestos silenciosos ao final.

Parte 1.3: Na terceira peça a flauta volta a cena em uma peça solo, pensada para explorar outra possibilidade cênica. Aproveitando a mais fácil mobilidade deste entre os três instrumentos, sua performance trabalha com a movimentação em palco por três estantes entre as quais deve se posicionar. Cada estante torna-se um correspondente visual para diferentes materiais e momentos da peça, em algo não muito diferente daquilo que se vê em *In Freundschaft* (STOCKHAUSEN 1977), na qual diferentes poses ou posições do instrumento correspondem a estruturas distintas da peça.

Assim como a peça que lhe precede, essa lida com fragmentação e silêncio, porém seu caráter geral tende a linearidade. Alguns pontos corroboram para isso, o primeiro sendo o caráter frasal de sua construção melódica, o que já garante, ao menos, certa linearidade local. No mais, os diferentes materiais se justapõem de maneira a gerar um jogo de tensão e relaxamento que ruma, com idas e vindas e gradativamente, até um ápice próximo ao fim. Essa trajetória tipicamente linear se converte em um percurso de caráter dramático que, na realização cênica, é enfatizado pela movimentação que sublinha a divergência entre os materiais e o gradual predomínio de um deles.

♩ = 55
 Calmo , com liberdade

(na estante 1)

p *espress. e tranquilo*

4 *mf* >>>>(2)

6 *p* >>>

Figura 18. *Trio*. Parte 1.3, flauta solo. Compassos 1 a 7.

The image shows a musical score for a flute solo, measures 30 to 34. The first staff (measures 30-34) starts with a dynamic of *ff*, followed by *mf*, *mp*, and *f*. It includes markings for "a tempo, afretando" and "agitado". The second staff (measures 33-34) starts with *f*, followed by *mf*, and ends with *ff*, with a "cresc." marking between *mf* and *ff*.

Figura 19. Parte 1.3, flauta solo. Compassos 30 a 34.

Parte 1.4: Ao final da peça III a viola intervém propõe um novo ambiente, levando a flauta a abandonar o material agitado e repetitivo no qual insistia. Após essa breve interação flauta - viola, com uso de poucas notas de duração longa, o piano inicia a peça IV. Alguns trechos, como aquilo ouvido entre compassos 21-30 ou 35 - 40, aproximam-se um pouco da estética da segunda peça, havendo aí maior fragmentação. No restante, há um ambiente marcado por continuidade rítmica e maior homogeneidade intervalar, em um fluxo caracterizado pela constância do piano em uma linha que se estende com pontuações fracas e ambíguas, quando sequer percebidas. Essa camada do piano - sobre a qual os outros dois instrumentos flutuam sobrepondo um material mais esparso e fragmentado - avança com um caráter não-frasal em ondas ascendentes e descendentes e, dada sua segmentação ambígua, remete a uma sensação de fluir infinito. O senso de não-linearidade só se enfraquece em alguns pontos no quais, após momentos de disrupção como os dos compassos acima mencionados, há um retorno deste material fluente do piano, contudo, mesmo aí, a justaposição de ambientes distintos não chega a evocar um efeito marcante de causalidade.

No âmbito intervalar, neste movimento ondulante do piano se estabelece uma ambiguidade entre as relações mais imediatas e de médio prazo. Uma restrita gama de intervalos mais estáveis - quartas, quintas e segundas maiores - são ouvidos entre as notas vizinhas, mas essas mesmas notas formam relações cromáticas e de trítono com aquilo que está um pouco mais afastado. Com isso, se sobrepõe certa estaticidade, trazida pela invariância intervalar, com um senso de movimento e sutil tensão perene, fruto de nunca haver um total relaxamento ou reais pontos de repouso. A direcionalidade que é sugerida na gramática intervalar e pelas curvas melódicas acaba indo para plano de fundo, com o senso de

vir a ser se convertendo em estaticidade movimentada pela ausência de descontinuidades marcantes.

Parte 1, IV
1

The musical score is presented in three systems. The first system contains measures 1 and 2. The piano part (bottom staff) has dynamics *pp* and *p*. The second system contains measures 3 and 4. The piano part has dynamics *pp* and *p*. The third system shows the continuation of the piano part with a triplet of eighth notes in measure 3.

Figura 20. *Trio*. Parte 1.4. Final do momento conectivo e compassos 1 a 4, piano assume protagonismo.

Figura 21. *Trio*. Parte 1.4. Compassos 21 a 23, linha constante do piano é abandonada, maior fragmentação.

Parte 2.1: A segunda parte conta com duas peças mais longas, a primeira delas com pouco mais de 7 minutos, foi composta a partir da premissa de explorar a interação e comunicação entre os três músicos. Para isso abri mão da utilização do pulso como parâmetro organizacional e adotei uma abordagem inspirada no *Quarteto de Cordas*, de Lutoslawski (1964), fazendo uso de diferentes jogos de interação baseados em ação e reação, com os ritmos grafados a serem executados com relativa liberdade. Em geral, irregularidades rítmicas que ofusquem a presença de pulso para estabelecer momentos de desordem cuidadosamente construída e grafada exigem considerável tempo de ensaio, demandando bastante dos músicos. Por conta disso, mesmo quando bem realizadas, as performances tendem a ser marcadas por intensa concentração dos músicos em sua parte individual, muitas vezes se refletindo em certo alheamento cênico. Visto que quando faço uso de tal tipo de recurso frequentemente estou em busca de um resultado que passe certo efeito de espontaneidade e liberdade, surge uma dissonância do resultado cênico com a intenção expressiva. A escrita e técnicas dessa composição buscam uma alternativa na qual a precisão rítmica deixe de demandar grande energia dos intérpretes que, assim, pode ser canalizada para atenção e comunicação sonora e visual.

Os diferentes elementos e segmentos que são ouvidos ao longo da música, em sua individualidade ou em seu interior, são marcadamente não-lineares, formados por fragmentos e breves gestos melódicos. Em alguns segmentos é ouvido, com relativa clareza, algum tipo

de processo ou direcionamento, é o caso do que é ouvido entre 21 - 24. Há ambiguidade em um trecho como esse, na medida que aí coexistem estaticidade e movimento direcionado. Assim, temos aqui um exemplo que nos mostra como nem sempre direcionalidade resulta claramente em linearidade, pois caso se estenda por um trecho longo e homogêneo o suficiente, o senso de linearidade que evoca é, em boa medida, suprimido.

Contudo, do ponto de vista da macroforma, a relação entre os segmentos é mais fortemente linear. Mesmo que em seu interior o material seja fortemente não-linear ou ambíguo como no caso mencionado, a justaposição dos segmentos evoca relações causais e um processo gradativo de adensamento. Essa linearidade é mais fortemente assumida na segunda metade, a partir do momento que é ouvido o adensamento textural e expansão do registro, atingido um ápice de intensidade (29 - 35) seguido de um recuo ou dissipamento de tensão. Por fim, outro elemento chave para um senso de linearidade nas relações macro-formais está na reiterações de motivos em pontos chave e jogos de contraste.

2

(segue Vla)

mf *f* *p*

Com calma, sem senso de pulso

(sinaliza p/ Flt.)

mf *mp* *f*

Com calma, sem senso de pulso

mf *p*

Com calma, sem senso de pulso

Figura 22. *Trio*. Parte 2.1. Segundo sistema ou segmento

Figura 23. *Trio*. Parte 2.1. Sistema/segmento 21, início de heterofonia por defasagem.

Figura 24. *Trio*. Parte 2.1. Sistema 33, trecho do ápice dramático da peça

Parte 2.2: Aqui temos outro exemplo, talvez um pouco mais dúbio, de uma peça com características locais não-lineares com um resultado macro-formal que resulta em um percurso com alguma linearidade. Diferente de 2.1, há maior foco e estabilidade, especialmente do ponto de vista textural, com transformações bastante mais graduais e amarradas por uma constância rítmica motórica que perpassa toda música, ecoando peças do minimalismo repetitivo de Reich ou Glass. Fica exemplificado em uma peça com essas características a observação de Boyle, quando escreve que “sucessões de muitos segmentos curtos e fechados muitas vezes resistem à coerência em agrupamentos de frases no nível

seguinte, eliminando um importante nível médio numa estrutura hierárquica arquitectónica” (BOYLE 2018 p.78), criando um ambiente adequado para que seja explorada a “multiplicidade e a diferença através da sua repetição constante e variada” (idem).

Na ausência dessas relações hierárquicas que são parte essencial de formas mais típica e fortemente lineares, o senso teleológico que pode ser percebido na macro-forma se dá por um gradual processo de mutação, indo de um estado de maior restrição rítmica e intervalar ao início até o caráter caótico da penúltima seção. Dessa maneira, aqui também se pode falar de um material localmente não-linear e uma macro-forma dotada de teleologia, dada pela complexificação das relações rítmicas e aumento de variabilidade entre os segmentos justapostos. O caráter mais fortemente não-linear dos segmentos repetitivos - fruto do estilo motórico do ritmo e das discontinuidades duras, sem preparo - minimiza este senso de linearidade trazido pelo processo gradual da macroforma, mas não o anula, sendo especialmente importante para isso alguns pontos conectivos entre segmentos, nos quais o material assume função formal e retórica.

Devido ao caráter localmente não-linear, não se instaura uma apreciação no qual um processo de vir a ser seja um fator proeminente, tratando-se mais de uma sequência de padrões mais ou menos independentes ao longo da qual se reconhece ou atribui, em alguns pontos de mudança, um passo dado ou alguma função formal. Assim, podemos reconhecer nessa peça algum senso de linearidade em sua macro forma, mas uma de caráter quase não-direcionado, isso se dá, vale enfatizar, não pela ausência de um processo, mas pela sensação de direcionalidade - mesmo que vaga - não se impor na escuta.

The image shows the first measure of a musical piece for Trio, Part 2.2. It consists of three staves: a Treble clef staff at the top, a Bass clef staff in the middle, and a Piano staff at the bottom. The tempo is indicated as quarter note = 78. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with some rests. The patterns are complex and repetitive, as described in the caption.

Figura 25. *Trio*. Parte 2.2. Compasso 1, padrões aditivos e repetitivos.

Figura 26. *Trio*. Parte 2.2. Compasso 41, modulação métricas independentes resultado em polirritmia.

Figura 27. *Trio*. Parte 2.2. Compasso 47, instrumentos com dobramentos. Caos rítmico.

Parte 3, ou 3A e 3B: A terceira parte consiste em um todo contínuo, porém claramente dividido em duas partes. Na metade inicial é ouvida a flauta e dobramentos seus em primeiro plano e viola e piano em segundo, alheios em breves gestos; a segunda metade é protagonizada pela viola, com o piano gradativamente engajando em material contrapontístico e, por fim, homofônico, saindo de um estado de alienamento até total sincronia com a viola. Diferente das duas peças finais da primeira parte, que apenas amarram-se por meio de um momento de função conectiva, aqui há a permanência de um

elemento comum entre os dois blocos, com o piano sustentando o mesmo comportamento ao longo da primeira metade e início da segunda. Visto essa ambiguidade, nos comentários que seguem irei me referir a 3A e 3B, dada a necessidade de tratar os dois blocos como entidades distintas e, ao mesmo tempo, distinguir a natureza de sua justaposição daquelas ouvidas no restante do ciclo.

Nessa terceira parte, portanto, se completa um processo de diminuição de fragmentação na macro-forma do ciclo, que possui 4 peças mais curtas ao início, duas mais longas na parte central e novamente duas, porém conectadas, ao fim. Nos dois minutos iniciais, após algumas frases de caráter linear, a peça mergulha em um ambiente não-linear, de fragmentos melódicos soltos, de conexão horizontal fraca. Depois, a partir do compasso 47, com a flauta e seus dobramentos assumindo o protagonismo, passa a ser ouvido um fluxo com características locais híbridas, por vezes pendendo a linearidade, em trechos quase frasais, e por vezes a não-linearidade, em pontos de fragmentação ou de textura heterofônica e granulada. Em sua totalidade, porém, resulta em um itinerário linear de direcionalidade vaga, se encaminhando para um adensamento textural e aumento de movimentação rítmica, atingindo um ápice seguido de dissolvimento.

Ao fim, no chamado 3B (compasso 112), a viola apresenta o momento de natureza mais fortemente linear do ciclo, trabalhando com um número limitado de motivos melódicos que se desdobram e são reiterados com funções formais e retóricas. Essa linha direcionando-se a um primeiro ápice de intensidade moderada e um segundo mais extenso e enfático, seguido do dissolvimento final, no qual a peça retorna a um ambiente não-frasal e fragmentado, com a não-linearidade local sendo encapsulada em uma trajetória linear, ela mesma fazendo parte da construção dessa curva dramática, configurando um momento de contraste em relação causal com o ápice que lhe precede.

47

mp *p* *mf* *p*

mp *p*

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

livre, quase improvisado

f

Figura 28. *Trio*. Parte 3, compasso 47, início de 3A. Flauta inicia linha melódica sobre ambiente não linear.

72

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

pp *p* *pp*

p *pp* *pp* *p* *fp* *sfz* *mp*

p *pp*

Figura 29. *Trio*. Parte 3, compasso 72. Textura heterofônica granulada com 5 sobreposições da flauta.

Figura 30. *Trio*. Parte 3, compasso 112, início de 3B. Piano ainda indiferente e viola inicia um canto linear.

Figura 31. *Trio*, parte 3, compasso 194. Ápice final da peça, piano em contraponto e homofonia com o solo da viola.

3.2 Fechamento e pontuação

Como Levinson (1998) insiste que não esqueçamos, a escuta é uma experiência que se dá momento a momento. Relações de larga escala são importantes, mas por limitações da memória e atenção, as relações mais próximas são mais relevantes e salientes para o ouvinte. Do ponto de vista composicional, as decisões locais demandam boa parte do tempo e energia investido no processo criativo e, me arrisco a dizer, consideravelmente mais do que as relações em grande escala. Porém, as decisões macro tendem a ser resultado de processos reflexivos e, assim, acabamos por ter maior consciência sobre este recorte do processo decisório, uma vez que as decisões locais são, em comparação, mais guiadas pela intuição, resultando mais difíceis de serem explicados, ou até lembradas. De acordo com minha memória ou impressão guardada do processo composicional, os momentos nos quais insatisfações e dúvidas mais frequentemente se impuseram se deu na criação de

descontinuidades. Neste e nos próximos dois tópicos essa questão será abordada por diferentes ângulos, primeiramente em relação àquilo que diz respeito a como segmentos são finalizados e depois a partir do par repetição e contraste.

Há dois aspectos distintos da apreensão musical nas quais podemos falar de descontinuidade, um mais ligado à forma em um sentido espacializado e a memória, outro à experiência mais imediata no fluir da escuta. Quando conceitualizamos, por exemplo, uma peça como um A B A, temos em mente que B, como uma unidade, difere de A, ou seja, lhe caracteriza ser uma descontinuidade em relação a A. Essa é uma compreensão - ao menos do ponto de vista da experiência consciente - de caráter retrospectivo, que definimos ao acessar nossa memória do que foi ouvido. Por outro lado, pensando mais localmente e na experiência imediata, é no ponto de encontro, na fronteira entre A e B, que se tem um senso de descontinuidade, de quebra da continuidade que se vinha experienciando. Ao me referir a esses pontos nos quais há uma sensação de descontinuidade advinda do encerramento de um segmento farei uso de “fechamento”, inspirado na expressão *closure* presente em textos teóricos de língua inglesa.

Outro termo que farei uso com esse mesmo sentido é “pontuação”, que remete à função retórica que pode, em determinados casos, ser atribuída. O termo retórica, por sua vez, será utilizado ao longo dos comentários vindouros repetidas vezes, referindo-se a uma ampla gama de significações que podem ser atribuídas a questões locais, pensando nela como uma categoria à parte, porém complementar e subsidiária, das significações de caráter poético e expressivo. Assim, penso em função retórica ao considerar que um detalhe em qualquer um dos parâmetros, ou mesmo um silêncio, pode enfatizar ou desenfatar a importância de um elemento ou segmento, gerar conexão ou articulação, criar efeito conclusivo ou suspensivo, etc. Em contextos com alguma linearidade, usualmente é possível atribuir algum efeito retórico aos fechamentos, inclusive podendo-se pensar em analogias com a pontuação textual, havendo fechamentos mais ou menos intensos - análogos a vírgulas ou pontos - assim como finalizações de segmento mais abertas que podem soar interrogativas ou reticentes.

Sendo que um ponto de descontinuidade é formado por algo que fica para trás e algo que vem em seguida, ao refletir e observar anotações feitas ao longo do processo, concluo que minhas inquietações tendem a residir mais naquilo que precisa ser encerrado e menos na busca pelo que virá. Os instantes de fechamento ou pontuação quase sempre exigiram, na composição das peças deste portfólio, que fossem exploradas diferentes possibilidades até que se encontrasse aquela julgada mais adequada ou satisfatória frente àquele contexto.

Assim, vale a pena investigar algumas questões como: que considerações entram em jogo ao avaliar as possibilidades? Que tipos de possibilidades podemos diferenciar e como se caracteriza seu efeito? A que contextos uma ou outra se adequa? Como se verá, ao colocar o efeito de fechamento como foco de investigação, ilumina-se a compreensão do segmento como um todo, pois ele é resultado em larga medida daquilo que lhe antecede.

Para iniciar, consideremos os exemplos abaixo, sendo A a versão original de um trecho encontrado em 1.3 e as seguintes variações elaboradas; convido que sejam ouvidos com atenção a sensação que marca o momento em que se dá o ponto de descontinuidade que demarca os segmentos, indicados pelas ligaduras longas.

A) Versão original, fechamento de chegada

♩ = 55
calmo, com liberdade

flauta

B) Variação mais conclusiva, fechamento antecipatório

♩ = 55

p espress. *mf* *mp* *ps*

C) Variação menos conclusiva, fechamento retrospectivo

Figura 32. *Trio*. 1.3. Versão original dos compassos iniciais e duas variações



Em A e B o primeiro segmento se encerra quando a continuidade de notas longas é cortada por notas curtas seguida do silêncio articulatório, já em C há uma mudança abrupta para um novo comportamento. Uma maneira de diferenciar e descrever o efeito de cada um dos casos é adjetivá-los de acordo com a sensação de maior ou menor conclusividade. Nesse sentido, temos três níveis de conclusividade, sendo B aquele no qual o primeiro segmento forma uma unidade mais fechada, A tendo uma pontuação de caráter mais interrogativo e C - no compasso 3 - mal possuindo, a despeito da descontinuidade, algo que nos passe a sensação de alguma finalização.

O que explica isso e que decisões levam a tais resultados? O primeiro e principal fator a ser considerado é a expectativa. Como explica Huron, quando realizadas as expectativas deixa-se de esperar que o fluxo musical continue, de maneira que “a ausência de expectativas evoca o senso de fechamento” (HURON, 2006, p. 157). Isso se evidencia em um contexto onde existam expectativas relativamente claras e no qual é possível jogar com uma gradação de sua realização para obter diferentes resultados retóricos. No caso do tonalismo, podemos atribuir um grau decrescente de conclusividade entre a cadência perfeita, imperfeita e a de engano; isso se dá por uma realização plena das expectativas na cadência perfeita, uma realização parcial na imperfeita e sua frustração na de engano. Essa gramática harmônica, porém, não é a única maneira de obter expectativas e jogar com elas, boa parte do forte senso de direcionalidade e jogos retóricos da música do classicismo, por exemplo, se dá pela sua simetria frasal, pela qual, como escreve Schoenberg, “conhecendo a primeira, é quase possível conjecturar a segunda metade [da frase]” (SCHOENBERG, 1950, p. 66).

Vejamos como isso se desdobra nos três casos apresentados. Em um contexto no qual não se tenha métrica e uma gramática tonal que permita um jogo com expectativas mais

claras, restam alguns outros recursos, a repetição sendo talvez o mais evidente. Em A somos pegos de surpresa pelas duas notas curtas - Re, Si - após a nota Mi longa e imediatamente com e no silêncio que se segue, forma-se a compreensão de que essas notas curtas pontuaram o primeiro segmento. O caso de B, com a pequena alteração feita, é diferente, pois a repetição da nota Mi longa após as duas notas curtas evoca imediatamente a expectativa pela repetição daquilo que se acabara de ouvir, de maneira que a nota Si que fecha o segmento é um eco esperado. Assim, enquanto em A ouvimos uma surpresa da qual fazemos sentido logo depois, em B há a realização de uma expectativa, o que confere o caráter de maior conclusividade que o diferencia da versão original.

Este segundo caso configura aquilo que Peebles (2011) denomina “fechamento antecipatório”, no qual alguma expectativa é realizada no ponto final do segmento, colorindo seu efeito com um senso de finalização. O quão mais forte e precisa a expectativa e quão mais plenamente essa for realizada, mais intenso será o senso de conclusão do fechamento, o caso da simetria frasal clássica, acima mencionado, é efetivo para este tipo de pontuação não só por termos uma ideia da melodia que será ouvida na segunda parte da frase, mas por que temos uma previsão de quando ela vai se encerrar. Este é um tipo de fechamento mais comum em contextos de linearidade direcionada, sendo um dos recursos básicos desse contexto por permitir que se perceba mais fortemente pontos de chegada. Além disso, por meio de gradações da realização das expectativas, se criam diferenciações de conclusividade entre as pontuações que colaboram para o estabelecimento de uma forma mais hierarquizada e, assim, senso de progresso pela forma. De maneira geral, no *Trio* - que lida mais frequentemente com linearidades sem direcionalidade clara - são bastante escassos os fechamentos marcados por algum grau de antecipação mais forte, com finais em geral mais abertos, reticentes e interrogativos. A exceção fica por conta da segunda metade da terceira parte (3B), o momento mais fortemente linear a nível local dentro do ciclo. Convido que se ouça o trecho abaixo, atentando para o efeito do final dos segmentos, nos quais atuam expectativas que tornam as pontuações pontos de chegada.

 [Áudio, *Trio*, segunda metade da parte 3.](#)

Aqui se tem, mais uma vez, o uso de repetição, mas não direta e com efeito local como no na variação B antes comentada, tratando-se de reiterações cuja influência se mantém atuando sobre a linha melódica da viola como um todo. Como pode-se ver na [figura 33](#), a

insistência em alguns gestos rítmico-melódicos estabelece um vocabulário no qual notas mais longas - em geral as penúltimas do segmento - ganham a função de anunciar o final das frases e durante elas emerge a expectativa por um movimento descendente para uma nota mais curta a um semitom ou terça menor de distância, os dois intervalos mais constantemente reiterados da peça. Assim, traçando paralelo com o repertório tonal, se pode falar em uma polarização não de alguma nota ou acorde, mas rítmico-intervalar. Na ausência de um centro tonal específico e hierarquia métrica regular, as expectativas são ambíguas e como nem uma nota - nem o momento de sua chegada - é sentida como especialmente mais estável, os pontos de resolução trazem junto com eles novas expectativas intervalares, mantendo a linha sempre aberta e instável. É dessa ambiguidade que resulta boa parte da expressividade de constante tensão e ansiedade desta seção.

The image shows a musical score for Viola, measures 114 to 132. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line with frequent triplets and dynamic markings like *mp* and *pizz.* The notation includes various articulations such as accents and slurs, and a 'V' marking above the first measure.

Figura 33. *Trio*, parte 3B, compassos 114 - 132, viola.

Coloquemos esse caso em perspectiva retornando ao exemplo da frase de abertura de 1.3, mencionado no exemplo A da página 101 e repetido abaixo. Ali se tem uma situação diferente, em que há apenas uma noção vaga do tipo de material rítmico e melódico mais provável a vir em seguida, uma expectativa difusa, diferente daquela que surge quando, como no caso da variação B ou na melodia da viola na conclusão do *Trio*, a memória permite que esperemos algo mais específico. Assim, estamos frente a algo que Peebles denomina

“fechamento de chegada”, que descreve casos em que “o ouvinte não sabe quando um segmento musical vai terminar até que realmente termine” (PEEBLES, 2011. p. 46). Em casos como estes entendemos que chegamos ao fim do segmento apenas já ao longo da sua última nota, sendo esse um das principais características que tornam pertinente a noção de linearidade não-direcionada ou vagamente direcionada.

Figura 34. *Trio*, compassos iniciais de 1.3; fechamento de chegada.



Como vale para todos conceitos sendo trabalhados aqui, a categorização entre fechamento antecipatório ou de chegada não deve ser entendida como binária, essas são caracterizações que nos auxiliam a identificar aspectos que se fazem mais ou menos presentes de acordo com o contexto, que pode guardar algo de ambas em diferente medida. Um caso, esse do repertório, que ilustra isso com clareza se encontra nos primeiros momentos de *Ressonâncias*, de Marisa Rezende, que pode ser visto na figura abaixo. O início da peça apresenta quatro grupos de semicolcheias de variada duração que são interrompidos por semínimas, que funcionam como pontos de chegada e fechamento dos gestos melódicos. Com a percepção desse claro padrão, se estabelece a sensação de um jogo de ação - reação, no qual semínimas surgem como consequências de fluxos irregulares de semicolcheias e, por sua vez, estes repousos evocam novos fluxos de notas rápidas, a semínima tendo a função tanto de final e início dos segmentos. Pode-se até falar de uma sensação difusa de direcionalidade emergindo dessa expectativa em relação ao ritmo, havendo nisso algum senso de antecipação do fechamento, porém, sem que a música permita prever o momento do ponto de chegada ou em que nota isso se dará, o que resulta em algo que pende mais para um fechamento de chegada com alguma nuance antecipatória.

Figura 35. REZENDE. *Ressonâncias* (1983), primeiros compassos.

[ [Áudio](#)]

Boa parte daquilo que envolve as avaliações e decisões intuitivas na construção melódica diz respeito a tais jogos de expectativa, fruto das rimas internas no material com que se está trabalhando. No contexto pós-tonal, na ausência de um conjunto de expectativas dadas pela memória de longo prazo, é parte do processo descobrir e aprender a fazer uso de possibilidades intrínsecas do material. Consideremos um segundo exemplo do *Trio*, agora nos primeiros compassos da peça de abertura. Em seus dois primeiros segmentos, espaçamentos sutilmente mais longos trazem a ideia de fechamento, contudo o senso de conclusão do segundo é mais forte, em um jogo de antecedente - consequente.

Figura 36. *Trio*, 1.1. compassos 1 a 3, versão simplificada. Gestos melódicos de abertura.

 [áudio](#)

O uso de um final ascendente seguido de um descendente é um recurso comum e efetivo, dado o caráter inerentemente mais aberto e fechado dessas direções, respectivamente.

Para além disso, a rima rítmica e o conteúdo intervalar [2, 4, 6] repetido nas últimas notas de ambos segmentos são relevantes, pois realizam, parcialmente, uma expectativa pela repetição daquilo que recém fora ouvido, algo sempre atuante em alguma medida em nossa cognição, especialmente em gestos melódicos breves e abertos como os que iniciam essa peça. Ritmicamente, a semelhança dos dois segmentos faz com que o Do# ao final tenha seu efeito colorido pela realização da previsão que nossa mente consegue fazer de que ali, na terceira nota ritmicamente cadenciada, se encerrará o segmento. Além disso, o segundo segmento como um todo realiza a expectativa - criada com a brevidade do primeiro fragmento melódico - tanto de desenvolvimento da ideia como de sua repetição.

Uma terceira e última categoria de fechamento, a partir do mesmo recorte analítico, abrange aquelas na qual só se compreende que dado ponto foi o fim do segmento após o seguinte já ter se iniciado, ou seja, nada ao final sinaliza um fechamento, sobrando apenas a descontinuidade daquilo com o que segue como meio para que se entenda, retrospectivamente, a segmentação. Como Peebles admite, em sentido estrito, esse caso mal poderia ser considerado um fechamento, não havendo qualquer senso de conclusividade quando se dá a quebra da continuidade, contudo ainda opta por nomear tal situação como “fechamento retrospectivo” (PEEBLES, 2011, p. 46). Seguirei a nomenclatura da autora, contudo, compreender que no fechamento retrospectivo não há real senso de fechamento ou pontuação é essencial, não só para entender seu efeito, mas para que se possa ter clareza da diferença entre a ideia de fechamento e descontinuidade. Todo fechamento, sentido como mais ou menos conclusivo, trata-se, necessariamente, de um ponto de descontinuidade, já a descontinuidade nem sempre vem acompanhada da presença da sensação de que houve o fim ou conclusão de algo.

A variação C sobre abertura de 1.3, reiterada abaixo, reinventa a passagem original de maneira a criar tal tipo de fechamento. Nesta variação, a tendência é apenas na metade do terceiro compasso compreendermos, com maior clareza, que no segundo tempo já estávamos em algo novo. Tal efeito fica mais claro com uma alteração extra, anterior ao ponto de fechamento; ao inserir *Fá staccato* no segundo compasso, é adicionada ambiguidade ao segundo tempo do compasso seguinte, sendo preciso esperar a música seguir em frente para saber se ainda voltaremos, como antes, ao ambiente de notas longas ou se este foi realmente deixado para trás.

Figura 37. *Trio*, variação C sobre início de 1.3, fechamento retrospectivo.



Na segunda peça da segunda parte do *Trio*, mais do que em qualquer outra do ciclo, encontra-se uma ampla predominância de fechamentos retrospectivos. Predomina entre os segmentos a ausência de processos que nos permitam compreendê-los como possuindo início, meio e fim. Em geral, pode-se dizer que, em sua maioria, os segmentos não finalizam em nem uma medida, apenas se ouve outro agrupamento de padrões interrompendo-os, nessa lógica de colagem ou aditiva reside o caráter não-linear das relações locais da peça. Uma das causas deste efeito se encontra na constância rítmica utilizada, há variações de padrões e mesmo de velocidades, mas o incessante pulsar de subdivisões nunca é interrompido, dando à peça seu caráter motórico. Note como ao ouvir os trechos abaixo é possível perceber agrupamentos de padrões, havendo discontinuidades na forma, mas ao fim de cada uma não sentimos qualquer nível de conclusividade e, mais que isso, em geral só notamos que segmentos finalizaram quando compreendemos que um novo se iniciou.

 [áudio](#): *Trio*, início da segunda peça da parte 2.

A discontinuidade rítmica é um dos recursos mais básicos para estabelecer a segmentação da forma e dar a ela uma hierarquia de intensidade de fechamentos que corrobora para um senso de linearidade, para exemplo disso basta pensar em como notas relativamente mais longas que seu entorno pontuam frases e outras mais longas são reservadas para fins de seção, criando uma hierarquia de fechamento mais ou menos intensos, naquilo que Snyder chama de “descontinuidades conectivas” (SNYDER 2001, p.231). Contudo, como inúmeros motos-perpétuos e peças com rítmica mais isócrona ou motórica

nos mostram, construção frasal e linearidade são perfeitamente possíveis sem este recurso rítmico. Mesmo na ausência de construção melódica que por si só estabeleça segmentação, a harmonia é um elemento forte e saliente o suficiente para manter acesa a chama da linearidade mesmo a nível local, pelas claras relações funcionais. A estética de 2.2, porém, não faz uso de nem um destes recursos, de maneira que, em geral, não se pode falar nem em pontuação, nem em frases.

Com isso, essa é uma música cuja composição lida pouco com antes apontados impasses relacionados a conduzir e fechar satisfatoriamente segmentos e o foco da atenção se estabelece, principalmente, em como equilibrar novidade e repetição na macro-forma. Contudo, há exceções importantes, a primeira ficando justamente nos primeiros segundos da peça, aos quais não se aplica a descrição feita, pois a presença de pequenos respiros entre os segmentos nos permite a percepção de algo melhor descrito como fechamentos de chegada. Essa opção faz parte de um conjunto de opções selecionadas para estabelecer um começo com, de fato, função de início, reservando para ele um material de maior simplicidade, clareza em sua segmentação e, principalmente, menos momentum rítmico. Estes últimos aspectos são obtidos por meio do uso de pausas, que resultam em um fluxo em que algo acaba para depois outra iniciar, característica que se perde após os primeiros 15 segundos de música, quando pausas articulatórias como as vistas abaixo (fig. 38) se tornam ou mais escassas ou, se presentes, criam segmentações mais ambíguas, dependendo do trecho em questão.

The image shows a musical score for a Trio, 2.2, measures 1-2. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 78. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The first system (measures 1-2) is marked 'mf'. The second system (measures 3-4) is marked 'mp'. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

Figura 38. *Trio*, 2.2. Compassos 1 - 2.

Outros padrões que fogem a regra geral da peça abraçam algum direcionamento ou anunciam o final do segmento. Quando, como no compasso 28 (fig. 39), se estabelece um desenho melódico não circular na mão esquerda do piano, com discreta direcionalidade ao agudo, se cria a potencialidade de sentir-se a descontinuidade que marca o próximo segmento como uma consequência ou desdobramento, obtendo-se um resultado menos não-linear neste ponto. Em outros casos, como no compasso 8 (fig. 40), a direcionalidade é até mais clara. Estes casos só não tratam-se inequivocamente de um fechamento de chegada pelo fato dessa chegada, que poderia ser uma pontuação, ser o início do novo segmento, criando uma elisão, de maneira análoga ao caso observado antes em *Ressonâncias*.

28

Flt.

Vla.

Pno.

29

Figura 39. *Trio*, 2.2. Compassos 28 e 29 /  [áudio](#)

8

Flt.

Vla.

Pno.

p

f

mf

mp

f

Ped

Figura 40. *Trio*, 2.2. Compassos 8 - 10 /  [áudio](#)

Mais a frente, como no compasso 34, se cria uma descontinuidade interna no segmento, agora não apenas pela repetição do padrão, como é geralmente o caso nessa música, mas por uma dissemelhança rítmica. Ao se criar perda de velocidade ao final e estabelecer uma divergência, torna-se possível que se interprete o segmento como chegando ao fim e se espere por um retorno ao fluir rítmico mais veloz e preponderante até ali. O que

todos estes exemplos têm em comum é, em meio a linguagem aditiva e não-linear da peça, introjetar algum senso de linearidade local, sempre dando ao trecho alguma função formal ou retórica. No tópico 3.4 voltaremos a estes exemplos e suas funções, por agora, interessa notar em que se diferem do entorno e como pode ser entendida e descrita, sendo útil para isso as categorias de fechamento de Peebles.

Figura 41. *Trio*, parte 2.2. Compasso 34.



Para estudar com maior profundidade diferentes matizes destes três tipos de fechamento interagem na forma, tomemos o exemplo dos compassos 20 a 25, de 1.1. No compasso 20 (fig. 42) inicia-se uma nova seção, com um caráter linear-frasal, sendo deixado para trás o comportamento circular da seção anterior, na qual se ouve repetições defasadas entre os instrumentos. Na ausência da quebra e direcionamento presente ao final de 19, que cria um *levare* para 20 e da acentuação criada pelo piano neste compasso, teria-se um fechamento de caráter mais retrospectivo, com apenas um abandono de um comportamento pelo outro, como demonstra o exemplo abaixo. A opção utilizada na peça lança luz sobre esta descontinuidade, aumentando o impacto da mudança e retorno a um comportamento mais linear. Como o momento de maior quebra, com um maior descontinuidade rítmica e textural, só se dará no compasso 39, esta me pareceu a abordagem desejável em relação a manutenção de interesse da escuta. Abaixo a versão original e a hipotética:

Figura 42. *Trio*, parte 1.1. Compassos 18 - 20, versão original

Figura 43. *Trio*, parte 1, I, compassos 18 - 20, versão alternativa

 [áudios, versão original e alternativa.](#)

Agora, observemos a linha da flauta nos compassos seguintes, que começa com uma segmentação relativamente definida, seguida de uma sequência melódica mais ambígua e, por fim, o retorno de maior clareza e força nos fechamentos. O compasso 20 - que pode ser visto e ouvido na figura 44, abaixo - abre com um gesto melódico breve, iniciando e finalizando com a nota Dó alcançada por grau conjunto, seguido de uma pausa de 4 semicolcheias, a mais longa que teremos por algum tempo para a flauta. Estamos diante de um fechamento de chegada, no sentido de que a reiteração da nota Dó, o repouso nela após uma sequência ininterrupta de semicolcheias e as pausas que a separam do que virá, nos permitem

interpretar, inequivocamente e antes de ouvirmos as notas seguintes da flauta, este primeiro breve segmento se encerrando ali. Esse gesto também ecoa, com ritmo diverso, aquilo que se vinha ouvindo, destacando a presença de uma variação ou desdobramento do material anterior e, mais que isso, criando uma elisão, podendo ser ouvido como uma pontuação ou arremate final do que vinha e também como o início da nova seção.



Figura 44. *Trio*, 1.1; flauta, compassos 20 - 21

 [Áudio, compassos 20 a 25](#)

O segmento seguinte, que acaba com um salto de sétima ascendente, evoca maior tensão e abertura, implicando com muito mais ênfase a ideia de uma continuação e direcionamento, sendo também possível - em vistas da ambiguidade mencionada - a interpretação de que, para a flauta, é aqui onde de fato inicia-se a nova linha. A saliência deste La6 da flauta no compasso 21 e a distância intervalar do Ré uma quinta abaixo que lhe segue resultam em mais uma segmentação clara, na qual a última nota é rapidamente ouvida como um fechamento, apesar do caráter mais aberto ou interrogativo que ela traz consigo. Vale salientar também o fato de essa nota Lá ser a mais aguda ouvida desde os já distantes compassos 4 e 5, a percepção de abertura do registro ao agudo implica na sensação de impulso, ligado a expectativa de desdobramento desse movimento ascendente.

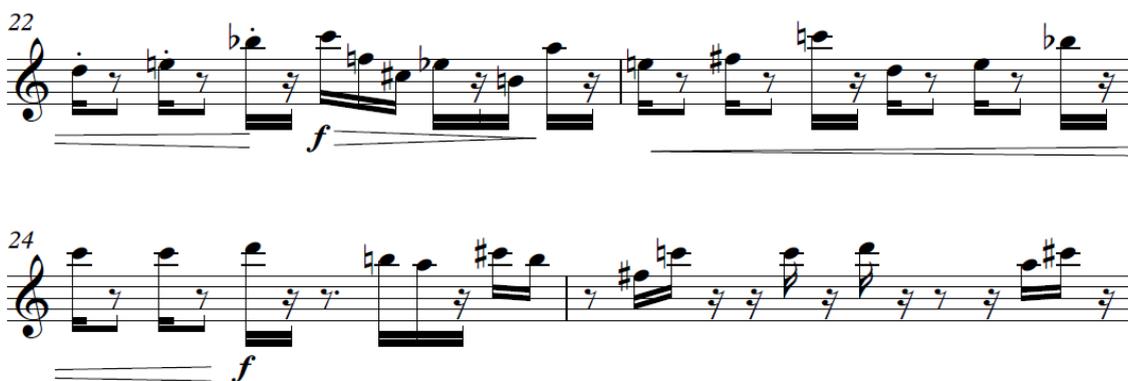


Figura 45. *Trio*, 1.1; flauta, compassos 22 - 24, original

No que segue, até compasso 25, é possível não só diferentes compreensões formais na análise, mas também que em uma mesma audição coexistam diferentes interpretações de agrupamento e subdivisão interna destes compassos. A repetição variada da sequência de notas Ré - Mi - Sib - Dó entre 21 e 22, pode levar a compreensão destas como formando um segmento em 22, porém é possível também que se entenda que há ali um fechamento com a nota Sib e com Dó, mais saliente, algo novo inicia; outra escuta possível é de que as notas Ré e Mi funcionam como rebotes da chegada ao Dó agudo, como gesto acabando na nota Mi e Sib sendo uma anacruse para Dó, onde novo grupo inicia. Diversas interpretações deste tipo podem ser aplicadas ao trecho entre compassos 21 e 23, na figura abaixo algumas delas são demarcadas:

Figura 46. *Trio*, 1.1. Interpretações possíveis dos agrupamentos nos compassos 21 - 23

Mais do que opções de interpretações alternativas, em alguns casos aos que se aplica a ideia de fechamento retrospectivo, a segmentação pode se resignificar ao longo da própria escuta. Por vezes, surge em uma nota a sensação tênue de fechamento de chegada, interpretando-se que ela é, ou é potencialmente, o fechamento do segmento; entretanto, no que segue, pode ocorrer de re-atribuirmos essa função a nova nota ouvida, entendendo que o fechamento de fato não se deu antes, mas agora. Algo como isso pode ocorrer em relação ao Sib da flauta em 21, inicialmente ouvido - como na alternativa B acima - como um o final de um terceiro breve segmento que, logo em seguida, pode passar a ser entendido como fechando na nota Dó ou até mais em frente, como nas alternativas A e C. Em uma sequência

na qual essa situação se repete e caracteriza a natureza do trecho como um todo, muitas das notas trazem consigo a sensação típica de uma elisão, sendo potencialmente tanto fechamento como impulso. Entender o que guiou as decisões por trás destes trechos passa, portanto, por uma compreensão deste resultado que se buscou descrever, são tais sutilezas e ambiguidades que vem a ser valorizadas como critério ao tomar as decisões em torno destas construções rítmico-melódicas.

Dessas escolhas se obtém um caráter linear não-direcionado ou com direcionalidade vaga, sem descontinuidades marcantes e com constante senso de impulso à frente. Esse é um recurso expressivo e retórico que precisa, eventualmente, ser balanceado com momentos de maior clareza, pois a ausência de pontos de seccionamento tende a levar relativamente rápido a saturação ou fadiga. Além disso, caso o que se deseje seja algo de caráter mais linear, pontos de chegada mais claros precisam ser considerados. Neste trecho, buscando um resultado distinto do caráter não-linear daquilo presente entre compassos 9 e 19, opto por logo inserir novamente pontuações mais enfáticas. No compasso no compasso 25 - na íntegra na figura 47, abaixo - se obtém tal fechamento com a repetição da nota Dó que vinha sendo o topo do contorno melódico, a subsequente escalada para inédita nota Ré e uma descontinuidade do fluxo rítmico com um espaçamento de duas colcheias até o próximo ataque, na nota Lá.

Com isso, encerro os comentários sobre o manejo da (des)continuidade neste trecho, abordada com auxílio da ideia de linearidade e não-linearidade, com isso se conseguiu abordar questões como:: que tipo de pontuação, com que grau de clareza e intensidade, foi criada pelos recursos rítmico-melódicos? Como caracteriza-se o resultado estético-perceptivo? Momentos de maior ambiguidade e com maior momentum estão sendo estrategicamente compensados com outros de maior clareza formal e pontos de repouso? Por fim, vale apontar que um estudo complementar relevante a este apresentado poderia ser empreendido no sentido de observar a relação contrapontística nessa seção na totalidade, buscando salientar e avaliar como a relação entre os instrumentos foi utilizada para gerenciar os pontos acima elencados.

Figura 47. *Trio*, 1.1. Compassos 25 - 26

Para concluir este tópico, vamos colocar a lupa sobre o caso de um fechamento presente na última peça do *Trio*. Neste exercício, que guarda boa semelhança com o tipo de exploração e avaliação de possibilidades durante um processo composicional, vamos investigar o conjunto de aspectos que definem a nuance de efeito de diferentes fechamentos a partir de um estudo comparativo de alternativas e, com isso em mãos, observar o que pesou na escolha feita em torno da versão ouvida na peça. O trecho em questão pode ser visto e ouvido em sua versão original abaixo, assim como as duas primeiras variações a serem consideradas.

Figura 48. *Trio*, terceira parte, compassos 57 - a 62, versão original

Varição 2A:

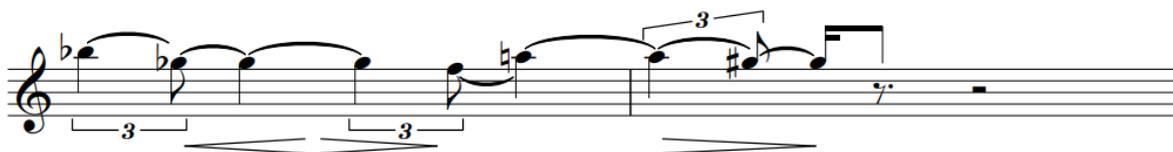


Figura 49. Variação 2A, notas Fá finais excluídas

 Áudio: [79 - 84, versão original e variação 2A](#)

Varição 2B:

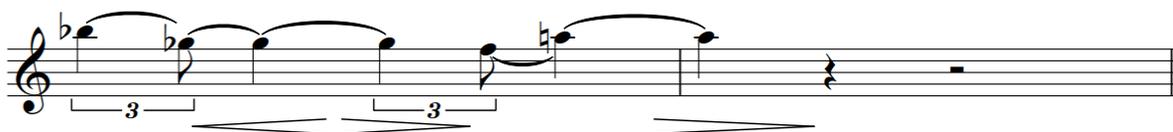


Figura 50. Variação 2B, final em Lá, notas Lab e Fá ao final excluídas

 Áudio: [Variação 2B](#)

Como descrever o resultado retórico da versão original e quais elementos internos do segmento o influenciam? Para responder a isso proponho partirmos de pequenas variações, como as vistas acima, comparando os resultados e tentando entender cada um em relação aos demais. A variação 2A e, em menor grau, 2B possuem um efeito de cessar arbitrário, uma quebra de expectativa por continuidade que traz certa surpresa e estranhamento para o final do segmento. Em ambos, sentimos a ideia sendo abandonada pelo meio do caminho, a pausa permite que, antes do início do próximo segmento, entendamos que este se acabou, mas não há real sentido de pontuação. A nota curta ao final de 2A parece ser o causador deste efeito abrupto: não havendo precedente para este recurso, tudo que nos sobra é a surpresa da descontinuidade. Essa é uma resposta plausível, mas ainda não é de todo convincente quando observamos que a versão original também faz uso de notas curtas ao final e obtém um

resultado bastante distinto, deixemos esse questionamento anotado e sigamos para a outra alternativa.

E 2B, que possui uma nota longa ao final, porque soa tão aberto, bastante mais do que a versão original? É possível oferecer uma hipótese se observarmos o trecho como um todo. Ao longo de todos os compassos iniciais e, em especial nesse segmento, é ouvido um movimento ziguezagueante, no qual cada salto em uma direção é seguido de um em direção contrária. Com isso, cada nota que segue o padrão tanto realiza uma expectativa como gera uma nova: uma nota mais grave sugere uma mais aguda, a aguda uma mais grave, e assim se estabelece o momentum do fluxo. Portanto, para além de saltos ascendentes serem potencialmente menos conclusivos, essa nota Lá vem especialmente carregada de uma expectativa de movimento contrário, que, uma vez frustrada, dá um caráter aberto ou inconclusivo a 2B. Consideremos agora as variações 2C e 2C’:

Variação 2C:

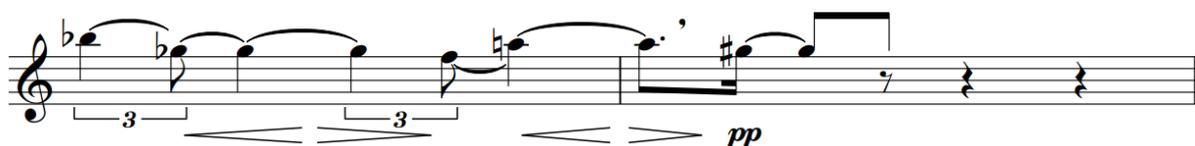


Figura 51. Variação 2C, *Trio*, terceira parte, compassos 61 - 62, uso de dinâmica para obter conclusividade



Áudio: [Variação 2C](#)

Variação 2C’ :



Figura 52. Variação 2C’; *Trio*, terceira parte, compassos 61 - 62 excluída nota Sol#/Lab e uso de dinâmica “<>”



Áudio: [Variação 2C’](#)

Ambas possibilidades soam marcadamente mais fechadas do que as duas alternativas anteriores e 2C talvez até mais do que a versão original. Note como a alternativa 2C apresenta a possibilidade da mesma nota Sol# curta ouvida ao fim de 1A resultar conclusiva.

Para isso o ritmo é modificado de maneira muito sutil e é inserido mais espaço entre as duas notas finais. A maior diferença, porém, fica por conta do perfil de dinâmica aplicado a nota Lá, que oferece um exemplo da aplicação deste parâmetro ao nível gramatical e retórico. Musicalmente, um ganho de energia geralmente traz consigo a expectativa por uma subsequente perda que leve a música de volta ao nível inicial de energia ou menos do que isso. Essa implicação é explorada frequentemente tanto na forma interna de frases, seções e na macro-forma - incluindo a dessa peça - e cria um design claro, com ponto de partida, ápice e retorno. Em um gesto como este ao final de 2C e 2C' temos a realização mais breve possível disso, com Lá encapsulando um senso de ponto de partida, ápice e retorno. Assim, parece ser o caso de que as implicações internas deste gesto dinâmico são capazes de reverter parcialmente a expectativa pela continuidade do padrão do segmento, resultando em uma pontuação de caráter mais conclusivo.

É curioso observar que entre 2C e 2C' é o primeiro o mais conclusivo, apesar de ser também o mais semelhante ao final aberto ouvido em 2A, o que explicaria isso? O caso parece ser que Sol# de 2A tende a ser compreendido como mais um dos *leverages* presentes nos compassos que lhe precedem, nos quais notas curtas soam como impulsos para apoio em uma nota longa que lhe segue. Este Sol# de 2A, porém, fica órfão de um apoio rítmico subsequente, criando o efeito característico de uma parada súbita do fluxo; isso complementa a observação inicial sobre 2A e explica seu caráter mais aberto do que a versão original. Por sua vez, em 2C, a curva de dinâmica torna a nota Lá mais saliente e a aproxima de algo como um ponto de chegada local. Isso diminui as expectativas por continuação do padrão e cria com Sol# uma relação de apoio/relaxamento, que possui, inerentemente, um caráter especialmente conclusivo. Por fim, consideremos a alternativa 2D:

Variação 2D:

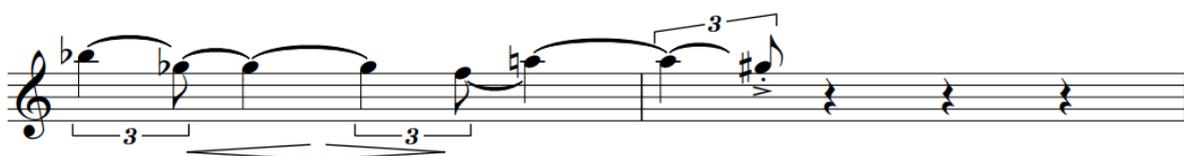


Figura 53. *Trio*, variação 2D, *Trio*, terceira parte, compassos 61 - 62, nota sol# ao final, *staccato*:



Áudio: [Variação 2D](#)

Neste exemplo temos uma transformação ainda mais sutil, mas que também modifica sensivelmente a sensação do fechamento. O efeito de 2D é mais difícil de ser definido, não sendo preciso falar em conclusividade, como em 2C, mas também equivocado equipará-lo a 2A, que soa como um abandono do fluir musical que deixa a ideia sendo construída de todo aberta. Ocorre que 2D oferece a possibilidade de sentirmos que a penúltima nota, o Lá longo, é cortado ou interrompido e, com ele, as expectativas de continuidade do segmento, deixando a sensação de que há um causador nessa quebra, o Sol#. Em 2A ficamos como que atordoados por uma parada sem explicação, em 2C sentimos o silêncio como uma extensão do relaxamento de caráter cadencial criado pelo decrescendo e o breve Sol# em piano. Já em 2D, na pausa, sentimos que podemos estar no início de algo novo. Além disso, como esse tipo de corte figurou antes na peça, mais ao início, é até mesmo possível sentir em 2D um certo retorno a um estado de coisas ou, ainda, que um elemento até antes coadjuvante tomou a frente, visto que são ouvidas diversas notas curtas em segundo plano ao longo do trecho.

Tendo colocado em perspectiva e refletido sobre essas diferentes possibilidades, podemos nos voltar para a versão original, que conjuga algumas das características das variações. A versão presente na peça possui semelhança com o último caso analisado, mas os dois Fás ao final proporcionam um resultado mais ambíguo do que o Sol# de 2D, tendo a potencialidade de ser ouvidos tanto um elemento novo ou corte, como formando uma unidade com as notas anteriores. Para melhor compreender o efeito dessa descontinuidade, na figura abaixo as relações métricas neste gesto são analisadas, o traço indica apoio ou estresse métrico e o semi-círculo notas não-estressadas, as chaves salientam os agrupamentos, com suas sobreposições e relações hierárquicas.

Figura 54. *Trio*, terceira parte, compassos 83 - 84, análise métrica

Nestas cinco notas finais é ouvido um *levare* (fá), um apoio principal (lá), outro *levare*, de função conectiva (Lab) e um apoio menos enfático e seu rebote (dois fás). Quanto

ao agrupamento, resultam dois subgrupos, cada um com três notas, portanto, com a nota lab como pivô na relação entre estes dois grupos [fa - la - lab] e [lab fa fa]; o primeiro destes dois grupos, com apoio na nota mais longa do gesto, é de caráter tônico e o segundo átono, já que o apoio se dá sobre notas de menor peso métrico por conta da duração mais curta e menor dinâmica. Assim, a um nível superior, este gesto como um todo possui a já comentada relação apoio - repouso. Esse jogo se repete aos níveis mais baixos, incluso o último momento, na relação entre as duas notas Fá finais, com o decrescendo ouvido da primeira para a segunda, o que ajuda como que a amortecer a parada.

Por fim, cabe finalmente considerar por que a versão original foi avaliada positivamente e selecionada frente a possibilidades semelhantes às aqui observadas. Em 2A e 2B sentimos a ideia sendo abandonada pelo meio do caminho, porém sem nada a substituindo ou cortando, temos apenas silêncio. Este é um recurso incorporado pelo repertório pós-tonal, utilizações disso podem ser ouvidas nos dois exemplos abaixo de peças de Brian Ferneyhough, *Trio* (1995) e *Quarteto N.5*. Portanto, essa é uma possibilidade com seu potencial expressivo, mas dependeria de uma reconfiguração para que se obtenha um resultado esteticamente convincente, Ferneyhough, por exemplo, utiliza silêncios alongados para valorizar e dar sentido ao corte, assim como há contraste naquilo que segue. No mais, este pode ser um recurso útil para estabelecer um contexto não linear, pelo seu caráter arbitrário, contudo, nem esta possibilidade, nem a função retórico-formal de articulador, interessava aqui.

Figura 55. FERNEYHOUGH. *String Trio* (1995), compassos 219 - 223



Áudio: [String Trio, Brian Ferneyhough \(1995\), compassos 219 - 223](#)

Figura 56. FERNEYHOUGH. *String Quartet No. 5* (2006), compassos 64 - 65



Áudio: [String Quartet No. 5, Brian Ferneyhough \(2006\), compasso 59](#)

Entre as alternativas consideradas, incluindo a original, 2C consegue o efeito mais conclusivo e, aos meus ouvidos, de maneira demasiada para esse contexto. O silêncio que se segue ao fechamento 2C soa como uma extensão desse gesto conclusivo, se trata de uma descontinuidade significativa no fluxo e remete a ideia de um final de uma parte ou seção. É essa sensação e não a sonoridade de 2C, em si mesma, que cria aquilo que percebo como um problema estético, com ele estaria sendo evocada a ideia de uma forma mais claramente hierarquizada, porém, não há nada que justifique ou dê sentido a uma pontuação desse gênero em tal ponto da peça como, por exemplo, uma novidade subsequente que se apresente como uma consequência adequada.

Em 2D, o peso da quebra do segmento e a perda de momentum do fluxo são reduzidos em relação às opções 2A e 2B, pois neste caso a saliência e assertividade da nota final faz com que o ponto de ruptura oriente de imediato nossa atenção e expectativa para o que está por vir. Vale reforçar que a justaposição de nota sustentada e *staccato* seguido de silêncio é uma característica estabelecida ao longo da linha da flauta até ali e, no ciclo, é um motivo central da primeira peça da parte dois, o que explica a sensação de que essa é uma possibilidade adequada ao contexto.

A versão original, por sua vez, usa desse recurso de 2D, com os *staccatos* funcionando como pivôs conectivos, combinado com um efeito mais conclusivo. Dessa combinação resulta um final conclusivo que não possui um peso desproporcional como de 2C e que configura uma elisão na qual a manutenção de momentum de 2D é obtida com uma sensação menor de um “ponto de ruptura”, pois, de maneira mais clara que em 2D, o mesmo elemento é o ponto final e a introdução da ideia nova. Portanto, 2A, 2B e 2C, cada um por seus motivos, são avaliados como pouco adequados e satisfatórios sem que haja mudanças naquilo que se tem estabelecido. Já 2D é considerada uma possibilidade interessante, porém a versão escolhida teve preferência por conseguir um resultado semelhante em termos de manutenção do momentum do fluxo, mas sem abrir mão de um fechamento de caráter conclusivo para este segmento, que é saliente na forma por conta de sua construção mais linear em relação ao que lhe precede.

3.3 - Repetição, literal e variada

Repetições, seja de elementos ou partes inteiras, com ou sem variações, são recursos básicos ao compor e, grande parte das vezes, sua utilização se dá de maneira de todo intuitiva, havendo uma compreensão tácita, na escuta, das implicações dessas decisões. O *Trio*, de maneira geral, apresenta uma opção por peças que em seu interior são circunscritas a uma baixa variedade de materiais, havendo, nesse sentido, uma boa dose de repetição. Por outro lado, repetições literais são escassas, especialmente ao nível de partes ou seções. Uma das razões de minha atração pela composição de ciclos - algo que tem dominado minha produção há anos - reside em encontrar neles uma maneira de conciliar meu gosto por peças econômicas e focadas, com o interesse por experiências estéticas ricas em diversidade. As avaliações que guiaram a idealização do ciclo, em sua macro-forma, giram em torno, principalmente, do manejo de contraste, não havendo preocupações ativas em criar ecos ou reiteraões, com poucas exceções, algumas das quais se verá no que segue. No mais, atuam ao longo das peças uma série de recorrências em seu vocabulário textural, harmônico, rítmico e de design formal que irei rapidamente enumerar para expandir uma caracterização geral do ciclo, em seguida entraremos em casos específicos, buscando lançar luz sobre o resultado e função de algumas das escolhas por estabelecer repetições salientes.

Chamo atenção, então, para algumas das características gerais e mais recorrentes do ciclo. Com exceção de 1.2, na qual viola e piano atuam sem independência e de maneira

quase completamente sincronizada e 1.3, para flauta solo, o ciclo lida com texturas heterofônicas e polifônicas. Do ponto de vista intervalar, para além das particularidades de cada peça, predominam ambientes cromáticos e melodias ou gestos melódicos ondulantes, sendo muito escassos movimentos francamente ascendentes ou descendentes e total ausência de material escalar. Exceções a isso, como o caráter diatônico no início de 1.3 e 2.2, são utilizadas como inflexões momentâneas, com função dramático-expressiva e que tendem sempre a convergir de volta para o material intervalar cromático, com este jogo de diferenças utilizado para estabelecer um aspecto da linearidade destas músicas.

Ritmicamente, para além das particularidades de cada peça, é preponderante a irregularidade métrica e, em alguns momentos, mesmo a presença de pulso fica ofuscada. Em conjunto e em decorrência disso se tem, na segunda e terceira parte, uma dinâmica de convergência e divergência entre os instrumentos, às vezes em total independência um do outro e, em outros momentos, apresentando simultaneamente o mesmo material de maneira variada ou defasada. Em termos de design formal, é recorrente o típico desenho linear de construção em direção a um ápice seguido de algum recuo de intensidade. Frequentemente a realização dos ápices se dá por meio de aumento de entropia, sendo neles onde costuma ser atingido os maiores graus de assincronia rítmica entre os instrumentos, a exceção ficando com o último ápice, ao fim da parte 3, no qual o caminho oposto é realizado, com viola e piano convergindo para uma textura mais homofônica.

Na grande forma do ciclo algumas repetições que cumprem funções relevantes podem ser mencionadas. Não se tratando ainda de uma reiteração mais direta, porém pelo menos se destacando como algum tipo de eco interno, a primeira peça - que possui caráter um tanto divergente com as peças que lhe seguem - têm parcialmente seu caráter, estilo rítmico aditivo e texturas por defasagem repercutidas em 2.2. Para além do benefício da variedade trazida por 1.1 para primeira parte, sua presença foi estipulada ainda no planejamento da macro forma com objetivo de estabelecer um precedente para 2.2, de maneira a essa peça não resultar - especialmente em seu primeiro minuto - uma descontinuidade muito saliente e sem precedente no todo. O que se procurou, então, foi evitar a falta, em 2.2, daquilo que Reynolds chama de “senso de pertença”, no qual cada elemento é percebido como fazendo sentido como parte integrante do todo daquela peça (REYNOLDS 2002, p.6), expressão a qual voltarei ao longo de meus comentários.

Ainda sobre a macroforma, há também pelo menos um motivo que recorre em diferentes peças, não apenas por questão de vocabulário, mas com função formal e dramática

bem determinada; o gesto rítmico de duas notas, uma longa seguida de uma bem mais breve, se faz presente na conexão de 1.3 para 1.4, depois reiterado como um dos elementos centrais de 2.1 e, por fim, ouvido ao final da seção da(s) flauta(s) na terceira parte e abraçado como parte central da melodia da viola que fecha o ciclo. Ao longo dos comentários vindouros sua função formal e retórica será discutida.

17

Flz

p *pp* *mp* *pp*

Figura 57. *Trio*, 1.3. Compasso 17, motivo longa-curta.

15

ritmo ad libitum

mf

lento, molto espress.

seguinto a viola

p *p* *mp*

p *p* *mp*

Figura 58. *Trio*, parte 2, I. Segmento 15, motivo longa-curta entre piano e flauta.

62

mp *p* *mf* *p*

pp *p* *mf* *p*

Figura 59. *Trio*, parte 3, compasso 62, motivo curta-longa entre as flautas.

Figura 60. *Trio*, parte 3, compasso 116 - 119. Motivo longa-curta na viola.

A última peça do ciclo, ou sua terceira parte, faz uso de algumas reiterações de diferentes elementos para estabelecer um senso de convergência, ápice dramático e conclusão. Logo ao início há a reiteração mais explícita de materiais na peça, com o retorno de gestos melódicos muito próximos daqueles presentes nos primeiros compassos da primeira música. Contudo, ao mesmo tempo que isto trata-se de um eco bastante claro, é também um tipo de recapitulação frustrada, uma vez que o material é reiterado apenas para ser logo dissolvido. Dentro da perspectiva da tensão entre sincronia/cooperação e assincronia/alienação, fortemente presente ao longo de pelo menos toda segunda parte, esta recapitulação que não consegue se concretizar aparece como uma vitória do descolamento e alheamento entre os três músicos, que já vinha dominando os ápices dramáticos das últimas peças. No que segue, a investida solo da flauta ecoa e desdobra outras ideias já antes apresentadas, mais evidentemente, seu momento solo na terceira peça do ciclo, incluindo o jogo cênico com o uso de múltiplas estantes entre as quais o músico se movimenta que, por sua vez, agora é extrapolado com o uso de dobramentos e - pensando na versão em vídeo - edição visual.

Em sua grande maioria, estas foram escolhas estabelecidas durante o planejamento do ciclo como um todo, fruto de um pensamento formal e abstrato, mas sempre tendo em mente e visando estabelecer relações internas pregnantes de implicações poéticas e narrativas. Havendo esse planejamento consciente e racional, não me seria difícil listar ainda outras tantas situações como essas, apresentar sua motivação e elaborar o raciocínio em torno delas. Contudo, dentro do desafio que este trabalho se propõe a explorar me voltarei para questões mais locais e que configuram decisões intuitivas com maior base direta na escuta. Começemos vendo um dos poucos casos de reiteração literal no interior de uma das peças,

justamente - e não coincidentemente - o material inicial da primeira música que depois reaparece variado no início da terceira parte, que pode ser visto abaixo:

Figura 61. *Trio*, 1.1. Compassos iniciais

Figura 62. *Trio*, 1.1. Compassos iniciais, e compassos 39 - 42

A reiteração dos gestos iniciais, a partir do compasso 39, cumpre ali a função de compensar a instabilidade e grau mais elevado de informação da seção anterior, que começa a chegar a um ponto de saturação. Entre compassos 20 e 38 (fig. 62), se tem texturalmente um misto de heterofonia e polifonia, no qual o fluxo rítmico em semicolcheias se mantém constante e, com a segmentação é ambígua por conta da lógica frasal aditiva antes comentada, isso resulta em ímpeto rítmico e eleva a tensão por meio de um acúmulo de complexidade. A textura em uníssono e a clara segmentação faz destes gestos uma boa solução para estabelecer diversidade sem abandonar as características rítmico-melódicas que vinha se ouvindo. Para colocar essa decisão em perspectiva, consideremos uma alternativa hipotética (fig. 63), na qual se resgataria o material do piano presente no compasso 4, obtendo contraste por meio de uma descontinuidade mais acentuada.

36

39

44

p

mp

mf

mf

Figura 63. *Trio*, 1.1. Versão alternativa para compassos 38 em frente.



[Áudio](#)

Em algo como esta opção alternativa, mantida a curta duração da peça, uma maior quantidade de diferentes momentos estariam sendo justapostos, abrindo novas implicações e

apontando para ideia de uma peça mais longa, depois frustrada caso a duração atual fosse mantida. Isso não significa, necessariamente, um defeito estético a ser evitado, podendo resultar, expressivamente, em uma sensação de efemeridade e, retoricamente, em um maior senso de incompletude no momento que música cessa. Por outro lado, a opção por algo que é percebido mais claramente como uma reiteração traz a sensação de retorno e de ênfase em uma ideia, dá mais foco a peça e confere ao terço final maior sentido conclusivo, mesmo sendo inerente à pontuação final utilizada um caráter aberto causado pelo corte súbito escolhido.

Em geral, pequenos detalhes das decisões locais, com utilização de maior ou menor grau de precisão em repetições, podem ser analisados tendo em mente o resultado proveniente das expectativas ali sendo manejadas. Entre os compassos 1 - 14 de 1.3 pode-se falar de uma hierarquização das descontinuidades por meio de diferentes pesos retóricos nas pontuações. Ao final do primeiro segmento melódico é ouvida uma terça em notas curtas e velozes, em um fechamento que nos pega de surpresa e é reconhecido como tal retrospectivamente, no silêncio que o segue. No segmento seguinte atua a expectativa de reiteração deste gesto final, a qual é parcialmente frustrada quando apenas uma nota curta é tocada em um salto de sétima. Quando no terceiro segmento é ouvido um eco mais preciso deste gesto, se obtém um sentido maior de conclusividade e se fecha um primeiro arco forma. Dos compassos 8 em diante tal elemento se ausenta, retornando ao final do compasso 14, de maneira que ali, além de ser ouvido um eco imediato que corrobora para conclusividade daquele segmento, temos o retorno de uma ideia enfatizada e depois deixada de lado, suficientemente simples e saliente para ser reconhecida e exercer um efeito de retorno, amarrando todos 14 compassos iniciais em um primeiro arco formal maior.

Figura 64. *Trio*, 1.3. Compassos 1 a 7



Figura 65. *Trio*, 1.3. Compassos 13 e 14.

 [Áudio](#) compassos 1 - 14, peça I da primeira parte.

O senso de conclusividade observado nos últimos exemplos é uma das propriedades mais básicas de uma repetição, como antes se viu, ao tratar da ideia de fechamento retrospectivo, repetições tendem a projetar expectativas e, com isso, influenciar o efeito obtido ao final de um segmento. Uma vez que se esteja ouvindo algo que já foi escutado recentemente ou que foi suficientemente reiterado, nossa mente, reconhecendo um padrão registrado na memória, prevê com maior certeza aquilo que está por vir. Isso resulta, durante a audição de uma repetição, em uma maior sensação de continuidade e de direcionalidade (BARTON 2012, p.57), o que explica por que percebemos com mais clareza essa repetição como uma unidade e por que o final de um segmento já antes ouvido tende a ser sentido como mais conclusivo (SNYDER 2001, p.61, MEYER 1973, p.44-45).

Uma aplicação comum deste efeito psicológico está nas formas que fazem uso de reiterações ao final, como o modelo ABA, na qual o retorno de A corrobora para um maior efeito conclusivo, geralmente atribuído a uma ideia de retorno a um lugar familiar e central, o familiar sendo mais conclusivo que o não familiar, em boa parte por permitir que se preveja mais facilmente seu por vir. Este mesmo jogo cognitivo, porém, também é válido para relações locais, no interior de um segmento. No trecho melódico do exemplo abaixo, presente no compasso 47 da terceira para, as alturas, o ritmo e a dinâmica trabalham juntos, dando forma a um design em forma de arco, com o final reiterando o início. As notas Do - Si, abrem e fecham o segmento; o ritmo inicia com maior espaçamento entre as notas, ganhando velocidade nas três notas centrais e volta ao maior espaçamento com o retorno do Dó; a dinâmica inicia em um patamar baixo, ganha intensidade, mas na última nota retorna a um patamar inferior.



Figura 66. *Trio*, compassos 47 da terceira parte, flauta

Ao longo destas sete notas, o que se tem, portanto, é uma versão do modelo ABA, que tende a obter um efeito de conclusividade, seja em larga escala, seja, como neste caso, em um fragmento. No caso aqui apresentado, o retorno da nota Dó e de sua duração mais longa em relação às três notas anteriores parece evocar a expectativa pela nota Si, que, uma vez confirmada, traz um sentido de equilíbrio e repouso. Por meio de alguns experimentos sobre este material é possível salientar a correlação entre as características musicais - ou escolhas composicionais - e este efeito estético-perceptivo. Na figura abaixo, ao lado da versão original, há três variações que podem ser vistas e ouvidas; em 1A a segunda descendente final é mantida, mas alterada para [Lá - Sol#], em lugar de [Dó - Si]:

Figura 67. *Trio*, parte 3, compassos 58 - 59, flauta; original e alternativas

 Áudio: [compassos 47 - 49, flauta: original e alternativas](#)

A possibilidade em 1A traz maior grau de tensão e torna mais aberto o segmento, enquanto a versão original retorna às notas iniciais e forma um gesto mais estático, aqui temos já a implicação de transformação, um impulso ou expectativa de continuação; porém ainda se obtém em 1A um resultado próximo ao original, relativamente conclusivo. Isso

corroborar a hipótese de que o maior espaçamento rítmico entre penúltima e última nota evoca uma expectativa pela mesma relação intervalar ouvida entre a primeira e segunda notas, também mais espaçadas. Reforça essa ideia a percepção de que em 1A', onde a segunda menor final é alterada para uma terça menor, o sentido de conclusividade do fechamento diminui, mesmo que sutilmente. Por fim, 1A'' demonstra a força do eco interno, nela a terça menor é mantida ao final, mas agora é utilizada também entre a primeira e segunda nota, essa alteração retorna um sentido de maior conclusividade e completude do segmento. Nota-se também que quando são apresentadas as mesmas notas, porém sem maior espaçamento rítmico entre as últimas, como em 1B, o efeito conclusivo diminui:



Figura 68. *Trio*, parte 3, compassos 47 - 50, flauta; variações 1B e 1C

 Áudio: [compassos 58 - 59, flauta: variações 1B e 1C](#)

Portanto, a descontinuidade rítmica pela qual as últimas notas se tornam mais espaçadas se mostra relevante, tanto por gerar a sensação de perda de ímpeto ou energia, como por ser importante na criação da expectativa acima apontada. Porém, o eco entre as notas ainda se mostra relevante mesmo nesse caso ritmicamente alterado, sendo possível notar que 1C, no qual esse aspecto é também eliminado, resulta em um segmento percebido ainda mais aberto. O que acontece em 1B, pode-se especular, é uma compreensão retrospectiva do padrão, com o reconhecimento de seu caráter cíclico influenciando na sensação deixada pelo fragmento melódico, não tão fechado como 1A, porém menos aberto que 1C. Em suma, a presença de repetição interna nos ajuda a entender por que a versão original, 1A, e ainda em alguma medida 1B, criam um segmento fechado, de caráter aforístico, enquanto 1A' e 1C, pedem, nessa ordem, mais fortemente por continuidade.

Se uma ou duas repetições de um segmento ou de um breve fragmento melódico pode ser utilizada para obter uma maior sensação de conclusividade ou descanso, por outro lado, múltiplas e insistentes repetições tendem a elevar a tensão quando inseridas em um contexto no qual tal estaticidade não tenha sido tomada como regra e espera-se mudança e

variedade. Abaixo, temos um exemplo disso, presente ao fim de uma miniatura para violino solo composta em 2020. Nestes quatro compassos a expectativa gerada pela repetição impulsiona ritmicamente a música devido a natureza circular do fragmento repetido que parte e retorna para a nota Ré. O tensionamento inerente a essas insistentes repetições atua em conjunto com o *accelerando* e crescendo para criação de um direcionamento por rápido acúmulo de energia, que tem como ponto de chegada a última repetição em *ff* e *un poco pesante*, criando um final aberto e interrogativo, que assume a acentua o caráter aforístico da miniatura.

13 $\text{♩} = \text{c.}90$
ff *poco stringendo*

16 **molto accel.**
mf *fff un poco pesante*

Figura 69. 6 Parênteses para violino, Peça I, compassos finais.

Com exceção de casos nos quais a fica estabelecido um caráter estático e repetitivo, anulando a expectativa por desdobramentos daquilo sendo ouvido, vale a asserção de Rosen: diferentemente de uma mídia visual, na qual a repetição tende a trazer a ideia de simetria e equilíbrio, na música, a “força cumulativa da repetição é diretamente oposta a sensação de balanço” (ROSEN 1998, p.187). Para outro exemplo, consideremos o ápice dramático de 1.3, posicionado ao final da peça, onde optei pela insistência em breves gestos centrados na nota Mib. Diferente do que se ouviu até ali, estes gestos já não cumprem funções como delinear e pontuar segmentos, não é criada direcionalidade por meio de contorno melódico ou pelo ritmo, nem se configuram organizações de caráter frasal, de maneira que entramos em um ambiente, do ponto de vista local, melhor descrito como não-linear. O trecho em questão pode ser visto na figura abaixo:

Figura 70. *Trio*, 1.3. Compassos 67 - 75.

Com essa opção a flauta deixa de oscilar entre diferentes possibilidades e caminhos, para de construir um discurso e se deixa capturar por um só aspecto ou ideia, com que incapaz de deixar isso para trás. Foi este potencial expressivo que levou a uma avaliação de que esta era uma opção interessante e adequada para conclusão da peça, evocando a noção de uma ruminação que vai beirando o desespero. Desejou-se também que a viola, ao surgir mais à frente na conexão com a peça seguinte, não deixasse a sensação de interromper algo em curso, criando um senso de inconclusividade naquilo que a flauta vinha apresentando, porém, ao mesmo tempo, uma transição ou pontuação tipicamente conclusiva também não se apresentavam como opções atraentes. A escolha feita resolve esse impasse ao cessar algo estático, que já não avançava ou criava expectativas sobre sua possível conclusão, com isso, expressivamente, poderia se falar na viola liberando ou resgatando a flauta deste momento no qual ela se prendeu.

De um ponto de vista mais macro-formal, o posicionamento de reiterações também é um elemento chave para que seja criada ou aprofundada a linearidade de uma peça, sendo possível falar, para além das funções retóricas e locais, em implicações dramáticas. Enquanto, neste trabalho, funções retóricas dizem respeito a efeitos locais, podendo ser atribuídas até mesmo a uma única nota, a dramaticidade diz respeito a relações lineares e causais, mais amplas formalmente, sendo possível dizer que um resultado dramático, entre outras coisas, advém do uso de uma série de recursos retóricos. No caso dos compassos 47 - 48, onde inicia-se o protagonismo da flauta na terceira parte, a escolha do um fragmento melódico em forma de arco e mais fechado que antes se comentou, adveio da capacidade deste destacar a flauta do entorno, no qual piano e viola se detém em gestos soltos dos quais não emerge linearidade; seu o caráter mais linear aforístico dá destaque à flauta e demarca o início de

uma nova seção. Assim, a escolha da configuração do início da linha da flauta ali é guiada por uma questão local e retórica, para dar clareza formal ao trecho. Já no último exemplo visto - a insistência no material ao final de 1.3 - para além do caráter ou expressividade que traz consigo e de ser compatível com a conexão que desejava-se fazer, teve sua escolha pensada em termos de sua função no itinerário linear de toda peça, como ápice dramático, um culme de tensão que pontua e concretiza a trajetória desta música.

Outro exemplo se encontra também na terceira parte do ciclo, em final de caráter abertamente linear. Entre compassos 155 - 160 são ouvidas repetições essenciais para obtenção do caráter cadencial do trecho, no qual se dissipa a energia e tensão do ápice recém alcançado; na viola o motivo longa-curta é ouvido em um sequenciamento descendente cromático com os pares Mi - Mib, Ré - Dó# e Si - Dó, sendo que a nota final, Dó, é repetida reiterando o motivo uma última vez entre os compassos 159 - 160. Este papel retórico local se explica, para além do caráter pesante intrínseco a tais gestos, pela criação de fechamentos antecipatórios que permitem um grau mais alto de previsibilidade e, assim, a criação de um fechamento parcialmente conclusivo, adequado a este ponto da forma e da curva dramática, que atinge aí um primeiro ápice, marcado tanto por um apogeu de intensidade como pelo fim do alheamento do piano em relação ao material protagonista presente na viola.

The image shows a musical score for a Trio, measures 153-160. It consists of three systems of staves. The first system has a flute staff (top) and a piano staff (bottom). The flute part begins with a dynamic of *f* and features several triplet markings. The piano part also starts with *f* and includes a *mf* section. The second system continues the flute and piano parts, with the flute ending at *mp* and the piano at *p*. The third system introduces a viola staff (top) and a piano staff (bottom). The viola part starts with a dynamic of *mf* and includes a *pizz.* marking. The piano part continues with a *p* dynamic. The score is marked with various dynamics (*f*, *mf*, *mp*, *p*) and includes musical notations such as triplets, slurs, and a fermata over the final note of the viola part.

Figura 71. *Trio*, terceira parte, compassos 153 - 160



A um nível formal mais alto, o motivo ali repetido - nota longa seguida de curta, em semitom descendente - trata-se de um material recorrente ao longo do ciclo e com status temático neste solo da viola, aparecendo como seu primeiro elemento, com função conectiva, e posteriormente pontuando diversos segmentos. Com essa sequência de reiteração variadas é obtido tanto certo senso de retorno, visto que havia já 8 compassos que não era ouvido este motivo e também um senso de desdobramento ou desenvolvimento. Este último, importante para o caráter dramático-linear, advém do fato deste motivo antes ter estado sempre ligado a certa estaticidade, não só pontuando determinadas frases, mas suspendendo o fluxo, como em 122 - 123 ou 136 - 137. Assim, um elemento que aparecia como um parênteses, agora ganha movimento e direcionalidade; o posicionamento deste acontecimento logo após o primeiro ápice da última seção da terceira parte lhe confere um caráter de evento dramático, surgindo como decorrência de todo processo que culmina nos compassos que lhe precedem. Snyder sublinha e sintetiza bem a importância de repetições como essas sendo apontadas, que são relevantes especialmente no contexto de linearidade não-tonal:

Certamente, também é possível que a música não tonal seja linear e direcionada a objetivos. Na ausência de padrões de metas tradicionalmente definidos de maneira sintática, no entanto, os objetivos são estabelecidos por mecanismos internos à peça. A repetição de padrões importantes desempenha um grande papel nisso, com tipos específicos de padrões colocados em pontos de objetivo importantes. A repetição confere estabilidade a esses pontos e cria a expectativa da chegada dos padrões nesses pontos. (SNYDER 2000 p. 232)

O posicionamento estratégico de reiterações também é capaz de nos levar a perceber relações lineares em um contexto local não-linear. Ao pensarmos em linearidade, em geral, os exemplos mais paradigmáticos são de caráter melódico-frasal, contudo esse não precisa ser o caso. Em 2.1 predomina o uso de gestos ou fragmentos melódicos que não chegam a estabelecer frases ou processos lineares a curto prazo; porém, mesmo que localmente, no interior de grande parte dos segmentos, não se observe características lineares, uma relevante gama de características das relações das partes no todo faz com que a ideia de linearidade descreva bem o resultado geral da peça. Essa linearidade advém da opção por manter o foco em torno de poucos materiais, cuja constante reiteração variada, ou ressignificação, resulta em relações de causa e efeito entre segmentos justapostos e, principalmente, variações no grau de energia, no sentido de maior ou menor agitação rítmica, densidade textural, nível de dinâmica e taxa de informação.

Na primeira metade da peça estes processos são mais sutis, mas já presentes. Após aproximadamente 50 segundos de um ambiente fragmentado e não-linear, há um ganho de dinâmica que impulsiona a música para o segmento⁶ 9, já mais denso, constante e agitado. A partir deste ponto um ganho de energia continua sendo ouvido até a descontinuidade marcante presente ao final do segmento 12, na qual há um súbito retraimento da textura, dinâmica e alargamento da ação rítmica. Este trecho, sendo uma reiteração de um material do início da peça - o recorrente motivo de uma nota sustentada cortada por uma nota curta - passa senso de retorno, de queda de tensão e mais estabilidade, criando um ponto de chegada tipicamente linear. Já na segunda metade da peça o caráter linear torna-se mais saliente; a partir de 21 inicia-se um crescente no grau de energia que leva, de maneira ondulante, a um direcionamento para um ápice que se inicia em 26, seguido de um esmorecimento até o final, no qual delicadas reiterações do gesto longa-curta são ouvidos.

⁶ Ao tratar de 2.1. irei me referir, ao invés de compassos, a segmentos que ocupam na partitura, salvo poucas exceções, um sistema.

11

improvisando,
intercalar irregularmente
entre as notas, usar trinados

medido, com piano

mf molto rubato

f

medido ♩ = c.46

3

medido ♩ = c.46

3

12

♩ = c.60

reagindo a viola

mp com rubato

♩ = c.60

reagindo ao piano

mp com rubato

♩ = c.60

p

f

5

3

Figura 72. *Trio*, 2.1, segmentos 11 - 12



[Áudio](#)

Portanto, o claro estabelecimento e insistência nos materiais básicos em 2.1 logo ao início e o fato de serem marcantes e de fácil reconhecimento, são atributos relevantes que fazem sua utilização em pontos chave da peça evocar uma ideia de retorno ou de estabilidade relativa e os destaca como ideias centrais, protagonistas, que funcionam como pontos de convergência no discurso linear. Somado a isso, a simplicidade destes materiais, além de facilitar sua memorabilidade, os torna suficientemente flexíveis para que sejam desdobrados em ideias mais complexas ou inseridos como elementos secundários em outras. Com isso são dadas as condições para que se busque o equilíbrio entre continuidade e descontinuidade propício para o estabelecimento de um senso de linearidade, mantendo a redundância necessária para evitar quebras demasiado divergentes que enfraquecem a possibilidade de

sensação de causa e efeito, enquanto a flexibilidade do material permite diversas transformações que dão a ideia de movimento e transformação típica da linearidade. Assim, a utilização de reiterações nesta peça é chave para que se entenda como materiais que, em si, não são de natureza linear e inseridos em relações locais que também tendem a não-linearidade, acabam por contribuir para a linearidade em larga escala.

Repetições de partes ou seções são essenciais para e sempre fazem parte de descrições da forma ou planejamento formal em termos espaciais-arquitetônicos, repetições menores ou mais sutis são, por diferentes sistemas analíticos, destrinchadas para demonstrar as amarras internas que dão coerência a música. Complementarmente a isso, se buscou neste tópico observar o impacto psico-cognitivo de diferentes tipos de repetição e, assim, lançar luz sobre alguns aspectos que guiam escolhas e avaliações com base na escuta. Os exemplos explorados evidenciaram a capacidade das repetições de gerar pontos marcantes que contribuem para a criação e compreensão de um percurso linear e dramático. Além disso, localmente, repetições também desempenham um papel na criação de jogos de memória e expectativa, possibilitando a utilização de diferentes recursos retóricos.

3.4 - Diferença e contraste

Coloquemos em destaque, agora, outro elemento abarcado pela ideia de descontinuidade, explorando casos de uso estratégico de contraste. Este é um recurso essencial para o compor e sempre no centro de discussões teóricas, como demonstram, por exemplo, as já mencionadas questões sobre a construção formal de Reynolds, que incluem consideração sobre a “frequência e grau de contraste” e a “plausibilidade de sucessão” (REYNOLDS 2002, p. 15). Estes pontos levantados por Reynolds fazem eco àquilo que Schoenberg já sintetizava ao, em suas observações sobre avaliação estética no compor, mencionar o desafio de se buscar “tanta variedade quanto a unidade e a compreensibilidade permitirem e que a estimulação do interesse demanda” (SCHOENBERG 1950, p.190).

Em entrevista para este trabalho, Ferraz ofereceu uma metáfora do interesse como um combustível que propaga, pelo tempo, nossa imersão na experiência estético-musical, sendo necessário que a música tenha pontos de reabastecimento e cada um destes sendo capaz de dar à música diferentes graus de impulso (FERRAZ 2021). Essa é uma boa imagem na medida que nos lembra de não pensar de maneira binária - interesse ou desinteresse - e sim em um recurso finito, que natural e gradativamente se esvai e deve ser nutrido ao longo da

experiência de escuta, assim como incentiva a considerar a potência dos diferentes elementos introduzidos. Por isso se pode falar de algo que Walker (1968) chama de princípio estético da “distribuição de contrastes”, levando em conta que, de maneira simplificada, o que injeta interesse na escuta são mudanças, trazidas por novidades ou reiterações que configurem descontinuidades em relação ao que se ouvia antes. A ideia deste princípio é de que existe, dado um conjunto de elementos musicais, organizações formais nas quais são obtidos melhores resultados por meio da distribuição da semelhança e diferença, o que, por sua vez, se reverte em um melhor percurso em termos de manutenção de interesse na escuta.

Walker formula uma reflexão interessante para demonstrar como unidade e valor intrínseco dos materiais não bastam para um resultado estético memorável, para isso ele nos lembra do caso histórico das variações Diabelli. Apesar de ser a composição de Beethoven que se manteve no repertório e nos vem à memória de imediato, anos antes deste ciclo ser composto, Diabelli idealizou uma publicação na qual cada movimento seria a contribuição de um músico de renome da época, todos oferecendo uma variação sobre um mesmo tema dado. Diversos nomes ainda lembrados hoje, incluindo Schubert, Czerny e um jovem Liszt, participaram. Beethoven, contudo, recusou o convite e não figura neste documento histórico, apenas depois se dedicando a compor, sozinho, um ciclo inteiro sobre o tema de Diabelli.

Temos, então, dois produtos que partem da mesma base, o mesmo tema e com o mesmo modelo formal - tema e variações - obtendo resultados bastante diferentes. Tendo o primeiro ficado para história como uma curiosidade e o segundo como uma obra de arte, Walker avalia que essa disparidade não se dá por ausência de peças interessantes no ciclo feito a múltiplas mãos e não se pode falar de falta de unidade, uma vez que todas partem do mesmo tema. Contudo não se encontra ali lógica musical no encadeamento destas peças que, inclusive, foram organizadas em ordem alfabética. Por outro lado, o ciclo de Beethoven é cuidadosamente imaginado como um todo, havendo nele o controle da distribuição de contrastes, nas palavras do autor, “as variações de ‘Diabelli’ são jogadas juntas casualmente. As de Beethoven emergem causalmente” (WALKER, 1968, p. 57).

Tem sido um hábito meu, ao compor, iniciar o processo com um planejamento no qual defino ideias gerais em uma linha de tempo, estabelecendo o conceito de cada peça e noções gerais sobre seu caráter e tipo de material. Tal planejamento costuma vir a ser alterado ao longo do processo, mas não sou capaz iniciar antes de chegar a uma primeira versão que estabeleça um contexto para as peças e obtenha algo que creia ser um bom equilíbrio de variedade entre as diferentes ideias com que desejo trabalhar. Neste ponto do processo, assim

como posteriormente no planejamento da forma interna das peças, frequentemente ideias surgem como resposta a avaliações intuitivas de ausência de suficiente mudança ou demasiada descontinuidade gerada por algum elemento.

No interior das peças há uma preponderância por economia de materiais, mas o ciclo como um todo apresenta peças bastante díspares entre elas, cujo ordenamento foi elaborado ainda na fase de planejamento. A primeira parte, que reúne quatro peças antes de uma interrupção cênica/visual mais enfática, é aquela que melhor nos proporciona a chance de um exercício reflexivo sobre o impacto da organização cronológica da grande forma. Uma grande diversidade de combinações é possível para estas quatro peças; no que segue comento algumas destas possíveis organizações alternativas, exemplificando algumas das questões que pesam neste gênero de avaliação. Convido o leitor ou leitora a imaginar e avaliar as implicações dos ordenamentos propostos e, depois, comparar suas impressões com aquelas que apresento. Como escuta é essencial para que possa se acompanhar criticamente estas observações, reitero o link para o áudio das 4 peças:



[Parte 1, I](#) / [Parte 1, II](#) / [Parte 1, III](#) / [Parte 1, IV](#)

2, 3, 4, 1: Se fosse invertida a posição da primeira peça chegaria-se a uma organização que privilegiaria um crescente na velocidade e movimentação rítmica das peças, o que tende a ser um design efetivo. Me preocuparia, ao longo das três primeiras peças, a ausência de maior contraste de movimentação e velocidade, mas alguma alteração na peça 1.3 poderia suprir isso, aproveitando a potencialidade de gestos mais velozes já ali presentes. O que menos me atrai nesta organização, porém, é a descontinuidade trazida por 1.1 fechando essa primeira parte. Contrastes podem sugerir uma relação dramática, como a redução de energia e apaziguamento na expressividade entre 1.3 e 1.4; porém, 1.1 ao justapor-se a 1.4 nessa hipótese, parece-me desprovida de motivação interna, contrariando este sentido linear-dramático que se estabelecia até ali, trazendo não só um conteúdo estético e expressivo novo, como injetando energia após um par de peças que obteve alguma conclusividade. Essa relação não linear só se acentua com o que então seria uma estranha brevidade e inconclusividade da peça posicionada ao final. Um aumento da peça, estabelecendo um arco próprio claro e bem resolvido traria melhora, mas intuo que a sensação deixada ainda seria de certo descolamento ou de uma coda às três peças iniciais.

4, 3, 2, 1: A peça 1.1 poderia, sendo breve como é, funcionar como final da parte em alguma configuração? Talvez nessa proposta, que abraça um ordenamento de resultado bastante não-linear, seria possível. Aqui as peças mais longas se posicionam ao início, a estática e algo insólita 1.2 aparece como uma resposta indiferente por parte do piano e viola ao final expressivamente carregado de 1.3 e 1.1, contrastante e breve, abraça este espírito não-linear. Com isso se obteria uma exposição de 4 cenas bastante distintas sem sentido dramático, como momentos independentes unidos apenas por alguns paralelismos idiomáticos. Resultado análogo se obteria com o ordenamento [1, 4, 3, 2]

2, 3, 1, 4: Nesta possibilidade 1.1 parece mais bem re-posicionado. Uma alteração ao final de 1.3 ou do material conectivo ali presente seria necessário, mas 1.1 surgiria como a primeira peça em conjunto dos três instrumentos e, nesse sentido, seu início com frases em uníssono em uma retórica introdutória, com gradativa apresentação das ideias, faria sentido. Essa versão, porém altera - e ao meu ver negativamente - o resultado de 1.4, que na versão original funciona como um re-encontro dos três instrumentos e cujo caráter mais calmo e introspectivo apresenta uma descontinuidade marcante com o final de 1.3, criando uma relação dramática; nessa alternativa, após 1.1, seu impacto tende a ser mais de anticlímax, criando uma injustificada baixa de energia ao fim e tornando estranha a brevidade de 1.1. Contudo essa configuração poderia funcionar com uma reformulação de 1.1, que precisaria tornar-se mais longa e intensificar-se a um ponto que permitisse 1.4 surgir como um recuo ou mesmo alívio desejável e dramaticamente significativo, criando uma relação análoga à tensão-relaxamento ao final da forma.

4, 1, 2, 3: Essa é uma possibilidade que, mesmo sem maiores alterações, parece-me interessante e equilibrada. Apesar de uma única alteração, com a última peça passando a primeira, o resultado é significativamente afetado. O primeiro e principal aspecto impactado por essa modificação está no itinerário expressivo. Com quarta peça, que pontua a forma contrabalançando o caráter mais carregado, inquieto e mesmo pessimista da terceira, agora reposicionada ao início, fica estabelecido um percurso que parte de um ambiente mais plácido e finaliza - longe de um efeito conclusivo, porém - em seu ponto mais conturbado. Outra transformação relevante é em relação a distribuição das maiores proporções, se no original há um crescente nas durações, nessa possibilidade as peças mais curtas são emolduradas pelas mais longas. Nesse sentido, a posição de segunda peça, onde o ciclo ainda está começando a se descortinar e talvez o mais neutro entre as quatro posições, é adequada

para curta duração de 1.1 e com este arranjo que coloca as duas peças mais curtas no centro da forma, é enfatizado um caráter mais fragmentário e aforístico.

Tantas outras possibilidades poderiam ser imaginadas, cada uma com suas próprias potencialidades e problemas, mas com isso já ilustra-se como, dentro do escopo sendo trabalhado aqui, pode-se pensar nas implicações da composição da macro-forma de um ciclo. Tanto formações com potencialidades mais e menos lineares são possíveis com tais peças e poucas alterações. A ausência de justaposições que sugiram relações dramáticas é uma possibilidade que me atrai, dando ao conjunto mais o senso de quadros ou imagens diversas e independentes. Contudo, sinto ser necessário estar atento a implicações lineares que possam surgir, como na justaposição 1.3 e 1.4, da qual emerge um senso de causa-consequência dramática. No tópico seguinte ao abordar mais detidamente a noção de funcionalidade formal retornaremos a esta questão, levantando outros pontos relevantes ao se pensar a cronologia da macro-forma.

O contraste sendo levado em conta, porém, nem sempre reside na superfície e pode ser tão facilmente identificado, considerações que estiveram presentes na composição da segunda parte do Trio nos dão um exemplo. Durante o processo composicional uma primeira versão de 2.2 foi composta; inacabada e consideravelmente diferente, essa peça foi resultado de alguns conceitos básicos decididos no planejamento e que se mantiveram na versão atual, tais como uso de ritmo aditivo, caráter repetitivo e escalonamento da complexidade. O valor deste exemplo reside na oportunidade de demonstrar um caso no qual o contraste levado em consideração vai além dos materiais e características mais óbvias e facilmente identificáveis. Antes da retomada de 2.2 depois dessa primeira versão, tanto 2.1 e 3 foram finalizadas, saindo da imagem vaga do planejamento e tomando corpo, recontextualizando a compreensão da peça que se posiciona entre elas. Ambas peças, 2.1 e 3, cada uma à sua maneira, iniciam reticentes ou indecisas e só ganham momentum aos poucos, com sua proposta se delineando conforme passam os primeiros minutos. Essa é uma maneira efetiva de construir uma trajetória linear, além de ser interessante por poder abraçar, no interior dessa linearidade, certa não-linearidade local nos momentos iniciais. A primeira versão de 2.2 apresenta um desenho muito semelhante, ilustrada nos compassos que podem ser vistos abaixo:

$\text{♩} = 90$

pp

mp *3* *3* *mp* *3* *3*

p *3* *3* *mf* *3* *3* *p* *3* *3* *mf* *3* *3*

1 5 8

Figura 73. *Trio*, 2.2, versão excluída. Compassos 1 - 8

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

mf *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

28 29 30 31

Figura 74. *Trio*, 2.2, versão excluída. Compassos 28 - 31

Figura 75. *Trio*, 2.2, versão excluída. Compassos 49 - 51



Mesmo iniciando já com um movimento constante e motórico, seus primeiros minutos são incertos e hesitantes, devido a gradual e irregular inserção de novidades, em forma de fragmentos, sobre a camada repetitiva e incessante. Esta sua característica leva a outras implicações relevantes, mas a repetição deste recurso nas três peças finais, por si só, me causa incômodo e pesou na avaliação que levou a busca de uma outra alternativa. Por este ponto de vista, é possível alegar - sem que se entre no mérito dos materiais de cada versão - que a peça que hoje integra o ciclo é mais bem sucedida em estabelecer maior contraste, algo desejado nesse ponto chave antes da última, mais longa e insistentemente introspectiva das peças. A segunda e atual versão possui seu próprio processo linear de transformação, contudo, inicia consideravelmente mais assertiva, sendo retoricamente bastante diversa das peças em seu entorno na medida que, ao invés de um início titubeante, já permite que compreendamos muito rapidamente a natureza daquilo que estamos ouvindo e propõe uma escuta mais centrada no presente e não em ideias abertas e expectativas.

Outro aspecto que pode ser manipulado e pensado a partir de discontinuidades geradoras de contraste é o nível ou curvas de tensão de uma peça. Esse é um importante elemento psicológico da escuta, que pode ser gerenciado de diferentes formas, sendo as mais evidentes os jogos de expectativas, maiores ou menores cargas de informações e conteúdos mais ou menos facilmente assimiláveis cognitivamente. Além disso, como assinala Walker, contraste também pode ser convertido em tensão, havendo uma relação diretamente proporcional entre os dois (WALKER 1968. p. 53). No *Trio*, dentre a natureza mais

homogênea da maioria das peças, 1.3 e 2.1 nos permitem observar algumas utilizações e implicações de contrastes salientes na grande forma.

A terceira peça do ciclo, para flauta solo, trabalha com 3 grupos de materiais distintos, que podem ser vistos na figura abaixo: 1) linhas de caráter melódico com conteúdo intervalar diatônico com saltos amplos, 2) linhas com conteúdo mais cromático com presença de trítomos e 3) material fragmentado ou gestual. A natureza dos materiais lhes conferem diferentes expressividades e graus de tensão, mas sua justaposição enfatiza tais atributos, ou seja, há tensão intrínseca, mas também relativa. Essa potencialização se dá primeiramente pelo contraste da tensão interna de cada um desses materiais, que coloca tal aspecto em destaque, salientando-o. Assim, quando o material melódico cromático surge, como uma descontinuidade do ambiente diatônico, a diferente cor intervalar ganha um peso que não teria caso tal característica estivesse presente desde os primeiros compassos; o mesmo vale para o material 3, de caráter gestual, quando este interrompe o fluxo melódico e centra seu foco em intervalos como sétima maior e trítomos.

8 (1) *mp* 3

12 *inquietando-se* *mp* 3 *fp* *pp*

15 *poco piu mosso* (1) *sempre com molto rubato* *mp* 3 *mf* *p* *pp* (3) Flz *mp* *pp*

20 *poco strin.* *poco rit.* *calmo* *pp* 3 *f* *p* *pp* *p* *mf*

Figura 76. *Trio*, 1.3. Flauta solo, compassos 8 - 23

Para além daquilo que é constitutivo dos materiais e é realçado pela diferença, as descontinuidades, por si só, fazem com que emergja tensão e jogo dramático. Da justaposição de materiais dessemelhantes surgem expectativas tanto por retorno como por desdobramento daquilo que marca a memória. O jogo entre materiais intervalares distintos presente nos 30 primeiros compassos, antes do cromatismo tornar-se amplamente predominante, estabelece um ir e vir entre tensão e relaxamento ao nível local. Ao mesmo tempo, porém, com as constantes descontinuidades, a presença de um elemento passa a implicar a vinda do outro, podendo-se falar de uma tensão gerada por expectativa a um nível formal mais alto e um convite a percepção de linearidade, fruto da ilusão de causalidade que emerge.

Outro exemplo de criação de tensão por justaposição de dissemelhanças, a primeira peça da segunda parte do Trio é marcada pelo contraste entre momentos de maior densidade e complexidade textural com outros mais rarefeitos e simples, especialmente em sua primeira metade. Tais descontinuidades são fruto, em boa parte, das reiteraões já antes comentadas e foram inserções que não constavam no planejamento inicial, tratando-se de resultados de avaliações intuitivas a partir do resultado sonoro. Estes contrastes são os principais responsáveis pelo contorno de energia ou intensidade, gerador da tensão interna que propulsiona a música em frente, com momentos de expansão e de retração, criando direcionalidade e pontos de chegada. Ligado a isso está o grau de sincronia e assincronia entre os instrumentos, com texturas mais densas que advém do desencontro ou independência e outras mais esvaziadas, fruto dos pontos em que os músicos operam em clara reação uns aos outros. Várias das decisões tomadas buscaram estabelecer estes momentos nos quais a interação dos instrumentos geram a ilusão de causalidade, seja com um ataque interrompendo o fluxo, seja um instrumento reagindo imediatamente as ações do outro, como ao fim dos segmentos 10, 15 e 25, que podem ser vistos abaixo:

10

tr *3* *tr* *3* *espress.* *3* (reagindo ao sinal da viola) *3*

esperar trinado da flauta *mp* *f*

esperar trinado da flauta *3*

p

Figura 77. *Trio*, 2.2. Compasso 10  [Áudio](#)

15

mf *ritmo ad libitum* (ouvir o piano)

muito espress.

seguindo a viola *p* *p* *mp*

p *p* *mp*

Figura 78. *Trio*, Parte 2.2. Compasso 15  [Áudio](#)

25 *acelerando e número de notas ad libitum* [Não sincronizados] + 2x e segue *f* *veloz e agitado* *p subito*

repetir até sinal sonoro do piano + 1x e segue *f* *veloz e agitado* *p subito* 3 *mp* *veloz* *f* *mp* *f*

repetir ad libitum etc + 2x e segue *mp* *veloz* 3 *f*

f

♩ = c. 70

Figura 79. *Trio*, 2.2. Compasso 25
[Áudio](#)

O itinerário linear da peça pode ser descrito a partir destes dois fatores, com a primeira metade da peça alternando entre estados de maior e menor densidade/sincronicidade, havendo depois, a partir aproximadamente da metade da música, um direcionamento para um estado de mais constante complexidade e intensidade, finalizando com um retorno a um baixo grau de energia, com material escasso, fragmentado e ações de inequívoca relação de causa e efeito. Nisso, a segunda metade da peça resulta não só como intensificação, mas também como o desdobramento das implicações levantadas pelas discontinuidades mais constantes do início. O processo linear de 2.1, portanto, se caracteriza por uma tensão inicial subjacente - emanado, principalmente, da instabilidade do caráter mais fragmentado e dos contrastes - que, na segunda metade, se converte em intensificação e tensão efetiva obtida com o desenvolvimento e complexificação.

A relevância de uma novidade é relativa ao contexto dado, não só no sentido de que uma discontinuidade será mais ou menos marcante dependendo do grau de variabilidade dentro daquela música, mas também de que a expectativa que formamos e valor que atribuímos a mudanças são resultado do ambiente musical que nos é proposto. Por cada caso encerrar um universo particular de possibilidades, não cabem generalizações rígidas de caráter prescritivo quanto a essa distribuição de contrastes, a não ser, talvez, que se tenha em mente um estilo específico, consistente e de características bem estabelecidas. Em muitos

pontos do *Trio* o contraste ocorre em uma faixa estreita de variabilidade, a segunda metade da parte 3, ou 3B, é um exemplo, com as descontinuidades ocorrendo sem afastamento ou variação maior do material base.

Em uma primeira versão a linha melódica protagonizada pela viola, chegou-se a um resultado que veio a ser avaliado como soando demasiadamente distante daquilo encontrado no restante do ciclo. A princípio, no planejamento, havia a ideia de que os eventos na linha da flauta que precedem este trecho poderiam ser um ensejo para inserção de um lamento melódico mais fluido e regular ritmicamente, como o ouvido na versão original, abaixo. Porém, posteriormente, essa expectativa não se concretizou, com a entrada da viola sempre deixando-me certa sensação de falta de senso de pertença. Um menor grau de contraste passou a me parecer mais adequado, para isso a reescrita incorporou algumas características comuns àquilo que acabara de se ouvir na flauta, tornando a linha da viola mais reticente ao longo de seu minuto inicial. Na versão atual houve inserção de silêncios e momentos mais estáticos, além de se tornar menos perceptível a presença do pulso, que foi ofuscada tanto por um uso mais generoso de irregularidades, como pela maior presença de pausas.



Figura 80. *Trio*, parte 3B. Versão prévia dos atuais compassos 112 em diante.

Contudo, se por um lado foi diminuído o grau de contraste a um nível formal mais alto, mantendo a linha da viola mais próxima da lógica discursiva anterior, no interior da nova linha melódica construída se obteve uma maior variedade de materiais e recursos retóricos. Nessa nova versão se estabelece um jogo de fluidez e estaticidade, com pontos de repouso e quase inércia criando descontinuidades mais marcantes no interior da progressão melódica em direção ao primeiro cume dramático. Enquanto na versão original há breves

repousos nos fechamentos, articulando-os por meio de fracas discontinuidades rítmicas, na atual vários destes pontos de chegada são elevados a eventos na forma, criando segmentos à parte e divergentes com o momentos de maior fluir melódico, como nos compassos 25 e 27, abaixo. Com isso também se tornou possível obter maior contraste entre aquilo que é ouvido entre compassos 112 - 162 e o que segue; não só a textura é modificada, com o piano tornando-se mais presente, com múltiplas vozes em contraponto com a viola, mas também o fluxo tornou-se mais constante por conta da complementaridade rítmica, o que fica salientado pela ausência dos pontos de maior discontinuidade rítmica e reticência que caracterizam a primeira parte de 3B.

The image shows two systems of musical notation for measures 135-140. The first system (measures 135-137) includes a viola part (top staff) and a piano part (middle and bottom staves). The viola part features a 'long-short' motif with dynamic markings *mp*, *p*, and *mf*. The piano part includes triplets and dynamic markings *mp* and *mf*. The second system (measures 138-140) continues the viola part with triplets and the piano part with a triplet and a dynamic marking *mp*. A *Red.* (ritardando) marking is present under the piano part in measure 135.

Figura 81. *Trio*, parte 3B. Compassos 135 - 140, motivo 'longa-curta' pontuando e criando maior fragmentação no fluxo melódico da viola.

The image displays two systems of musical notation for a piano trio. The first system, starting at measure 171, includes a violin part (marked 'V') and a piano part. The piano part features a complex texture with triplets and slurs. The second system, starting at measure 175, continues the piano part with a 'cresc.' marking. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Figura 82. *Trio*, parte 3. Compassos 171 - 177, piano assumindo caráter mais contrapontístico.

A inserção de contraste nem sempre é fácil, muitas vezes sendo mais simples identificar sua necessidade do que encontrar onde e como estabelecê-la de maneira que avalie-se satisfatória. Algo assim foi vivenciado na composição da segunda peça da segunda parte. Devido seu caráter repetitivo e, ao menos em sua primeira metade, de alta continuidade de seus elementos, boa parte dos problemas composicionais envolveram a introdução de discontinuidades. Em dado momento fui tomado da percepção de que, ao se aproximar de 1 minuto de música o interesse estava sendo comprometido pela constância textural que se mantinha desde o início, com o piano performando, na região grave, padrões de movimento praticamente constante em semicolcheias, a flauta no topo com os padrões melódicos mais salientes e a viola preenchendo o registro central com ataques mais espaçados.

Durante o processo diversas tentativas foram feitas no sentido de romper esta continuidade textural. Ao início da peça, a partir do compasso 6, não houve problema em silenciar momentaneamente a viola. Contudo, o precedente deste evento, por si, não facilitou a interrupção do fluxo dos outros dois instrumentos; na flauta e piano, dado sua saliência e o

grau de constância que se estabelecera, a descontinuidade obtida tendia a ser demasiado saliente e soar errática ou injustificada. É interessante observar que, em geral, mantido aquilo que se vem ouvindo, somar um novo elemento a textura não costuma incidir em um problema composicional maior. O mesmo se dá em relação a aceleração rítmica por meio da inserção e proliferação de notas mais rápidas, que costuma tratar-se de uma implicação da qual a música é frequentemente prenhe, como Schoenberg destaca ao considerar ser possível generalizar a existência de uma “tendência à notas curtas” (SCHOENBERG 1996. p. 53), por outro lado, interromper ou diminuir o momentum rítmico tende a exigir mais esforço composicional. Visto que este é um fenômeno observável em contextos estético-estilístico variados, parece haver uma razão psico-cognitiva que mereceria ser investigada, sendo o caso de que descontinuidades por ganhos em intensidade parecem justificar-se por si mesmos mais facilmente, enquanto retraimentos precisam que sejam estabelecidas condições mais específicas para que façamos sentido deles. Este caso, ao início de 2.2, tratava-se do desafio de subtrair um elemento, o que exigiu alguma exploração até ser encontrada uma solução satisfatória. No caso sendo abordado, foi no trecho abaixo onde se conseguiu estabelecer uma primeira quebra da textura por retirada momentânea de um dos instrumentos:

Figura 83. *Trio*, 2.2. Compassos 15 - 16, silenciamento do piano.



Essa possibilidade abre a porta para outras, tanto no sentido de ser replicado o procedimento, como sua simples presença já colaborar para que outras descontinuidades texturais soem menos disruptivas. Na versão atual, a parada do piano no compasso 16 vem precedida por algumas pausas na flauta, que já dão destaque ao silêncio como um elemento daquilo sendo ouvido e ajuda a naturalizar a interrupção do piano, porém, esses foram detalhes acrescentados posteriormente e não é essencial para que se entenda por que foi

ouvido ali um momento acolhedor para um silenciamento do piano. Observando em retrospecto, a característica mais relevante para essa questão é o contraste presente na flauta entre 15 e 16. O caso parece ser - e isso é passível de alguma generalização - que uma solução para discontinuidades que por vezes soam demasiado salientes ou causadoras de uma sensação de interrupção errática, reside em estabelecer claro contraste no ponto de quebra, possivelmente porque tal coisa imbui aquele momento de uma intencionalidade mais inequívoca e, assim, resulta mais satisfatório esteticamente. Para corroborar e lançar mais luz sobre essa ideia, no exemplo abaixo um trecho do início da peça foi editado para que possamos comparar três abordagens sutilmente distintas:

The image displays a musical score for a Trio, 2.2, consisting of three systems of music. Each system contains three staves: Flute (top), Clarinet (middle), and Piano (bottom). The score is in 3/4 time. The first system shows the original score with a clear contrast in the piano part. The second system shows a different editing approach. The third system shows a third editing approach.

Figura 84. *Trio*, 2.2; trecho em torno dos 16'', versão original

Figura 85. *Trio*, 2.2; trecho em torno dos 16'', alternativa 1

Figura 86. *Trio*, 2.2; trecho em torno dos 16'', alternativa 2

 **Áudios:** [2.2; trecho em torno dos 16'' na versão original e duas alternativas acima](#)

Na alternativa 1 é ouvida uma descontinuidade súbita, soando uma surpresa da qual é mais difícil fazer sentido e, no fluir da escuta, que lhe seja atribuída intencionalidade, com isso o resultado é insatisfatório esteticamente, chegando a ter certa aparência de um engano. Na segunda alternativa o material inicial dos três instrumentos é sutilmente alterado para injetar maior energia. Isso é realizado com a insistência nos padrões rítmico-melódicos e com uso de maior dinâmica. Depois, concomitantemente à interrupção do piano, a flauta tem sua dinâmica diminuída e articulação alterada para obter maior leveza. Estas alterações aumentam a descontinuidade, que agora não se dá apenas na textura, mas em diversos parâmetros e, assim, lhe revestem de intencionalidade e revertem o resultado insatisfatório da primeira alternativa. Portanto, quando há maior contraste por conta de vários elementos e parâmetros sofrendo modificação, cada alteração soa menos saliente isoladamente e o contraste, em si, torna-se pregnante de sentido expressivo e retórico.

3.5 - Função formal

Nos dois últimos tópicos observamos aplicabilidades e consequências particulares à repetição e diferença que podem motivar algumas decisões e as avaliações que acompanham ou dão origem a estas. Apesar de ser possível e útil refletir separadamente sobre estas duas questões, elas são fortemente imbricadas, na prática dificilmente uma é considerada sem a outra e, para além dos casos específicos e salientes que antes foram abordados, a maior parte do tempo navegamos relações sutis de (des)continuidade fruto de interação entre mudança e repetição. Assim, tanto no compor como em uma análise-crítica, uma das questões centrais trata-se de qual é, se foi e como foi sustentado um grau de (des)continuidade adequado para o contexto estabelecido, sendo, em suma, a isso que Reynolds está se referindo quando menciona as já citadas questões do “balanço de transformação e invariância” e “grau tolerável de transformação” como aspectos centrais nas decisões em torno da forma musical.

A relação entre permanência e transformação, assim como o nível máximo de mudança que se fará presente são atributos flexíveis e definidores do resultado estético de uma peça, não havendo como estabelecer de maneira prescritiva - a não ser em um contexto estilístico bem definido - quais os critérios envolvem sua avaliação. Estes são aspectos que costumam tomar corpo à medida que avança o processo composicional, conforme explora-se o material escolhido e um corpo de decisões passa a estabelecer o contexto daquela peça em

vir a ser. Em dado momento do processo de composição da segunda peça da primeira parte do *Trio*, após em torno de um minuto já ter sido estabelecido, chegou-se a novas ideias, que foram elaboradas em uma sequência de pouco mais de 20 segundos, cujas características divergentes com o que lhe precedia segmentavam claramente a peça em duas partes. Como o conceito para esta peça era de um ambiente não-linear homogêneo com baixa tolerância para transformações a curto prazo, evitar tal quebra tornou-se o centro da atenção composicional na criação de um trecho intermediário com o correto balanço de (des)continuidade. Na figura abaixo se vê o que foi essa versão original:

Figura 87. *Trio*, parte 1.2. Trecho de uma versão abandonada, contrastante com o início.



[Áudio](#), versão de 1.2 anterior a expansão.

Este material é ouvido em sua forma mais próxima da versão original entre os atuais compassos 30 e 45, tendo sido inseridos nove compassos - 21 ao 30 - entre o ponto onde originalmente ouvia-se a segmentação e sua posição atual. Aquilo ouvido da última colcheia

do compasso 10 a 11 também foi enxertado posteriormente, com a função de antecipar o material de mais a frente e todo trecho visto acima foi crivado de inserções para mesclar seu material com aquilo que se tinha antes. Na expansão maior, nos atuais compassos 21 - 30, variações menos salientes do material novo são intercaladas com gestos que remetem mais diretamente aos ouvidos nos primeiros momentos da peça, de maneira a suavizar os contrastes imediatos. Na figura abaixo as cores explicitam o jogo criado, azul indicando materiais mais ligados àquilo já presente nos compassos anteriores da peça, rosa para os da nova seção sendo diluída e roxo para versões híbridas. O esforço ao construir este trecho esteve em evitar que, para além de suas semelhanças e diferenças que os aproxima e põe em relação, não emergisse um processo linear ou ilusão de causa e efeito, para que se obtivesse uma sequência coesa porém com um certa sensação de arbitrariedade não-linear.

The image displays a musical score for Viola (Vla.) and Piano (Pno.) across two systems, measures 21-30. The score is color-coded to show the relationship between different musical materials.

- System 1 (Measures 21-24):**
 - Viola:** Starts with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. A pink slur covers measures 22-23, containing *pp* and *mp* dynamics. A blue slur covers measure 24, containing *f* and *mp* dynamics. Performance instructions include *pizz.* and *arco*.
 - Piano:** Features a *p* dynamic, a crescendo to *f*, and a pink slur covering measures 22-23 with *p* dynamics. A blue slur covers measure 24 with *mp* and *pp* dynamics. A *ped.* (pedal) marking is present.
- System 2 (Measures 25-30):**
 - Viola:** Starts with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. A blue slur covers measures 26-27 with *p* dynamics. A pink slur covers measures 28-29 with *mf* and *fp* dynamics. A blue slur covers measure 30 with *p* dynamics. Performance instructions include *pizz.* and *arco*.
 - Piano:** Features a *mp* dynamic, a pink slur covering measures 26-27 with *pp* dynamics, and a blue slur covering measures 28-30 with *pp* and *p* dynamics. A *ped.* marking is present.

The image shows a musical score for three measures (measures 21-30). The top staff is for Viola (Vla.) in bass clef, and the bottom two staves are for Piano (Pno.) in treble and bass clefs. The score is annotated with purple and pink markings. A vertical arrow labeled "Ponto de descontinuidade original" points to a measure in the Viola part. The Piano part includes a triplet in the first measure and a "Ped." marking in the third measure.

Figura 88. *Trio*, 1.2. Compassos 21 - 30, análise do material por cores.

Em 2.1, de 21 a 23, encontra-se o segmento mais longo e claramente direcionado ouvido até este ponto da música, que ali chega aproximadamente a sua metade. O conteúdo melódico e contínuo deste trecho contrasta com o caráter gestual e fragmentado daquilo que lhe precede. Talvez o conteúdo intervalar, que é uma clara reiteração de um motivo presente por toda peça, fosse suficiente para evitar uma acentuada falta de senso de pertença, mas sendo este o único fator que lhe integrasse ao restante da peça ainda haveria o risco de ali se criar um momento no qual, mesmo que sentido como recorrência de material base, a imersão da escuta fosse prejudicada por um estranhamento momentâneo ou, para usar a expressão antes mencionada de Costa Lima, criar-se ali um solavanco.

21 $\text{♩} = \text{c.70}$ *accel. poco a poco* *rall. poco a poco*

22

23 *accel. poco a poco*

Figura 89. *Trio*, 2.1. Compassos 21 - 23, unísono que transforma-se em heterofonia.



[Áudio](#)

Há dois aspectos que marcam e diferenciam este trecho, um é a natureza medida e regular do ritmo, o outro seu maior grau de continuidade e extensão frente ao que se ouviu até

ali. Com isso em mente, ainda ao planejar a forma e imaginar mais abstratamente os materiais, alguns segmentos anteriores foram concebidos com a função de mitigar o impacto da descontinuidade deste ponto chave mais a frente. Para isso, aquilo ouvido em 11 integra, na linha de piano e viola, a presença de pulso, enquanto a flauta toca inicialmente com liberdade e depois dobra com o piano, como se pode ver na [figura 91](#). Depois, em 16, ouvimos o exato material de 21 formando um segmento curto, cuja sincronicidade logo se perde, diferente da versão longa, na qual o uníssonos se sustenta por vários segundos antes de iniciar-se o processo de defasagem. Se bem sucedidas, ações composicionais como essas farão com que aquele momento mais a frente na peça e que motivou as intervenções prévias, venha a ser ouvido não só como mais integrado, mas também, em contextos mais lineares, como uma implicação ou desdobramento de elementos anteriores.

11

improvisando,
intercalar irregularmente
entre as notas, usar trinados

medido, com piano

mf molto rubato

f *f*

tr

medido ♩ = c.46

3

medido ♩ = c.46

3

Figura 90. *Trio*, 2.1. Compasso 11, presença de pulso.

16 $\text{♩} = \text{c.52}$ (iniciando com viola)
 mp *cresc. e acell.* f
 $\text{♩} = \text{c.62}$
 com a flauta (segue no pulso)
 p mp *poco rubato*
 $\text{♩} = \text{c.52}$ cola parte com viola *poco rit.* (atento a deixa da flauta)
 p

Figura 91. *Trio*, 2.1. Compasso 16, versão curta daquilo ouvido a partir de 21.

Para um exemplo mais complexo, consideremos a peça dois da segunda parte, que compartilha com 1.2 um caráter não-linear no qual a continuidade pesa mais do que a descontinuidade. Diferente de 1.2, contudo, o percurso nos leva consideravelmente mais longe e uma gama maior de estratégias podem ser apontadas. O primeiro passo é reconhecer aquilo que contribui mais fortemente para o caráter e estética da peça, pois é isso que irá criar mais disrupção se alterado (BELKIN, 2018, p.85). No primeiro minuto da peça, bastante estável e homogêneo, é estabelecido um caráter minimalista e baixíssimo grau de transformação como características centrais, marcado também por uma rítmica aditiva com a semicolcheia como base e um grau relativamente alto de sincronicidade entre os três instrumentos. Há dois aspectos que se flexibilizam ao longo da peça, um deles é a ampliação do grau de descontinuidade entre os segmentos, que pode ser ouvido sendo estabelecido desde o segundo minuto da peça. O ponto no qual nos deteremos aqui, porém, é a complexificação das relações rítmicas, que leva a polirritmia e independência das linhas.

Três aspectos definem o grau de sincronização dos músicos em 22, são eles a subdivisão utilizada, os agrupamentos formados com essa subdivisão e a duração do segmento que se forma a partir destes agrupamentos. Nos primeiros compassos todos tem como base a semicolcheia, flauta e piano agrupando-as da mesma maneira - 3, 2, 2 - e os ataques da viola corroboram acentuando este padrão, além disso todos encerram e iniciam os segmentos juntos. Por outro lado, ao final, entre compassos 46 - 50, encontramos uma situação bastante diversa, na qual modulações métricas independentes levaram cada um a bases diferentes para seus processos aditivos, os padrões rítmico-melódicos são distintos e só

se ouvirá uma segmentação claramente sincronizada em 51. Vejamos, então, como se deu este processo linear que leva a peça gradativamente de um estado de baixa para alta entropia, sem que descontinuidades drásticas sejam ouvidas.

1 $\text{♩} = 78$
mf
mf
mf

2
mp

Figura 92. *Trio*, 2.2. Compassos 1 - 3

46 $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$
p

arco

(Vla 2)

(Pno 2)

47 (Flt 2)

mf 4:3 *mp* *p* *mf*

(arco) pizz. arco pizz. arco pizz. arco arco

mf p *mf* *p* *mf*

mf *p* *mf*

6 6 6 6

Figura 93. *Trio*, 2.2. Compassos 46 - 47

Primeiramente vale chamar atenção para o fato da viola, ao longo do primeiro primeiro minuto da peça, ser responsável por manter presente, mesmo que no plano de fundo, a ideia de uma maior independência rítmica, nem sempre alinhando-se com o piano e flauta, que tendem a apresentar padrões iguais ou semelhantes, assim, a potencialidade para o que está por vir já é introduzido desde o início da música. O primeiro momento de saliente independência, porém, se dá em 7 - 8 , na interação entre piano e flauta. Ali a acentuação rítmica ainda se mantém alinhada, porém a textura muda com a saída da viola e, enquanto a flauta repete um padrão circular, o piano apresenta um movimento ascendente que lhe destaca fortemente. Abaixo o trecho em questão:

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system (measures 6-7) shows the violin with a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, while the piano has a complex accompaniment. The second system (measures 8-9) is marked 'p' (piano) and shows the violin with a similar rhythmic pattern. The third system (measures 10-11) is marked 'f' (forte) and shows the violin with a more active line, while the piano has a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics and articulation marks.

Figura 94. *Trio*, 2.2. Compassos 6 - 11.



[Áudio](#)

Como se pode ver acima, quando a viola retorna, sua linha se mostra ritmicamente divergente daquela de flauta e piano, agora de maneira mais consistente e saliente do que nos breves desalinhamentos de antes, chegando a apresentar, muito passageiramente, o uso de tercinas. Nisso, este procedimento ecoa a técnica do classicismo de introduzir os ritmos novos - lá geralmente mais rápidos - em vozes subsidiárias ou de acompanhamento e em nuances frasais, de maneira a sua entrada gera menor efeito de descontinuidade (ROSEN, 1998, p. 64). É relevante apontar o alinhamento entre a introdução de tais novidades e a

presença clara de funções formais, recurso que se repete em momentos vindouros da mesma peça. A linha independente do piano se apresenta com uma clara função conectiva, criando um *levare* para o segmento seguinte que, por sua vez, tem o peso de um primeiro ponto de chegada, onde a energia da peça é elevada, com a novidade rítmica da viola contribuindo para estabelecer essa articulação formal e, simultaneamente, ganhando sentido por isso.

A maior independência entre as três vozes só vem a ser obtida quando passam a apresentar bases rítmicas distintas, mas para que isso possa ocorrer sem gerar um momento demasiadamente descontínuo para este contexto, se faz necessário introduzir antes figuras para além da semicolcheia ou seus múltiplos. Fora as discretas aparições que foram sendo utilizadas já com objetivo de criar precedentes, isso se dá pela primeira vez com destaque no compasso 31, onde tercinas são utilizadas ao final do segmento. De diversas tentativas, essa veio a ser avaliada como aquela na qual isso se dava de maneira mais natural, ou seja, monopolizando menos a atenção, causando menor estranhamento e passando maior senso de pertença.

Figura 95. *Trio*, 2.2. Compassos 31.



Assim como no caso anterior, é possível atribuir a naturalidade percebida no processo de aumento da variedade rítmica ao fato de que tais tercinas surgem cumprindo um papel retórico bastante claro, gerando o cadenciamento do fluxo rítmico em um ponto chave, anunciando - ou ainda, criando alguma expectativa para - uma descontinuidade que articula a forma em um nível mais profundo do que as segmentações anteriores vinham fazendo. Temos, com isso, outro exemplo de como a funcionalidade de um elemento influencia a percepção de descontinuidade e senso de pertença, dando sentido a uma informação nova e, assim, atenuando seu caráter disruptivo. Esse critério é um tipo de conhecimento tácito absorvido do repertório e, tudo indica, trata-se de outra herança do classicismo e sua

preocupação com a manutenção de continuidade rítmica e linearidade, onde novas figuras rítmicas tem sua aparição mais saliente alinhada com o ímpeto que “é tão natural no final de um parágrafo musical em seu impulso em direção a uma cadência e resolução” (ROSEN 1998, p.64), lá as figuras a serem introduzidas são geralmente mais rápidas, mas a lógica de alinhamento entre novidade e um sentido retórico é a mesma.

Com a expansão do vocabulário rítmico propagado pela introdução das tercinas, começa a se abrir o caminho para a modulação métrica e polirritmia. Essa possibilidade aparece primeiramente de maneira breve e, mais uma vez, ao final de um segmento, no compasso 35, repetindo o recurso utilizado antes com as tercinas, que agora, além de uma função retórica, aparece como um eco, insistindo na ideia de um momento pensante antes de uma novo segmento se iniciar. Ao final deste segmento, o piano apresenta um grupo de tercinas e a flauta, simultaneamente, apresenta 2 ataques contra o espaço de 3 semicolcheias. Trata-se de um instante com caráter de *rallentando* que estabelece mais um passo em direção a novas possibilidades rítmicas para a peça. Essa mesma ideia ainda é reiterada ao final de 35 para, em seguida, serem abraçadas as implicações destes passageiros momentos de instabilidade. Os dois compassos em questão, abaixo:

The image displays a musical score for measures 34 and 35 of a Trio. The score is written for piano, flute, and bassoon. Measure 34 is marked with a piano dynamic (*p*) and features a triplet of eighth notes in the piano part. Measure 35 is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and also features a triplet of eighth notes in the piano part. The score is annotated with 'Descontinuidade rítmica' and 'p'.

Figura 96. *Trio*, 2.2. Compassos 34 - 35, descontinuidade rítmica ao final dos segmentos

Em seguida, em 36, a polirritmia é assumida com a flauta e viola tomando 3 semicolcheias como pulso, enquanto o piano se regulariza em torno de 4 semicolcheias. A flauta apresenta duas novas velocidades, alocando 2 e 4 ataques contra o espaço de 3 semicolcheias, já no piano, além de 4 semicolcheias, são ouvidas tercinas. Assim, se inicialmente tudo que se ouvia eram semicolcheias e múltiplos seus, agora se tem um segmento no qual quatro diferentes velocidades de subdivisão se justapõem e sobrepõem. Vale observar também a relativa simplicidade dos padrões deste trecho, que retornam a um estado de maior minimalismo melódico que fora superado nos últimos segmentos. Após diferentes tentativas avaliou-se que, aqui, uma menor carga de informação no parâmetro das alturas seria desejável para compensar o novo comportamento rítmico, evitando acentuar a descontinuidade e, além disso, possibilitaria uma melhor apreciação da polirritmia em sua primeira aparição duradoura.

The image shows a musical score for measure 36 of 'Trio, 2.2'. It consists of three staves: Flute (top), Piano (middle), and Viola (bottom). The Flute part starts with a dynamic marking of *mf* and a *pizz.* instruction. It features a complex polyrhythmic pattern with notes grouped in 4s and 2s. The Piano part has a dynamic marking of *mf* and features a steady eighth-note accompaniment with groups of 3 notes. The Viola part has a dynamic marking of *mf* and features a steady eighth-note accompaniment with groups of 3 notes. The score is marked 'sempre legato' at the bottom.

Figura 97. *Trio*, 2.2. Compasso 36, polirritmia



Algumas ideias já apontadas nos exemplos anteriores demonstram a asserção de Dahlhaus quanto ao fato de que relações motivicas e reiterações não dão conta sozinhas de iluminar como é mantida a continuidade essencial da peça e sua coerência, sendo preciso se ter em mente também as funções formais dos segmentos e materiais (DAHLHAUS. 1975, p. 12 - 13). Enquanto em 1.2, mais plenamente dominada pela não-linearidade, relações de semelhança e dissemelhança bastavam para que se entenda as escolhas avaliadas mais adequadas, em peças que, como 2.1 e 2.2, há ao menos certa linearidade guiando a macroforma e se torna importante atentar para as funções formais dos materiais.

Relembremos um exemplo já comentado, o motivo “longa-curta” que tem participação importante na parte final da última peça do *Trio*; este motivo, antes do papel que cumpre ao longo da melodia da viola, é ouvido claramente ao fim da seção anterior, na flauta e funciona como material conectivo. Mais do que isso, este material ecoa um dos motivos centrais da peça 2.1, lá ouvido ao longo de toda música, incluindo seus últimos compassos, de maneira que é feita também um eco, mesmo que sutil, na macroestrutura do ciclo. Ao final da parte 3, sua natureza rítmica permitiu que fosse utilizado tanto isoladamente como para pontuação de segmentos, funcionando como um ponto de chegada reconhecível, mas mais do que isso, foi adequado para função retórica de suspender a progressão do discurso e atrasar o desenvolvimento das implicações melódico-lineares, colaborando para criar a tensão que ajuda a dar sentido ao ápice mais tarde alcançado. Ou seja, tudo que foi comentado sobre este motivo, exemplifica a importância, em um estudo crítico, de se levar em conta a função na escuta dos elementos percebidos como chave e recorrentes, para que não se incorra em uma análise que resulte em uma taxonomia vazia de significado sobre o resultado estético-perceptivo.

Outra função formal bastante comum é a de conexão, como aquela do trecho presente nos compassos 8 - 9 de 2.2. Como antes se colocou, neste ponto é introduzida uma maior independência entre os instrumentos - em especial pelo movimento ascendente do piano - cujo senso de pertença é corroborado pela função formal exercida. O trecho passou por algumas modificações até chegar a sua configuração atual e foi composto pensando em salientar o efeito daquilo que é ouvido em 9 que, por sua vez, tinha atribuída a função de injetar energia e interesse, passando o senso de que é dado um passo adiante na peça que, até ali, gira de maneira bastante insistente em torno de um mínimo de materiais. Como o compasso 10, por si só, não se mostrava capaz do grau de impacto desejado, foi utilizada a direcionalidade ouvida no piano que, com seu movimento francamente ascendente que rompe com o caráter circular de até ali, captura a atenção e cria uma expectativa pelo que está por vir. Com isso é gerada uma sensação de retorno à estabilidade com a volta dos movimentos circulares e repetitivos que se estabeleceram como a regra. Com a soma deste momento direcional à novidade e injeção de energia do ponto de chegada, se consegue que o impacto seja potencializado e cumpra a função desejada.

Trechos com função conectiva como esta, assim como aquelas como as discontinuidades rítmicas com função retórica antes abordadas, são essenciais para que seja possível falar em uma linearidade nesta peça, a diferenciando, por exemplo, da música

minimalista repetitiva de Reich, que foi uma das referências iniciais. Frente a esse raciocínio é interessante considerar a observação de Cohn, que se posiciona criticamente as descrições da música de Reich que a apresentam como estática, ateleológica e vertical, no sentido de uma escuta na qual o presente é pouco influenciado pelo que passou ou virá, em oposição a uma escuta horizontal, na qual a memória e expectativa cumpre um papel mais relevante (COHN 1992). Uma peça como *Violin Phase*, o autor chama atenção, possui um perceptível processo de adensamento rítmico que se dá em ondas, atinge um ápice e em seguida retorna a um estado no qual há menor densidade de pontos de ataque.

Kramer (1988) enfatiza a ideia de que linearidade e não-linearidade são ambas encontradas em qualquer música e nesse trabalho essa noção tem sido explorada constantemente, contudo, vale considerar ainda algumas nuances fenomênicas e conceituais em torno deste caso. Há em muitas peças de Reich - como *Violin Phase*- um processo teleológico na macro-forma, que cria uma curva muito semelhante a, por exemplo, aquilo que se tem no primeiro movimento *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (BARTÓK, 1937). Em ambas se pode apontar uma macro estrutura ou processo em arco, mas enquanto a música de Bartók passa uma ilusão de causalidade entre os eventos, permitindo uma analogia com uma narrativa dramática, a música de Reich, repetitiva e com uso de permutações e adições, se transforma como que seguindo um itinerário que se impõe sobre ela.

Em uma peça como a de Bartók, todo caminho que a música percorre está perfeitamente traçado com antecedência, tanto quanto na de Reich; mas enquanto nela é gerada a ilusão de que aquilo que se ouve é um desdobrar de implicações internas, que vão se acumulando e interagindo, como que algo vivo e dinâmico, nas peças processuais de Reich é evocado um certo mecanicismo, como se estivéssemos vendo as engrenagens de um relógio em movimento. No caso de *Violin Phase* essa dinâmica interna é complexa o suficiente para não podermos prever tudo que está por vir, como é o caso de *Pendulum Music* (1968), mas ainda se preserva a mesma essência dessa peça inaugural.

Portanto, mesmo na presença da dinâmica interna destacada por Cohn, ainda estamos, no caso de Reich, frente a peças paradigmaticamente não-lineares, pois linearidade não é sinônimo, necessariamente, de mudança ou mudança gradual e sim fruto de efeitos de causalidade entre os elementos internos. Voltando a 2.2, a presença dos supracitados trechos com função retórica são - mais do que sua maior variabilidade e menor minimalismo - a diferença essencial entre ela e peças como *Violin Phase* ou *Music for 18 musicians*, que inspiraram a natureza de seu material. A maior heterogeneidade e contrastes, sem dúvida, dão

subsídio para mente estabelecer relações diversas, mas é o posicionamento dessas discontinuidades de maneira a serem percebidas como causa ou efeito daquilo a sua volta que permite em 2.2 se falar em funções retóricas que dão sentido ao arco de mudança na macro-forma. Essas funções, estão ausentes nas peças de Reich, cuja transformação simplesmente ocorre, sem preparação ou aviso e, visto que logo compreendemos essa dinâmica, sem causar expectativa por alguma consequência.

O aspecto talvez mais diretamente contemplado pela noção de função formal e típico de contextos lineares é a presença da percepção de que aquilo ouvido nos primeiros momentos - de uma parte ou subparte - possui características intrínsecas de um começo, e perto do término, características de final, com o mesmo valendo, muitas vezes, para o meio. Como Kramer aponta, tomando o quarteto Opus 135 de Beethoven como exemplo, em contextos estilísticos bem definidos estão estabelecidas características marcantes que comunicam ou são associadas a início ou fim, sendo possível, com intenções estéticas-expressivas, criar dissonância entre a função e o posicionamento de um material (KRAMER, 1988, p. 150). Mesmo peças pós-tonais, estilisticamente mais idiossincráticas do que aquelas do tonalismo, muitas vezes guardam essa mesma característica, seja por dialogarem com compreensões formais estabelecidas culturalmente, seja por questões psico-cognitivas básicas. Ouvindo os dois trechos de 2.2 abaixo, por exemplo, é possível atribuir maior caráter de abertura a um dos casos, enquanto o outro, mesmo sendo ouvido isoladamente, passa ideia de algo mais adiantado na forma.



[Áudio, dois trechos de 2.2](#)

O trecho 1 é aquele ouvido ao início da peça, já o trecho 2 possui o material dos compassos 22 - 25, pelo qual originalmente iniciou a composição. A principal diferença entre os dois trechos e que parece influir na atribuição de sua mais provável ou adequada função formal está no grau de energia e carga de informação de cada um. Enquanto o trecho 1 permanece focado em um padrão mais longo e estável, o segundo forma sub-segmentações mais breves e logo insere uma discontinuidade saliente com mudança de padrão rítmico, intervalar e, principalmente, textural, com as verticalidades do piano. Ritmicamente este segundo caso já inicia de imediato insistindo em duplas de notas na flauta que, em comparação com o trecho 1, soa mais rápido e incisivo, além de haver presença de pausas

articulatórias que restringem seu *momentum*. Sua energia é maior também dado o contorno melódico saliente da flauta, com saltos ascendentes de sexta de nota a nota e de segunda maior entre duplas de notas; em comparação o trecho 1 inicia com salto descendente, no topo do contorno retorna sempre a nota sol passando um senso de estaticidade, além disso também insiste nas notas mais graves do contorno. Assim, cada um parece sugerir ou ser mais adequado para determinado ponto da forma caso a linearidade seja, em alguma medida, critério.

Outras peças do ciclo apresentam características semelhantes em seus começos, em especial 1.3, 2.1 e 3, no início de todas suas subpartes. Mesmo tratando-se de contextos estético-expressivos diversos, os momentos iniciais destas peças têm em comum apresentar menor taxa de energia e informação em relação ao que vem pela frente e possuem caráter mais reticente e fragmentado. Em todas elas o início é marcado por articulações formais claras, em geral com uso generoso de silêncios, de maneira a essa se tornar uma característica estilística do ciclo, mas mais do que ecoar ou estabelecer alguma identidade geral, a motivação composicional esteve no estabelecimento da função formal de começo, apostando em recursos que ajudassem na absorção das informações sendo introduzidas e, por meio de suas incompletudes, deixando em aberto implicações a serem desdobradas no por vir.

Nestas mesmas peças, que são aquelas com o contorno formal mais claramente linear dentro do Trio, encontra-se próximo ao fim algum tipo de intensificação rítmica e textural, seguida de um retorno a um estado de menor energia. Esse retorno ocorre de maneira mais brusca e menos conclusiva em 1.3, 2.2 e 3A, enquanto em 2.1 e 3B, é mais gradual e oferece maior fechamento. Em 1.3 este ápice é obtido pela insistência em alguns gestos em torno das mesmas alturas, com a repetição sendo importante para o acúmulo de energia, já em 2.1, 2.2 e 3 a intensidade vem atrelada a maior complexidade, obtida por meio de maior independência e desencontro entre as vozes. Em 3B um mesmo arco é traçado, porém seu direcionamento não é para um maior desencontro ou independência entre viola e piano e, sim, o contrário, com uma convergência em uma textura homofônica, escolha diretamente atrelada ao fato de ser este o último ápice do ciclo, buscando-se um maior senso de conclusividade e lhe tornar um evento dramático e expressivo por meio de contraste em relação ao que se ouvira antes.

Diversas avaliações e problemas composicionais giram em torno destas questões, muitas em torno da relação do ápice das peças com seu final. Um destes casos se deu na primeira peça da segunda parte. Em um primeiro momento, seguindo o planejamento formal feito, o que é

ouvido agora em 35 iniciava, aproximadamente, após aquilo que hoje é 24, conforme exemplifica a figura 98, abaixo. A ideia por trás dessa primeira versão estava em considerar que, após a direcionalidade do segmento 21 - 23, a densidade atingida cumpriria a função de ápice, de maneira que faria sentido se ter logo após um esmorecimento. Porém, a perda de energia soava precipitada e a seção final fora de lugar, uma falta de senso de pertença não fruto do material em si, mas de seu lugar na peça. Essa relação de causa e efeito não é um imperativo estético, tornando-se pertinente e incontornável apenas no caso de um senso de linearidade estabelecer-se como característica suficientemente marcante e, mesmo nesse caso, é possível ir na contramão destas potencialidades internas, desde que o contexto permita que se faça sentido estético ou expressivo disso.

24 se necessário, repetir com variações rítmicas

(interromper ao ouvir a deixa do piano)

com rubato

mf

(iniciar antes da viola finalizar)

3 pesante

mf com rubato

mf

3

3

ágil com rubato

f mf ff

p sempre irregular e inquieto improvisar seguindo exemplo

após ouvir dois sol# f do piano seguir em frente

p sempre irregular e inquieto improvisar seguindo exemplo

após ouvir dois sol# f do piano seguir em frente

p sempre irregular e inquieto improvisar seguindo exemplo

após alguns segundos incluir esporádicos sol#6, seguir em frente depois de 2 deles

sf sf

Figura 98. *Trio*, 2.1. Versão com corte após 24, sem sessão culminante (25 - 35).



[Áudio, ideia original para o final da peça I da segunda parte.](#)

Para efeito de comparação, em 1.1 houve uma opção por uma finalização que soa precipitada e inconclusiva, contudo há diferenças cruciais entre este caso e 2.1. A posição da primeira peça dentro do ciclo lhe dá uma flexibilidade maior, a falta de desdobramento de materiais ou desequilíbrios internos são facilmente compreendidos na perspectiva de sua posição de abertura, ou seja, sua própria função formal dentro da macro-forma, que inicia de maneira mais interrogativa e incerta. Conforme avança o ciclo ou uma peça, torna-se mais difícil obter resultados satisfatórios com peças ou seções curtas e materiais inconsequentes, podendo haver uma saturação por diversidade e desinteresse por falta de aprofundamento. Mesmo em um ciclo como os *Kafka Fragments* (Kurtág 1985-86), repleto de peças curtíssimas, conforme o final se aproxima passam a preponderar peças mais longas e que exploram mais profundamente seus materiais e, mesmo quando fazem uso de finais retoricamente reticentes, ainda formam unidades mais fechadas do que as peças de menos de 30 segundos que povoam o restante do ciclo.

Além disso, 1.1 possui uma duração de menos da metade de 2.1, mesmo excluída a sua seção entre 24 - 35 que foi acrescentada para criação de um ápice efetivo e obter melhor equilíbrio formal, ou seja, se acumulam menos implicações internas em 1.1 e sua brevidade corrobora para um efeito expressivo de efemeridade, o qual não consegue ser obtido em 2.1. Em reiterados casos, essa clareza da ideia e estabelecimento mais inequívoco da intenção retórica e expressiva se mostra o fator essencial para que um recurso não passe a impressão de má execução composicional, especialmente quando este caracteriza-se por frustrar expectativas ou negar potencialidades e implicações estabelecidas internamente.

Para os dois últimos exemplos voltemos à questão dos fechamentos, podendo-se acrescentar a sua discussão a questão de funcionalidade formal e senso de pertença. O ponto em questão está presente no compasso 85 da terceira parte, no auge do comportamento polirrítmico da flauta, encerrando um segmento que pode ter seu início demarcado pela estabilização em torno das notas Reb e Dó, no compasso 81. Ao longo destes 5 compassos as alturas traçam, como demonstra o gráfico abaixo, um contorno descendente que chega, no compasso 84, uma sexta abaixo de onde se havia começado:

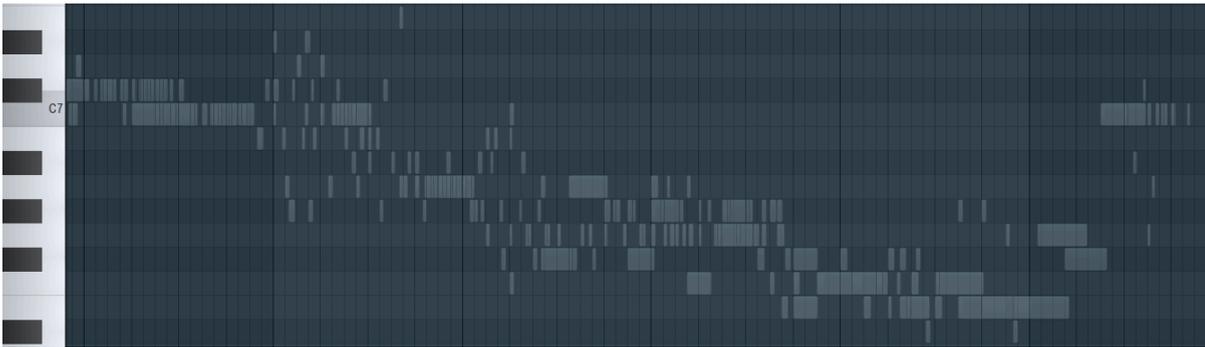


Figura 99. *Trio*, parte 3, compassos 81 - 85, gráfico MIDI.

Sendo a nota sustentada mais grave deste movimento descendente, a nota Mi de 84 é um ponto saliente no segmento, junto da qual também se percebe uma descontinuidade rítmica e textural. A alternância entre Mi e Fá, ao longo do compasso 84, resulta na polarização de ambas as notas, uma pela outra, com apoio final se dando sobre a nota inferior de maneira que é suscitada certa sensação de conclusividade. Há, portanto, um processo de linearidade com direcionalidade vaga, que não cria uma expectativa específica, nem rítmica nem harmônica, mas permite que, uma vez que algumas condições se estabeleçam, se interprete que ali há um ponto de chegada. Contudo, o segmento só se encerra, de fato, com aquilo que segue, em um retorno ao registro agudo do qual se partira antes. A variação apresentada abaixo coloca essa decisão em perspectiva, permitindo que se ouça a nota Mi como pontuação final do segmento, inserindo uma pausa. Nestes exemplos é oferecida uma representação simplificada do resultado do entrelaçamento das cinco flautas, com foco nas notas mais longas e salientes, seguida da versão variada dos compassos 84 - 85:

Figura 100. *Trio*, parte 3, compassos 81 - 85, reduzidos às notas longas; versão original



Figura 101. *Trio*, parte 3, compassos 84 - 85, reduzidos às notas longas; variação

 Áudio: compassos 113-118 originais e variação 3A

As notas longas que se destacam do farfalhar de *staccatos*, capturam a atenção e formam o primeiro plano da escuta; é perceptível e impactante a mudança de frequência destas notas sustentadas, que iniciam esparsas, ficam mais constantes e, ao fim, voltam a ficar mais espaçadas. Com isso, a última nota Mi surge como final de um processo no qual houve um ganho, seguido de perda de agitação rítmica. Também relevante é a similaridade dos últimos dois grupos - [Mi/Fa, Solb, Fa] e [Mi, Fa, Mi] - que traz consigo a ideia de ênfase e assertividade, também resultado da insistência na nota Mi com o pé métrico anapesto (u u -) nas últimas três notas. Todos estes fatores, em conjunto, conferem a este último grupo [Mi, Fa, Mi] um caráter retórico de pontuação, evocando conclusividade. Colocando as duas alternativas em perspectiva, se evidencia que na variação proposta a presença da pausa logo após a última nota Mi de 84 acentua seu impacto, tornando-o, mais do que um ponto de chegada, um ponto final.

Essa alternativa, portanto, trata-se de uma possibilidade adequada e igualmente possível, trabalhando com diversas implicações internas, tendo sido preterida por um favorecimento estético a ambiguidade, em uma tentativa de manter mitigadas as implicações lineares que despontam ao longo dessa primeira parte, valorizando - ao invés de assertividade e clareza - incerteza, inconstância e instabilidade. Contudo, nem sempre este é o caso, havendo situações em que o contexto não está aberto a determinadas possibilidades. No próximo exemplo é criado outro fechamento hipotético, agora em meio ao que se ouve nos compassos 70 e 76; neste caso, o ponto de alteração, compassos 74 - 75, resulta

esteticamente pouco satisfatório, a finalização parece fora de lugar e o segmento acaba por soar demasiadamente curto.

Flautas

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 5

etc...

Figura 102. *Trio*, parte 3. Compassos 70 - 76, versão reduzida das 5 flautas.

Fl. 1

Fl. 2

Figura 103. *Trio*, parte 3. Compassos 74 - 75, variação.

 Áudio: [compassos 70 - 74 e variação](#)

Frente a isso, vale notar que a peça, até este ponto, está repleta de momentos de fragmentação, de linhas que são abandonadas antes de ganhar momentum e interrupções aparentemente arbitrárias do fluxo são ouvidas e, ainda assim, soam mais satisfatórias esteticamente do que o fechamento alternativo dessa última variação. Não trata-se, então, do segmento ser demasiado abrupto para o contexto dessa peça; minha interpretação é de que o problema reside em como se encerra, menos do que quando. Como se viu acima, pontuações mais conclusivas foram evitadas, mas isso não significa que soam deslocadas e sem senso de pertença, apenas foram preteridas a outras que corroboram objetivos retóricos e expressivos específicos. O caso parece ser que na variação anterior, para 84 - 85, se tem um gesto final que acentua as implicações lineares estabelecidas nos compassos que lhe precedem, mas agora estamos frente a um trecho de características muito mais não-lineares, não havendo processos como os antes assinalados, resultando em um fechamento que parece tentar impor um peso de conclusividade a um breve segmento cujas características não corroboram tal efeito.

Em vista destes e outros exemplos vistos ao longo do tópico, se mostra interessante considerar como o senso de pertença interage com a função formal, destacada por Dahlhaus. A ideia de que determinado elemento, breve ou longo, genérico ou com identidade, é ouvido como integrando-se ao fluxo musical sem causar disrupções que prejudiquem a fruição estética, não deve ser pensado apenas como uma relação de (des)semelhança. Naturalmente, materiais profundamente divergentes com o contexto dado são os candidatos mais óbvios a destoar e causar algum estranhamento, mas todo material, mesmo que não divergente ou sem suficiente identidade para soar insólito, precisa ser ouvido estabelecendo algum jogo de sentido no momento em que surge. Portanto, podemos falar no senso de pertença em termos da substância do material, mas também de sua coerência funcional. É possível, inclusive, inferir que este último aspecto possui maior força, visto que se pode pensar em casos nos quais elementos bastante divergentes obtêm senso de pertença, desde que ali seja percebida uma função retórica ou expressiva enquanto, por outro lado, relações de semelhança não garantem que um material seja percebido como pertencendo àquele ponto da peça.

3.6 - Proporções, ou quando descontinuar

Decisões composicionais, em larga medida, envolvem definir ou modificar as proporções da peça e suas sub-partes, seja com expansão ou retração, soma ou subtração de elementos ou segmentos. Acréscimos e supressões, por se tratarem, em geral, de desvios daquilo inicialmente vislumbrado ou planejado e reações aos resultados sendo obtidos, tendem a ser fruto de avaliações intuitivas, constituindo boa parte dos vai e vens do processo que impõe desafio à teorização. Chegando próximo ao final deste trabalho, dado a variedade de fatores que podem estar envolvidos em uma decisão deste gênero, este é um tópico propício para revisar, aplicar e amarrar ideias já apresentadas.

Para iniciar, retomemos uma das previamente citadas questões de avaliação estético-composicional que Schoenberg enumera: “As ideias principais são distintamente diferenciadas das ideias subordinadas no espaço por proporções adequadas (...)?” (SCHOENBERG, 1950, p. 189). A noção de ideias principais e subordinadas é um ponto típico das discussões crítico-teóricas do repertório marcado pela linearidade, com materiais que ganham maior destaque, funcionando como âncoras que estabelecem pontos de chegada e permitem gerir sensações causais e expectativas. A antes comentada revisão de 3B, que leva, principalmente, a inserção do motivo marcado ritmicamente pelo par longa-curta, expande o primeiro esboço da linha melódica da viola justamente para acomodar a reiteração deste elemento que passa a cumprir funções formais claras e centrais no percurso linear construído.

Por outro lado, se neste exemplo a presença de um maior número de ideias, a ênfase e desdobramentos delas acarreta o aumento do trecho, outro caso antes visto demonstra que, em determinados contextos não-lineares, a baixa quantidade de materiais pode também levar a necessidade de expansão, contrariando a intuição mais imediata que relaciona maior número de elementos distintos com maiores proporções. Esse foi o caso da inserção de diversos compassos durante a composição de 1.2, comentado na página 158. Ali, justamente por se estar em um contexto de pouca diversidade e no qual descontinuidades marcantes não eram desejadas, se fez necessário estender o espaço entre duas ideias distintas com variações e misturas das duas, estabelecendo um ambiente rarefeito de informação.

Somemos a isso outras questões que podem ser extraídas do que foi visto até aqui. Avaliações que levam a optar por versões mais breves podem ter como objetivo mitigar perda de interesse, diminuir a ênfase da importância daquele segmento ou valorizar outro por contraste de proporção, criar ou enfatizar inconclusividade ou ainda tornar processo de transformação mais rápido para torná-lo mais evidente ou impactante. Já entre as ações que

alongam a música, uma das motivações mais comuns é mitigar perda de interesse com inserção de novidade, mas há também casos em que o desgaste se dá por excesso de mudanças em pouco espaço de tempo, sendo preciso - se não se optar por cortes - inserir redundância. Expansões que tragam mais continuidade ou reiteração podem também ser desejáveis no caso de buscar-se estabelecer maior estaticidade, tornar uma transformação um processo mais sutil ou ainda, pelo prolongamento de um determinado estado de coisas, acentuar o impacto de uma futura novidade ou divergência.

A primeira peça do ciclo encerra com um corte súbito, de caráter arbitrário, que interrompe um processo de repetição com defasagem entre os instrumentos, após uma reiteração dos gestos iniciais da peça. Este trecho final passou por algumas reformulações, pois corte ao final - que fora imaginado como brusco e súbito ainda no planejamento - vinha resultando insatisfatório. Na versão atual, não só a duração do comportamento de estaticidade-defasagem - hoje, compassos 43 a 51 - foi reduzido, mas o processo que encaminha a música para ele foi eliminado, iniciando-o mais de imediato. Este é um caso desafiador de ser descrito e conceptualizado, pois ambas versões nos apresentam cortes que geram sensação de incompletude e mesmo aquela selecionada como esteticamente mais satisfatória trata-se de um efeito insólito e que simula arbitrariedade. É minha compreensão que o encurtamento da seção, trazendo o corte para pouco depois do processo ganhar momentum, enfatiza a intencionalidade ao tornar o trecho mais caricaturalmente curto e não oferece tempo suficiente para sentirmos ou imaginarmos que mais música virá para além do comportamento que acaba de se estabelecer.

Com esse final aberto, busquei enfatizar a brevidade dessa primeira peça que, por sua vez, pode colaborar - por contraste - para uma sensação de maior duração da segunda peça, adequada ao seu ambiente mais estático e não-linear. Ainda em relação a macro-forma, o contraste entre durações mais breves e longas é utilizado para estabelecer peso dramático e formal ao fim da primeira parte, assim como da e na terceira parte, que é como um todo mais longa do que aquelas que lhe precedem e, internamente, seu bloco final é maior do que o primeiro, intensificando o senso de conclusividade.

Em uma versão prévia, a terceira parte chegou a atingir em torno de 18 minutos de duração. Uma duração longa em relação às partes anteriores havia sido planejada, contudo, ao aproximar-se do dobro da duração de cada uma delas, seu peso formal torna-se tal que o senso conclusivo como uma parte final de um todo fica prejudicada, começando a ser

percebida quase como formando algo a parte, ou seja, mais uma vez pode-se, em um uso abrangente, pensar em um problema de senso de pertença.

A essa altura do processo estava bem definida a importância - formal e expressiva - dos pontos mais hesitantes e não-lineares de 3B, de maneira que faria sentido eliminar pontos semelhantes ao longo de 3A que pareciam desgastar este tipo de material e prejudicar seu uso mais tardio. Se essa primeira deliberação foi relativamente simples, executá-la foi menos fácil, pois o sacrifício de pontos não necessariamente problemáticos a nível local se faria necessário. Algumas redundâncias retiradas de 3A agradavam-me por dar maior profundidade ao material com uso de repetições variadas e foram excluídas apenas para conservar a parte 3B quase intocada, preservando uma maior tensão dramática ao fim.

Durante o processo de composição de 2.2 o trecho entre compassos 21 - 30 passou por diversas revisões, que resultaram em seu aumento. Este é o trecho pelo qual a composição iniciou, ainda nos primeiros dias sendo reposicionado mais à frente, para em torno do segundo minuto da peça e, a partir daí, foi revisitado diversas vezes durante o processo, passando por múltiplas modificações e acréscimos. Com esse percurso em mente se reservou o início da peça para um momento de maior redundância ou constância, com descontinuidades mais sutis entre os segmentos, sendo a partir do trecho em questão, que se inicia o processo que culminará nos compassos 41 - 50 e que confere um caráter linear à macro-forma.

Como se pode ver e ouvir nos exemplos abaixo, primeiro há um aumento por meio de inserção de repetições variadas, em seguida são enxertados segmentos mais divergentes para obter-se um ganho em variabilidade e, por fim, alguns desses pontos de divergência são expandidos com revisões do entorno ou novas inserções. Este foi um processo impulsionado, principalmente, pelo objetivo de evitar sequências imediatas de descontinuidades acentuadas que, na melhor das hipóteses, dariam à peça um grau inquietação indesejado e, na pior, poderiam causar uma fadiga por perda de relevância das novidades. Para isso houve a necessidade de evitar sequências de descontinuidades fortes entre segmentos breves, de 5 - 7 segundos, escapando de um abandono constante de ideias, que seria tão capaz de erodir o interesse quanto a repetição excessiva. Disso emerge a presença de segmentos mais longos e, principalmente, gradações de (des)continuidade, equilibrando mudanças menores com maiores entre os segmentos. Abaixo apresento a evolução da composição deste trecho através de vários dias de trabalho, fazendo uso de um modelo esquemático da forma, acompanham links para áudio:

[A B A1 B A1' B A1'' A2 C]. inseridos os segmentos grifados.

 **Áudio:** 2.2, [versão do dia 28 do trecho sendo estudado](#).

[A B A1 B A1' B A1'' A* A2 C], com A1'' revisado e A* inserido.

 **Áudio:** [versão do dia 05/01/23, trecho sendo estudado](#)

α [A α' A' B A1 B A1' B' A1'' A* A2 C] modificado o início

 **Áudio:** [versão do dia 19/01/23, trecho sendo estudado](#)

[α β α' A' B A1 B A1' B' A1'' A* A2 C], A substituído por β , α' A' revisados.

 **Áudio:** [versão do dia 26/03/23, trecho entre 55'' e 2'30'' da versão atual](#).

Para encerrar, vejamos um último exemplo presente em 2.2, agora ao seu final. A seção entre os compassos 41 - 50 passou por revisões que consistiram, algumas já comentadas antes, tratando da manutenção da continuidade rítmica. Farei agora algumas observações quanto ao aumento da duração da passagem. Pela ambiguidade dada por relações locais não-lineares e um processo linear na macroforma, 2.2 não exigiria, necessariamente, um ápice ou seção com clara função formal conclusiva, estando aberta a finalização mais aberta e de caráter não-linear. Porém, pela sua natureza, este penúltimo segmento é facilmente entendido - e assim foi, de fato, concebido - como ápice do processo de complexificação que é ouvido ao menos desde o segundo minuto de música, sendo ouvido como o ponto de chegada ou, poderia até se dizer, o propósito deste processo que se dá ao longo de mais de 3 minutos. Abaixo, os exemplos de áudio permitem ouvir uma versão anterior, iniciando cerca de 20 segundos antes da passagem em questão, que aparece em uma versão mais breve, como chegou a ser em dado momento do processo:



Áudio Final da peça II da segunda parte antes de ser estendida.

Aos meus ouvidos, quando chega-se a 46 - 47, adentramos em um ponto de não retorno, chegando a este grau de complexidade ou caos a função formal se estabelece e a forma precisa acompanhar o que o material comunica. Pode-se, inclusive, considerar que neste segmento este processo deixa o plano de fundo e torna-se explícito, uma vez que a complexificação que até ali fora mais sutil e gradual, agora é extrapolada, ou seja, a presença de um ponto de chegada tem a potencialidade de ressignificar a compreensão ou mesmo memória de tudo ouvido até sua chegada. Essa importância ou significação formal e retórica - que se impõe pela natureza do material - precisa ser acompanhada de um peso em termos de proporção, do contrário surge uma sensação de desequilíbrio, de implicações não plenamente realizadas e potencialidade não alcançada, todas desfavoráveis ao um melhor resultado estético.

Portanto, mesmo a intenção e o planejamento estando alinhados com os efeitos do aumento da seção, para uma descrição mais precisa do que se deu no processo, é importante que se aponte que alongar este segmento foi uma ação que praticamente se impôs dado o contexto estabelecido e aquilo que se escolheu como conteúdo do segmento em questão. Por outro lado, sob a decisão de fazer do segmento seguinte o último da peça pesaram menores restrições, chegou-se a considerar a possibilidade da música finalizar sem ele, ou seja, com um corte logo após este segmento sendo abordado e também de alongar a peça explorando por mais tempo o tipo de defasagem ouvido de 51 ao fim. Todas essas opções eram passíveis de resultados satisfatórios, porém não particularmente desejados.

A primeira opção, o corte após 50, é descartada, primeiramente, por opção retórica de fazer uso de um último segmento no qual o processo de gradual desencontro dos instrumentos é apresentado em uma forma breve ou resumida e, segundo, uma opção expressiva por não pontuar a peça com o caráter tenso e turbulento da seção 41 - 50. Já a inserção de mais um ou dois segmentos com a mesma verve deste último - 50 ao fim - não foi mantida por, ao começar a ser tomado mais tempo em uma ideia nova e com identidade marcante, colocada após aquilo que fora o ápice da peça, a música ganha um novo *momentum* que torna pouco convincente sua finalização mais imediata, exigindo uma duração mais longa muito destoante com a planejada para a peça.

3.7 Algumas reflexões gerais, a guisa de conclusão

3.7.1 - Para além da descrição da estrutura e planeamento formal

A forma, se pensada como um modelo abstrato que pode ser imaginado com maior ou menor grau de detalhamento por quem compõe, requer para sua implementação que seja criado um determinado campo de relações de (des)continuidade. Nisso reside um fato que vale a pena ser grifado: do ponto de vista da composição, caso se parta de um planeamento formal, a estrutura formal é algo pré definido em um ponto inicial do processo e que será posto em prática pela implementação de um o jogo de (des)continuidades, do ponto de vista da escuta temos o processo inverso, a estrutura-formal é um modelo mental que emerge da percepção deste jogo. Assim, quando nos questionamos sobre esta ou aquela opção de organização da estrutura das partes e sub-partes de uma música é, na verdade, sobre este campo de relações internas que nos questionamos, pois é ele que pode ser esteticamente mais ou menos satisfatório por si só, coisa que não se pode dizer da forma no sentido da abstração mental, seja lá como a representemos, que emerge deste fenômeno. Esse é um ponto importante pois explica e chama atenção para as limitações de uma análise da estrutura formal ou uma descrição de procedimentos composicionais com foco na estruturação da forma, caso não acompanhada das questões locais de caráter estético-perceptivo.

Com alguma frequência, especialmente no caso de modelos formais não tradicionais e imaginados para uma peça em específico, explica-se a utilidade do planeamento formal como uma delimitação de possibilidades, uma auto-imposição que instiga o processo criativo. Em relação a isso, tendo em mente o raciocínio desenvolvido aqui, vale salientar que tanto um modelo formal como um planeamento de processos musicais no interior desse modelo, vem com suas próprias potencialidades, sendo mais ou menos adequado para determinados materiais e objetivos estético-expressivos.

Assim, em um planeamento, mais do que criar campo de restrição dentro do qual se jogará, pode se estar aplicando um conhecimento tácito a respeito do tipo de resultado viável com tal modelo e de sua pertinência ou potencialidades frente ao material que será utilizado. Mesmo que este não venha a ser o caso e a escolha tenha sido fortemente arbitrária, ainda haverá, pelo processo composicional, uma aquisição de conhecimento em relação às possibilidades ali exploradas. Ao teorizar sobre o processo, este conhecimento só pode ser acessado caso seja desenvolvida uma reflexão sobre as relações internas necessárias para

concretizar aquele planejamento e os problemas estético-composicionais que disso afloram, não bastando, para isso, a descrição do planejamento e a descrição do resultado final a partir dessa perspectiva. Esta é uma das razões pelas quais a presença do elemento crítico em uma análise ou auto-análise se faz de suma importância para área da composição musical.

3.7.2 - Coerência como critério estético

Dentro da revisão de literatura feita para este trabalho, os critérios mais consistentemente mencionados pelos textos da área nos pontos em que elaboram comentários em torno das avaliações que levam a decisões composicionais é a coerência interna, no sentido de concordância e conformidade de um ponto em relação ao seu entorno. Frequentemente procedimentos tem sua escolha justificada por criar ou auxiliar na criação de coerência e são apontados trechos modificados ou excluídos por serem percebidos como incoerentes. Neste trabalho optei por, dentro do escopo deste critério, abordar algumas questões ligadas ao senso de pertença que exigissem maior reflexão, porém, chegando ao final das análises, alguns comentários gerais sobre este tópico são bem vindos.

A coerência interna aparece como critério, por exemplo, em boa parte das escolhas de notas, tendo como base a base intervalar que se estabeleceu como a linguagem harmônica da peça. Quando guiados pela intuição, a escolha das notas a partir de dado ponto de uma composição já não se dá apenas por uma busca ativa de determinado resultado estético-expressivo, como pode ser o caso logo no início do processo, mas é também condicionada pelas reações que aquela decisão evoca dentro do contexto estabelecido. A tendência é de que quanto mais uma composição ganhe corpo, mais força - pela repetição de seus padrões - terá sobre a memória e o contexto interno se torna mais claro e impactante, daí a sensação de que nossa liberdade de escolhas diminui à medida que o processo avança.

Colocado isso, algumas ressalvas merecem ser feitas. Primeiramente, essas considerações não devem ser confundidas com um culto a unidade estrutural ou técnica. Dado o enfoque no resultado fenomênico que aqui se tem dado, deve estar claro que refiro-me a questões estético-perceptivas e não de estrutura de fundo. Segundo, a sensação de coerência ou pertença de um trecho ou elemento não se resume ao intrinsecamente musical, podendo emergir também de relações expressivas (MAUS, 1999, p.179). Frente a isso existe um desafio de interpretar e descrever o “paradigma expressivo” que surge da interação dos

elementos contidos naquela peça (Kramer, 2016, p.266). Com isso em mente, é possível se falar de músicas cuja proposta estética reside, justamente, na diversidade e é ela o eixo do qual emana o senso de unidade. Consideremos um caso extremo da exploração da descontinuidade interna e não-linearidade, *Road-Runner* (ZORN 1992) possui um fluxo musical caracterizado por constantes e intensos contrastes arbitrários. Não faz sentido, em uma peça como essa, falar em coerência no comportamento rítmico ou harmônico. Porém existe uma característica saliente e memorável que percorre toda peça: sua forma ao estilo de uma colcha de retalhos de breves citações. Neste aspecto, essa é uma música que se mantém fortemente coerente, com uma proposta clara e consistente.

A coerência ou unidade é um critério recorrente e que dá base a muitas decisões e reações, mas não é absoluto como critério e nem deve monopolizar as investigações teóricas. Como Kramer chama atenção, análises tendem a dar privilégio a unidade sobre a desunidade, continuidade sobre a descontinuidade e semelhança sobre a diferença. Ainda para o autor, assim como, ao atingir certo nível de sofisticação na compreensão teórica e estética durante nossa formação, entendemos que dissonância não é apenas a ausência de consonância, é importante que diferença e descontinuidade sejam entendidas não como ausência de seu oposto e, sim, algo em si mesmo (KRAMER 2004).

Esse é um ponto importante na medida que nos estimula a perceber que frequentemente análises tendem a colocar seu foco na presença de recorrências de algum tipo, explicitando semelhanças entre diferentes pontos de uma peça ou entre diferentes peças, caso se trate de uma análise estilística. Porém, frente a variações e mudanças de contexto no reaparecimento de determinado elemento, é importante questionar-se sobre o papel daquilo que mudou e qual seu impacto. Na mesma linha, é possível argumentar que em muitos casos de reiteração variada o valor da semelhança pode estar, na realidade, em estabelecer uma relação na qual podem ser percebidos certos elementos ou características justamente pela diferença que surge dentre a semelhança. E, finalmente, é preciso reconhecer, como escreve Kieran, que “podemos valorizar um aspecto puramente musical, expressivo ou cognitivo de uma peça de música, mesmo que ela não maximize a coerência da obra.” (KIERAN, 1996, p.40)

3.7.3 - Decisões ativas e reativas

A partir dos relatos e reflexões apresentados, consegue-se constatar a presença de dois tipos de decisões, que podem ser diferenciadas como possuindo uma natureza ativa ou reativa, ambas podendo ser guiadas por critérios já definidos ou que nascem do contexto. Como venho salientando, aquilo que é planejado ou que é buscado mais ou menos conscientemente diz respeito a apenas uma parcela, por vezes pequena, daquilo que será feito. Ações guiadas pelo planejamento e inspirações ou impulsos são melhor descritas como decisões ativas que estabelecem alguns limites dentro dos quais possibilidades serão exploradas. Há casos, porém, nos quais quem compõe não está tanto sendo guiado pelo conjunto de ideias e desejos que dão impulso inicial e permeiam toda composição, mas reagindo à percepção dos resultados a que chega. Isso se evidencia quando, ao falar de nossos processos, afirmamos que em dado ponto a “música pediu” por algo ou, em sala de aula, o aluno ou aluna com determinados problemas composicionais são orientados a prestar atenção àquilo já feito, pois “a resposta provavelmente já se encontra na música”. A isso é aplicável a ideia de decisões reativas com critérios que emergem do contexto criado. Em suma, é possível falar em decisões ativas, que se referem ao que é buscado e reativas, que se referem ao que é encontrado, as primeiras passam por julgamentos, enquanto as segundas nascem de julgamentos.

Inicialmente, ao imaginar a flauta que inicia no compasso 47 da terceira parte, por exemplo, a concebi mais marcada por breves fragmentos melódicos com um resultado não-linear, sendo só depois imprimido um caráter mais frasal-linear, com objetivo de destacá-la do entorno. Ou seja, ali houve um primeiro grupo de ações guiado pela decisão ativas de criar um fluxo bastante não-linear, seguido de uma reação a isso, nascida da percepção de que, se assim fosse, a flauta se amalgamaria com piano e viola, perdendo o protagonismo buscado, o que leva a experimentos nos quais se avalia positivamente o uso de certo grau de linearidade. Se tem, portanto, uma decisão reativa, guiada por um critério *a priori* - a flauta deveria ser protagonista - modulando a decisão inicial sobre como seria este fluxo da flauta.

Em geral, se poderia afirmar que as decisões reativas tendem a corroborar as decisões ativas, afinal são essas últimas que estabelecem o contexto dentro do qual se busca coerência. O exemplo das escolhas harmônicas também ilustra bem esse processo. Inicialmente,

busca-se ativamente um conjunto intervalar e explora-se sua utilização; à medida que esse conjunto é bem estabelecido ao longo de uma porção inicial da peça, ele passa a guiar as decisões de forma reativa. Contudo, as decisões de caráter reativo podem ir na contramão daquilo que se planejou ou mesmo daquilo que estamos tentando, intuitivamente, obter. Há, no processo composicional, situações nas quais é justo falar de uma sensação de se estar "lutando contra a música", momentos nos quais, apesar de se estar dando forma ao que imaginávamos, os resultados não nos convencem esteticamente ou demandam esforço e diversas alterações para serem satisfatórios. Em casos assim, o contexto estabelecido até ali pede por decisões que não se alinham com ideias pontuais que temos ou mesmo ao “rumo vago” que vem nos guiando. A compositora Marisa Rezende, em entrevista, fala de casos como esse, traçando um paralelo com algo que ouviu de Jorge Amado, que falava de como seus personagens frequentemente ganhavam vida própria e contrariavam aquilo que havia sido planejado para eles:

“isso já me aconteceu muitas vezes... tenho ideia de um fim no qual quero chegar, e aí eu vou e fica difícil e difícil... eu empaco... demora para eu ver por que não está funcionando e, de repente, me dou conta que eu estava forçando alguma coisa que não estava ali já natural no trecho ou na linguagem do que eu estava fazendo, aí eu desisto daquilo e encontro o fim que é confortável. Depois fico apaziguada”

(REZENDE 2018, aos 16:10)



Vídeo: [entrevista de Marisa Rezende](#)

Contudo, nem todas as ideias e planos se apresentam, para quem compõe, como passíveis de serem alterados, pois podem ser percebidos como demasiadamente essenciais para o projeto. Thomas Ades, ao falar de seu processo, menciona materiais ou características inseridos quase ao acaso, mas que com o tempo passam a se comportar como “crianças teimosas” que se recusam a poder ser modificados (ADES 2020). Ainda mais pertinente para nossa discussão aqui, porém, é sua consideração sobre a existência de materiais que o compositor ou compositora, ao encontrar, reconhece como seus e como capazes de viabilizar a criação de uma identidade estética para aquela peça. Ades conta que é comum que se passem meses ou mesmo anos desde a descoberta de materiais como estes até que venha a utilizá-los e, durante este período, no qual acontecem diversos experimentos, constrói um conhecimento intuitivo de seu funcionamento (idem). Este relato reflete a ideia aqui sendo

apresentada, de um contexto criado perseguindo e explorando um caminho vago que, pelo resultado estético-perceptivo de sua lógica interna, passa a restringir significativamente as possibilidades sentidas como satisfatórias.

Se bem sucedido, o processo composicional - que Ades caracteriza como, principalmente, um longo “eliminar de possibilidades” - a peça passará uma sensação de inevitabilidade, na qual cada nota, cada evento, é percebido como uma necessidade estabelecida pelo que lhe antecede. A propósito deste conjunto de reflexões, Ades menciona o caso da composição de sua ópera *The Tempest*, na qual elementos que durante meses não pareciam se encaixar finalmente tomaram uma configuração satisfatória na versão final. Enquanto no caso de Rezende o caminho mais adequado foi o abandono da ideia inicial, Ades sentiu a necessidade de insistir na utilização dos materiais selecionados, mesmo frente a dificuldades de integrá-los à peça. Colocados em perspectiva, os relatos de Rezende e Ades demonstram que uma faceta importante do conhecimento composicional reside na capacidade de encontrar e navegar pelas implicações internas da peça sendo desenvolvida, sendo que isso significa, inclusive, diferenciar aquilo que é essencial para a peça daquilo que não é. Determinados materiais e ideias são merecedores de um investimento de tempo considerável para que se encontre o caminho que permita sua presença da melhor maneira possível na composição, já outras podem ser supérfluas ou mesmo incompatíveis com o conjunto de potencialidades sendo exploradas ali.

3.7.4 Atribuição de potencialidade estética como fator intrínseco

Apesar de explicarem parte importante das decisões tomadas, há mais em jogo do que objetivos traçados mais ou menos conscientemente e a percepção de coerência. A prática da composição constantemente nos mostra que não somos capazes de ouvir e reagir a algo livremente. Nossa imaginação, sim, é livre para cogitar as mais diferentes possibilidades e objetivos estético-expressivos, com alguma frequência, porém, ao confrontarmos os resultados, por mais que desejemos interpretar aquilo como uma interessante realização daquilo que imaginamos e tenhamos motivos afetivos ou explicações racionais para as escolhas, não conseguimos desviar da sensação de que aquilo não está bem resolvido ou, para maior frustração, que a ideia mesmo bem executada não resulta interessante esteticamente. Não é porque um objetivo foi traçado e guiou estas que chamei de decisões ativas e critérios *a priori*, que o resultado disso será aceito. Da mesma maneira, a insistência em uma

característica qualquer, tornando-a indiscutivelmente coerente no contexto estabelecido, nem sempre é capaz de mudar nossa reação ao seu efeito.

A avaliação estética se dá a um nível psicológico que pode ser influenciado pelo nosso pensar e compreender consciente - daí a relevância de uma análise ou texto crítico - porém ele não pode ser controlado e moldado à nossa vontade. Uma escuta mais neutra pode ser possível, porém exige não apenas um esforço da ouvinte, mas também uma música adequada a uma experiência como essa. Em uma música concebida e percebida com intencionalidade e na qual haja percepção de ordem, é praticamente inevitável a atribuição de significações gramaticais e expressivas, pois se trata de uma experiência na qual a memória é estimulada a traçar relações, colocar aquilo em perspectiva e gerar avaliações. Portanto, à exceção de casos cuidadosamente elaborados para criar um ambiente adequado a uma escuta mais neutra, a avaliação se faz presente como elemento intrínseco à experiência estético-musical. A avaliação estética quando assim entendida, trata-se de uma reação intuitiva e espontânea e não deve ser pensada limitada a algo que acontece a partir da e posteriormente à experiência de escuta e, sim, como parte constituinte do complexo de sensações que dá forma a essa experiência.

O universo de resultados estético-expressivos que a música é capaz de explorar é infinito, porém, dentre esta infinitude há consideráveis intersecções, formando constelações de possibilidades que guardam semelhanças relevantes, sendo possível identificar, dentro destas, realizações com resultados mais e menos impactantes ou efetivos. Assim, é inferível que, na escuta, a sensação que caracteriza um determinado efeito estético-expressivo é colocada em perspectiva em relação aos traços deixados na memória por outras experiências com que guarda semelhanças. Essa hipótese busca dar conta da intersubjetividade que atua tanto na escuta como na criação, a ideia é de que seríamos capazes de atribuir potencialidades estético-expressivas àquilo sendo ouvido e, colocando-as no contexto de nossa bagagem musical acumulada, senti-las como sendo realizadas de maneira mais ou menos satisfatória, o que modula diretamente o impacto proporcionado por essa experiência de escuta

Talvez a experiência que melhor explicita a natureza inerente da avaliação estética é aquela proporcionada por peças de objetivo cômico, como, por exemplo, *Uma Piada Musical* (Mozart 1787). Enquanto em outros casos de humor em música se tenta provocar risada por meio de surpresas inusitadas, em uma peça satírica como *Uma Piada Musical*, que é uma espécie de retrato em negativo dos valores estéticos de Mozart (GODT 1986), somos convidados a brincadeira de ouvir a música encarando-a como se fosse, não de Mozart, mas

de um mestre de capela ambicioso, porém alheio a sua profunda incompetência no estilo a que se põe a compor (idem). A familiaridade com o cânone clássico é essencial, assim como a fé no bom gosto e capacidade inventiva de Mozart é essencial para que o efeito funcione, transformando aquilo que poderia ser massante e embaraçoso em algo potencialmente engraçado. Entretanto, o que mais nos interessa com este exemplo é observar que o efeito cômico experienciado durante a escuta depende da avaliação, não posterior, mas constante por parte de quem ouve, reconhecendo a música como tolamente incompetente, sendo capaz de divertir-se ao notar, a cada frase, uma escolha estilisticamente infeliz ou a grosseira falta de inventividade que é emulada por Mozart.

Este tipo de efeito cômico depende, portanto, de um conhecimento do repertório, que coloca essa escuta em perspectiva. Um ouvinte que for alheio a música do classicismo ou suas origens e derivações mais diretas não entenderá a piada em questão. Para ele, essa será nada mais que uma música desinteressante ou ainda, caso possua forte predisposição a apreciar essa estética, pode vir a gostar genuinamente dessa peça, ignorando a ironia intencionada. Neste segundo caso, porém, conforme adquirir experiência com o repertório, sua compreensão e relação com que essa música que lhe introduziu este universo estético mudará e, provavelmente, passará a ter uma reação mais próxima da intencionada pelo compositor.

Casos como este e outros tantos presentes ao longo de nossa vida musical apontam para o fato de que todas nossas experiências estético-musicais passam pelo filtro de nossas escutas prévias, ou, ao menos, aquelas que guardem alguma semelhança com aquilo sendo ouvido. Ao acompanhar o amadurecimento de discentes de composição o impacto disso é especialmente perceptível. Gradualmente, conforme se familiarizam com o repertório com o qual procuram dialogar e descobrem mais potencialidades daquela linguagem através de seus próprios experimentos, decisões mais satisfatórias e interessantes começam a aparecer em suas peças. E, em boa medida, toda compositora ou compositor passa pelo mesmo em seu processo pessoal quando se lança a explorar algo que lhe seja novo, precisando tomar o tempo necessário para confrontar diferentes possibilidades para, só então, ser capaz de confiar em suas decisões.

A literatura da psicologia e cognição musical enfatiza a importância da memória de longo prazo, de maneira que nossas experiências musicais acumuladas influenciam parte de nossas expectativas, orientam nossa atenção e dão forma a nossa compreensão. Sugiro, para além dessas memórias de fatos sonoros concretos, que guardamos conosco também algo mais

vago e genérico, que são as memórias das sensações vivenciadas na escuta. Entre estas, devem estar as memórias do impacto estético-expressivo, no sentido de quanto nosso interesse consegue ser capturado, da intensidade com que essa ou aquela qualidade estética é atingida ou com que alguma expressividade é evocada.

Creio que durante a escuta, orientados pelas experiências musicais acumuladas, reconhecemos a todo momento, a um nível subconsciente, traços estético-expressivos que trazem consigo certa potencialidade - no sentido do impacto que aquilo pode obter - e, dessa maneira, as sensações provocadas naquela peça são, intuitiva e imediatamente, colocadas em perspectiva com aquelas guardadas em nossa memória. Assim, quem possuir familiaridade com o estilo clássico é capaz de compreender, mesmo sem conhecimento musicológico, a incompetência emulada por Mozart em sua *Piada Musical*, pois automaticamente atribui à peça, durante a escuta, uma série de potencialidades que são frustradas de maneira caricata.

No tópico 4.4, páginas 179, foi discutido o caso de uma pontuação enfática que evoca um caráter linear-frasal ao final de um segmento breve e que não nos sugere as funções formais de início, meio e fim. Ali, o resultado é a sensação de uma interrupção desmedida e injustificada. Essa pontuação assertiva e mais tipicamente frasal não é ouvida de maneira neutra e livre de uma bagagem de referências, ela remete a um tipo de design formal presente em incontáveis experiências que deixaram sua marca na memória e nas quais esse tipo de retórica na pontuação obtém um resultado mais convincente, por explorarem com mais clareza características lineares. Trata-se, então, de um signo sonoro que carrega em si uma potencialidade de resultado estético que se impõe a despeito do que lhe precedeu, o contexto dificilmente consegue anular essa significação que lhe é inerente e, frente a isso, o resultado vem a ser insatisfatório dado o entorno.

Essas ideias podem ser aplicadas a muitas reações em nossa escuta e que no compor influenciam avaliações e guiam decisões. Vale ainda acrescentar, porém, que a ideia de potencialidade estética também tem relevância para aquilo que é ativamente imaginado. As tendências na trajetória do criar são formadas por uma série de ideias vagas sendo perseguidas, mas também - e às vezes, principalmente - pela sensação difusa de uma potencialidade estética. Em minha experiência, imaginar uma música que ainda não existe passa por encontrar dentro de mim essa sensação, que é uma espécie de promessa do que aquilo pode vir a ser. Compor, por essa perspectiva, é perseguir uma miragem de sensações, que surge no exercício imaginativo de livres associações ao idealizar o projeto ainda em seus momentos iniciais.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 - Um sumário do que foi realizado e alguns desafios enfrentados

Essa pesquisa esteve pautada pelo princípio de, ao tratar de minha própria música, não restringir-me a um sumário de experiências das quais já estivesse consciente ou a que os registros oferecessem acesso direto, tendo empenhado-me em verdadeiramente expandir minha compreensão daquilo que foi realizado tal como um objeto estético e sonoro, assim como expandir a capacidade de comunicar tal compreensão. Com o esforço teórico aqui apresentado, acredito ter sido demonstrada a possibilidade de abordar, com rigor e clareza, aspectos que estão para além das compreensões e decisões musicais de caráter racional e reflexivo, adentrando naquilo que é guiado pelas reações intuitivas da escuta e criticidade a ela ligadas. Por meio da aplicação do ferramental teórico levantado, foi possível comunicar impressões e sensações em torno de diversas avaliações e opções feitas ao longo do processo composicional e lançar um olhar crítico sobre os resultados obtidos. Dessa maneira, consegui abordar muito daquilo que guiou as decisões de um processo composicional amplamente intuitivo, abordando os porquês das decisões em termos de como aquilo era relevante para construção da experiência de escuta buscada para cada trecho ou peça em questão.

Nisso, procurei estabelecer o foco e chamar atenção para um recorte no qual residem boas chances de co-subjetividade, ou seja, das percepções, impressões e avaliações do autor encontrar ressonância naquelas de quem o lê. Se bem sucedido, o trabalho proporcionou a leitora ou leitor alguns momentos nos quais foi trazido para nível do discurso e tornado palpável à racionalidade elementos da escuta e avaliação estética que já lhe eram familiares, mas que ainda não vira verbalizados. O trabalho terá atingido seu objetivo também caso tenha apresentado, pelo texto e exemplos de áudio, noções críticas mais pessoais do autor que, mesmo não encontrando eco imediato, tenham sido capazes de exemplificar como comunicar tal tipo de experiência e ideias, assim como possivelmente provocar o leitor a atentar para detalhes e relações musicais que não lhe chamaram atenção antes.

Como demonstra o segundo capítulo, ao refletir sobre os variados usos de termos razoavelmente corriqueiros como continuidade e direcionalidade, obtém-se não apenas clareza sobre as ideias expressas pelos autores utilizando-as, mas são iluminados aspectos importantes daquilo que distingue a base perceptiva da experiência estética criada por

diferentes músicas. Entender, no detalhe, as diferentes significações destes termos, para depois estabelecer aquelas mais adequadas a este trabalho, tratou-se de mais do que um esforço de rigor conceitual, mas da necessidade de obter um grupo de termos que, juntos, dessem conta de descrever situações musicais bastante distintas, visto que a variedade estética é um dos traços marcantes da música de nosso tempo, mesmo dentro da produção de um só compositor ou compositora.

Os conceitos apresentados e a exploração destes nos exemplos discutidos ofereceram uma ferramenta para que se trate da forma por uma perspectiva fenomênica, colocando a experiência de escuta à frente. A ideia de (des)continuidade permite e exige que se pense com maior sutileza como se dá a percepção da justaposição dos elementos no fluxo musical. Este é, naturalmente, apenas um aspecto pelo qual pensar a compreensão daquilo sendo ouvido, mas desdobra-se em muitas questões composicionais relevantes. Da mesma maneira, as noções de linearidade e não-linearidade colaboram não só como qualificativos do que resulta do encadeamento dos elementos, mas salientam e permitem que se distinga diversos problemas composicionais inerentes a uma ou outra dessas categorias, estabelecendo o contexto no qual se aplicam conceitos subsidiários para reflexão crítica como função formal e retórica, direcionalidade, dramaticidade etc.

Com tais conceitos à disposição, a abordagem crítica que busquei enfatizar ao longo do capítulo 4 consiste em, a partir daquilo ouvido em diferentes trechos e aspetos das peças, responder a três perguntas: o que, como e por que. A primeira questão, “o que” pode ser a mais desafiadora, pois não refere-se, ou restringe-se, a um fato concreto na partitura, mas a identificar com clareza um elemento do resultado perceptivo e/ou estético. Este inquérito inicia, portanto, questionando-se sobre qual impacto daquele trecho ou elemento na compreensão estético-perceptiva e isso é tomado como objeto de análise. Uma vez que se encontre uma descrição que se considere satisfatória para este elemento da experiência de escuta proposta por aquela música, pode-se questionar “como”, com a manipulação de que variáveis, se obteve tal coisa. Cabe, então, buscar especular “por que” foi relevante configurar aquilo daquela maneira e, assim, obter tal efeito naquele ponto da peça, colocando esse recorte em um contexto mais amplo. Nem todo exemplo apresentou de maneira explícita cada um desses passos ou deteve-se na mesma medida sobre cada um deles, mas eles resumem a metodologia de fundo que emergiu ao explorar a abordagem crítica-analítica que se adotou.

Muito do “o que” e “porque” foram adaptados ou inspirados naquilo encontrado em textos da crítica musical - como Meyer, Rosen, Walker e Dahlhaus - e informados também por *insights* sobre memória, atenção e expectativa oferecidos por Snyder e Huron, cujos textos estão no âmbito da cognição musical. Apesar de ambas áreas tratarem basicamente do repertório tonal, é perfeitamente possível extrair conceitos e ideias aplicáveis ao contexto pós-tonal, desde que se esteja, em alguma medida ao menos, lidando com uma música marcada por linearidade, ficando o desafio de adaptar as ideias ou preencher as lacunas quando se está a falar de uma peça na qual a direcionalidade é mais vaga ou mesmo quase ausente. Para isso, foram úteis textos como os de Barton, Boyle e Pasler, cujos trabalhos, voltados a uma teoria da música de viés fenomenológico, investigam tanto elementos básicos comuns a diferentes ambientes estilísticos, como outros mais característicos de estéticas pós-tonais e mesmo não-lineares.

O embasamento na literatura crítica, cognitiva e fenomenológica colabora com exemplos de verbalização de aspectos da escuta e, assim, oferece vocabulário e aguça a atenção para estes. O contato com essa literatura, ao oferecer exemplos, trouxe maior confiança na co-subjetividade de minhas percepções, porém, em última instância, tratou-se de uma investigação que dependeu fortemente da introspecção do autor em torno de sua própria experiência de escuta. Além do desafio de traduzir para palavras algo essencialmente não verbal, a memória é uma fonte de dados pouco confiável para relatos fenomenológicos, distorcendo facilmente os fatos. Ao longo dos estudos que resultaram no quarto capítulo, repetidas vezes dei-me conta, em meio ao processo de escrita, que aquilo que descrevia, mesmo sendo plausível, não correspondia verdadeiramente ao que ouvia. Assim, retornar com frequência para o objeto sonoro durante as análises e posteriormente, dias após a finalização dos comentários, é uma medida de suma importância para que se possa ter alguma confiança em estabelecer um retrato no qual os fatos da escuta, tal como se consegue apreender mais imediatamente, não sejam deturpados no processo de formular a verbalização e reflexões sobre aquilo.

O processo composicional, suas memórias, anotações verbais e diferentes versões registradas, contribuiu para formulação dos exemplos, porém, mostrou-se desnecessariamente exaustivo narrar o processo decisório daquilo sendo comentado, não se justificando, para os objetivos estabelecidos, apresentar em detalhes os vai e vens do processo, mesmo estes sendo guiados por avaliações estéticas. Mostrou-se mais compatível com a natureza do trabalho, uma divisão **do capítulo 4** por tópicos e não por peças, com a elaboração de comentários mais

pontuais que formam um mosaico em torno do ponto sendo abordado; isso não só trouxe maior concisão e clareza, mas também tornou mais explícita a linha argumentativa que amarra o ferramental teórico e sua exploração nos exemplos do portfólio.

Entendi como justificável abrir espaço para análises mais extensas em dois tipos de situação, um deles reside na apresentação de algum processo que se estende por uma porção mais longa da música, sendo impossível estabelecer esse panorama sem deter-se em comentários sobre diferentes pontos da peça. Outro caso é o em que variações de algum trecho foram elaboradas sistematicamente com objetivo de compreender o impacto de diferentes possibilidades, sejam rítmicas, intervalares ou de dinâmicas e, assim, colocar em perspectiva a opção original encontrada na partitura final; esse segundo caso, apesar de exigir mais, tanto do autor como do leitor, permite adentrar com maior profundidade na linguagem da peça e é onde se estabelece um diálogo mais estreito com ações intuitivas como as que se dão ao longo de um processo composicional.

4.2 - Lacunas e próximos passos

Dentre aquilo incluso na tese, posso destacar um desequilíbrio no espaço dedicado a contribuições para compreensão do contexto linear e não-linear, o primeiro tendo recebido, proporcionalmente, maior atenção. Isso se explica pela maior base teórica em torno da linearidade, oferecida por aquilo encontrado na revisão bibliográfica empreendida e, também, pela presença, no portfólio desenvolvido, de poucos momentos mais puramente não-lineares. Seja o vocabulário para descrever o contexto não-linear, sejam consciências dos critérios estéticos que aí estão em ação, precisariam ser consideravelmente expandidos, apenas para aproximar-se daquilo que já consegue-se articular sobre aquilo ligado à linearidade. Esse avanço dependerá do esforço de autores cujo interesse estético esteja mais intimamente imbricado com aquilo que aqui caracterizou-se como não-linear, alargando a gama de conceitos que temos para tratar da experiência de escuta, incluindo mais do amplo universo de possibilidades para além da linearidade.

A ideia de função formal, por exemplo, bastante útil para falar-se da experiência de escuta de peças que nos passam algum senso de linearidade, tem pouca aplicação ao contexto não-linear, no qual não são característicos elementos como abertura, introdução, conexão, desenvolvimento e conclusão, sendo que, se presentes, seriam melhor conceptualizados como traços de linearidade que ali coexistem. Enquanto, tratando-se da linearidade, a analogia com o texto argumentativo e dramático para conceptualizar funções formais e retóricas

tendem a ser úteis, talvez para a não-linearidade seja necessário buscar analogias e inspiração em outros lugares, como nas técnicas para escrita e análise de poesia ou mesmo em técnicas de montagem cinematográfica, para ficar com dois exemplos.

Contudo, é claro que, mesmo aquilo que veio a ser tratado com mais ênfase, ainda deixa muito em aberto para ser explorado e aprofundado. Funções retóricas e formais, tipologia de fechamentos, recursos para criação de relações causais, construção de direcionalidade no contexto pós-tonal são, cada um, assuntos abordados que podem vir a ser tornados foco de estudos, investigando como diferentes opções são obtidas e por que e em que situações mostram-se esteticamente adequadas. Com maior número de trabalhos com o mesmo viés seria possível não só expandir o escopo de ideias e lhes dar mais nuance, mas também generalizar observações críticas que se mostrem recorrentes e adequadas a casos que compartilhem determinadas características. Por outro lado, há valor também em debruçar-se sobre exceções e idiosincrasias, desafiando-se a compreender por que uma característica que entende-se como não satisfatória em determinado contexto, em outro caso é percebida como uma boa escolha, de maneira a melhor entender aquele universo estético.

A lacuna mais evidente deixada por essa investigação talvez seja do papel da expressividade dentro dos juízos que guiam o processo decisório. Possivelmente o critério mais pertinente e abrangente na avaliação dos resultados conseguidos diga respeito ao questionamento sobre o quão bem as decisões tomadas exploram as potencialidades daquela ideia e material, sendo assim, não se pode conseguir um panorama da criticidade envolvendo o compor sem abranger a reflexão para as nuances expressivas sendo obtidas e como estão sendo distribuídas pela forma.

Quanto a isso, uma primeira distinção precisa ser feita. Em meu entender, o alvo da análise crítica na teorização da composição musical são as decisões tomadas no interior do contexto estabelecido por escolhas e alinhamentos mais amplos e de fundo. Narrar e refletir sobre as motivações e objetivos estético-expressivos por trás de uma composição é perfeitamente possível e enriquecedor, isso ajuda a compreender a moldura dentro da qual as decisões foram tomadas, porém, uma discussão de caráter crítico do maior ou menor valor ou adequação daquele posicionamento estético exige, necessariamente e exclusivamente, argumentos estético-filosóficos e sociológicos. Caso este venha a ser o foco central do texto então temos uma produção que - mesmo ainda sendo de inegável interesse para pessoas da área da composição - estará mais situada na área da crítica musical em si. Dessa maneira,

quando refiro-me a incluir a expressividade em uma abordagem como aquela aqui proposta, não tenho em mente a discussão crítica do posicionamento artístico-musical e das expressividades buscadas e, sim, o estudo das percepções e avaliações que foram relevantes ao processo decisório para dar forma a tal projeto estético-expressivo.

Ao afirmar isso, evidentemente, tomo como guia meu próprio atual credo artístico, que é pautado no respeito e valorização da diversidade. Na abordagem aqui apresentada é vantajoso e até inevitável que se confronte opções plausíveis naquele contexto para, assim, compreender qual o diferente impacto de cada uma e, se for o caso, argumentar a favor de uma ou outra como mais adequada ou satisfatória. Por outro lado, não creio que configure algo produtivo para o desenvolvimento epistemológico da área - e nem eticamente desejável - uma abordagem equivalente ao se tratar de um posicionamento artístico-ideológico, fazendo uso de um argumento que venha a defendê-lo como mais ou menos válido que possibilidades distintas. Enxergo como mais produtivo uma defesa daquilo com base no que se percebe como seus méritos, sem estabelecer comparações que impliquem sua superioridade à alternativas.

Dito isso, no que consistiria, então, a inclusão de questões expressivas em uma abordagem com base em análises críticas? O primeiro passo reside em ampliar a capacidade de descrição da experiência de escuta no que diz respeito às diferentes matizes expressivas. As manipulações do material, mesmo aquelas que preservam muito de suas características, trazem toda uma gama de sutilezas no âmbito expressivo, há muito a ser explorado no sentido de elaborar um vocabulário adequado para explicitar essas flutuações. A expressividade possui, acredito, um potencial de co-subjetividade inferior ao dos aspectos perceptivos aqui abordados, por isso considero estes últimos como pertencentes a uma camada mais básica da malha de elementos que resulta na significação musical. Contudo, mesmo que, na especificidade, pessoas atribuam metáforas emocionais, imagéticas e poéticas distintas, certamente há um nível relevante de co-subjetividade que permita encontrar um conjunto de adjetivos que comuniquem alguma nuance sem que se caia em um nível interpretativo estritamente pessoal.

A descrição, porém, deve ser apenas o ponto de partida. Uma de minhas preocupações ao elaborar este trabalho foi, ao trazer a criticidade para o centro da investigação e argumentação, que o resultado não se resumisse a uma sucessão de declarações de intenções vagas. Esforcei-me para evitar formulações que, em sua essência, seguissem o modelo de algo como “neste ponto desejei maior agitação rítmica, por isso

julguei satisfatória tal irregularidade”, pois isso passa não só ao largo de evidenciar a complexidade das avaliações que, de fato, permeiam o processo decisório, como não oferece nada a quem lê que a música já não diga por si só. O quanto consegui escapar de argumentos vazios como estes caberá a quem leu este texto avaliar, contudo, houve um esforço constante para oferecer comentários mais produtivos e a mesma preocupação deverá estar em mente ao se discutir as ações críticas em torno da expressividade.

Um segundo passo pode estar em um estudo de como as diferentes expressividades que foram descritas são obtidas. Além das relações rítmicas e intervalares necessárias, pode-se investigar também o papel daquilo já abordado aqui, buscando estabelecer de que maneira elementos mais básicos da construção de significação musical, como jogos de (des)continuidade e direcionalidade, contribuem para obtenção de diferentes expressividades. Quanto à linearidade, é possível questionar se o estabelecimento de um percurso linear pode, de alguma maneira, fortalecer um dado conteúdo expressivo ou ideia poética e se, ao contrário, o conteúdo expressivo, tal como distribuído, pode aumentar o senso de linearidade da música. Por sua vez, a compreensão de decisões em peças pautadas na não-linearidade pode se beneficiar especialmente de investigações em torno da expressividade, visto o caráter mais imediato e momentâneo da forma. Com uma suficiente variedade de casos estudados conseguiria-se responder como e em que medida uma mesma expressividade pode ser obtida - ou comunicada - em diferentes ambientes estéticos, de que maneira esse universo sonoro ressignifica essa expressividade e vice versa e, por outro lado, que expressividades seriam mais exclusivas de certos contextos.

Com isso se estabeleceria uma base para que as escolhas possam ser discutidas com maior profundidade, em termos do quão eficientes são para que se venha a obter as nuances de expressividade buscadas. Porém, mais que isso, deve ser possível estabelecer um olhar crítico para maneira como foram utilizadas as possibilidades expressivas oferecidas pelos materiais a disposição, sendo demonstrada, caso se entenda que exista, a vantagem da utilização de dada alternativa naquele ponto da peça e das justaposições escolhidas, refletindo-se também sobre como essas opções expressivas interagem com os demais problemas composicionais ali identificados.

4.3 - Aplicações e potencialidades

Tal como os pontos elencados acima ressaltam, abordagens teóricas semelhantes à investigada neste trabalho, para que venham a atingir suas potencialidades, exigirão esforço

tanto coletivo, como continuado. Como método que busca não apenas descrever o que foi feito e como foi feito, mas também opinar sobre como as decisões presentes moldam e beneficiam, ou não, o resultado estético, a análise crítica pode ser aplicada não só a própria produção, como no caso desta tese, mas ao estudo de peças do repertório. O misto de esforço para uma descrição do resultado estético-perceptivo com um exercício de criticidade, confere a essa abordagem um grande potencial epistemológico e pedagógico, sendo adequada para seminários e grupos de estudo. Estes últimos trazem vantagens importantes em relação a um estudo individual como o empreendido aqui; uma vez estabelecido um referencial teórico sólido para dar foco e canalizar o esforço, um grupo de estudos é capaz de abranger um recorte mais amplo do repertório sendo investigado, o que permite chegar a conclusões e especular generalizações bem informadas, além disso, se beneficia da possibilidade de discussões imediatas e sistemáticas dos resultados obtidos, colocando sua co-subjetividade a prova e buscando-se chegar a acordos intersubjetivos.

O espaço de pesquisa dentro das universidades é propício também para que sejam empreendidas investigações de caráter empírico. Como colocado, estudos com foco na cognição musical foram úteis para as reflexões aqui feitas, muito do que aqui foi explorado se beneficiaria com o escrutínio de abordagens experimentais que ampliassem nossa compreensão de questões perceptivas e estéticas. Uma questão desafiadora e relevante seria, por exemplo, em que medida, na escuta de determinada peça, a experiência estético-perceptiva de quem a compôs possui paralelos com a de um conjunto de ouvintes e em que aspectos, dada a diferente relação com o objeto musical, elas se distinguem de maneira relevante. Ao procurar avaliar o grau de co-subjetividade, pode-se tomar como objeto de pesquisa o impacto nos ouvintes das opções composicionais feitas em exclusão de outras acreditando-se influenciar a escuta dessa ou daquela maneira, para isso seriam necessários métodos pelos quais as diferentes versões possam ser ouvidas e os participantes interrogados para uma comparação do impacto. Também poderia-se investigar como afeta a experiência de escuta estes ouvintes serem ou não também da área da composição, ser ou não músicos, ter ou não familiaridade com determinado repertório, assim como averiguar o efeito de re-escutas sobre a percepção e avaliação estética.

Para que se possa evoluir e dar profundidade a compreensão do fenômeno da escuta e sua intersecção com a criação musical, parece-me importante uma dinâmica entre abordagens de caráter científico-experimental, com foco nos fenômenos psico-cognitivos em si, e outra - como a deste trabalho - que parte de um interesse central no objeto musical e em sua criação.

Essa última, que trabalha a partir de introspecção dos autores sobre sua própria experiência, pode tomar para si as teorizações científico-experimentais, explorar suas aplicações e possíveis extrapolações por um viés mais reflexivo e com base na experiência pessoal. Destes resultados, para que se feche um ciclo virtuoso, o que vier a ser considerado mais relevante e obter algum grau de acordo intersubjetivo na comunidade, deveria retornar ao campo científico-experimental como objeto de estudo, onde se procuraria elaborar investigações empíricas sobre a acurácia e possibilidade de generalização daquilo que veio sendo especulado por introspecção e um viés mais intuitivo.

Apesar de aquilo aqui apresentado não constituir um estudo focado na descrição cuidadosa de um processo composicional, considero que a proposta deste trabalho é relevante para essa área de estudos, pois oferece recursos para que se desenvolva uma maior capacidade de verbalizar avaliações e decisões intuitivas, conseguindo-se tanto extrair mais dos traços do processo como, durante este, registrar mais informações. Caso consiga-se chegar a um conjunto relevante de estudos que atentem para a questão da criticidade durante o processo, se terá informações importantes para identificar diferentes tipos de estratégias criativas e maneiras de abordar o fazer composicional, permitindo, eventualmente, serem reconhecidos diferentes perfis que descrevam, entre outras coisas, o que passa por um maior ou menor crivo crítico e quais critérios entram em ação.

Por fim, vale a pena ressaltar a relevância e potencialidades pedagógicas da abordagem aqui defendida e explorada. No ensino de música, em geral, é importante para os discentes, com o exemplo que lhes é dado em aula e pela literatura, desenvolver seu próprio pensamento crítico e a capacidade de argumentação. Não só possuir uma sensibilidade aguçada, mas ser capaz de expressar seu ponto de vista de maneira clara e convincente é uma habilidade necessária para diversas atividades, seja para a prática da música de câmara, da docência, da regência, da criação coletiva e da pesquisa (ROLLE et al 2015). Em todas essas atividades há a necessidade de aptidão para compreender e avaliar a opinião alheia, assim como para lidar com críticas ao seu ponto de vista - seja acatando-as, seja defendendo seu posicionamento - e também colocar as próprias ideias sob escrutínio, em ação autocrítica.

No campo da composição a grande gama de possibilidades técnicas e estéticas que estão a disposição tornam indesejável e fora de sintonia com nossos tempos um ensino guiado por dogmas estéticos e restrição das possibilidades conforme as predileções do professor ou professora. Este respeito à identidade vai além de uma questão ética, pois, na vastidão de possibilidades estéticas atuais, os únicos critérios de legitimação que parecem ter alguma

transversalidade são honestidade artística e autenticidade (HEWETT, 2003) e dificilmente temos êxito em fazer nossa uma música que não amamos. Frente a esse ambiente de pluralidade que veio a se confirmar e se acentuar, alimentado pelo rápido e intenso fluxo de informação que passou a caracterizar os dias atuais, não é de se surpreender que em uma pesquisa desenvolvida entre professores de composição ao nível da graduação, no Reino Unido, se apresentou o consenso de que “o principal desafio no ensino de composição hoje, em comparação com o passado, é a falta de uma clara agenda e existência de regras a serem dominadas” (MATEOS-MORENO, 2011, p. 418).

Na necessidade se ser capaz de orientar o desenvolvimento artístico de discentes com os mais diversos interesses estéticos, é pertinente discutir princípios básicos ligados a características amplas, como aquelas ligadas à noção de linearidade que aqui foram discutidas, pois a noção de funções formais e retóricas, por exemplo, são aplicáveis a peças as mais diversas. A distinção entre linearidade e não-linearidade, por sua vez, pode ser aproveitada para que se possa racionalizar diferenças importantes entre músicas e, assim, apontar, discutir e justificar por que critérios válidos para uma não se aplicam a outra. De maneira geral, o contato e a prática de teORIZAÇÕES como a aqui apresentada ajuda a professora e os alunos na tarefa de verbalizar suas impressões e formular críticas construtivas com maior clareza, tanto no sentido de apontarem aquilo que entendam como possíveis melhorias, como também de descrever o méritos daquilo que julgarem bem realizado.

O exemplo mais próximo de uma abordagem didática que dialogue com aquilo que se explorou aqui e encontrado na revisão bibliográfica realizada, é o livro de Belkin, “*Musical Composition, Craft and Art*” (2018) . Belkin, indo em direção distinta e complementar a maioria dos manuais de composição, não apresenta procedimentos nem lista possibilidades para criação e manipulação de materiais, seu foco está em apresentar sua visão daquilo que - ao lidar com seja lá que procedimentos ou materiais - seria importante ser feito e evitado para obter resultados satisfatórios. O livro apresenta uma gama de observações e conselhos práticos que são valiosos para quem está iniciando sua trajetória na composição, podendo ser uma leitura que oferece ideias que instigam a criticidade no compor, salientando pontos a dar-se atenção e oferecendo possibilidades básicas a serem exploradas. A contribuição de Belkin, porém, se restringe ao que, aqui, foi descrito por meio da ideia de linearidade. Além disso, destina-se a alunos relativamente iniciantes, não mergulhando em reflexões com maior grau de detalhamento e nuance. O desenvolvimento de mais investigações, construindo uma literatura em torno de questões práticas de avaliação crítica e

aquilo em torno disso, é essencial para que mais textos pedagógicos com o viés explorado por Belkin possam ser produzidos, com maior variedade estética sendo contemplada e com diferentes níveis de aprofundamento.

Muito do que foi visto neste trabalho e suas possíveis ramificações possuem grande potencial em converter-se em exercícios e estratégias para sala de aula. As diferentes noções exploradas aqui ajudam a lançar luz sobre quais são alguns dos objetos de atenção de nossas escolhas e podem ajudar a instigar uma escuta mais cuidadosa e crítica sobre diversos aspectos de uma composição. Uma abordagem como essa colabora com um conhecimento capaz de facilitar a compreensão das insatisfações com um determinado trecho ou configuração formal mais ampla, assim como do que está por trás de algo que se mostrou atraente. Nessa perspectiva, os alunos podem também ser incentivados, em dados momentos, a compartilhar não apenas os resultados finais e julgados mais satisfatórios de seus projetos composicionais, mas também opções descartadas, oferecendo material para análise comparada e discussão em aula sobre critérios estéticos ali manifestados, que podem levar a *insights* sobre técnica e estética.

Os conceitos trabalhados também são combustível para criatividade, que precisa ser alimentada com informações, ideias e variados pontos de vista para relacionar-se com o objeto de trabalho, no nosso caso, a organização estética do som. É natural que o pensamento composicional de quem está dando os primeiros passos na atividade da composição esteja preso a alguns elementos básicos da teoria musical e procedimentos a isso ligados, comunicar ideias e analisar seu repertório de interesse por um viés fenomênico em diálogo com o que se buscou aqui é uma maneira de expandir a maneira de pensar, ouvir e, conseqüentemente, encarar o compor.

Para ficar com apenas um exemplo, diferentes tipos de fechamento frasal podem ser apresentados à classe, recorrendo a escuta e análise de diferentes peças do repertório para exemplificar pontuações mais abertas ou mais fechadas, mais afirmativas, interrogativas, reticentes ou qualquer adjetivação que parecer adequada, podendo-se, inclusive, estimular os alunos e alunas a encontrar suas próprias palavras para descrever as nuances que percebem. Após convidar a uma escuta destas nuances, pode-se realizar uma análise dos recursos utilizados para obter aqueles resultados em diferentes peças para, em seguida, serem propostos exercícios composicionais, nos quais se busque integrar diversos tipos de recursos retóricos para as pontuações frasais. O mesmo é aplicável a outros conceitos explorados neste trabalho e outros tantos que podem ser incluídos em uma abordagem semelhante. Algo nesse

sentido pode mostrar-se bastante efetivo em termos de expandir o vocabulário estético-expressivo e ajudar a que se tome mais consciência das opções à disposição.

A partir daquilo elencado acima, fica evidenciado que os dois eixos em torno dos quais girou este estudo, a descrição fenomênica da escuta e a avaliação estética, oferecem grande espaço para aprofundamento em futuras investigações e as ideias e conceitos explorados possuem múltiplas potencialidades de aplicação. Assim, mesmo que muito da experiência de escuta e relação com música seja tanto efêmero como inacessível à racionalização e verbalização, isso não deve paralisar nosso esforço em expandir aquilo que somos capazes de compartilhar sobre nossas experiências e pontos de vista, pois o desafio de abordar zonas de nossa relação com a música guiadas pela intuição e conhecimentos tácitos é diretamente proporcional à relevância deste esforço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMI, Felipe Kirst. Sinfonia sistêmica: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais. 2010.

ADES, Thomas; GERSTEIN, Kirill. "Roots, seeds & live cultures". 2020
Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I0kHP_npxJA

AGAWU, Kofi; AGAWU, Victor Kofi. Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford University Press, 2009.

BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Escuta/escritura: entre olho e ouvido a composição. 2008.

BARTON, Scott Donald. Understanding Musical Discontinuity. University of Virginia, 2012.

BELKIN, Alan. Musical composition: Craft and art. Yale University Press, 2018.

BENJAMIN, Thomas. On teaching composition. Journal of Music Theory Pedagogy, v. 1, n. 1, p. 57-76, 1987.

BERTISSOLO, Guilherme. Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e capoeira. 2013. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado)–UFBA, Salvador.

BONAFÉ, Valeria Muelas. A casa e a represa, a sorte e o corte ou: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

BORGES, Rodolpho Cavalcanti. Aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete na composição e interpretação da obra Espelhos das (In) tolerâncias de Marcílio Onofre para violoncelo solo e grupo de violoncelos. 2018. Dissertação de Mestrado. Brasil.

BOULEZ, Pierre. Orientations: collected writings. Harvard University Press, 1990.

- BOULEZ, Pierre. Music Lessons: The Collège de France Lectures. Faber & Faber, 2018.
- BOYLE, Antares Leah. Formation and process in repetitive post-tonal music. 2018. Tese de Doutorado. University of British Columbia.
- CAGE, John. Silence: lectures and writings. Wesleyan Paperback, 1973.
- CAGE, John. An autobiographical statement. Southwest Review, v. 76, n. 1, p. 59-76, 1991.
- CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades: discurso sobre a evolução da música. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 21, n. 1 e 2, p. 200-221, 2014.
- CARTER, Elliott. Collected Essays and Lectures. Eastman Studies in Music 1998.
- CARTER, Elliot. Shop Talk by an American Composer (1960). In: WHITTALL, Arnold. Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995. 1997.
- COHN, Richard. Transpositional combination of beat-class sets in Steve Reich's phase-shifting music. Perspectives of New Music, p. 146-177, 1992.
- CONE, Edward T. The authority of music criticism. Journal of the American Musicological Society, v. 34, n. 1, p. 1-18, 1981.
- CONE, Edward T. Hearing and Knowing Music: The Unpublished Essays of Edward T. Cone. Princeton University Press, 2009.
- COOK, Nicholas. Musical form and the listener. The Journal of aesthetics and art criticism, v. 46, n. 1, p. 23-29, 1987.
- COOPER-WHITE, Pamela. Intersubjectivity. Encyclopedia of psychology and religion, p. 882-886, 2014.

COPLAND, Aaron. Music and Imagination New York. 1952.

CROSSLEY, Nick. Intersubjectivity: The fabric of social becoming. Intersubjectivity, p. 1-200, 1996.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. O ensino da composição musical na era do ecletismo. In: Anais do XII Congresso da ANPPOM. 1999.

FACÓ, Caio Menezes. O conceito de energia sonora na composição musical. 2022.

GRAS, Germán Enrique. Aspectos dialógicos da composição musical Pontos de Partida. 2014.

GREY, Thomas. Richard Wagner: Open Letter on Liszt's Symphonic Poems (1857). The Wagner Journal, 2012

EITAN, Zohar; GRANOT, Roni Y. Growing oranges on Mozart's apple tree: "Inner form" and aesthetic judgment. Music Perception, v. 25, n. 5, p. 397-418, 2008.

ENSLIN, Mark Crawford. Teaching composition: Facing the power of the respondent. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

DAHLHAUS, Carl. Analysis and Value Judgment. Pendragon Press, 1983

DEBELLIS, Mark. Schenkerian analysis and the intelligent listener. The Monist, v. 86, n. 4, p. 579-607, 2003.

DENORA, Tia. Music in everyday life. Cambridge university press, 2000.

FERNEYHOUGH, Brian; GRIFFITHS, Paul. INTERVIEW WITH PAUL GRIFFITHS (1983). In PACE, Ian. Brian Ferneyhough-Collected Writings. 1998. pag. 234

FERRAZ, Silvio. Considerações sobre avaliação composicional. *Música Hodie*, v. 5, n. 2, p. 27-41, 2005.

FERRAZ, Silvio. Livro das sonoridades. 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. Palestra sobre tempo em música oferecida na USP e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4weiD1571Ao>

FINK, Robert et al. Repeating ourselves: American minimal music as cultural practice. Univ of California Press, 2005.

GRAS, Germán Enrique. Aspectos dialógicos da composição musical Pontos de Partida. Tese (Doutorado), UFRGS, 2014.

GRISEY, Gérard. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary music review*, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987.

HEWETT, Ivan. Music: Healing the rift. A&C Black, 2005.

HOWARD, Ryan M. Musical rhetoric, narrative, drama, and their negation in Morton Feldman's "Piano and String Quartet". City University of New York, 2014.

HURON, David. Sweet anticipation: music and the psychology of expectation. The MIT Press, 2006.

JOHNSON, Mark L. Embodied musical meaning. *Theory and Practice*, v. 22, p. 95-102, 1997.

KIERAN, Matthew. Incoherence and musical appreciation. *Journal of Aesthetic Education*, v. 30, n. 1, p. 39-49, 1996.

KRAMER, Jonathan D. The time of music: New meanings, new temporalities, new listening strategies. 1988.

KRAMER, Jonathan D. The concept of disunity and musical analysis. *Music Analysis*, v. 23, n. 2/3, p. 361-372, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Routledge, 2006.

LEVINSON, Jerrold. *Music in the Moment*. Cornell University Press, 1997.

LIGETI, György et al. *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*. (No Title), Eulenburg Books, 1983.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória*. Salvador, EDUFBA, 2016.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. 1999.

MALIN, Yonatan. Metric analysis and the metaphor of energy: A way into selected songs by Wolf and Schoenberg. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p. 61-87, 2008.

MATEOS-MORENO, Daniel. Is it possible to teach music composition today? A search for the challenges of teaching music composition to student composers in a tertiary context. *Music Education Research*, v. 13, n. 4, p. 407-429, 2011.

MATHIESEN, Kay. Collective consciousness. In: *Phenomenology and philosophy of mind*, pag.235 - 249, 2005.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Pluralia Tantum: reflexões sobre a música contemporânea*. *Revista da FUNDARTE*, n. 32, p. 52-P. 94, 2016.

MAUS, Fred Everett et al. Criticism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 2, p. 670-673, 2001. Disponível em:

<https://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40589> Acessado em 9 de setembro de 2021.

MENDES, Daniel de Souza. *A Composição musical como resposta: vivências e imaginário sonoro*. 2015.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES FILHO, Florivaldo. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. UNESP, 2006.

MENEZES, Flo. *Matemática dos Afetos: tratado de (re) composição musical*. Edusp, 2013.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago, 1956.

MEYER, Leonard B. *Explaining music: Essays and explorations*. Univ of California Press, 1973.

MEYER, Leonard B. *Music, the arts, and ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture*. University of Chicago Press, 1994

MICHEL, Pierre. *György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995.

NARMOUR, Eugene. *The analysis and cognition of melodic complexity: The implication-realization model*. University of Chicago Press, 1992.

NOGUEIRA, Marcos Vinício C. *Música e semântica incorporada: em busca de um método*. Epistemus, v. 4, 2016.

TRIPPETT, David. *Wagner's Melodies: Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*. Cambridge University Press, 2013.

NAKAI, You. *How to imitate nature in her manner of operation: Between what John Cage did and what he said he did*. Perspectives of New Music, v. 52, n. 3, p. 141-160, 2014.

PASLER, Jann. *Writing through Music: Essays on music, culture, and politics*. Oxford University Press, 2007.

PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Ideas about the shaping of rhythm in film editing*. Focal Press, 2016.

PEEBLES, Crystal. *The role of segmentation and expectation in the perception of closure*. The Florida State University, 2011.

PITOMBEIRA, Liduino; BERTISSOLO, Guilherme; NOGUEIRA, Marcos; DOTTORI, Mauricio. ENCONTROS ABM #4 “A Escuta da Música Contemporânea: do Impacto à Revelação”. Vídeo disponível em:

<https://www.youtube.com/live/EZ2HTrISXck?si=mAQ4vcejogc7nu7Q>. Acessado em julho de 2023.

POHJANNORO, Ulla. Inspiration and decision-making: A case study of a composer’s intuitive and reflective thought. *Musicae Scientiae*, v. 18, n. 2, p. 166-188, 2014.

RAN, Shulamit. On teaching composition. *Contemporary Music Review*, v. 31, n. 4, p. 305-312, 2012.

RATNER, Leonard Gilbert. *Classical Music: Expression, Form, and Style*. 1980.

REZENDE, Marisa; NICOLAU, Thais. Entrevista com Marisa Rezende por Thais Nicolau. 2018, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4GR31uOSEXw>

REYNOLDS, Roger. *Form and method: Composing music: The Rothschild essays*. Routledge, 2002.

ROCHBERG, George. *The aesthetics of survival: a composer's view of twentieth-century music*. University of Michigan Press, 2004.

ROLLE, Christian; KNÖRZER, Lisa; STARK, Robin. Music-related aesthetic argumentation: Confronting a theoretical model with empirical data. *Noruega, Journal of Nordic Research in Music Education*, 2015. Disponível em: <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2425458>

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Harvard university press, 1998.

ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, expanded ed. New York: W. W Norton, 1998.

SCHREIBER, Ewa. In the Face of the Other. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 48, n. 2, p. 225-244, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. Philosophical Library, Inc. 1950.

SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. Indiana University Press, 2006.

SNYDER, Bob. *Music and memory: An introduction*. MIT press, 2000.

SCHON, Donald A. *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books, 1983.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Sobre a Música: Palestras e Entrevistas Compiladas por Robin Maconie*. Madras Editora Ltda. 2009.

TAIPALE, Joonas. *Phenomenology and embodiment: Husserl and the constitution of subjectivity*. Northwestern University Press, 2014.

TARUSKIN, Richard. *Music in the nineteenth century: the Oxford history of western music*. Oxford University Press, 2006.

TOOP, Richard. On complexity. *Perspectives of new music*, p. 42-57, 1993.

TOVEY, Donald Francis. *Symphonies and Other Orchestral Works: Selections from Essays in Musical Analysis*. Courier Dover Publications, 2014.

VERMAELEN, Denis. Aspects of Elliott Carter's Musical Thought in *Syringa*: Formal Invention and Reflection on Time. *Musicology Review* , p. 97-118, 1999.

WALKER, Alan. *An anatomy of musical criticism*. Philadelphia: Chilton Book, 1968.

ZANATTA, Luciano; ANGELO, Bruno Milheira. De Composição. In: XXVII Congresso da Anppom-Campinas/SP. 2017.

ZANGWILL, Nick. Listening to music together. *British Journal of Aesthetics*, v. 52, n. 4, p. 379-389, 2012.

ZEMBYLAS, Tasos; NIEDERAUER, Martin. *Composing processes and artistic agency: Tacit knowledge in composing*. Routledge, 2018.

PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES

Duo, para violino e acordeon.....	pg. 217
Seis parênteses para violino solo	pg. 271
Trio, para flauta, viola e piano.	pg. 279

Duo

Para violino e acordeon.

Parte 1 - I

♩ = c. 50
com liberdade

Acordeon

Violino

com surdina
quase sul tasto

p < > *pp* *p* < > *pp*

5

sul D

com surdina
quase sul tasto

pp < > *mp* *p* < > *pp* < >

10

flautando

pp *mp* < >

14

(m.e) (m.d)

mf < > *pp* *pp* < > *p*

18

pp < > *mp* < > *mp* < >

22

pp *p* (imovel)

pp < > *mp* < > *pp*

26

mp < > *pp* < > *mp* *p* < > *p* < >

29

pp *pp* *pp*

p *p*

32

flautado

* retomar apenas após ouvir o acordeon

(lento e amplo movimento de retomada)

p *p* *pp* *p*

36

non vib. com vib.

pp *mf* *pp* *p*

41

pp *pp*

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

46

sul pont. dedos leves como harm.

p *mp* *mp* *p*

51

non vib. com vib.

(imóvel)

(ataca)

pp *pp* *mf* *p*

parte 1 - II

57 ♩ = 55

57

mf *p* *mf* *p* *mf*

64

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

71

mf *p* *mf* *p*

78

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

84

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

89

próximo a ponta

pp *p*

III

Cada músico deve tocar seguindo seu playback guia, ouvido através de fones de ouvido.
O músico irá imitar o gesto recém ouvido ou seguir o metrônomo, conforme indica a grade geral.

-----> = pequeno acelerando

<----- = pequeno rallentando

Acordão

♩ = 88

* imitar imediatamente após ouvido.
O ritmo grafado é ilustrativo, deve-se buscar reproduzir a inflexão rítmica do áudio guia.

violino

♩ = 88

* imitar imediatamente após ouvido.
O ritmo grafado é ilustrativo, deve-se buscar reproduzir a inflexão rítmica do áudio guia.

pesante, parlando

(12 seg.)

conatgem metronomo pulso guia

c. 125 bpm

f *mf* *pp*

(12 seg.)

conatgem metronomo pulso guia

c. 135 bpm sem vib.

c. 105 bpm c. 90 bpm c. 105 bpm

c. 105 bpm c. 85 bpm

mf *mf* < > *p* *mf* >>

(25 seg.-)

c. 180 bpm (colcheia)

f >> *p* < > *f*

(25 seg.-)

c. 105 bpm c. 90 bpm

mf >> *f* *mf* >>

c. 88 bpm

p < > *f*

mf >>

(37 seg.)

c. 130 bpm

mf

(37 seg.)

c. 82 bpm

c. 140 bpm

poco stringendo

mf

(42 seg.)

f

mf

f

(42 seg.)

c. 145 bpm

mf

f

mf

c. 115 bpm

mp

f

c. 78 bpm

f

f

(52 seg.)

c. 95 bpm

f 3

(52 seg.)

c. 110 bpm

f *mf*

c. 100 bpm

sfz > *mf*

c. 100 bpm

f *sfz* > *mf*

mf
espress.

parte 1 - IV

♩ = 50

pp (minimo de arco) mp ligero pp

$p < mp$ p $< > pp$ mp

5 air sound ♩ = 90

pp molto vib. p pizz.

mf $< >$ mp pp p

10 ♩ = c.55

mp $< >$ pp pp

arco pizz. arco

$p < >$ $mp > < >$

15

pp $< >$

17 air sound

pizz.

Parte 1 - V

$\text{♩} = 50$
 $\text{♩} = 50$
ppp
p
 sul tasto
p
pizz.
mf

3
arco
p
p
pizz.
mf
pp
pp
p *ataca*

Parte 1 - VI

5 $\text{♩} = 60$
p *poco*
senza vib. *3* *nat.* *pizz.* *arco*
p *mp* *p*

9
nat. *livre, como cadenza*
espress. *mf*

12
p *cresc.* *mf*

15

mp
pensante e eloquente
a tempo
mf *p* *mf* *espress.*

19

p *mp*
libre, como cadenza

23

mf
8va

27

p

31

mp *f* *mf*

34

mf

36 *mf* *f*

38 *mf* *sustentar*

40 *mf* *mp* *f* *mp*

42 poco string. ----- com calma rit -----
espress. *pp* *p*
 lentamente e
 com calma

45 *pp* *mp* *mf* *mf* *pesante* *acelerando pouco a pouco*

49 *mf* *cresc.* *mf* *cresc.*

51 *f* *p* *f* *p*

Parte 2, I e II

parte 2 - I

violino

$\text{♩} = 50$

p *mp* *p* *pp*

acordeon

pp *pp*

violino

mp (minimo de arco) *ligero mp* *pp* *mf* *molto vib.*

6

pp *mf*

p *p*

s. vib

apenas vib.

8

air sond

ord>>

mp *pp*

10

air sond

sul pont.

mp *p* *mf* *p*

gliss.

12

ppp mp

pp mp

Detailed description: This system contains measures 12, 13, and 14. The upper staff begins with a whole rest in measure 12, followed by a half note chord in measure 13, and a half note chord in measure 14. A hairpin crescendo is placed below the upper staff, starting at *ppp* and reaching *mp* by measure 14. The lower staff has a quarter rest in measure 12, a quarter note chord in measure 13, and a quarter note chord in measure 14. A hairpin crescendo is placed below the lower staff, starting at *pp* and reaching *mp* by measure 14. There are also some dynamic markings like *pp* and *mp* under specific notes in the lower staff.

15

p p

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The upper staff has a half note chord in measure 15, which is tied to the next measure. In measure 16, there is a quarter note chord. The lower staff has a quarter note chord in measure 15 and a quarter note chord in measure 16. Both chords in the lower staff are marked with a dynamic of *p*.

17

pp

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. The upper staff has a half note chord in measure 17, which is tied to the next measure. In measure 18, there is a quarter note chord. The lower staff has a quarter note chord in measure 17 and a quarter note chord in measure 18. The dynamic *pp* is marked at the beginning of measure 17.

19

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. The upper staff has a half note chord in measure 19, which is tied to the next measure. In measure 20, there is a quarter note chord. The lower staff has a quarter note chord in measure 19 and a quarter note chord in measure 20.

21

ppp p espress. 3

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. The upper staff has a half note chord in measure 21, which is tied to the next measure. In measure 22, there is a quarter note chord. The lower staff has a quarter note chord in measure 21 and a quarter note chord in measure 22. The dynamic *ppp* is marked at the beginning of measure 22. The lower staff also has a dynamic of *p* and the word *espress.* under the first note of measure 22. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' and a bracket in measure 22.

23

ppp

tr

pp

mp

D

tr

ppp

gliss.

mf

28

vira

3

p

pp

31

3

pp

mp

parte 2 - II

33

$\text{♩} = 60$

pp

mf

pp

mf

sul pont.

pp

ppp

mp

pp

5

pesante

38

segue acordeon solo ...

pp

pp

tr

90

Musical score for measures 90-92. The top staff is a treble clef with a 7/8 time signature. It contains a melodic line with slurs and ties. The middle and bottom staves are bass clef and contain whole rests.

parte 2 - III

93

Musical score for measures 93-96. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and ties, marked with *ppp*. The bottom staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern, marked with *mf* and *p*.

97

Musical score for measures 97-100. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and ties, marked with *ff*. The bottom staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern, marked with *ff*.

100

Musical score for measures 100-103. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and ties, marked with *f*, *mp*, and *ppp*. The bottom staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern, marked with *mf* and *p*.

Parte 2, IV

♩ = 60

The score consists of two staves of music, each with a tempo marking of ♩ = 60. The first system (measures 1-5) features a melodic line with dynamics *pp*, *p*, *p*, and *p*. The second system (measures 6-7) includes triplets and dynamics *pp*, *mf*, *pp*, and *p*. The third system (measures 8-11) contains triplets, a *mp* dynamic, and performance instructions: '> > > > > > s. pont', 'cortar daqui', and 's. vib >> molto vib. >> s. vib'. The fourth system (measures 12-15) includes dynamics *p*, *pp*, and *pp*, with instructions 's. vib >> molto vib. >> s. vib' and 'nat.'. The score uses various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

6

8

12

pp *p* *p* *p*

pp *mf* *pp* *p*

pp *mp* *pp*

pp *p*

p *pp* *pp*

s. vib >> molto vib. >> s. vib

s. pont

cortar daqui

s. vib >> molto vib. >> s. vib

nat.

poco accel.

15 *p* *mp*

poco accel. a tempo

p *mf*

$\text{♩} = \text{c. } 70$

17 *mp* *mf* *mp*

20 *mf* *mf* *mp*

23

26 *f* *mp* *fp* *fp* *fp*

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

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#).
 - System 1 (Measures 15-16): Measure 15 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 16 continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a trill. The tempo marking 'poco accel.' is above the staff, and 'a tempo' is above the second staff.
 - System 2 (Measures 17-18): Measure 17 has a tempo marking ' $\text{♩} = \text{c. } 70$ '. Both staves feature triplet patterns. Measure 18 includes a trill and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - System 3 (Measures 19-20): Measure 19 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 20 features a trill and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - System 4 (Measures 21-22): Both staves feature complex triplet patterns. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and measure 22 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
 - System 5 (Measures 23-24): Both staves feature complex triplet patterns. Measure 23 has a forte (*f*) dynamic.
 - System 6 (Measures 25-26): Measure 25 has a forte (*f*) dynamic and includes a trill. Measure 26 features a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic. The piece ends with a fortissimo (*fp*) dynamic.

29 (tr) *tr* *tr* *tr*

fp *ff* *fp* *ff*

f *p* *f* *p* *p* *ff* *f*

32

p *mf* *mf* *p* *mf*

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

35

f *p* *f* *pp*

f *p* *pp*

37

mp *mf*

mp *mf*

39

5
f 3
p
f p
1/2
3 5 3 f 3 f p

43

cresc.
1/2
tr 1/2 tr 1/2 tr 1/2

46

ff
1/2
tr 1/2
ff

Parte 2, V

♩ = 70 accel. .

Piano

Violino

parte 2; VI

♩ = 88

5

pp ff ff

9

mf f

♩ = 88

mf f

11

14

17

19

21

p *f*

sul A

ff *mf* *mf* *mf*

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

f *p* *f*

mf *f* *ff* *mf*

mf *f*

formando cluster.

23

p *mf* *p*

26

mf *f* *f*

sul D -----

29 (8a baixo)

31 *mf*

33 *mf* *cresc.* *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is divided into systems. The first system (measures 23-25) shows a piano introduction with triplets in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 26-28) continues with similar textures, including a 'sul D' instruction. The third system (measures 29-30) is marked '(8a baixo)' and features a more active left hand. The fourth system (measures 31-32) has a melodic focus in the right hand. The fifth system (measures 33-34) concludes with a 'cresc.' instruction in both hands.

35

f

f

38

f

mf

sustentar

mf

41

f

mf

mf

f

44

p

mf

f

46

sfz

mf

sfz

f

48

sfz *f*

*se não grafado,
o acento é na primeira
nota da ligadura

50

>mp *mf*

53

f *mf* *ff* *f*

55

mf *f* *mf*

57

f

58

p *f*

mp *cresc.* *f*

60

62

64

67

bb

70

movimento pequeno;
ficar pronto para próximo
ataque

estático

movimento pequeno;
ficar pronto para próximo
ataque

estático

75

movimento
amplo

movimento
pequeno

movimento
amplo

preparar/
anunciar
ataque

preparar/
anunciar
ataque

preparar/
anunciar
ataque

movimento
amplo

movimento
pequeno

movimento
amplo

preparar/
anunciar
ataque

preparar/
anunciar
ataque

80

estático

estático

parte 3 - I

♩ = 52

The musical score is written for piano and consists of eight systems of music. The first system includes a treble and bass clef with a tempo marking of ♩ = 52. The bass clef part features a dynamic range from *pp* to *f*. The treble clef part begins with a whole rest, followed by a half note chord marked with a circled cross symbol, and then a melodic line with triplets and dynamics *mf* and *p*. The second system (measures 7-11) continues the treble clef melody with triplets and various dynamics. The third system (measures 12-14) features a treble clef melody with a sextuplet (6) and a triplet, marked *f* and *rit.*. The fourth system (measures 15-16) shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord. The fifth system (measures 17-20) continues the treble clef melody with triplets and dynamics *mp*, *mf*, and *p*. The sixth system (measures 21-23) features a treble clef melody with triplets and dynamics *p*, *mp*, and *pp*. The seventh system (measures 24-26) includes a treble clef melody with triplets and dynamics *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *mp*, and *p*. The eighth system (measures 27-30) features a treble clef melody with a sextuplet (6) and dynamics *p*, *cresc.*, *fp*, and *f*.

30

pp *mp* *p* *p*

34

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

37

pp (reverb) *mf*

40

43

f

43

(reverb)

45

pp *f* *fff*

45

sul G

mf *ff*

47 (violino)

gliss. 8va

mf mf pp f pp p

53

poco pesante accel. . . . poco rit. a tempo tr

mf pp mf pp mp mf

mf

57

poco accel. a tempo

mf p f p f pp p f

mf

61

pp mf mp f p f pp mf fpp

mf

65

p f p f mp f

mf

68

f p f f pp f pp

70

poco accel. . . . 6 tempo pp f

71 *8va* (segue cluster) *8va*

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

mf

77

ppp

p *p* *mf* *p*

calmo e espress.

81

pp *mp*

84

pp *p*

87

92

96

p *f*

99 *p*

101 *fp* *mp* *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *pp* *fff* *fp*

bellow slaps

103 *p* *mf* *p*

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

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

bellow slaps

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

110 *mf*

110 *bellow slaps*

mf < f > p < f > < f > f > p < f >

tr *pizz.* 3

mp — mf

113

p < f > p

mf > p

< f > mp <

116

p — f > f >

tr

f

mp < f > mf < >

3

118

f > p

f mp < f >

tr

mp < f > mf < >

120

f

mp

mp

Parte 3 - II

A ♩ = 65

A ♩ = 65
tremolo s. pont
repetir o padrão
o mais veloz possível

p *mf* *f*

*percutir com m.e no espelho

*ricochet sul G m.e abafa corda

3

air sound

mf

s. pont.

*abafando, resulta ruído

gradualmente over pressure

no tampo; m.d e m.e alternadas

p *f*

6

pp *mf* *pp* *p* *gliss.*

(idem)

glissar ainda digitando o padrao

pp *mf* *pp* *f* *gliss.* (sul G) *gliss.* *gliss.*

8

6

pp *ff* *f*

sul pont.

deixar saltar sem controle

f *p* *ff* *p*

10

ff *ff* *f* *p*

percutir e pressionar a crina contra corda com um pouco de movimento horizontal

*não mesurado;
repetir livremente
o mais veloz possível

12

p

(tamborilar sobre o tampo com dedos de ambas as mãos)

mf

f

no tampo;
m.d e m.e
alternadas

15

air sound

1 (inicia click)

nat.

gliss.

sul pont.

(inicia click)

mp *pp* *pp* *ff*

2

bellow slap

B som das teclas,
ritmo veloz e irregular

6

accele ...

rit ...

B (percutir sobre o tampo com dedos de ambas as mãos, veloz e não coordenado)

5

bellow slap

f

gliss.

f

6

p

arco

mp *f*

9

sul pont.

pp *f* *ff*

11

C

p *mp*

poco accel. poco rit..

C con sord.

sul G

2 3 4 3 2 1 2

poco accel. poco rit..

pp *p*

sul D

4 3 2 1 2 3 4

poco accel.....

pp *p*

pizz.

sul D
(sem arco, abafar e liberar armonico)

16

sul A
(sem arco, abafar e liberar reverberação)

2 1 0

p *mp*

sul D
(sem arco, abafar e liberar armonico)

20

air sound

mf 3

22

fole

air sound

12

mf

(com click)

(com click)

13 **D** perc. no fole *f* air sound *mf* b. slap *p* *poco* *mf*

D (no tampo) *mf* tamborilar no tampo com ambas mãos *pp* *mp* *p*

16 air sound gliss. so som das teclas air sound perc. fole *f*

pp *mp*

19 b. slap *p* *poco*

p

21 gliss. só o som das teclas *p* *poco*

p

23 *com surdina*

p

26

29 *p*

32 *mf*

35

37 *pizz.*

40 $\text{♩} = 105$
pizz.
p

44

48 *pp* *mf*

p

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in 7/4 time. It begins at measure 23 with a rest, followed by a half note and a quarter note, then a triplet of eighth notes. The dynamics are marked *p* (piano). Measures 26-29 continue with similar rhythmic patterns, including triplets and slurs. Measure 32 introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 35-37 feature more complex rhythmic figures with triplets and slurs. Measure 37 is marked *pizz.* (pizzicato). Measure 40 starts a new section with a tempo marking of quarter note = 105 and a *pizz.* dynamic. The score continues through measures 44 and 48, with dynamics ranging from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The final section, starting at measure 48, features a long slur over several measures and ends with a *p* (piano) dynamic. The piece concludes at measure 54.

52 $\text{♩} = 65$

pp *mp*

arco $\text{♩} = 65$

p *pp* *mp*

58 \ominus

p *mp*

61 *p* *p*

64 *p* *mf*

67 *f* *p* *mp*

70 *p* *f* *mf*

73 *f* *mp*

76 $\text{♩} = 105$

pizz. *mf* *arco* *pizz.* *arco*

80

84

87 $\text{♩} = 90$

91 $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 52$ *p*

95

97

99 *non vib.*

102 *pizz.* *tremular no tampo com dedos de ambas mãos* *mf* *pizz.*

105 *p*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in treble clef. It begins at measure 84 with a triplet of eighth notes. Measure 87 has a tempo marking of ♩ = 90. Measure 91 has a tempo marking of ♩ = 70 and a dynamic of *p*. Measure 92 has a tempo marking of ♩ = 52. The score includes several triplets and slurs. Performance instructions include *non vib.* (no vibrato) and *pizz.* (pizzicato). A specific instruction reads 'tremular no tampo com dedos de ambas mãos' (tremolo on the soundboard with fingers of both hands) over a tremolo passage in measure 102. Dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The piece ends at measure 105 with a double bar line.

Parte 4

♩=55

violino

A

mf *p* *mf* *mf* *mf*

♩=55

acordeon

A

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

8

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

mf *p* *pp* *mp*

15

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

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

22

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

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

B

28

mf *f* *p* *mf*

B

mf *mf* *f*

34

sul D.....

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

p

2

39 *mf* *f* *ff*

43 *fp* sul G

47 *ff*

52 *p* *mp* *mf* *ppp*

♩ = 50 **C** talvez curto

59 *pp* *p* *mp*

66 *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

♩ = 62 *♩* = 75 (violino reverb)

73

s.pont. - nat. - s.pont. nat. pizz. (pizz.) arco

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

air sound

f *pp* *f* *f*

79

(rev.) $\text{♩} = 90$

sul pont. - - - - nat. - pont. harm. corda re nat. - - - - s. pont. flautando pouco sul pont.

mf *pp* *p* *mp*

$\text{♩} = 90$

87

D (rev.)

harm. harm. sul pont. - - - - nat. - - - - sul p. nat. - - - - sul

p <> <> *pp* *mp* *ppp*

(acordion amplificado, gate ritmico)

D

pp *p* > *pp* <> *mp* > *pp* *p* *pp*

93 (reverb e saturação) E

sul A
nat.

nat. --- sul p. --- nat.

ppp *mp* *mf.* *p* *p*

6 6

Ped. Ped.

98

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

6 6 6 6

mp

p

103 F

p *mf* *p* *f pp*

3 6 6 6

pp *mf* *p* *f pp*

p

108

f *pp*

3 3 6 6

f *pp*

112

6 *mf* 6 *p*

6 *mf* 6 *p* 6 *mf* 6 6

f *pp* *mf*

mf

117

f 6 *f p* *fp* *mf fp* *fp* *fp*

(acord. amplificado, com gate ritmico)

6 *ppp* 6 *mf* 6 *ppp* *ppp* *mf*

fp *f* ? pausas?

120

f *ff* *ffp* *f mp* *p*

ppp 6 *mf* *ppp* 6 *ppp* 6

fp 3 *f* 3 *fp*

122

122

f *f* *mp* *f* *f*

mf

f *mp*

125

125

f *mp* *f* *ff* *mf* *mf*

p *mf*

G **H**

129

129

mf *f* *mf* *f* *mf*

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

132

132

mp *p* *p* *mf*

mp *p* *mf* *mf*

(segue sempre)

135

138

142

147

152

157

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

161

mf p

163

f ff

J

f mf

166

ff mf f

sul g

mf f ff

170

f ff

175

ff mf f

179

mf f mf f p

182

f
f *mf* *ff* *mf > p* *f* *ff* *mf*

f *mf* *f* *mf* *ff* *mf*

185

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

(acordeon reverb)

f *ffp*

188

f *f* *ff*

f

192

f *ff* *mf* *f*

mp *mf* *ffp*

delay, 5 tempos de defasagem

195

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

ffz *mp* *fp*

usar??
Am
B°
Em
F

198

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

200

(delay, 9 tempos de defasagem)

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

202

(delay 9 tempos)

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

204

K

p *f* *p* *f*

(...até aqui 8va acima)

K \ominus

206

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

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

mf *mp*

209

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

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

sempre cresc. poco a poco

212

Musical score for measures 212-214. The score consists of three staves for the upper instruments and a grand staff for the piano. The upper staves feature sixteenth-note patterns with sixteenth-note rests, often beamed in groups of six. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *ff*. The piano part consists of sustained chords in the right hand and octaves in the left hand.

215

Musical score for measures 215-217. The score consists of three staves for the upper instruments and a grand staff for the piano. The upper staves continue with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *ff*. The piano part consists of sustained chords in the right hand and octaves in the left hand.

218

Musical score for measures 218-220. The score consists of three staves for the upper instruments and a grand staff for the piano. The upper staves continue with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *p* and *f*. The piano part consists of sustained chords in the right hand and octaves in the left hand.

220

f

ff *sempre*

f

222

f

(6 parêntesis
para violino
solo)

lá além de qualquer zona proibida
há um espelho para nossa triste transparência

Alejandra Pizarnik

I

(Ruminação)

♩ = c. 80

mp *p* *mp* *mf*

5 *poco accel.* *a tempo*
sul G

mf 3 *f* *p* *mf* *p*

9 *pesante*
♩ = c. 60
(sul A)

mf 3 *p* 3

11 *a tempo*
♩ = c. 80
(♩ = c. 105)

f *rubato*

13 *a tempo*
♩ = c. 90

ff *poco stringendo* *f* *f*

16 *molto accel.*

mf *fff* *un poco pesante*

II

(Devaneio)

c. ♩ = 58

nat. -----> sul pont.

mf *p* *mp*

gliss.

Piu mosso
c. ♩ = 80

nat.

f *espress.*

un poco affrettando

Com calma e liberdade
c. ♩ = 55

p

Piu mosso
c. ♩ = 80

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

sul tasto

poco pesante

c. ♩ = 55

*Ou:

p *ppp* *ff* *pesante* *pp*

sul tasto s. vib.

piu mosso
nat.

III

(Fluência)

♩ = c.140

(semicolcheia constante, rítmica ativa.)

tr

mp mf

4

6

-----> sul pont. -----> nat.

f p

8

sul pont. -----> nat.

f p mf

10

mp mf

12

f

14

dim. sempre

16

poco pesante ♩ = c.125

♩ = c.130

tr tr tr

p f p

IV

(Confluência)

(♩ = c.80)

Musical score for IV (Confluência), starting at measure 1. The tempo is marked (♩ = c.80). The score includes various dynamics and articulations:

Measure 1: *ff* pesante, *p* espress., *mf* leve, (ricochet)

Measure 4: *mp*, *ff* espress., *ff* pesante, *mf* a tempo s.p., *p* nat., *ff*

Measure 8: *p*, *sfz*, *p*, *mp* espress., *f* subito, *mf*

Measure 11: *p* poco rit., *mp* a tempo, *mf* sul pont., *p* nat., *sf* *p*

Measure 14: *mf* sul pont., *mf* poco più mosso (♩ = c.100), *f* stringendo

Measure 17: *mf* a tempo, *rubato*, (colet)

Measure 20: *f* poco a poco accel. e agitato

Measure 22: *p* molto rall., pizz.

V

(Lapsos)

$\text{♩} = 108$

mp *mf*

3

c. ♩ = 52

$\text{♩} = 108$ Calmo, livremente

6

f *mf* *f* *f* *p* *c. ♩ = 52*

9

p *pp* *p* *c. ♩ = 52*

$\text{♩} = 108$ calmo, livremente

12

f subito *sumindo* *p* *c. ♩ = 52*

14

p

$\text{♩} = 108$

16

mp *pp* *pp* *c. ♩ = 52*

* sem retomar

VI

(Contemplação)

$\text{♩} = c.62$

The musical score consists of six staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is marked as $\text{♩} = c.62$. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1:** Starts with *mf espress.* and features a series of eighth notes with slurs.
- Staff 2:** Begins with a triplet marked '3'. Includes the instruction *sul A* with a dashed line. Dynamics include *p* and *mf*.
- Staff 3:** Starts at measure 6. Includes fingerings '0 1 3' and '3 3' above a triplet. Dynamics include *mf* and *p*.
- Staff 4:** Starts at measure 10. Dynamics include *mp* and *mf*.
- Staff 5:** Starts at measure 12. Includes the instruction *poco pesante*. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*.
- Staff 6:** Starts at measure 15. Includes the instruction *a tempo*. Dynamics include *p* and *pp*.

Trio

Para flauta, viola e piano.

Trio

para flauta, viola e piano

Parte 1

I

Jeferson Colling

$\text{♩} = \text{c.}82$

Flauta

Viola

Piano

$\text{♩} = \text{c.}82$

4

5

(segue sempre staccato)

8

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

11

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

14

pp
mf

17

f

mf

f *pp*

20

f *mp*

mf

f *mp* *mf*

22

f *mf*

f *mf*

24

24

f *mf* *f*

25

f *mf*

This system contains measures 24 and 25. It features three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and ends with a forte (*f*) section. The piano accompaniment also shows dynamic markings of *f* and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

26

26

mf *f* *mf*

27

f *mf*

This system contains measures 26 and 27. It features three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a forte (*f*) section, and ends with a mezzo-forte (*mf*) section. The piano accompaniment also shows dynamic markings of *f* and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

28

28

mf

29

f *mf*

This system contains measures 28 and 29. It features three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and continues with a forte (*f*) section. The piano accompaniment also shows dynamic markings of *f* and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

30

f *mp* *mf*

32

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

34

mf *f* *mf* *mf*

36

mf *p* *mp*

39

mp *p* *pp* *mp*

43

mp

46

Musical score for measures 46-48. The score is written for three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Grand Staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

49

Musical score for measures 49-51. The score is written for three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Grand Staff (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The dynamics are *mf* (mezzo-forte). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

*setas indicam movimento silencioso do arco no ar e mãos sobre o teclado, deve-se buscar respeitar o timing sugerido, na ausência das setas manter-se estático. Movimentos com calma e elegância, formando uma coreografia.

Parte 1

II

Viola

$\text{♩} = \text{c.58}$

talão metade superior metade superior talão *movimento vertical rápido para cima talão

voltar lentamente para corda

Piano

$\text{♩} = \text{c.58}$

p *pp* *p* *pp*

*movimento vertical rápido para cima e voltar lentamente para o teclado

Vla.

4 * prepara pizz e espera na pausa pizz. arco (talão) (ponta) * prepara pizz e espera na pausa

Pno.

Vla.

7 * prepara rápido e espera na pausa pizz. arco meio ponta talão talão

p *mf* *p* *p*

3 (espera/estático)

Pno.

p *estático Ped.

11

Vla. *mf* *p* (na corda) *mp* *8va*

Pno. *ped.*

15

Vla. *pizz.* *p* *8va* *p* *p* (meio)

Pno. *mp* *ped.*

19

Vla. (meio) *p* (pnt, na corda) *pizz.* *arco, ponta* *mf* prepara e espera *p* *f* *pp* *mp*

Pno. *mf* *mp* *mf* prepara e espera *p* *f* *p* *ped.*

22

Vla. (meio) *f* *pizz.* *arco (meio)* *mp* *p* (meio) (só a troca de cord.)

Pno. *mp* *pp* *pp* *mp* *f* *ped.*

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems, each containing a Violin (Vla.) and Piano (Pno.) part. Measure numbers 11, 15, 19, and 22 are indicated at the start of each system. The Violin part includes various articulations such as *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pnt, na corda* (ponticello), and *arco (meio)*. Dynamic markings range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The Piano part features complex textures with triplets and sustained chords, often marked with *ped.* (pedal). Performance instructions like 'prepara e espera' (prepare and wait) are included for both instruments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

25

Vla. *p* *f* *p* *mf* *fp* *p*

(met. sup.)

pizz.

arco

(ponta)

Pno. *mp* *pp* *pp* *p*

mp *pp*

Red.

28

Vla. (meio/ met. inf.) (talão)

Pno. *p*

Red.

32

Vla. *p* *mf* *p*

Pno. *mp* *p* *mp* *p*

35

Vla. *pizz.* *arco (met. sup.)*

Pno.

Ped. *3* *Ped.*

37

Vla.

Pno.

39

Vla. *(met. inf.)*

Pno.

mp *p*

mf *p*

mf *p* *pp*

Ped. *Ped.* *Ped.*

42

Vla. *(talão)* *(met. sup.)*

Pno. *pp* *mp* *(prepara e espera)*

45

Vla.

Pno.

Ped.

47

Vla.

Pno.

(prepara e espera)

pizz.

arco

mf

mp

mp

49

Vla.

Pno.

(meio)

p

pp

p

51

Vla.

Pno.

(ponta)

(ponta)

(ponta)

p

mp

p

não tocar, mas manter-se na posição da nota pela duração indicada.

não tocar, mas manter-se na posição da nota pela duração indicada.

54

Vla. V (talão) (ponta)

Pno. *pp*

57

Vla. V (talão) (talão)

Pno.

60

Vla. (talão)

Pno.

61 (ponta) (talão)

Vla.

Pno.

Três estantes devem ser dispostas em formação triangular, o flautista deve se posicionar no centro e mover-se conforme as indicações numéricas.

Parte 1

III

♩ = 55

Calmo, com liberdade

(na estante 1)

p *espress. e tranquilo*

>>>> (estante 2)

4

pp

6

>>>

8 (1) (2)

mp

10 (1) (2)

inquietando-se

13

mp *fp* *pp*

poco piu mosso

15 >>> (1)

sempre com molto rubato

mp *mf*

17 >>>> (3)

p *pp*

19 Flz *mp* *pp* *pp* *f* poco strin.

22 poco rit. calmo *p* *pp* *p* *mf* 3

25 >>>>>>(2) *pp* *p* *sempre com rubato* $\text{♩} = \text{c.68}$

27 *mp* *mp* *mf* *mp* acell. >>>(3)

30 >>> (est. 3) *ff* *mf* *mp* *f* agitado a tempo, afretando

33 *f* *mf* cresc. *ff*

35 (2) $\text{♩} = \text{c.70}$ *p* tranquilo rit. a tempo string. 3 3 3

37 rit. 3 *p*

39 (1) (2) *p* *mp*

42 (1) >>>(2) $\text{♩} = \text{c.88}$ *mp* *f* *mf* *acell.* *rit.*

sempre com rubato

46 *f* *accl.* *rit.* *f*

49 *mp* *f* *3*

sempre agitado e ansioso

51 (3) *mp* *f* *mp* *f*

53 (2) *f* *mp* *f* *mp* (3)

55 (3) *f* *mp* *f* *flz* *segue livre e agitado* *flz*

57 (2) (3) (2)

mp $\frac{3}{3}$ *f* $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ *mf* $\frac{3}{3}$ *f* $\frac{3}{3}$

59 *meno mosso e molto acell.*

mf $\frac{3}{3}$ *f* $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{5}$ *mf* $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$

$\text{♩} = \text{c. } 130 - 140$

61 (3) *flz*

p *f* $\frac{3}{3}$ *mp* $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$

63 (3) *flz* $\text{♩} = \text{c. } 90$

f $\frac{3}{3}$ *ff* *pesando*

65 *espaçando livremente os gestos*

sfz *p* *f* *mp* *f* $\frac{3}{3}$ *mp*

68 *f* *mp*

f *mp*

71 *f* *fp*

f *fp*

73 $\frac{3}{3}$

$\frac{3}{3}$

Segue improvisando, usar livremente materiais como os abaixo até ouvir a viola:

75

6

76

(improvisando)

f (fim do improviso
ainda coom liberdade) *mf*

viola

pp *mp*

78

p *f*

80

ff *fp* *sfz* *f*

3

82

(voltando-se
para viola)

mf *mp*

84

Musical score for measures 84-85. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 6/4 time. Measure 84 features a half note G4 with an accent (^) and a half note G3. Measure 85 features a half note G3 with an accent (^) and a half note G4. Dynamics include *p* in both staves. The bottom staff includes a *pizz.* marking over a dotted quarter note G4.

86

Musical score for measures 86-87. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. Measure 86 features a half note G4 with an accent (^) and a half note G4. Measure 87 features a half note G4 with an accent (^) and a half note G4. Dynamics include *pp* in the top staff and *p* in the bottom staff. The top staff includes an *arco* marking over a half note G4.

88

Musical score for measures 88-90. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. Measure 88 features a half note G4 with an accent (^) and a half note G4. Measure 89 features a half note G4 with an accent (^) and a half note G4. Measure 90 features a half note G4 with an accent (^) and a half note G4. Dynamics include *pp* in the top staff and *p* in the bottom staff. The top staff includes an *arco* marking over a half note G4. The bottom staff includes a *pizz.* marking over a dotted quarter note G4.

Parte 1

IV

♩ = c. 48

(IV)

1

(final de III)

pp

pp

arco

p

p

pp

♩ = c. 48

p

p

2

pp

p

pp

3

pp

2

5

pp

pp

pizz.

p

pp

8

mp

p

Red.

11

tr

p

arco

pp

Red.

Red.

14

Musical score for measures 14-15. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a tempo marking of quarter note = 63. The vocal line has rests in measures 14 and 15.

16

Musical score for measures 16-17. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with intricate triplet patterns. The vocal line has rests in measures 16 and 17.

18

Musical score for measures 18-19. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a dynamic marking of *p* (piano) and includes "Ped." (pedal) markings. The vocal line has rests in measures 18 and 19.

(cola parte, piano)

20

(cola parte, piano) pizz. arco pizz.

22

arco pizz. arco pizz.

mf *mp*

pp *mp*

25

arco pizz. pizz.

28

3

arco

3 *mf*

3

pizz.

mf

3

31

p

$\text{♩} = 63$ $\text{♩} = 42$ $\text{♩} = 63$ $\text{♩} = 42$

mp

p

pp

Ped.

Ped.

34

p

$\text{♩} = 42$

pizz.3

arco

Ped.

36

tr

pizz.

arco

mp

pp

3

3

3

3

38

pizz.

arco

pizz.

3

3

3

40

arco

pizz.

3

3

3

8^{vb}.....|

Red.|

Parte 2

I

Todos alternado-se na execução da sequência indicada, sem ordem predefinida.
Se dois atacam simultaneamente devem reiniciar o processo após breve pausa.
Piano decide quando interromper o jogo.

Flauta

Viola

Piano

accel.
p poco cresc.

mf

Com calma, sem senso de pulso

mf

mf

Com calma, sem senso de pulso

3

(segue Vla, interrompe ao ouvir o piano)

f

p

(sinaliza p/ Flt.)

mp

f

Com calma, sem senso de pulso

p

3

4

p

p

f

p

mf

5

mp *fp*

mf *mf*

mf *pp* *pp* *p*

quase vertical

6

(com o Pno)

(com o Pno)

mf *p*

mf *f*

(sinaliza p/ ft)

7

com liberdade,
ouvindo a viola

p

3

cresc.

tr

tr

mp

com liberdade, ouvindo a flauta

p

gliss.

gliss.

cresc.

segundo a flauta

p

Red.

improvisar conforme exemplo, sempre alternando entre Sol#, Lá e Sib.
Aos poucos mais agitando e veloz, iniciar com trinados esporádicos e gradualmente torná-los constantes

8

cresc. *tr* *mf cresc.*

ainda improvisando, até sinal do piano

improvisar seguindo exemplo;
rearticular livremente e com irregularidade
utilizar esporádicas apogiaturas e trinados (sib - lab/sol#)

cresc. *tr* *mf cresc.*

ainda improvisando, até sinal do piano

Improvisar conforme exemplo,
sempre alternando entre Sol#, Lá e Sib.
Aos poucos tornando-se mais veloz

9

cresc. *fp* *f* *p* *mf* *sfz*

improvisando, livre

Seguir em frente quando desejar

♩ = c.90 tocar como escrito, com rubato

(sinalizando a todos)

Ped.

10

p inquieto *mp* *f* *sfz*

Com liberdade

tr *espress.* *Sinalizar a todos:* *Sinalizar p/ pno* *sinal p/ pno.* *Fluído:* *sinaliza p/ flt*

Ped.

improvisando,
intercalar irregularmente
entre as notas, usar trinados

medido,
com piano

11

mf molto rubato *f* *mf*

medido ♩ = c.46

medido ♩ = c.46

tr

12 $\text{♩} = \text{c. } 60$

mp mp *com rubato*

p f *calmo e acell.* *mp* *com rubato*

p *calmo e acell.* *p* f

mp

13

p *mf*

p *mf*

p *pp*

accel. e rall, números de nota ad libitum

8va

14

repetindo padrao, velocidade ad libitum etc.

p *nervoso e irregular*

mf *pp* *com rubato, sem pressa* *rit.....* *mf* *express.* (sinalizando)

p *improv. com rubato, sempre irregular* etc.

3

3

Ped.

15

ritmo ad libitum

mf

lento, molto espress.

seguinto a viola

p *p* *mp*

p *p* *mp*

16

$\text{♩} = \text{c.52}$ (iniciando com viola)

mp *cresc. e acell.* *f*

p *mp* *poco rubato*

$\text{♩} = \text{c.62}$

com a flauta (segue no pulso)

cola parte com viola poco rit. (atento a deixa da flauta)

P Sinalizando e dando o tempo

p

Red.

17

com o Pno.: *pp*

pp *mp*

Sinalizar p/ Flt *mf* *pp*

com liberdade

p

Red.

18

repetindo padrão até sinal do piano

mf *veloz e nervoso* *mp* etc.

$\text{♩} = \text{c.75}$ *accel.*

improvisar como exemplo, até sinal do piano

f *p* *nervoso* *f* *f*

número de notas ad libitum, entre 5 e 8

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

19

Flz *mf*

Sinaliza a todos:

número de notas ad libitum, ritmo irregular, $\text{♩} = \text{c.75}$ parar ao sinal da Flz

mf

número de notas ad libitum, para ao sinal da Flz

mf irregular

20

apartir da 2ª vez acelerar até coordenação do grupo se perder

p *cresc.*

seguir repetindo padrão veloz e irregularmente, atento ao piano

p *cresc.*

seguir repetindo padrão veloz e irregularmente, atento ao piano

p *cresc.* *veloz* *f*

Da 3ª vez em diante com pedal *ped.* (m.e independente ritmicamente) sustentar até iniciar próximo segmento

21 $\text{♩} = \text{c.}70$

accel. poco a poco

p *p* *p* *sempre legato*

rall. poco a poco

22

23

accel. poco a poco

24

se necessário, repetir com variações rítmicas

(interromper ao ouvir a deixa do piano)

com rubato

$\text{♩} = \text{c. } 88$

mf 3 *pesante*

mf com rubato

3 *ágil* com rubato *f* *mf* *ff*

(iniciar antes da viola finalizar)

25

acelerando e número de notas ad libitum

repetir até sinal sonoro do piano

+ 2x e segue

f *veloz e agitado, não sincronizado* *p subito* *mf*

+ 1x e segue

f *veloz e agitado* *p subito* 3

repetir ad libitum

etc + 2x e segue

f *agitado* *p subito e meno mosso* *mp* *veloz* 3 *f*

f Sinalizando a todos

26

Flz (sinalizar p/vla)

p *f* *mp*

mf *f* com rubato, desiguais

p *calmo* *mf*

27 $\text{♩} = \text{c. } 70$ Flz

f ff *mp* f

Sinalizar p/ todos

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

mf mp f

mf

28

f bastante agitado *sfz* *mf* ff

Sinalizar

f bastante agitado rall.

ao sinal da fit

f *mp* f

Ped. Ped. Ped.

29 (sinalizar p/ Pno)

f *f* *f*

p f *p*

Sinalizar p/ Flt.

(antes do fim do gesto da flauta)

f f

Ped. Ped.

30

livre e agitado

f *p* *f* *mf* *f* *mf* ³

Sinalizar o pno (atenção ao piano)

(atenção a flauta)

agitado e sempre com liberdade

31

mp *f* *mf* *f* *fp* ³ *fp*

(spicato)

Sinal p/ via ³ *fp*

Red.

32

f *ff* *p* *f*

ff *mp*

(sinal a todos)

sempre molto subato,

Red.

33

sf **3**

spiccato

inquieto e com rubato **6** *ff* *f* *ff*

Red. *Red.*

34

ff **3** *f*

tr *fp* *f* *mf* (ricochet)

sfz **3** *p* *sfz* **5** *p*

(Improvisar como o exemplo. Nervoso e irregular)

Red.

35

improvisar seguindo exemplo após ouvir dois sol# *f* do piano seguir em frente

p sempre irregular e inquieto

improvisar seguindo exemplo após ouvir dois sol# *f* do piano seguir em frente

p sempre irregular e inquieto

improvisar seguindo exemplo

p sempre irregular e inquieto

Esperar todos estar tocando o mesmo material e depois...

...incluir esporádicos sol#6, seguir em frente depois de 2 deles

sf *sf*

36 segue improvisando com mesmo material

incluir esporádicos sol#6, parte deles devem ser em reação aos tocados pela viola e piano

gradualmente o sol#6 deve ser atacado com maior frequência

segue improvisando com mesmo material

incluir esporádicos sol#6, parte deles devem ser em reação aos tocados pela viola e piano

gradualmente o sol#6 deve ser atacado com maior frequência

segue improvisando com mesmo material

esporádicos sol#6, parte deles devem ser em reação aos tocados pela flauta e viola

gradualmente o sol#6 deve ser atacado com maior frequência

37 [grafia ilustrativa, seguem improvisando]

a presença de lá5 e seu entorno deve se tornar mais rarefeita até desaparecer e restarem apenas os sol#6

a presença de lá5 e seu entorno deve se tornar mais rarefeita até desaparecer e restarem apenas os sol#6

a presença de lá5 e seu entorno deve se tornar mais rarefeita até desaparecer e restarem apenas os sol#6

♩ = c.55

aos poucos todos devem espaçar ataques, os três agradativamente aglutinam os ataques em pulsos regulares

38

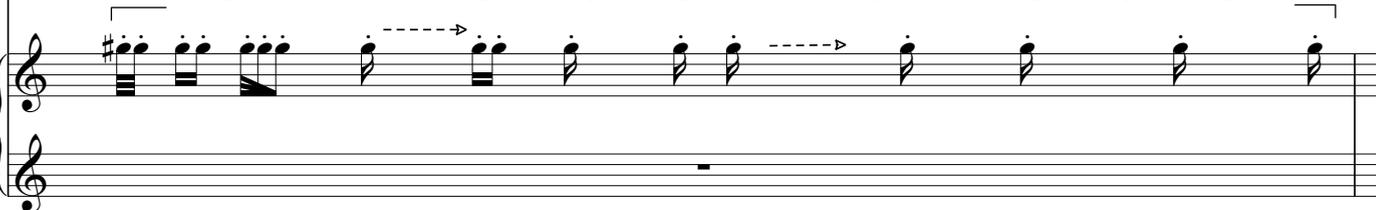


aos poucos todos devem espaçar ataques e agradativamente aglutinar os ataques em pulsos regulares



♩ = c.55

aos poucos todos devem espaçar ataques e agradativamente aglutinar os ataques em pulsos regulares



39

Etc

Quando desejar:

p

p

mp

mf

(na ponta)

40

pp

pp

p

pp

Parte 2

II

$\text{♩} = 78$

1

mf

mf

mf

2

mp

4

mf

6

p

p

9

f

mf 3 3

mf

f *mf*

Red.

12

mp

mf

mf

mp

pizz.

14

f *mf*

15

pizz.

pizz.

17

p *mf* *p*

18

p *arco* *mp* *mp*

20

p *p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *mp*

21

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

22

p

mf

Musical score for measures 22-23. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The dynamic for the piano part is mezzo-forte (*mf*).

23

mf

f

mf

mf

Musical score for measures 23-24. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line continues with a melodic line, marked mezzo-forte (*mf*). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The dynamic for the piano part is forte (*f*) in the right hand and mezzo-forte (*mf*) in the left hand.

24

sfz

mf

sfz

f

mf

Musical score for measures 24-25. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melodic line with accents, marked *sfz* (sforzando) and *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The dynamic for the piano part is forte (*f*) in the right hand and mezzo-forte (*mf*) in the left hand.

25

f

f

f

Musical score for measures 25-26. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melodic line with accents, marked forte (*f*). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The dynamic for the piano part is forte (*f*) in both hands.

26

mf

f

Measures 26-27: This system contains two systems of music. The first system (measures 26-27) features a treble clef staff with a melody of eighth notes and rests, marked *mf*. The second system (measures 27-28) features a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f*. The piano part is not visible in this system.

27

Measures 27-28: This system contains two systems of music. The first system (measures 27-28) features a treble clef staff with a melody of eighth notes and rests. The second system (measures 28-29) features a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piano part is not visible in this system.

28

mp

pizz.

mf

mf

mf

Measures 28-29: This system contains three systems of music. The first system (measures 28-29) features a treble clef staff with a melody of eighth notes, marked *mp*. The second system (measures 29-30) features a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*, and includes the instruction *pizz.*. The third system (measures 30-31) features a grand staff with a piano part, marked *mf* in both staves.

29

p

arco

p

p

mp

p

Measures 29-30: This system contains three systems of music. The first system (measures 29-30) features a treble clef staff with a melody of eighth notes and rests, marked *p*. The second system (measures 30-31) features a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*, and includes the instruction *arco*. The third system (measures 31-32) features a grand staff with a piano part, marked *p* in the treble and *mp* in the bass.

30

Musical score for measures 30-31. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). Measure 30 features a vocal line with a grace note and a slur over the final two notes, a bass line with a half rest followed by a quarter note, and a grand staff with a piano (*mp*) dynamic. Measure 31 continues the vocal line with a slur and a triplet of eighth notes, the bass line with a quarter note, and the grand staff with a piano (*mp*) dynamic.

31

Musical score for measures 31-32. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff. Measure 31 features a vocal line with a piano (*mf*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes, a bass line with a quarter note, and a grand staff with a piano (*mf*) dynamic. Measure 32 features a vocal line with a forte (*ff*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes, a bass line with a quarter note, and a grand staff with a forte (*ff*) dynamic.

32

Musical score for measures 32-33. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff. Measure 32 features a vocal line with a forte (*f*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes, a bass line with a quarter note, and a grand staff with a forte (*f*) dynamic. Measure 33 features a vocal line with a forte (*f*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes, a bass line with a quarter note, and a grand staff with a forte (*f*) dynamic.

33

Musical score for measures 33-34. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff. Measure 33 features a vocal line with a forte (*f*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes, a bass line with a quarter note, and a grand staff with a forte (*f*) dynamic. Measure 34 features a vocal line with a forte (*f*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes, a bass line with a quarter note, and a grand staff with a forte (*f*) dynamic.

34

p *mp* *p*

2 2 3

35

mf *p* 3

36

mf *pizz.* *arco* *mf* *sempre legato*

4 2 4 2 4 2 4

2 2 2 3 2 2

3 3 3 3

37

f *mf* *mf*

3 3 3 3

38

Violin I: *b* (triplets), *b* (triplets), *b* (triplets)

Violin II: slurs

Viola: slurs, triplets

Piano: triplets, slurs

39

Violin I: *p* (arco), 4, 2, 4, 2, 4

Violin II: slurs, triplets

Viola: slurs, triplets

Piano: *mp* 3 sempre legato, triplets

40

Violin I: *pp* (etc.), (3+1), triplets, slurs

Violin II: *p*, pizz., arco, pizz.

Viola: *mf*, *mp*, triplets

Piano: triplets

41

Violin I: triplets

Violin II: arco, pizz., arco

Viola: slurs

Piano: triplets

42

arco

Musical score for measures 42-43. The system includes a double bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a piano line. The double bass line starts with a '2' above the first measure. The piano line is marked 'p' and features '4:5' ratios above several measures. A double bar line with two slanted lines is positioned below the piano line.

43

mp

pizz.

Musical score for measures 43-44. The system includes a double bass line, a grand staff, and a piano line. The double bass line is marked 'mp' and 'pizz.' with a '+' sign above the first measure. It features a '2' below the first measure and '2' below several subsequent measures. The piano line includes '4:5' ratios above several measures. A double bar line with two slanted lines is positioned below the piano line.

44

arco

Musical score for measures 44-45. The system includes a double bass line, a grand staff, and a piano line. The double bass line is marked 'arco' and has a '2' above the first measure. The piano line is marked 'p cresc.' and 'f'. It features '4:5' ratios above several measures and '7:4:5' above a measure in the lower register. A '3' is written below the final measure of the piano line. Two upward-pointing arrows are located at the bottom right of the page.

45

8va

Musical score for measures 45-46. The score is written for a string quartet. The first two staves are for Violin I and Violin II. The third and fourth staves are for Viola and Cello. The fifth and sixth staves are for the Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 45 starts with a dynamic marking of *mf*. The first violin part has a *8va* marking. The second violin part has a *pizz.* marking. The viola and cello parts have a *mf* marking. The piano part has a *mf* marking. There are various musical notations including slurs, ties, and articulation marks.



46

4:3

4:3

Musical score for measures 46-47. The score is written for a string quartet. The first two staves are for Violin I and Violin II. The third and fourth staves are for Viola and Cello. The fifth and sixth staves are for the Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 46 starts with a dynamic marking of *p*. The first violin part has a *4:3* marking. The second violin part has an *arco* marking. The viola and cello parts have a *mf* marking. The piano part has a *mf* marking. There are various musical notations including slurs, ties, and articulation marks.

47

mf 4:3 4:3 4:3 2 p 4:3 4:3 mf

(arco) pizz. arco pizz. arco pizz. arco arco

mf p mf p mf

mf p mf

48

3 6 3 3 6 6

4:3 4:3 mp 4:3

pizz. + arco

f mf mp f mp

mp mp

49

The musical score consists of six staves. The first two staves are for the piano, the third for the violin, and the last three for the cello. The piano part includes sixteenth-note runs with sixths and triplets, and a triplet of eighth notes. The violin part features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The cello part includes sixteenth-note runs with sixths and triplets. Dynamics range from *f* to *sfz*. Articulations include accents and slurs. A tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$ is present.

6 6 6 6 6

4:3 2 2 4:3 *f*

3 3 3 3 3 *ff*

3 3 3 3 3 3

f *p* ($\text{♩} = \text{♩}$) *mf* *f* *mp* *<* *sfz*

6 6 3 3 3 3 3 3 3 3

6 3 3 3 3 3 3

50

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a piano (p) part and a violin part. The piano part features a melodic line with triplets and dynamics ranging from *p* to *mp* and *cresc.*. The violin part has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics including *f* and *mf*. The second system continues the piano and violin parts, with the piano part showing a crescendo and the violin part featuring a 4:3 time signature. The third system shows the piano part with a *p* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The fourth system shows the piano part with a *mp* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The fifth system shows the piano part with a *mp* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics, and time signatures.

52

Musical score for measures 52-57. The score is written for a grand piano with five staves. The first two staves are for the right hand, and the last three are for the left hand. The music consists of continuous triplet patterns. The first two staves are marked *p subito*. The third staff is marked *sp 3*. The fourth and fifth staves also feature triplet patterns. A double bar line is present at the end of measure 57.



58

Musical score for measures 58-63. The score is written for a grand piano with five staves. The first two staves are for the right hand, and the last three are for the left hand. The music consists of continuous triplet patterns. The first two staves are marked *p subito*. The third staff is marked *sp 3*. The fourth and fifth staves also feature triplet patterns. A double bar line is present at the end of measure 63.

Parte III

♩ = c. 108

Flute part: *f* deciso e com precisão

Piano part: *f* deciso, colando com a flauta

♩ = c. 108

Piano part: *f* deciso, colando com a flauta

Tempo marking: *p* tempo ad libitum

Dynamic marking: *f*

Flute part: *mf*, *f*, *mf*, perdendo a precisão

Piano part: *p*, com mais liberdade, como que improvisando

Piano part: *mp*, calmo e com rubato

Piano part: *mf*, com mais liberdade, como que improvisando

Flute part: *mp*, *f* energico

Piano part: *mp*, *f* energico

14

ff *mp cresc.* *f mf* *f*

mp cresc. *f*

mp cresc. *f*



18

[olhar para os outros, desistindo]

f *mf*

mf tranquilo e com rubato

mp introspectivo e com tranquilidade

f *mf* *mp* *p*

mf *mp* *p*

mp *p*

mp *p*

Ped. Ped. Ped. Ped.



22

p *mp* *mp* *p*

mf espress.

mp *p*

mp *p*

Ped. Ped. Ped.

28

mf *mf* *mp*

sul tasto *p*

mp *pp*

mp



34

p *mp*

pp *mp*

mp

f *f* *p*



38

mf *f* *p*

p *mp* *p*

p *mp*

42

Musical score for measures 42-46. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *pp* dynamic and a *p* dynamic. The piano accompaniment features triplets and sixteenth-note patterns. Pedal markings (Ped.) are present at the bottom of the piano part.

47

Musical score for measures 47-51. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note patterns. Pedal markings (Ped.) are present at the bottom of the piano part.

52

Musical score for measures 52-56. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *mp*, *p*, *p*, and *mp*. The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note patterns. Pedal markings (Ped.) are present at the bottom of the piano part.

57

Musical score for measures 57-61. The score consists of five staves. The top four staves are single-line staves, and the bottom staff is a grand staff. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*. There are several triplet markings (3) throughout the piece. The grand staff at the bottom includes a *Ped.* marking.



62

Musical score for measures 62-66. The score consists of five staves. The top four staves are single-line staves, and the bottom staff is a grand staff. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. There are several triplet markings (3) and a sextuplet marking (6). The grand staff at the bottom includes a *Ped.* marking.

72

Musical score for measures 72-74. The score consists of five staves of treble clef and one grand staff (bass and piano). The music is highly technical, featuring many triplets and sixteenth-note passages. Dynamics range from *pp* to *sfz*. Fingerings like 3, 5, and 6 are indicated.



75

Musical score for measures 75-78. The score consists of five staves of treble clef and one grand staff (bass and piano). The music continues with complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *p* to *f*. Fingerings like 3, 5, and 6 are indicated.

79

mp 5 *mp* *mp* 5 3 *sf*
mf 6 *mf*
3 *mf* *p* *f* 3 *mp* 3 *mf* 3 *mp* 6
p *mf* *p* *mp*
f *mp* 6 5 *f* 6 *p* 6 6 3

82

6 *p* 3 3 6 *p* 5 3
mf *mp* *mf* *fp* 3
mp *p* 5 *mp* *mf*
5 3 3 *p* *mf* 3 *mf* *mp* *f*
5 3 *sf* *p* 5 *mf* 3 *mp* *mf*

92

Musical score for measures 92-96. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The second staff is in treble clef, 3/4 time, with a fingering '6' and dynamics *p*, *pp*, *pp*, and *p*. The third staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *mp*, *pp*, and *p*. The fourth staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *pp* and *p*. The fifth staff is in bass clef, 3/4 time, with dynamics *pp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



97

Musical score for measures 97-101. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *pp* and *p*, and includes a triplet marking. The second staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *pp* and *pp*, and includes a triplet marking. The third staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *p*, *p*, *pp*, and *p*, and includes triplet markings. The fourth staff is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *pp* and *p*, and includes triplet markings. The fifth staff is in bass clef, 3/4 time, with dynamics *pp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

102

p < > *pp*

pp sempre delicato

Red. ^ Red.

115

mp *mp*

121

pizz.

Red. ^ Red.

127

Musical score for measures 127-132. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *mp*, *pp*, *p*, and *pp*.

133

Musical score for measures 133-138. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf*.

139

Musical score for measures 139-145. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*.

146

Musical score for measures 146-151. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*.

152

Musical score for measures 152-157. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*.

158

Musical score for measures 158-163. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *p* and *pp*.

166

Musical score for measures 166-170. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *pp* and *mp*. There are also performance instructions like *8va* and *Ped.*

171

Musical score for measures 171-176. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *mp*. There are also performance instructions like *8va*.

177

Musical score for measures 177-182. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are also performance instructions like *cresc.* and *Ped.*

183

Musical score for measures 183-188. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are also performance instructions like *cresc.* and *Ped.*

189

Musical score for measures 189-194. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are also performance instructions like *Ped.*

194

cresc. *ff* *ff*

3 3 3

199

mf *p* *mp* *p*

3 3 3 3 3

205

pp *mf* *mp* *mp*

3 3 3 3

211

pp *pp* *pp* *pp* *pizz.* *mp*

3 3 3 3

218

arco ₀ *p* *pp* *pp* *pizz.*

223

pizz. *pizz.* *ricochet, quicando libre* *mp*