

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE MÚSICA

WILLIAN FERNANDES DE SOUZA

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENTRE A REALIZAÇÃO PRÁTICA E SUA
NARRATIVA: um estudo de caso

RIO DE JANEIRO

2013

Willian Fernandes de Souza

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENTRE A REALIZAÇÃO PRÁTICA E SUA
NARRATIVA: um estudo de caso

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito básico para a obtenção de título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof. Dra. Marisa Rezende.

Rio de Janeiro

2013

Willian Fernandes de Souza

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENTRE A REALIZAÇÃO PRÁTICA E SUA NARRATIVA:
um estudo de caso

Dissertação de Mestrado a ser apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito básico para a obtenção de título de Mestre em Música.

Aprovada em

Marisa Rezende, Ph.D., UFRJ

Pauxy Gentil-Nunes, Doutor, UFRJ

Marcos Vieira Lucas, Doutor, UNIRIO

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui, através das palavras, os agradecimentos a pessoas muito importantes nessa minha fase de formação como pesquisador e compositor. Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Marisa Rezende, cuja personalidade cativante conduziu o processo com todo cuidado e maior paciência. O exercício da dúvida se tornou, nesses anos, um dos maiores aprendizados.

Ao professor e compositor Marcos Nogueira, por se mostrar, sempre que possível, disponível e solícito às minhas questões; e sobretudo, por proporcionar à nós, material rico de informações – a composição e o relatório de *Raka*.

Outros mestres contribuíram, ainda que direta ou indiretamente, para este trabalho e para minha formação. Então agradeço à Pauxy Gentil-Nunes, Sara Cohen e Alexandre Schubert. E também, aos de outrora, Sérgio Freitas, Guilherme Sauerbronn e Acácio Piedade.

À CAPES e a UFRJ.

Aos muitos amigos* que passaram por esses dois anos. Mas, especialmente aos que me ajudaram nesta empreitada: Gustavo Ballesteros, Menan Duwe, Mariana Emiliano, Renato Borges, Orlando Scarpa, Daniel Moreira, Azael Neto, Raquel Paixão... Enfim, são tantos.

E no final eu deixo uma das grandes, senão a maior, das impulsões. Que apesar de estar um pouco distante, me deu todo apoio: a família.

* É sempre difícil fazer recortes de quais amigos citar.

(...) Essa beleza nebulosa é o que a mente tenta capturar, com uma lânguida curiosidade, em um distinto objeto que se vê e compreende; mas ele afunda e escapa, como as ideias dissolvidas de um sonho prazeroso, que não estão nem ao alcance da memória, e nem ainda totalmente fugidias...

James Usher

RESUMO

SOUZA, Willian Fernandes. **A composição musical entre a realização prática e sua narrativa:** um estudo de caso. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013

A presente dissertação busca em protocolos de composição – relatórios, depoimentos ou diários – fonte de estudo para o entendimento da mente musical criativa. Através de relatórios feitos concomitantemente ao ato de criação de duas obras, discutiu-se sobre seus processos composicionais. Na obra *Raka*, criada por Marcos Nogueira, pôde-se observar a categorização de decisões e o excepcional nível de detalhamento do registro da quase totalidade de seu processo composicional. E na composição *Sonatina para Piano e Fagote*, criada pelo autor desta dissertação, discutiu-se sobre as dificuldades, as “automatizações” e cotejou-se alguns pontos estruturais da obra, tomando como apoio sua análise formal, com o relatório. Embora cada obra apresente seu universo particular, foi possível apontar alguns aspectos comuns aos dois relatórios, vindo-se a sugerir também a importância da autoanálise, como mais uma ferramenta de entendimento do processo composicional a serviço do compositor.

Palavras-chave: Processo composicional, Relatórios de composição, Protocolos de composição, Análise Musical.

ABSTRACT

SOUZA, Willian Fernandes. **A composição musical entre a realização prática e sua narrativa:** um estudo de caso. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This dissertation seeks in composition's protocols – reports, testimonials or diaries – a source for a study towards the understanding of the musical creative mind. Through protocols written concomitantly with the creation of two works, we have discussed their compositional processes. In *Raka*, created by Marcos Nogueira, we have observed different decisions being grouped in broad categories by the author, as well as an exceptional level of detail in discussion of his compositional process. In *Sonatina para Piano e Fagote*, composed by the author of this dissertation, the discussion was focused in the difficulties found in writing it as opposed as to what has been called “automations”, in other words, what came about more spontaneously. Through the formal analysis of the *Sonatina* it was also possible to collate some of its structural points with the protocol. Though each of these works present a particular case, it was possible to point out some common aspects between both protocols. We conclude suggesting that a composer's self-analysis might be a valuable tool for his understanding of his own compositional process.

Keywords: Musical Composition, Compositional Protocols, Compositional Report, Musical Analysis

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 EMBASAMENTO TEÓRICO	12
2.1 SLOBODA – “A MENTE MUSICAL”	12
2.2 GENTIL-NUNES – “PROGRAMA, FEEDBACK E COMPOSIÇÃO MUSICAL”	16
2.3 GRASSI – “DE ONDE VÊM MINHAS IDEIAS? ESTRATÉGIAS PARA A DELIMITAÇÃO E A RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL”	20
3.1 RAKA: CARACTERÍSTICAS GERAIS	23
3.2 RAKA: COMENTÁRIOS SOBRE O RELATÓRIO.	31
4.1 SONATINA PARA PIANO E FAGOTE: ANÁLISE.....	35
4.1.1 ANÁLISE FORMAL	35
4.1.1.1 Introdução (Compassos 1 a 14)	36
4.1.1.2 Seção A – Tema (Compassos 15 a 40).....	38
4.1.1.3 Seção A – Desenvolvimento (Compassos 41 a 61).....	39
4.1.1.4 Seção A – Transição (Compassos 62 a 81)	40
4.1.1.5 Seção A’ – Fragmentos Temáticos (Compassos 82 a 102).....	41
4.1.1.6 Seção A’ – Desenvolvimento (Compassos 103 a 129)	41
4.1.1.7 Interlúdio (Compassos 129 a 148).....	42
4.1.1.8 Seção A’’ – Fragmentos temáticos (Compassos 149 a 164).....	44
4.1.1.9 Seção A’’ – Desenvolvimento (Compassos 165 a 189).....	44
4.1.1.10 Seção A’’ – Codeta (Compassos 190 a 193).....	45
4.1.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A ANÁLISE.....	46
4.1.2.1 Transformações harmônicas	46
4.1.2.2 Dinâmicas	48
4.1.2.3 Repetições.....	48
4.1.2.4 Intensificações e Apassivações.....	49
4.2 SONATINA PARA PIANO E FAGOTE: DISCUSSÃO DO RELATÓRIO	52
4.2.1 DIFICULDADES	53
4.2.1.1 Primeiro momento	54
4.2.1.2 Segundo momento	55
4.2.1.3 Terceiro momento	57
4.2.1.4 Quarto momento	58
4.2.1.5 Quinto momento	59
4.2.1.6 Das decisões, especulações e considerações.	60
4.2.2 AUTOMATIZAÇÕES – PROCESSOS DE REPETIÇÃO E DERIVAÇÃO.....	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO

O conhecimento musical tem se beneficiado, em diversas esferas, de abordagens desenvolvidas a partir dos escritos dos compositores sobre seus próprios pensamentos. Estes relatos proporcionam discussões musicológicas, além de debates enfocando o processo criativo, mote da presente dissertação. Há, assim, uma busca pelo entendimento da complexa atividade composicional e da mente musical criativa através de uma perspectiva mais ampla.

Não é de agora que as investigações sobre a gênese das ideias musicais na mente do compositor têm sido alvo de estudo, pois já “em meados do século XIX, Gustav Nottebohm (1817-1882), talvez inspirado pelos avanços daquela disciplina [filologia] de seu país, demonstrou a importância da análise profunda dos cadernos de rascunhos onde Beethoven registrou ideias, trechos e esquemas de suas obras.” (TONI, 2007, p. 111) Hoje, há vários centros de pesquisa em que

[...] o estudo dos processos de criação dos compositores possui uma área denominada, em inglês, de *Creative Process*, linha de trabalho que possui metodologia muito próxima à *Critique Génétique* francesa, designação restrita à Literatura e com produção expressiva no Brasil sob a designação de Crítica Genética. [...] Embora a metodologia não seja nova, uma vez que [é] comum à teoria literária e à tradição da filologia alemã. (Ibid., p.110-111)

Tais metodologias possuem como fonte de dados, além dos rascunhos e manuscritos acima citados, os relatos dos compositores. Em princípio, é possível encontrarmos estes relatos basicamente em três tipos de documentos: cartas, livros e relatórios.

Temos acesso às cartas preservadas de compositores como, por exemplo, Mozart, Brahms, Debussy. Nestas correspondências pessoais, o compositor relata algumas informações e talvez se mostre mais desarmado no sentido de expor os fatos mais informalmente. Tais documentos, escritos para familiares, colegas, músicos e afins, demonstram valor de informação e podem promover discussões em estética, história ou mesmo sobre o processo composicional.

Outra fonte de pesquisa, menos informal que as cartas, são os ensaios, capítulos e livros completos em que os compositores, numa postura mais musicológica, escrevem sobre sua própria obra revelando processos composicionais e propiciando reflexões estéticas². Temos, por exemplo, a coleção de textos em *Style and Idea* (1984) de Schoenberg, a *Poética Musical em 6 lições* (1942) de Stravinsky e o *The Craft of Musical Composition* (1945) de Hindemith.

² As interpretações que Catharina Brillenburg faz em sua tese *The musically sublime*, pontuando questões subjetivas ligadas à criatividade em música, foram especialmente inspiradoras para nossa dissertação.

Há, ainda, outra forma de se tratar os relatos verbais como fonte de dados: a ‘verbalização do compositor **no momento** do ato criativo de sua obra. O registro da fala de sujeitos é utilizado pela psicologia já nos anos 30, fazendo parte dos estudos em ‘introspecção’ ou ainda, no ‘behaviorismo’. A partir da revolução cognitiva³, na década de 50, o então método ‘*Think Aloud*’ – que em português, pode ser traduzido como ‘Pensar em Voz Alta’ – é utilizado para fomento dos estudos em processos cognitivos da mente⁴. O primeiro estudo deste tipo, realizado no âmbito musical, de que se tem notícia, foi conduzido por Reitman (1965) e consistiu na observação de um sujeito compondo uma fuga em tempo real. O objetivo dessa pesquisa foi colher dados e informações a respeito do processo criativo, para o desenvolvimento de um programa de computador que tentaria simular os caminhos e processos envolvidos na composição musical. (GRASSI, 2008, p.20)

Anos mais tarde, John Sloboda (1985, p.102) discutiria o protocolo de Reitman e lançaria uma discussão mais abrangente sobre a composição musical segundo pressupostos da psicologia cognitiva. Sloboda, autor do livro ‘A mente musical’, conduz com entusiasmo o debate sobre a utilização dessa coleta de dados. Segundo ele,

[...] podemos estar tornando a vida muito difícil para nós mesmos se sucumbirmos, por completo, aos preconceitos do psicólogo contemporâneo em relação ao uso de relatos verbais como dados empíricos. Com uma compreensão clara das condições sob as quais eles tendem a não ser confiáveis, podemos continuar fazendo um uso relativamente livre deste vasto depósito (*storehouse*) de dados psicológicos. (SLOBODA, 2008, p.160)

Coincidentemente, alguns anos antes dessas discussões, Sloboda já havia gerado um protocolo⁵ do trecho da composição de sua autoria, que fora analisado por ele mesmo, proporcionando alguns comentários críticos sobre seu modo de compor. Esta reflexão buscou uma interpretação para um travamento no seu processo composicional, priorizando sempre o entendimento à luz de uma formulação de cunho psicológico. Reservamos o subcapítulo 2.1 de nossa dissertação para a discussão deste protocolo. Além disto, apresentaremos comentários críticos sobre outros dois trabalhos nos quais os relatos dos compositores são interpretados com bases teóricas específicas.

³ Sobre a revolução cognitiva: “George Miller (1920), o famoso autor de “O número sete mágico – mais ou menos dois” (1956) chamou de revolução cognitiva a década de 1950, quando se deu o “nascimento” (as aspas conotam que as ideias lançadas na década de 50 já vinham de reflexões e estudos anteriores) das ciências cognitivas. Segundo ele, esse foi um momento de grandes reformulações e descobertas. Ao mesmo tempo em que a antropologia, a psicologia e a linguística se redefiniam enquanto áreas de conhecimento, novas áreas, como a computação e as neurociências, surgiam no cenário acadêmico.” (ILARI & ARAÚJO, 2010, p.22)

⁴ Para mais informações sobre o percurso da metodologia do ‘*Think Aloud*’ através da história da psicologia, ver o terceiro capítulo de SOMEREN et al., 94, p.29.

⁵ O termo protocolo foi mantido apesar de, em português, se aproximar do termo relatório.

Então, em Gentil-Nunes (1993), pudemos observar a elaboração de uma tarefa e sua execução por diversos compositores. Os relatos, curtos, aparecem na forma de depoimentos, feitos após a execução da tarefa. Estes não foram um ponto de partida para reflexões, porém, recortados para chamar atenção de algum princípio visto por Gentil-Nunes na análise do experimento. Pois na verdade, importou para ele, um arcabouço teórico consistente como guia para suas análises. Essas e outras informações, sobre seu trabalho, estão no subcapítulo 2.2 desta dissertação.

Em Grassi (2008), observamos, também, uma tarefa que consistiu na criação de uma composição curta para piano. O autor selecionou três compositores de diferentes níveis de experiência. Seus relatos serviram para comparar a qualidade e quantidade de processos mentais segundo a aplicação da teoria de resolução de problemas na composição musical. Detalhes deste trabalho estão no subcapítulo 2.3.

Considerando os registros de verbalização, Grassi opta por gravar as falas dos compositores em áudio, fundamentado em Ericsson (2006),

que mostra evidências de que o relato retrospectivo pode alterar a maneira como o compositor pensou ou planejou sua atividade, quando este período de atividade é superior a 5 ou 10 segundos. Neste caso, o participante pode ter dificuldades para lembrar exatamente o que se passou em sua mente e ‘modificar’ o relato de seus processos mentais. (GRASSI, 2008, p.22)

Após a gravação feita concomitante ao ato composicional, Grassi transcreve os áudios. Da mesma forma que ele, Gentil-Nunes também registra os depoimentos de seus sujeitos em áudio e depois os transcreve. Observamos, sobretudo em Grassi, que esses relatos se mostram mais improvisados. Isto se deve à natureza da fala, pois enquanto o sujeito registra suas ideias musicais no papel, é possível verbalizar o que acontece – trata-se da técnica que fora descrita há pouco como “*Think Aloud*”. Por outro lado, a natureza do relato feito em papel, o próprio ato da escrita, tem evidentemente, um caminho processual que se difere da fala. Portanto, possivelmente há um “filtro”, certa economia nas palavras registradas, se comparadas às da fala, denotando pensamentos talvez mais estruturais. É dessa forma que se caracterizam os registros dos nossos objetos de estudo, a seguir explanados.

Os objetos desta dissertação são obras de dois compositores: cada um compôs uma obra e escreveu seu relatório em tempo real. A composição *Raka* (apresentada no anexo A), para saxofone tenor, contrabaixo e piano foi feita por Marcos Nogueira (1962), compositor carioca e professor da UFRJ. Nogueira compôs a obra e registrou seu relatório (apresentado no anexo B), entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010, como parte integrante de um projeto de intercâmbio entre instituições, na cidade de Tsukuba, Japão. O registro do relatório,

feito de forma escrita, partiu de uma profunda reflexão de Nogueira sobre seu processo, demandando a ele, certo tempo de elaboração. Para maiores detalhes sobre o projeto e outras estórias, é apresentada entrevista com o compositor (anexo C).

A outra composição é a *Sonatina para Piano e Fagote* (apresentada no apêndice A), feita pelo autor desta dissertação. A criação da obra e do seu relatório (apresentado no apêndice B) ocorreu entre março e agosto de 2011. O registro do relato também se deu de forma escrita – porém, diferentemente de Nogueira, apresentando-se mais como diário e narrando as etapas do processo composicional, sem se aprofundar em reflexões.

Foram feitas análises, pelos próprios compositores, tanto de *Raka* quanto da *Sonatina para Piano e Fagote*, que são utilizadas como base para a reflexão das discussões dos relatórios. Contudo, as duas análises foram produzidas de formas diferentes: Nogueira, ao compor sua peça, já entrava em um nível de detalhamento descritivo, graças a uma análise prévia, o que ele mesmo revela ter feito. Então, essa análise auxilia na categorização de decisões, incorporada em seu próprio relatório. Por esse fato, Marisa Rezende discorreu sobre as características da obra, no capítulo 3, apenas como guia para o entendimento do relatório, discutido no capítulo 4⁶. Já Fernandes analisou sua obra posteriormente à sua conclusão, revelando-a de forma explícita no capítulo 5. Tal análise foi importante para a discussão das dificuldades e “automatizações”, apresentadas no capítulo 6, e comentários nas considerações finais, no capítulo 7.

⁶ Os capítulos 3 e 4 foram desenvolvidos pela orientadora desta dissertação. Trata-se do artigo intitulado “A propósito de *Raka* – a obra e seu relatório – de M. V. Nogueira” e ainda não publicado.

2 EMBASAMENTO TEÓRICO

Conforme mencionado em nossa introdução, três trabalhos foram utilizados como fundamentação para esta dissertação: o capítulo sobre Composição e Improvisação no livro ‘A Mente Musical’ escrito por John Sloboda (1985) e traduzido por Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari; a dissertação de Pauxy Gentil-Nunes (1993), intitulada ‘Programa, Feedback e Composição Musical’; e o trabalho ‘De onde vem minhas ideias? Estratégias para a delimitação e a resolução de problemas na composição musical’ de Bernardo Grassi (2008).

2.1 SLOBODA – “A MENTE MUSICAL”

Em 1985, John Sloboda publica seu livro ‘*The musical mind: the cognitive psychology of music*’, um dos primeiros trabalhos discutir de forma mais abrangente o processo de composição musical. O autor lança a abordagem sobre o entendimento da mente musical criativa a partir de pressupostos da psicologia cognitiva. A ênfase que se interessa mais pela história psicológica momento-a-momento da gênese de um tema ou passagem musical, em detrimento da análise das relações musicais evidentes no produto final. Para isto, observa em detalhe a atividade composicional através de um protocolo gerado por ele mesmo de composição de sua própria autoria.

As ideias de Sloboda são conduzidas, em seu texto, com lucidez e propriedade, porém, muito de sua discussão se restringe a um estilo musical específico. Alguns pressupostos estéticos insinuam-se nas entrelinhas, ou seja, os compositores citados vão, cronologicamente, de Handel (1685-1759) a Stravinsky (1882-1971), todos representantes de um “*mainstream*”, criadores de obras que se adequam bem a um caráter discursivo¹. Também observamos em sua abordagem, um viés epistemológico no sentido de quebrar com alguns mitos² sobre a atividade composicional.

Quatro principais frentes de pesquisa foram apresentadas por Sloboda para buscar o entendimento da mente criativa. Uma delas, a pesquisa sobre improvisação, não será aproveitada por nós. As outras três foram citadas no capítulo introdutório como fontes de pesquisa de diversos campos do estudo. Primeiramente, são apresentados os estudos dos rascunhos e manuscritos de três compositores, Beethoven, Stravinsky e Mozart. Sloboda explana sobre os problemas de analisar tais documentos e estabelece aí duas facetas sobre a

¹ Essa ressalva se torna evidente ao notarmos que o diagrama, inserido na p.155 (da versão traduzida de 2008), se mostra circunscrito em uma determinada tradição.

² Há discussões relativizando mitos sobre o processo composicional de Beethoven (“um gênio atormentado que lutava com uma matéria bruta intratável” – ver p.137-138) e Mozart (“talvez ele tenha o controle sobre a velocidade do *playback*, a ponto de ser capaz de sustentar o fluxo de inspiração” – ver p.147-149).

atividade composicional³: “Uma delas é a presença constante de estruturas ou planos superordenados que parecem guiar e determinar a descoberta, nota a nota, dos detalhes. E a outra é o grau em que esses planos, particularmente os que se referem à composição, são provisórios.” (SLOBODA, 2008, p.137)

Os outros dois métodos nos interessam mais diretamente. Trata-se dos relatos verbais dos compositores. Sloboda reúne depoimentos de diversos compositores – Strauss, Beethoven, Mozart, Stravinsky, Verdi, Hindemith, dentre outros – falando sobre seus próprios processos composicionais. O autor extrai tais relatos das cartas, ensaios e livros, escritos por eles mesmos. Citando Nisbet & Wilson, Sloboda traz os problemas provenientes desse tipo de abordagem:

Os relatos destas pessoas são caracterizados pela insistência em dizer que (a) os estímulos influentes são completamente obscuros – o indivíduo não faz ideia de quais foram os fatores que conduziram à solução; e (b), até mesmo o fato de um processo estar ocorrendo é desconhecido do indivíduo antes do momento em que a solução aparece na consciência. (NISBET & WILSON apud op. cit., p.159)

Entretanto, Sloboda afirma que “apesar de tal pensamento desestruturado ser difícil de ser lembrado, há evidências de que ele não é inconsciente” (op. cit., p.160). E que “há muitos aspectos do processo que estão abertos à inspeção e ao controle conscientes.” (op. cit., p.159) Portanto, partindo da ideia de ‘análise de protocolo’, um método para estudar o pensamento na psicologia cognitiva⁴, Sloboda vislumbra no relato feito em tempo real pelos compositores, material para análise: “quando se pede que as pessoas verbalizem seus processos *no momento em que ocorrem*, elas conseguem fazê-lo, mas a memória para esses eventos esvai-se rapidamente”. (SLOBODA, 2008, p.160) Assim, “obteremos o quadro mais detalhado, analisando as verbalizações feitas *concomitantemente ao ato*.” (Ibid.)

Apresentaremos agora, algumas considerações e especulações sobre um protocolo, gerado e analisado por Sloboda, de uma composição para coro e órgão de sua autoria. Basicamente, os dados encontrados neste protocolo fazem referência às dificuldades encontradas no processo de construção da peça, à maneira como o material musical é

³ Os estudos sobre os rascunhos e manuscritos baseiam-se na tradição de notação musical com papel e “caneta”. Inclusive, o argumento de Sloboda se justifica pelo fato de Mozart ter trocado de caneta durante a composição da peça. Contudo, sabemos que hoje, os compositores nem sempre fazem uso destas ferramentas, pois em muitos casos, os softwares de notação musical vêm substituindo-as. Dessa forma, estes softwares também abrem para a possibilidade de registrar as diversas etapas cronológicas de construção da obra – esta ideia foi apresentada pelo professor Pauxy Gentil-Nunes na qualificação deste projeto. Procede da seguinte maneira: a cada salvamento do arquivo referente à composição (.ENC, .MUS, .SIB, etc...), você cria um novo arquivo usando a opção *Save as...* (Salvar como...). Então, quando a composição estiver pronta, é possível criar um vídeo a partir da visualização de cada arquivo no *piano roll* (ferramenta encontrada no *software Sonar*).

⁴ “Análise de protocolo emergira como um dos principais métodos para estudar o pensamento na Psicologia Cognitiva (...), nas Ciências Cognitivas (...), e na análise comportamental (...).” (ERICSSON, 2002, §17)

manipulado e, às decisões tomadas no decorrer da práxis composicional. As dificuldades – nas palavras de Sloboda, bloqueios ou becos sem saída – são, talvez, o principal mote de anotação deste protocolo, pois tal impulso acontece após o bloqueio do processo composicional na frase *From all eternity* no texto do Salmo 92. Dessa forma, a resolução de problemas, como o bloqueio acima citado, produz sobretudo, relatos das manipulações motivicas, do tratamento contrapontístico e do trabalho na textura. Além disso, há menções às direções que a composição, aos poucos, vai tomando. Observamos, assim, concepções e outros planejamentos durante o processo.

Um procedimento utilizado por Sloboda em sua composição⁵ é o tratamento do material já composto como fonte para continuação da peça. Tal procedimento é observado no protocolo⁶, sobretudo nas letras *B*, *C* e *H*, auxiliando na construção da trama e dando coesão à peça. Ele assinala que “um componente importante da habilidade composicional é o grau de ‘confiança’ nos próprios meios – a certeza de que os processos habituais de geração resultarão em materiais que são mais ricos do que parecem ser à primeira vista [...]” (op. cit., p.179), isto é, a análise do material gerado fornece ideias para engendramento de novos trechos na composição. E ainda mais, que o interesse pela composição, na verdade surge, pela dificuldade gerada pelo bloqueio.

O conseqüente deleite que qualquer trabalhador criativo vivencia na evidente fecundidade de seu meio é, indiscutivelmente, não apenas um subproduto prazeroso da atividade criativa, mas sim, a fonte essencial de motivação que o mantém envolvido com seu próprio material através de ‘bloqueios’ e becos sem saída no processo criativo.⁷

Outro ponto de destaque é a menção, no protocolo, de mudanças em estruturas repetitivas a fim de promover interesse. Primeiramente, na letra *B* do protocolo, Sloboda cita: “*Um si bemol é acrescentado ao c.33 com base na intuição de que um movimento harmônico se faz necessário neste momento.*” (SLOBODA, 2008, p.166) Em seguida, no texto, ele analisa o que seria essa intuição: “No c.33, o problema foi percebido como sendo o de manter o interesse e, ao mesmo tempo, continuar com o material melódico repetitivo.” (op. cit., p.167) Se observarmos a composição, nos cs. 29 a 33, veremos a utilização da repetição sendo usada de forma coerente ao texto. Sloboda optou por criar um trecho gradativamente menos movido,

⁵ Compilamos os vários trechos publicados no capítulo ‘*Um protocolo autogerado de composição coral*’ (pgs. 163 a 180) do livro de Sloboda em uma só partitura. Esta versão está no anexo D.

⁶ O protocolo (Anexo E) também é publicado neste mesmo capítulo juntamente com a discussão feita posteriormente. Para diferenciar o protocolo de sua análise, Sloboda apresenta o protocolo em itálico e classifica-o por letras. Já o texto de sua análise é mostrado em fonte normal e sem itálico.

⁷ “The consequent delight that any creative worker experiences in the sheer fecundity of his medium is, arguably, not simply a pleasant by-product of creative activity, but the essential source of motivation which keeps him involved with his own material through ‘blocks’ and blind alleys in the creative process.” (SLOBODA, 1985, p.138). Tradução Nossa.

uma espécie de transição. Assim, ele usou o acompanhamento do órgão para repetir alguns fragmentos melódicos presentes no c.28. Este procedimento é um reflexo, na concepção do autor, do texto utilizado (*From all eternity*): “A palavra ‘eternidade’ sugeriu a possibilidade de haver um motivo cíclico repetitivo [...]”(op. cit., p.166.)

A outra menção diz respeito ao abandono do tema que bloqueou a composição no c.27. Sloboda aponta na repetição, uma das justificativas para a mudança para um novo tema: “O tema escolhido tem mais interesse melódico (a alternativa anterior é muito repetitiva)”. (op. cit., p.178) Assim, se compararmos o tema abandonado, o outro esboço e o tema definitivo, vamos observar que o último apresenta padrões rítmicos e intervalos menos previsíveis. Abaixo seguem as três versões:

TEMA ABANDONADO

From all e - ter - ni - ty O Lord you

ESBOÇO

From all e - ter - ni - ty O Lord you are

TEMA DEFINITIVO no c.31

From all e - ter - ni - ty O Lord you are _____

Ex. 2.1- Três versões para o tema “*From all eternity*”. Melodias extraídas nas pgs. 165 a 178.

Há, no tema abandonado, uma repetição excessiva de intervalos de segunda e contorno melódico apenas ascendente. No segundo esboço também há repetições. Neste caso, da alternância entre quartas ascendentes e terças descendentes. A solução para o tema definitivo foi a utilização de notas longas unindo características da primeira – segundas ascendentes – com a segunda – alternância entre quartas e terças – versões.

Inseridas nesse contexto de obras com caráter discursivo, as diversas etapas da feitura da peça tornam-se uma possibilidade a guiar a análise do protocolo. Assim, podemos pensar que essas etapas podem ser divididas em preconcepções, planejamentos pontuais e o momento da prática. Não pretendemos criar uma categorização fixa, mas sim mostrar que estas relações são interessantes para entender alguns possíveis caminhos percorridos ou não pela composição. Como exemplo no protocolo, podemos observar um planejamento pontual que influencia a transição para outra seção. Com certo receio, na letra G, Sloboda planeja: “*Que tal tirar o órgão no c.35 ou 36, e trazê-lo mais tarde irrompendo em algum tipo de cadência perfeita? Tonalidade? Quem sabe?*” (SLOBODA, 2008, p.172.). Com essas perguntas, ele já

planeja a entrada do órgão no c.41 fazendo uma espécie de cadência. Esse planejamento, mesmo que em forma de dúvida, se mantém ruminando em sua mente durante a criação dos próximos compassos. Isto vem ao encontro da resolução de qual tonalidade será modulada⁸.

Na sua autoanálise, Sloboda abre considerações e especulações que, provavelmente somente ele pôde suportar. Pois, como ele mesmo comenta, “o protocolo e sua explicação deixam muitas coisas não-ditas”. (op. cit., p.178) Pensando assim, interpretações de *terceiros* talvez nunca alcancem as mesmas conclusões. Entretanto, outra visão daquele mesmo protocolo pode fornecer especulações interessantes.

A anotação dos pensamentos composicionais durante a prática e o processo de autoanálise, experimentado por ele, mostram um campo de estudo para a psicologia cognitiva. Ao final do texto, Sloboda tenta ampliar a aplicação desse processo cientificamente abrangendo alguma contribuição para as ciências cognitivas. Outros psicólogos, colegas seus, irão lhe propor reduzir o escopo da atividade em tarefas mais simples de composição como, por exemplo, a harmonização de melodias. Isto abre o caminho para estudos posteriores como, por exemplo, os de GENTIL-NUNES (1993) e GRASSI (2008).

2.2 GENTIL-NUNES – “PROGRAMA, FEEDBACK E COMPOSIÇÃO MUSICAL”

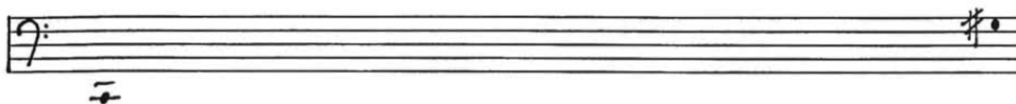
Na dissertação de Pauxy Gentil-Nunes, intitulada ‘Programa, Feedback e Composição Musical’ (1993), observamos um recorte da complexa atividade composicional sob forma de um experimento. O autor elabora uma tarefa simples de composição para que 16 participantes executem. A tarefa consistiu na criação de uma “linha movimentada, para instrumento melódico qualquer, subindo de região gradualmente (C1 a G#2 – ca. 20’’)”. (GENTIL-NUNES, 1993, p.34) Aos participantes, o autor propõe: “Apresenta-se a seguinte situação musical durante seu trabalho criativo, como uma limitação técnica necessária. Componha a partir disto”. (Ibid.) Há ainda duas outras restrições impostas à tarefa, o limite grave deve ser C1 e o caráter deve ser Vigoroso. O experimento se apresentou da seguinte maneira para os participantes:

⁸ E aí já conseguimos especular melhor porque Sloboda “trapaceia” o ciclo de quintas no c.37. Sua justificativa, “o tema do soprano desceu um semitom em relação àquilo que ‘deveria ser’, e assim quebrou o movimento contínuo ao redor do ciclo de quintas” (op. cit., p.173) não apresenta uma consideração tão conclusiva. Se observarmos que o movimento cadencial é importante para o seccionamento da forma da peça como um todo, a mudança para harmonias não tão longínquas auxilia a modulação para o tom de ré maior no c.43.

Linha movimentada, para instrumento melódico qualquer, subindo de registro gradualmente (C1 a G#2 - ca. 20")



Vigoroso



(C1: limite grave)

Fig. 2.2⁹ - Experimento dado aos 16 participantes por Gentil-Nunes (p.35).

Terminada a tarefa, Gentil-Nunes colhe depoimentos dos compositores sobre o que acabaram de compor. Em seguida, o autor analisa cada experimento e depois seleciona quatro, juntamente com o início de sua composição ‘Quarteto Cinético’, para detalhar em profundidade alguns processos.

Permeando tais procedimentos, Gentil-Nunes tem como objetivo a busca pela “participação de processos subliminares de organização no processo compositivo”. (Op. cit, p.1) Em suas análises, ele utiliza conceitos¹⁰ como *gap-fill*, amálgama, gemação e supressão para abordar a produção de expectativas em estruturas básicas do discurso musical. O autor entrelaça conceitos da teoria psicológica das emoções discutidos por Meyer (1956), como o *gap-fill*¹¹, e a “gramática musical” (“*musical grammar*”) proposta por Lerdahl (1988). Assim, Gentil-Nunes usa a noção de gramática compositiva¹² (*composing grammar*) e gramática da escuta¹³ (*listening grammar*) para lançar um ponto chave na compreensão da produção de expectativas do discurso musical. Concordando com Lerdahl, ele “chama a atenção para o fato de que o compositor, ao gerar a sequência de eventos, leva em conta não só restrições

⁹ Op. cit., p.35. O primeiro pentagrama é a situação solicitada e o segundo onde se deve compor a linha.

¹⁰ Para entender melhor esses conceitos, ver Glossário ao final da dissertação de Gentil-Nunes.

¹¹ O processo de *gap-fill* acontece “quando o ouvinte (...) com prática se torna ciente de que um destes graus [graus que integralizam determinada estrutura escalar] foi desprezado (omitido), ele espera, embora inconscientemente, que a nota perdida retornará mais tarde na sequência. Ele espera, em resumo, que os “gaps” estruturais criados por tal salto serão eventualmente preenchidos.” (GENTIL-NUNES, p.178)

¹² A ‘gramática compositiva’ é definida como aquela em que “o sistema de regras gera os eventos de uma passagem ou peça e, no processo, estipula algum tipo de especificação”. (LERDAHL apud op. cit., p.17)

¹³ Na ‘gramática da escuta’, por outro lado, “a sequência de eventos é tomada como dado, e a função do sistema de regras é determinar uma descrição estrutural para a sequência”. (LERDAHL apud op. cit., p.18)

determinadas pela gramática compositiva¹⁴ mas também aquelas determinadas intuitivamente, ‘pela sua própria escuta interior’. (op. cit., p.19)

Gostaríamos de chamar a atenção, também, para a noção de ‘ritmo duplo’ de Ehrenzweig (1967), citado por Gentil-Nunes. Em sintonia com Sloboda e outros autores, Ehrenzweig entende que o processo criativo abrange duas fases. Estas permanecem “oscilando entre a percepção profunda inarticulada e a percepção de superfície articulada”. (EHRENZWEIG apud op. cit., p.16) E que “a alternância entre as duas fases é um dos maiores obstáculos à compreensão dos mecanismos criativos”. (GENTIL-NUNES, p.16) Então, vemos que existe relação entre o ritmo duplo; a aplicação da ‘gramática da escuta’ na composição (restrições intuitivas); e a gramática compositiva (no caso do experimento, a tarefa proposta). O diagrama abaixo representa esta relação:

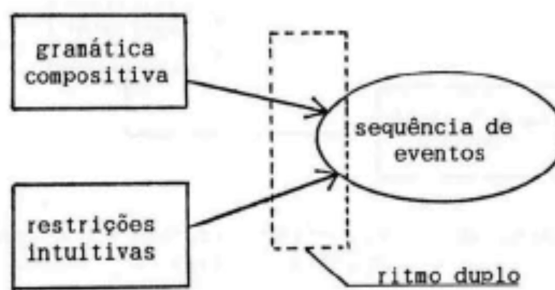


Fig. 2.3- Representação das relações supracitadas, no ato composicional. (GENTIL-NUNES, p.21)

Portanto, é na oscilação do ritmo duplo, no intercâmbio entre o que Sloboda chama de “técnica e inspiração”, que se estabelece o conflito, o problema a ser resolvido. Na comparação entre o resultado final das linhas e o plano pré-determinado do experimento, Gentil-Nunes nota que apenas dois participantes ativeram-se de maneira estrita ao plano, dez conseguiram respeitar parcialmente o intento proposto e quatro transgrediram¹⁵ completamente a tarefa proposta. Ainda assim, ele observa que o não cumprimento exato da tarefa é decorrente dos

procedimentos que se desenvolvem a partir da própria prática e interação do compositor com seu processo compositivo, ensejando a formação de ‘hábitos’. Estes hábitos revelaram, através dos experimentos, a força suficiente para suplantar decisões assumidas conscientemente, produzindo desvios significativos. (GENTIL-NUNES, p.106)

¹⁴ Que aqui são as restrições da tarefa descrita.

¹⁵ Vale a pena comentarmos que tomando como exemplo o experimento I, a produção de expectativas pode tomar diferentes contornos. Neste experimento o processo de *gap-fill* se mostrou nulo. (GENTIL-NUNES, p.76) Portanto, podemos deduzir que este compositor utilizou restrições intuitivas (aplicação da gramática da escuta) diferentemente dos demais. Isso vem de encontro aos processos composicionais que priorizam a gramática compositiva em detrimento da gramática da escuta. Como é o caso de, por exemplo, composições feitas a partir da técnica do serialismo integral.

Ele atribui assim, que “a codificação inconsciente destes hábitos é, na verdade, o que Lerdahl chama de *‘listening grammar’*. A observação consciente destes processos inarticulados, através da análise, enseja o enriquecimento da técnica consciente (*‘composing grammar’*).” (GENTIL-NUNES, p.107) Isto é, o processo de conscientização, de autoanálise, desses hábitos, torna-se uma interessante ferramenta para entender o próprio artesanato.

Também pudemos ver que o simples ato dos compositores deporem, no momento seguinte à execução da tarefa, implicou numa conscientização de alguns processos. Temos como exemplo o depoimento do compositor do experimento *m*: “Criei uma estrutura simétrica mas, para falar a verdade, eu só estou notando isso agora, na hora não rolou essa intenção.” (op. cit., p.88.) Sobre esse e outros depoimentos, o autor comenta: “Estamos diante de tomadas de consciência que alteram substancialmente a opinião do compositor sobre seus procedimentos.” (op. cit., p.107)

Além das diversas questões apresentadas por Gentil-Nunes, o autor utiliza a análise paradigmática como modelo para discussão dos experimentos. O trabalho paradigmático, segundo ele, “foi usado significando a maneira com que se produziram recorrências do sintagma inicial”¹⁶, ou seja, as repetições completas ou parciais que ocorrem numa linha melódica num sentido discursivo. De onde conclui que,

a recorrência [...] foi verificada integralmente em 15 dos 16 exemplos analisados (incluindo o Quarteto Cinético) e parcialmente no exemplo restante. Isto parece apontar para uma possível universalidade dos princípios paradigmáticos, atuando mesmo em estilos bastante diversificados e modernos. Ou senão, [...] na cultura musical do Rio de Janeiro dos anos 90. (Op. cit, p.103-104)

Além de abordar a recorrência como elemento estrutural, a tabela paradigmática fornece uma visão dos processos de produção de expectativa. Dessa forma, a citação acima aponta para “a possibilidade de estudo dos princípios da análise paradigmática como reflexo de um modelo gerativo inconsciente”. (op. cit., p.104.)

Mais um ponto interessante é a discussão, apresentada no capítulo de metodologia, sobre níveis de realização da tarefa proposta. Gentil-Nunes descreve em três níveis de realização:

Qualquer pessoa que conheça rudimentos de notação musical poderá realizar a tarefa do nível 1 sem maior dificuldade. Para o nível 2, é necessário, [...] um conhecimento musical prático, formado por exposições sucessivas a peças musicais, aliado à capacidade de reprodução interna e avaliação de padrões que possibilite uma seletividade, mesmo que intuitiva. Muitas das pessoas que possuem estas capacidades mostram-se inoperantes ao se

¹⁶ Esta citação está em seu Glossário. Sintagma, também referenciado no glossário, é o “conjunto de contornos concatenados linearmente, mutuamente complementares, formando assim unidade locucional.” O autor referenciou este tipo de análise em Nattiez (1975, p.239).

solicitar a produção de material singular, produção que diferencia o nível 3 dos demais. (op. cit., p.31-32)

Interessa-nos destacar o terceiro nível, o qual se mostra processualmente mais profundo. Gentil-Nunes afirma que no “processo compositivo, as ideias novas que afloram, por serem estranhas à consciência do compositor, ensejam descobertas de relações com o material já estabelecido e, assim, provocam, muitas vezes, mudanças de decisões tomadas anteriormente”. (GENTIL-NUNES, p.32) Percebemos que essas decisões exigem do compositor uma condição de julgamento mais subjetivo. É curioso que essa classificação proposta por Gentil-Nunes é abandonada no decorrer de sua dissertação. Ele deixa em aberto através da pergunta: “irá o compositor, realizando esta tarefa no nível 3, frustrar as implicações contidas no material aflorado em função da tarefa ou irá, ao contrário, desviar-se da tarefa para cumprir as implicações apontadas pelo material aflorado?” (Ibid.) Se observarmos os experimentos dos quatro compositores abordados, não saberemos determinar ao certo se fazem parte do nível 2 ou 3. Contudo, gostaríamos de chamar atenção para a possibilidade de considerarmos que seu *Quarteto cinético* faz parte do terceiro nível, da mesma forma que, em nossa dissertação, as obras *Sonatina para Piano e Fagote* de Fernandes e *Raka* de Nogueira também o fazem. Ainda assim, Gentil-Nunes observa que em nível 2, nas tarefas codificadas através de planos pré-concebidos, como a que ele propôs aos participantes, a reformulação – mudanças de decisões tomadas anteriormente – é vetada (ibid.). Tais situações revelam, assim, alguma artificialidade. Destarte, verificamos também, como o experimento feito por GRASSI (2008), a seguir explanado, apresenta contribuições significativas, mas que, por essa certa artificialidade, talvez não alcance níveis mais profundos de subjetividade.

2.3 GRASSI – “DE ONDE VÊM MINHAS IDEIAS? ESTRATÉGIAS PARA A DELIMITAÇÃO E A RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL”

Os protocolos da dissertação de Grassi, intitulada ‘De onde vêm minhas ideias? Estratégias para a delimitação e a resolução de problemas na composição musical’, são gerados através, também, de um experimento. Porém, diferentemente da proposta de Gentil-Nunes, que consistiu na criação de uma linha melódica de cerca de vinte segundos, a proposta de Grassi propunha a criação de uma obra musical curta para piano. O experimento deveria ser concluído em no máximo 3 horas.

Grassi selecionou três compositores com diferentes níveis de experiência para comparação. Philip, o iniciante tem menos de 5 anos de experiência na área. Richard,

intermediário, tem aproximadamente 10 anos de experiência em composição musical. E Perez, o *expert*, com experiência superior a 20 anos. O autor deixou cada participante sozinho em uma sala, de onde foram gravadas em áudio, o piano e as falas dos compositores enquanto compunham a peça. Após as gravações em áudio de cada seção composicional, Grassi transcreveu apresentando-as no anexo de sua dissertação.

O trabalho feito por Grassi aborda “entre outras coisas, o mapeamento dos caminhos utilizados pelos compositores em processos de composição, e que *experts* e principiantes compõem música diferenciadamente”. (GRASSI, 2008, p.21) Ele toma como fundamento pressupostos da psicologia cognitiva. Mais especificamente, a teoria de resolução de problemas (RP). Alguns textos da revisão bibliográfica feita por Sloboda já citavam alguns estudos sobre resolução de problemas. Em suma, pode-se definir esta teoria como a capacidade do indivíduo em encontrar soluções de problemas através de estratégias e heurísticas¹⁷.

De acordo com a aplicação dessa teoria, a composição musical é uma atividade de RP, em que as soluções são encontradas através de uma busca a partir de *movimentos* possíveis dentro de um espaço compreendido entre o estabelecimento do problema e a sua solução, também conhecido como *espaço de solução do problema*. (Sternberg apud op. cit., p.20-21)

Ou seja, é na diminuição do espaço do problema que é possível ter mais controle das ações específicas. Em termos mais aprofundados, “a composição musical pode ser caracterizada como um problema mal estruturado que requer mecanismos criativos para transformá-la em um problema bem estruturado, através da identificação e aplicação de restrições no decorrer do processo”.¹⁸ Assim, Grassi comparou os compositores de diferentes níveis, com vista aos mapeamentos dos caminhos utilizados em seus processos composicionais, concluindo, a partir de seus sujeitos, que

os resultados demonstram que existe uma diferença muito grande entre o comportamento do *expert* e do principiante. [...] a performance do participante *sub-expert* [...] na tarefa foi muito parecida com o desempenho do *expert* (pelo menos no que diz respeito à qualidade de estratégias e restrições utilizadas na RP). (GRASSI, 2008, p.121)

Uma dificuldade apontada por Grassi em relação às informações que os *experts* fornecem diz respeito a que “muitos detalhes inerentes às suas escolhas podem lhes passar despercebidos, justamente por terem sido automatizados e por não serem mais tomados

¹⁷ *Grosso modo*, heurística é uma técnica de resolução de problemas que pode ser categorizada de diversas maneiras. Segundo Grassi, as heurísticas aplicáveis à composição musical são classificadas em gerar e testar, análise de meios e fins, funcionar para trás, funcionar para frente, estabelecimento de subobjetivos e decompor.

¹⁸ “Musical composition may, therefore, be characterized as an ill structured problem requiring creative mechanisms to transform it into a well-structured one, through the identification and application of constraints throughout the process.” (PEARCE & WIGGINS, 2007, p.2)

conscientemente.” (Sloboda apud op. cit., p.23) E aí, vemos que a forma de relatar os pensamentos pode fazer a diferença. Como, por exemplo, no caso do sujeito *expert* – Perez –, que não fará espontaneamente o relato sobre todas suas “automatizações” incorporadas. Em outra via, como observaremos num capítulo posterior, Nogueira usará um tempo maior de reflexão para detalhar as minúcias de seu processo composicional.

A geração de protocolos em situações artificiais para comparação, como em Grassi, já fora discutida por outros autores:

De fato, existe um estudo que investigou a performance de compositores experts e principiantes em uma tarefa de composição “restringida” de harmonização de uma melodia tonal (Davidson & Welsh, 1988) (...). Apesar de este estudo ter sido criticado por não reproduzir as condições normais que um compositor enfrenta no dia a dia (Collins, 2005). (GRASSI, p.49-50)

Com essa crítica, acreditamos que a geração de relatos sobre obras nas quais os compositores se encontram em situações reais de composição também é válida, pois estes podem fornecer dados que situações hipotéticas não trariam. Com relação a isso, Grassi aponta ao final de sua dissertação, possibilidades ainda a serem exploradas: “Delimitação do estudo a situações reais de composição musical; Inclusão do período de incubação na experiência; Análise musical completa das peças resultantes, assim como de obras importantes na vida do compositor”. (op. cit., p.134)

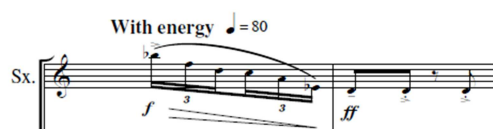
Portanto, segue no próximo capítulo, a descrição das características gerais de uma peça de Marcos Nogueira, denominada *Raka*, em que houve um período de incubação – em torno de um mês e meio. E posteriormente, a discussão de seu relatório.

3.1 RAKA: CARACTERÍSTICAS GERAIS¹

A obra *Raka*, de Marcos Vinício Nogueira, para Saxofone, Contrabaixo e Piano, foi composta em 2009, na cidade de Tsukuba, Japão, como parte de um projeto (anexo C), que previa a elaboração simultânea de uma composição musical e de seu relatório (anexo B), detalhando etapas e decisões do processo composicional. Por esta razão, provavelmente esse relatório revela um nível excepcional de organização, e explica minuciosamente a construção da peça. Este relatório será usado como base para essa descrição das características gerais da obra, que incluirá comentários do próprio compositor.

Raka foi estruturada em três partes: a primeira se encerra no c.49 e a segunda, no c.100. Inicialmente pensada com uma forma ternária, acabou por se revelar mais próxima a uma forma sonata, retendo características de um desenvolvimento na parte central². Esse “enquadramento” formal será comentado ao final deste trecho, quando discutiremos as três partes da obra, mesmo que aqui não se pretenda ampliar a discussão sobre sua propriedade³. Cabe dizer, no entanto, que o compositor justifica essa “moldura” detalhadamente⁴ e seu cuidado com a generalização pode ser subentendido pelas aspas colocadas quando ele se refere à “exposição – desenvolvimento – recapitulação”.

Em essência, *Raka* é calcada em contrastes texturais de alguns poucos materiais, submetidos a procedimentos de variações – características estas comuns às suas três seções. Seu material temático é apresentado logo ao início, como “duas estruturas celulares: um movimento rápido descendente (elemento “a”) e uma célula pulsante (elemento “b”), sem contorno melódico”.⁵ Apresentaremos, nos exemplos abaixo, a linha do saxofone isolada dos outros instrumentos (ex. 3.1) e também em conjunto com estes, como está na peça (ex. 3.2).



Ex. 3.1 – Elementos “a” e “b” na linha do saxofone.

¹ REZENDE, 2013.

² A organização formal da peça é comentada nas notas 3 (p.1) e 29 (p.16) do relatório.

³ Wennerstrom (1975, p.56,57) nos dá uma boa visão dessa amplitude ao discutir possibilidades formais para a “Trenodia para as vítimas de Hiroshima”, de Penderecki.

⁴ Ver nota 29 (p.16).

⁵ Nota 4 (p.2) do relatório. O saxofone tenor soa uma 9ª abaixo do que está escrito.

With energy ♩ = 80

Saxophone Tenor (Bb)

Double Bass

Piano

Ex. 3.2 - Elementos “a” e “b” no saxofone juntamente com o conjunto.

Referências a esta estrutura motívica permeiam muitas das 49 notas do relatório, confirmando sua importância na construção da peça. A nota 6 (p.3) mostra os primeiros procedimentos de variação: “A frase inicial, entretanto, precisava ser completada [...] e decidi juntar ao **motivo principal** ($a+b$) um material complementar [...] construído com novos ataques de b , ornamentados ou não por rápidos movimentos variantes de a ”.

With energy ♩ = 80

Sx.

Ex. 3.3 – Frase inicial com os motivos principais.

Muitos outros exemplos de procedimentos de variação encontram-se comentados no relatório, alguns deles bastante sofisticados, como o que faz o contrabaixo, mostrado adiante no ex. 3.5.

E, apontando um dos muitos contrastes texturais, podemos citar o dos cs. 5 e 9. Neles, o elemento a é precedido por um amplo movimento ascendente, apresentado no c.5 pelo saxofone, e no c.9, pelo saxofone e piano.

Ex. 3.4- Contraste textural⁶ entre os cs. 5 e 9.

Este contraste textural, decorrente de um adensamento no c.9, que prepara uma finalização, foi comentado no relatório em dois momentos:

- na nota 12 (p.5), ele fala da expansão do “movimento ascendente [...] que alcança o motivo principal variado e com caráter finalizador, em c.10”.

- na nota 13 (p.6), ele explica: “Quero ainda salientar que procurei dar mais ênfase à ornamentação ascendente do final do tema com os dobramentos do piano, para criar forte expectativa pelo desfecho”.

Ou seja, uma vez que se tem o relatório, com o registro do compositor, percebem-se mais claramente as muitas intenções que existem por trás de uma “simples” passagem da composição. Adiante, e num outro contexto (nota 20, p.10), ele próprio diz: “A função formal do trecho a ser elaborado determina o tipo de movimento a ser empregado”.

Outro exemplo de contraste textural, também enriquecido pelos comentários do compositor, está nas notas 26 e 27 (p.13). Nogueira comenta:

Em c.36, trecho final deste segmento, decidi lançar mais alguma novidade em termos de recurso expressivo; alguma variante temática que acrescentasse algo novo em termos não apenas texturais, mais temático. Além disso, achei que faltava ainda o contrabaixo apresentar sua contribuição para este final [...]. Então resolvi elaborar um fragmento melódico partindo do elemento *b* do motivo temático.

Ex. 3.5 - Variação melódica nos cs. 36 a 40.

⁶ Este contraste textural só é possível se compararmos distintamente estes dois compassos.

Os retângulos do ex. 3.5, apontam para o “progressivo alargamento do esquema rítmico do elemento *b*”⁷ – mais um procedimento de variação comentado detalhadamente nessa mesma nota 26. Na partitura, esse trecho é modificado, como Nogueira comenta na nota 29: o contrabaixo faz uso de cordas duplas e algumas notas também sofrem enarmonização. O glissando aproxima o quase solo do contrabaixo ao trinado do piano, seu único acompanhamento.

Ex. 3.6- Cordas duplas inseridas ao alargamento do elemento *b*.

Essa “linha melódica expressiva do contrabaixo”⁸ é repetida a partir do c.46, em destaque pelo registro agudo dos harmônicos, aí sim com sua força melódica mais em evidência. É possível até que a busca por essa expressividade tenha motivado sua repetição, uma vez que no c.36 a linha ainda retinha ecos de uma densidade presente na passagem que a antecedia (c.34).

Ex. 3.7- “Linha melódica expressiva” em harmônicos, no contrabaixo, a partir do c.46.

⁷ Como se lê ao final da nota 26 (p.13): “Pode-se observar que o elemento *b* é inicialmente apresentado sem variação rítmica (I); em seguida é repetido (II) com a supressão da segunda articulação [...]; e, por fim, esta última configuração sofre aumento dos valores rítmicos (alargamento) para dar ainda mais efeito de desmobilização (III)”.

⁸ Nota 27 (p.13). É importante frisar que essa melodia retorna invertida, na seção central (c.82-85), e é escolhida para encerrar a peça.

Buscamos agora apontar características gerais de cada uma das três seções de *Raka*. Sua primeira parte (c. 1 a 49) é estruturada com vistas à afirmação do material temático (elementos *a + b*), quer seja por repetições literais, como a dos cs. 5 e 6, ou por repetições parciais, como a do elemento *a* no c.10, entre outras. Podemos dizer também que a dualidade presente nesse material – elemento *a*: movimento rápido descendente – e elemento *b*: célula pulsante sem contorno melódico⁹ – além de marcar pontualmente suas inserções, interfere na macroestrutura da parte como um todo. Assim podemos entender a oposição entre o acirramento das articulações que marca o trecho dos cs. 11 a 17 e a subsequente “estaticidade” dos cs. 18 a 21¹⁰ como reflexo dessa dualidade. E inversamente o trecho dos cs. 35 a 41 em relação ao trecho posterior dos cs. 42-43.

Vale ressaltar também a importância estrutural do “material ornamental subsidiário (com contínua oscilação de gestos ascendentes e descendentes)”.¹¹ O jogo textural ao qual ele é submetido – diferentes amplitudes, registros, densidades – marca sobretudo essa primeira parte¹². Podemos apontar como exemplos, os trechos dos cs. 5 e 9, já discutidas no ex.3.4 desse capítulo, e também o trecho do c.17, comentado por Nogueira: “Os dobramentos do piano em c.17 cumprem a mesma função já empregada em c.9, de adensamento e criação de expectativa”¹³.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.), covering measures 17 to 21. The score is written in a single system with three staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, primarily using triplets. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *cresc. molto* (crescendo molto). The Saxophone part is in the treble clef, the Double Bass part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The piano part features complex rhythmic figures with many triplets and slurs, creating a sense of density and expectation.

Ex. 3.8- Adensamento no c.17.

⁹ Ver exemplo 3.1 desse capítulo. No elemento *b*, há um salto de 3^om na voz mais aguda dos acordes do piano que é prenhe e que retornará nos cs. 101 e 108. E, o comentário do compositor na nota 5 (p.2) – “Entendo que o elemento *a* deve soar como uma explosão inicial seguida de dispersão de energia” – já sublinha essa dualidade.

¹⁰ O compositor se refere a essa passagem como sendo o “trecho de mais alto grau de desmobilização até então” (nota 15 – p.7). Ele também estabelece aí um fechamento que torna essa primeira parte bi-partida.

¹¹ Nota 10 (p.4).

¹² O compositor detalha, nas notas 10 (p.4), 17 (p.8) e 20 (p.9), diversos aspectos da atuação da direcionalidade na construção dessa primeira parte.

¹³ Nota 14 (p.6)

A parte central de *Raka* (cs.50-100) é elaborada com a intenção de desenvolver a “exploração de recursos já apresentados”, intenção essa já explicitada na última nota da parte anterior¹⁴. Nogueira assim a introduz:

A primeira ideia para a seção foi romper drasticamente com o caráter textural da parte inicial. Assim decidi iniciar com um trecho solo do saxofone com ritmo intermitente. [...] Contudo, faltava escolher o vínculo com o material motivico [...]. Resolvi então aplicar, inicialmente, às notas longas um ornamento mínimo que remetesse aos motivos temáticos. Cheguei então à escolha do “mordente” em tercina (c.50).¹⁵

50 **molto meno**
espressivo
Sx. *mp*

Ex. 3.9- Nota longa e “mordente” promovendo contraste textural.

Nessa nota o compositor confirma a dupla função da parte central: a introdução de contraste textural em relação à primeira parte e a ideia de desenvolvimento pelo vínculo com o material motivico.

87 DB. *pizz.* *f*
Pn. *ff*

Ex. 3.10- Processo de desmobilização do ostinato nos cs.87 e 88.

Outro elemento contrastante dessa parte central é o longo ostinato no registro grave do piano (c.71 a 86), pensado como “uma representação do efeito dos zunidores empregados pelos Bororos no ritual que inspirou esta peça e ao qual está ligado seu título”.¹⁶ O fluxo

¹⁴ Nota 29 (p.16). Pouco adiante no relatório, na nota 32 (p.17), o compositor também chama atenção para um tratamento mais virtuosístico dado ao saxofone, e na nota 39 (p.22) para seu uso de multifônicos, que também marcam essa parte central.

¹⁵ Nota 30 (p.16). Aí vemos que até as notas longas são pensadas por sua força contrastante em relação à primeira parte, na qual o saxofone revelava grande atividade rítmica.

¹⁶ Nota 36 (p.19). O início desse trecho (c.71) delimita uma nova seção da parte central com “maior destaque solista” para o contrabaixo, que trabalha sobre “elementos motivicos” expostos adiante na nota 37 (p.21).

rítmico desse ostinato torna-se contínuo entre os cs. 77 e 83, sendo precedido por movimentos esparsos, conforme comentado pelo compositor ao final da nota 36 (p.19), movimentos estes que também marcam o “processo de desmobilização do ostinato”¹⁷, quase que como intermitências (ex.3.10).

The musical score for Ex. 3.11 consists of three staves: Saxophone (Sx.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pn.).
 - **Saxophone (Sx.):** Starts at measure 101 with a triplet of eighth notes marked *f*. It features a dynamic shift to *mp subito* and then *mf*. Annotations include 'reiteração de a' and 'células do solo alternando com o material temático'.
 - **Contrabass (Cb.):** Starts with a triplet marked *f* and *pizz.*, then switches to *arco* with *mp* and *mf*.
 - **Piano (Pn.):** Features a 'dobramento' (doubling) of the saxophone line. It includes 'material temático' in both hands, with dynamics ranging from *f* to *ff*.
 - **Annotations:** 'reiteração de a' points to a specific rhythmic pattern. 'dobramento' indicates the piano's doubling of the saxophone. 'material temático' identifies key melodic motifs. 'células do solo alternando com o material temático' describes the interaction between the saxophone's solo cells and the thematic material.

Ex. 3.11- Reexposição com nova configuração textural nos cs. 101 e 102.

A última parte de *Raka* (cs. 101 a 122) é pensada como uma seção de recapitulação, comentada assim por Nogueira¹⁸: “Como o material temático [...] é notavelmente reduzido e já fora repetido inúmeras vezes e de modo bastante variado, decidi que a recapitulação seria reduzida e compacta”. Sua construção buscou novas superposições do material temático (ex. 3.11)

The musical score for Ex. 3.12 consists of three staves: Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.).
 - **Saxophone (Sx.):** Features a melodic line with triplets, starting at *mf* and increasing through *cresc.* to *f*.
 - **Double Bass (DB.):** Provides a rhythmic accompaniment with triplets, ending with a *pizz.* (pizzicato) marking.
 - **Piano (Pn.):** Features a complex texture with triplets in both hands, starting at *mf* and increasing through *cresc.* to *f* and *ff*.
 - **Annotations:** 'cresc.' indicates a crescendo in both the saxophone and piano parts.

Ex. 3.12- Ideia do *continuum* nos cs. 105-106.

¹⁷ Nota 41 (p.24), onde se lê também: “enquanto o piano volta a apresentar o elemento *b* com acordes intensos, o contrabaixo responde aos últimos movimentos do ostinato encerrado no piano, como um eco”. Acrescenta-se também que desde o início da peça, o compositor se revela atento ao papel das intermitências – notas 8 (p.3) e 9 (p.4).

¹⁸ Nota 44 (p.26), na qual estão explicitados os materiais desta seção.

A ideia do *continuum* (ex. 3.12), expressiva nos trechos dos zuniadores da seção central, também perpassa a recapitulação. O *continuum* é marcante a partir do c.109, mas já se antecipava nos cs. 105-106, acrescido pelo ostinato¹⁹ dos acordes graves do piano, presente já nos cs. 103 e 104.

Este trecho é mais uma confirmação da força estrutural da repetição nesta peça, evidente já em seu início, quando da apresentação e confirmação do material temático.

Dois outros processos merecem destaque na construção de *Raka* e aí já devemos voltar o olhar para a peça como um todo. O primeiro diz respeito à organização rítmica²⁰, genericamente, mas comentaremos aqui apenas um princípio de organização que norteou a distribuição dos “segmentos rítmicos bastante articulados”, em sextinas ou fusas. A utilização desses segmentos, nas três seções, visa à intensificação de sua permanência²¹, buscada de modo quase linear, até que um ápice seja atingido, para depois arrefecer e motivar o contraste para um trecho menos articulado.

Ex. 3.13- Linhas “estacionárias” nos cs. 105 e 106.

O segundo processo diz respeito à organização e distribuição dos contornos melódicos, sobretudo dos acima comentados “fragmentos bastante articulados”. Em diversas notas o compositor discute a importância estrutural desse parâmetro, desde suas três possibilidades de direcionamento²² até os conceitos de progressividade e direcionalidade.²³ À guisa de exemplo, reproduzimos parte do texto da nota 45 (p.27), com a linha “estacionária” do saxofone (ex. 3.13): “E com o novo estabelecimento do *continuum*, a partir do c.105, procurei criar nova condição de progressividade. Decidi não deixar a linha do saxofone e piano (parte superior) ganhar muita direcionalidade [...]”.

¹⁹ Outras ocorrências de *ostinati* podem ser vistas no contrabaixo – cs. 9-12 e cs. 40-43.

²⁰ As notas 24 (p.12), 36 (p.19) e 45 (p.27) discutem aspectos ligados à organização rítmica e à presença de vários *continua*.

²¹ Na primeira seção, este ápice permanece por 19 tempos, entre os cs.22 e 26; na segunda seção, há uma permanência por 26 tempos, entre os cs.78 e 84. E na terceira seção, há uma permanência por 21 tempos, entre os cs.109 e 114.

²² Discutidas em detalhe na nota 20 (p.9-10).

²³ Muitas são as notas nas quais Nogueira os explícita: nota 10 (p.4), 17 (p.8), 20 (p.9-10), 31 (p.17), 33 (p.17) e 45 (p.27).

Esses processos demandariam análises específicas que fogem ao âmbito dessa dissertação, mas importa frisar que eles desempenham um papel estrutural na construção de *Raka*. Ao lado do material temático, dos procedimentos de variação e da exploração dos contrastes texturais, eles respondem igualmente pela organização da peça, e revelam sua essência, ampliando em muito qualquer enquadramento formal possível que a ela se atribua. Metaforicamente falando, o enquadramento lida com “limites” a *grosso modo*. Mas a construção da trama é muito mais rica e complexa.

3.2 RAKA: COMENTÁRIOS SOBRE O RELATÓRIO.

O recorte do relatório que orientou nossos comentários sobre as características gerais de *Raka* é, evidentemente, parcial. Cabe aqui mencionar também que o compositor discorreu em detalhe sobre suas escolhas de alturas, desde o início, onde ele explicita “decidi trabalhar com um conjunto referencial de alturas [...] a fim de garantir coerência harmônica ao longo da peça”²⁴. Ao longo de muitas outras notas ele comenta transposições usadas, assim como o emprego de outros conjuntos “um pouco diferentes”, entre outros aspectos. Também outro fator apontado em diversas notas é o cuidado com o tratamento idiomático dos instrumentos e com a função que cada instrumento desempenha nos diversos trechos nos quais eles atuam.²⁵

Em outras palavras, o nível de detalhamento do relatório é mesmo excepcional. Escrito em tom assertivo, ele revela o domínio do compositor sobre seu *métier*, possível também graças ao exercício analítico²⁶ feito paralelamente à elaboração do relatório. Chama atenção a inserção de “categorias de decisão”, criadas como demanda do projeto²⁷; a saber: decisões teóricas, optativas e contingenciais. Embora essas categorias possam coexistir²⁸, elas respondem por diferentes “naturezas” de decisões que foram tomadas durante a composição da peça. As mais numerosas são as decisões contingenciais, que dizem respeito às ações tópicas, motivadas pelo contexto²⁹ agindo sobre os materiais do trecho que estava sendo composto. Reproduzimos aqui, como exemplo, a decisão contingencial da nota 19 (p.9):

Ainda com respeito à harmonia, decidi aplicar ao elemento da parte inferior do piano o mesmo tratamento em intervalos de 2ª maior [...], com isso aumentando a densidade textural da célula motívica em questão (b) e reforçando o efeito harmônico característico da seção [DECISÃO CONTINGENCIAL].

²⁴ Nota 2 (p.1)

²⁵ A guisa de exemplo, ver nota 37 (p.20).

²⁶ Ver nota 29 (p.16).

²⁷ Conforme detalhado na introdução.

²⁸ Nogueira aponta para alguns desses casos como, por exemplo, na nota 41 (p.24).

²⁹ Elas são ainda mais expressivas, em quantidade, nas 2ª e 3ª partes da peça. Nogueira chama atenção, já na nota anterior (18, p.8), para a presença dos dobramentos em 2^{as} entre as linhas do saxofone e do piano.

Em c.34 resolvi fazer nova inserção (no saxofone) do movimento contínuo do segmento anterior, como se novo eco ressoasse ou como se o *moto continuo* predominante na peça insistisse em se manter e resistisse a ser abafado pela nova “ordem” textural³⁴.

O relatório de Nogueira é denso e rico, como o processo composicional que ele narra. Sua formação teórica³⁵ embasa suas reflexões e seu domínio na composição faz dele um *expert*, na visão das ciências cognitivas³⁶. Dessa forma, não há menção explícita no relatório à dificuldades encontradas durante a composição de *Raka*. Há referências à mudanças tanto na forma quanto na instrumentação da peça³⁷, e há vários ajustes que “foram, além de simples aperfeiçoamentos de notação, dedicados à melhor indicação de andamentos, dinâmicas e articulações, com a finalidade de destacar melhor algum elemento ou dar mais precisão à interpretação”.³⁸ Dentre outros casos, nos quais o contexto incide como fator propulsor para mudanças, podemos citar a alteração das “notas do saxofone de c.46 a 48 para manter a coerência harmônica de toda a seção”³⁹ e relembrar nossa discussão acerca da “linha melódica expressiva do contrabaixo” (exs. 3.5 e 3.6 – c.36 a 38), no capítulo anterior.

Outros dois aspectos presentes no relatório devem ser mencionados aqui, e dizem respeito a questões mais amplas. O primeiro reflete um cuidado em evitar a vulgarização, causada, sobretudo pela redundância⁴⁰. Na nota 14 (p.6), Nogueira diz: “A entrada do piano em c.13 tem apenas a função de quebrar a constância textural, promovendo algum contraste e reduzindo uma possível vulgarização do contexto textural pela redundância”.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pi.). The score is divided into two systems, measures 12 and 13. The piano part is the focus, showing articulated lines with triplets and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*. The saxophone and double bass parts also have their own lines, with the saxophone part featuring a continuous melodic line and the double bass part providing harmonic support.

Ex. 4.2 – Linhas articuladas no piano, nos cs.12 a 13, quebrando a constância textural.

³⁴ Nota 25 (p.13).

³⁵ Como reflexo desta formação, por exemplo, vemos no relatório muitas referências à figura do “ouvinte” – preocupação já presente desde sua tese de doutorado.

³⁶ Sloboda em seu livro *The Musical Mind* discute a *expertise* da performance musical no subcapítulo intitulado “A performance em nível de *expert*”. No entanto, Grassi apresenta uma discussão mais voltada ao compositor e a composição musical em sua dissertação, apresentada por nós na fundamentação teórica.

³⁷ Notas 29 (p.16) e 9 (p.4).

³⁸ Final da nota 28 (p.14).

³⁹ Nota 29 (p.15).

⁴⁰ Há dois casos semelhantes que podem ser vistos nas notas 29 (p.15) e 41 (p.24)

A constância textural à qual Nogueira se refere, é caracterizada pela linha articulada do saxofone e pelo fragmento repetitivo do contrabaixo, acompanhados por acordes do piano, todos já presentes no c.11. Ainda que o contexto nos mostre que o trecho caminha para um adensamento no c.17, com os três instrumentos desenvolvendo as linhas articuladas – o que poderia explicar de modo diferente a construção da passagem – importa que o argumento do compositor é outro. Assim ele elucida adiante: “não tenho normalmente interesse em explorar um alto grau de redundância material e formal”⁴¹. A vulgarização evitada esbarra numa questão estética, e de estilo, para ele.

O segundo aspecto, mais abrangente ainda, pode ser percebido nas entrelinhas de muitas notas. Ao lado das muitas ações reveladas nessas notas há outras tantas subjacentes a elas, que dizem respeito à decisões de maior amplitude. A nota 16 (p.7) nos sugere isso quando, depois de detalhar uma decisão contingencial – a de que a parte central da peça teria menos apelo métrico – e outra optativa, que apontava para uma possível ampliação da exposição, Nogueira acrescenta: “Cumpro ainda dizer que desejei esta ampliação da parte A porque [...] o tempo de permanência dessas ideias na escuta do ouvinte foi relativamente diminuto até então”. Ao embasar esta sensação na decisão teórica que a sucede⁴², Nogueira a fundamenta, mas na verdade esse “desejo” motiva uma decisão dele, compositor, que é fortemente apoiada por sua sensibilidade. Essa é a dinâmica da maioria das notas: a sensibilidade “aponta” o caminho para a ação e desencadeia uma posterior especulação racional sobre sua natureza. Como um bom exemplo, vemos que Nogueira decide sobre o conteúdo da recapitulação⁴³ antecipadamente à sua realização, escolhendo materiais da exposição seletivamente. São decisões que ele nomeia como contingenciais sim, mas por trás delas há um universo maior que é o da sensibilidade do compositor ditando seu percurso.

Concluindo, acreditamos que o relatório de Nogueira é uma fonte rica para o estudo de seu processo composicional. Por sua densidade e pela organização de seus comentários esse relatório pode suscitar vários recortes, para estudos específicos tanto de questões objetivas quanto subjetivas, ligadas também à composição de modo geral. E sua narrativa é inspirada e faz jus ao ofício do compositor – nela não há nenhuma simplificação, como também não há na composição –, e por isso mesmo representa um instrumento valioso para quem busca mergulhar nos meandros analíticos do processo composicional.

⁴¹ Nota 44 (p.26).

⁴² [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística de equilibrar seções proporcionalmente e estabelecer funções formais]. Nota 16 (p.8).

⁴³ Nota 44 (p.26).

4.1 SONATINA PARA PIANO E FAGOTE: ANÁLISE.

Desenvolveremos, na primeira parte deste capítulo, uma análise morfológica da peça *Sonatina para Piano e Fagote* destacando elementos motivicos e suas derivações, e fatores de organização formal. Já na segunda parte, mostraremos, topicamente, considerações sobre transformações harmônicas, dinâmicas, repetições, intensificações e apassivações, mostrando como estas atuaram estruturalmente na construção da peça.

Tais análises nos fornecem detalhes da composição em uma perspectiva que não a apresentada no relatório feito concomitantemente à obra. Assim, a análise pôde desvelar processos que não foram acessados conscientemente no momento de criação da obra.

4.1.1 ANÁLISE FORMAL

Dando uma visão da peça como um todo, podemos pensar a forma como um conjunto de variações (A, A', A''), conforme a divisão abaixo:

- ◆ Introdução: Compassos 1 a 14
- ❖ A
 - ◆ Tema: Comps. 15 a 40
 - ◆ Desenvolvimento: cs. 41 a 61
 - ◆ Transição: 62 a 81
- ❖ A'
 - ◆ Fragmentos Temáticos: 82 a 102
 - ◆ Desenvolvimento: 102 a 129
 - ◆ Interlúdio¹: 129 a 148
- ❖ A''
 - ◆ Fragmentos Temáticos: 149 a 163
 - ◆ Desenvolvimento: 164 a 189
 - ◆ Codeta: 190 a 193

Neste esquema formal percebemos uma alternância entre trechos temáticos e outros trechos, instáveis, em contexto de desenvolvimento. É possível que este fato ocorra porque o tema (c.15 a 40), apresentado na seção A, não é aqui tratado como uma “entidade” – um todo coeso – para efeito das variações: dele são apenas extraídos motivos. Dessa forma, seria como se esses motivos não pudessem responder pela totalidade dos materiais da peça, criando então o espaço para os desenvolvimentos acontecerem.

¹ O interlúdio, por apresentar características tanto de A' quanto de A'', foi tratado como uma seção autônoma.

4.1.1.1 Introdução (Compassos 1 a 14)

A peça se inicia num acorde de mi bemol menor com sétima e nona. Suas quatro primeiras notas delineiam o *motivo a* que apresenta como característica principal, a angularidade. Este motivo é articulado pela harmonia, dinâmica e ritmo evidenciando uma contraposição entre continuidade e descontinuidade do discurso. Para observarmos esta contraposição, dividiremos os compassos 1 a 9 em seis fragmentos (ex. 5.1):

The musical score shows two staves: Fagote (Bassoon) and Fg. (Flute). The tempo is Allegro (♩ = 100) and the time signature is 2/4. The key signature has three flats. The score is divided into six numbered fragments, each enclosed in a dashed box. Fragment 1 (Fagote) starts with a *mf* dynamic. Fragment 2 (Fagote) starts with a *pp* dynamic. Fragment 3 (Fagote) starts with a *mp* dynamic. Fragment 4 (Fg.) starts with a *pp* dynamic. Fragment 5 (Fg.) starts with a *mp* dynamic. Fragment 6 (Fg.) starts with a *mf* dynamic and ends with a *f* dynamic. The fragments are separated by rests, indicating a discontinuous discourse.

Ex. 5.1- Fragmentos no início da peça.

A forma irregular da sucessão de fragmentos e pausas - som e silêncio - promove certa descontinuidade do discurso, pois desloca a relação hierárquica imposta pelo compasso (2 por 4). Não obstante, o discurso em outros níveis se mostra contínuo, sendo a repetição um elemento importante em sua construção. Em termos de alturas, constatamos que o fragmento 1 está contido no fragmento 2; os fragmentos 3 e 4 são praticamente idênticos entre si (sol bemol contra sol natural) e os fragmentos 5 e 6 partem de alturas que finalizam os fragmentos que os antecedem. O elemento mais característico da continuidade é a condução predominantemente ascendente da frase. No gráfico 5.1, podemos acompanhar essa direcionalidade, que se torna mais linear a partir do terceiro fragmento, através das três linhas destacadas por hastes (ver próxima página).

As linhas intermediária e superior ascendem por arpejos e a linha inferior por um salto de oitava, seguido de graus conjuntos. Logo abaixo dos dois primeiros pentagramas, ainda no gráfico 5.1, reunimos as alturas de cada fragmento. Notamos no primeiro e segundo fragmento uma predominância no polo tonal de mi bemol menor. E também, um acréscimo no número de alturas tendendo para uma maior utilização do total cromático, mais perceptível nos quarto e quinto fragmentos, onde são utilizadas oito alturas. Essa maior utilização do total cromático num sentido linear suscita aí uma relação de enfraquecimento e afastamento da função tonal de tônica.

The image displays a musical score analysis. At the top, a grand staff (treble and bass clefs) shows a melodic line from measures 1 to 9. Six fragments are identified and numbered in boxes: 1, 2, 3, 4, 5, and 6. Below the grand staff, five fragments are isolated on a single treble clef staff, labeled 'Fragmentos 1/2', 'Fragmento 3', 'Fragmento 4', 'Fragmento 5', and 'Fragmento 6'. Each isolated fragment is accompanied by a number in parentheses: (5), (7), (8), (8), and (7) respectively. Below these, a smaller treble clef staff labeled 'Alturas em comum' shows the common pitch heights for each fragment, with vertical arrows pointing from the isolated fragments to this common pitch line.

Gráfico 5.1- Direcionalidade e disposição das alturas no trecho dos compassos 1 a 9.*

* Para melhor visualização, o pentagrama superior foi transposto uma oitava acima. Os números dentro dos quadrados delimitam o início dos fragmentos isolados no ex. 1. Os números dentro de parênteses representam o número de alturas utilizadas por fragmento. O pentagrama inferior mostra as alturas características de cada fragmento através da eliminação das alturas em comum. Gráfico de nossa autoria.

Até aí, comp. 9, o fagote protagoniza os elementos. Em seguida, o piano toma vez fazendo uma condensação (ver glossário) da frase em pouco mais de quatro compassos através da eliminação de repetições de algumas notas. A introdução termina com o fagote repetindo oitava abaixo, as últimas notas executadas pelo piano.

4.1.1.2 Seção A – Tema (Compassos 15 a 40)

O tema (ex. 5.2), executado pelo fagote entre os c.15 a 40, caracteriza-se por apresentar um contorno melódico bem definido. Tendo seu início no grave, ele atinge seu ponto culminante, no c.34, após uma série de hesitações. Então decai e prepara seu fechamento entre os cs. 36 a 40.

Ex. 5.2- Comps. 15 a 40 – Tema.

Inicia-se, no c.15, uma nota longa num *crescendo* desenvolvendo graus conjuntos ascendentes distando uma quinta justa acima da primeira nota. Este movimento ascendente em grau conjunto é o que chamaremos de *mot. b*, que se apresenta relativamente como novo, pois já havia acontecido um movimento ascendente em graus conjuntos (notas circuladas abaixo) na voz mais grave dos desenhos angulares da frase da introdução:

Ex. 5.3- Compassos 3 e 5 – Graus conjuntos em voz mais grave dos desenhos angulares.

A continuação do tema se dá, no c.19, através do *mot. a* num acorde meio-diminuto, e no c.25, por graus conjuntos descendentes finalizados com nota repetida, ao qual chamaremos de *mot. b'*. Adiante, no c.31, o *mot. a* recebe uma resolução descendente cromática, formando o *mot. a'*. Abaixo, segue uma tabela dos motivos citados:




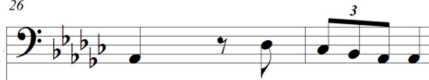
Motivos	Característica	Exemplo
Mot. a	Contorno angular.	
Mot. a'	Contorno angular com resolução de segunda menor na última nota.	
Mot. b	Movimento ascendente em grau conjunto.	
Mot. b'	Movimento descendente em grau conjunto com última nota repetida.	

Tabela 5.1- Motivos

Observamos entre os cs. 25 a 29, o fator da reiteração e repetição através de insistências motívicadas que promovem intensificação. A partir do c.29, o *mot. b'* é sequenciado por diversas harmonias cromáticas remetendo, dessa forma, ao enfraquecimento da função tonal de tônica da introdução.

4.1.1.3 Seção A – Desenvolvimento (Compassos 41 a 61)

O desenvolvimento desta seção se inicia a partir do comp. 41 com uma intensificação promovida pela afirmação do cromatismo no fagote. Esta intensificação entra em concordância com o estresse causado pela sucessão repentina entre as dinâmicas forte e piano, ocorrido pouco antes, nos cs. 38 e 39. Por isso, constatamos que há uma espécie de elisão entre o tema e o desenvolvimento, pois enquanto o fagote esvanece a melodia do tema, entre os cs. 37 a 40, o piano já insere aí uma nova configuração textural.

A seguir, no c.42, a intensificação se torna ainda mais evidente através da antecipação rítmica¹ colocada na mão direita do piano e pelo cromatismo, expresso pelo movimento ascendente dos arpejos meio-diminutos, tornando-se gradativamente dominante até culminar, no c.50, no cromatismo escalar em fortíssimo em ambos os instrumentos.

Esta intensificação será, por sua vez, parcialmente cessada², através da diluição do ritmo (ver glossário), apresentando uma contração intervalar (ver glossário) através da verticalização (ver glossário) de dissonâncias de segundas menores. Esse fator gradual de

¹ Antecipação que se tornará mais evidente em forma de acento do comp. 49 até o final da subseção.

² No final deste capítulo discutiremos como essa e outra intensificação ocorrem.

diluição, iniciado no c.53, conduz à conclusão do desenvolvimento e assinala o início da transição.

4.1.1.4 Seção A – Transição (Compassos 62 a 81)

A função dos elementos dos compassos 62 a 81 é proporcionar uma transição entre o desenvolvimento da seção A e os fragmentos temáticos de A' que se contrastam, respectivamente, pela maior e menor articulação das alturas. O início provoca certa instabilidade, pois as primeiras notas ainda retêm as segundas menores, distribuídas entre as vozes do piano e a linha do fagote. Aos poucos, esses intervalos de segundas menores vão se expandindo para intervalos maiores. O gráfico abaixo mostra como esta expansão atua:

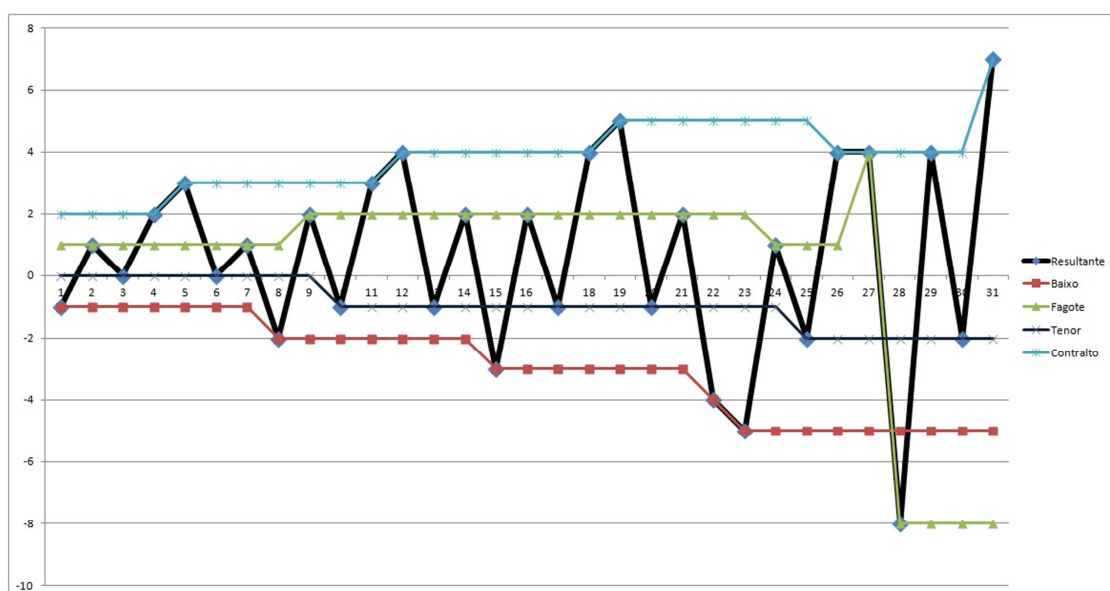


Gráfico 5.2³ - Expansão intervalar entre as vozes nos compassos 61 (a partir das duas notas finais) e 75.

Através desse gráfico, fica clara a utilização do contorno angular (*mot. a*), expresso pela linha da resultante, juntamente com a expansão intervalar. Em seguida, a sequência de acordes si bemol diminuto, si bemol meio diminuto e si maior com sétima, entre os cs. 74 a 77 inicia uma mudança caracterizada pela modulação métrica, causando assim, uma passagem do tempo binário para ternário e, conseqüentemente uma rarefação da textura. É nesse momento que se introduz a segunda seção.

³ No eixo x (horizontal) encontram-se 31 ataques referentes aos compassos 61 (a partir das duas notas finais fá e sol) a 75. Já no eixo y (vertical) encontra-se, expresso pelo número 0, a altura sol bemol. Assim, as alturas negativas estão para o grave e as positivas para o agudo. Também adotamos a nomenclatura tradicional de vozes baixo, tenor e contralto por se tratar de um trecho polifônico. Gráfico de nossa autoria.

4.1.1.5 Seção A' – Fragmentos Temáticos (Compassos 82 a 102)

A seção A' começa com o piano empregando uma inversão do *mot. b* com a distância, entre a primeira e a última nota, ampliada para uma sexta maior. O acorde si diminuto do c.84 e o si meio-diminuto do c.85 enfraquecem a tonalidade de si maior e modulam para a tonalidade de dó maior⁴. Nos cs. 86 a 89, o início do tema aparece praticamente literal no fagote, porém transposto para outra tonalidade. Já o piano, no c.88, faz um acompanhamento iniciando um ciclo de quintas. Os fragmentos temáticos passam entre os instrumentos apresentando três dos quatro motivos destacados anteriormente: *mot. a*, no fagote, com seu contorno modificado⁵ (ex. 5.4, c.96); *mot. b*, por vezes distando quarta justa, quinta justa ou sétima menor (ex. 5.5, c.94); e *mot. b'* (ex. 5.6, c.91).



Ex. 5.4- *Mot. a* modificado no fagote



Ex. 5.5- *Mot. b* distando uma sétima maior



Ex. 5.6- *Mot. b'* no fagote depois no piano

4.1.1.6 Seção A' – Desenvolvimento (Compassos 103 a 129)

Em seguida, inicia-se um adensamento textural no c.103, onde são sequenciados no piano, acordes que remetem à escala octatônica. Em paralelo ao *mot. a*, presente na mão direita do piano, o fagote molda até o c.111 uma melodia de segundas menores com o *mot. b* demudando para um trecho mais cromático. A linha do fagote apresenta o *mot. a'* (ex. 5.7) remetendo ao c.31, na seção do tema (ex. 5.8), e ao elemento cromático característico do afastamento de tônica da introdução (ex. 5.9). Abaixo, as notas destacadas nos dão a exata noção:

⁴ Procedimento funcional harmônico semelhante ao que acontece entre os cs. 74 a 77.

⁵ O contorno angular (*mot. a*) tem quatro alturas. Contando com isso, podemos estabelecer que sua ordem original é (1,2,0,3) – onde 0 é a altura mais grave e 3, a altura mais aguda. No caso do compasso 96, a ordem está (2,1,3,0).

Ex. 5.7- Resolução de segunda menor no *mot. a'* no c.109.

Ex. 5.8- Segundas menores circuladas no c.31.

Ex. 5.9- Segundas menores na voz superior na introdução (cs. 11 a 13).

Simultaneamente e corroborando esta transformação, o adensamento textural também é causado pela maior articulação rítmica, que passa de colcheias (c.104) para tercinas (c.106) e depois para semicolcheias (c.108). Então surge o movimento cromático escalar no extremo grave, a partir do c.111 no piano, como liquidação (ver glossário) dos arpejos meio-diminutos presentes nos compassos 108 a 110.

Em seguida, acontece uma contração das segundas menores melódicas em blocos de segundas menores verticalizadas (c.116) com a fragmentação do ritmo trazendo certa desorientação. Esta fragmentação é intercalada entre o piano e o fagote (cs. 119 e 123) e depois feita simultaneamente (c.126), para que no c.129 culmine na massa sonora em fortíssimo (*fff*) no extremo grave tanto do piano quanto do fagote, constituindo o clímax da obra. Interessante notar que do c.126 ao 131 há um estacionamento (ver glossário) nestas mesmas alturas. Em conclusão, o diminuindo *al niente* (ao nada) indica uma decantação (ver glossário) nesse momento dissonante.

4.1.1.7 Interlúdio (Compassos 129 a 148)

Notamos no interlúdio um acentuado contraste com a subseção que o antecede. Isto se deve ao andamento mais movido; e pela delicadeza do *mot. a* no agudo em pianíssimo, contrapondo-se à massa sonora grave do clímax anterior. Existe um estacionamento nas

mesmas alturas tanto do registro agudo quanto da decantação das segundas menores, que transpassa a parte inicial desta subseção, pelo uso do pedal de sustentação do piano, conduzindo a uma rarefação da textura. Dessa forma, assemelha-se à subseção transição⁶ (c.62 a 81) se configurando como parte integrante da seção A'.

Ex. 5.10- Mot. b invertido no fagote nos cs. 135-137

Ex. 5.11- Cromatismo no fagote (cs. 139 a 141)

Ex. 5.12- Cromatismos nos cs. 147-148

Todavia, outros fatores ligam o interlúdio à nova seção A''. O material harmônico utilizado é o mesmo do início da peça, isto é, tem as mesmas alturas do *mot. a*, unidas de quatro em quatro, presentes na entrada solo do piano na introdução (c.11 a 13), causando aí um retorno à sonoridade inicial. Concomitantemente aos desenhos angulares do piano, o fagote contrapõe-se com notas longas com o uso do *mot. b* invertido (ex. 5.10) e de cromatismos (ex. 5.11 e 5.12).

A passagem entre o interlúdio e os fragmentos temáticos de A'' é feita de forma bem tranquila, uma vez que o fagote conduz a altura-pivô dó sustenido para o polo tonal de dó sustenido menor. A textura é um dos parâmetros que ajuda nessa transição, sendo este o único momento depois da introdução em que o fagote permanece sozinho.

⁶ Também verificamos certa coerência processual na peça, a qual apresentaremos no subcapítulo seguinte.

4.1.1.8 Seção A” – Fragmentos temáticos (Compassos 149 a 164)

O piano retorna com o *mot. a* de modo semelhante à introdução e com a mesma configuração acordal – menor com sétima e nona. Traz de volta a fragmentação rítmica com *mot. a* da introdução e a expõe à diversas modulações⁷. É interessante notar que contrastando com essa descontinuidade do discurso no piano, o fagote faz uma linha de notas longas reproduzindo, em outra escala de tempo (num ritmo aumentado), uma parte do tema. Seguindo pelo c.159, o fagote continua a ideia de discurso descontínuo e o piano apresenta fragmentos temáticos na união do *mot. b’* com *mot. a’*.

4.1.1.9 Seção A” – Desenvolvimento (Compassos 165 a 189)

Após o trecho caracterizado pela harmonia vagante (cs. 149 a 164 – ver glossário), o *meno mosso* do c.165 trará maior articulação das alturas elevando a densidade textural. Nos cs. 168 a 171, fagote e piano dobram o *mot. a’* modificado. Segue-se para a utilização de acordes diminutos em *mot. a* e acordes em ritmo sincopado frequentemente associados à uma brasilidade. Observamos um destaque do *mot. a* causado pela contraposição de dinâmicas com o ‘ritmo brasileiro’ gerando também, a angularidade na tessitura. A figura abaixo deixa claro:

Ex. 5.13- *Mot. a* na textura no c.174.

Este trecho volta a apresentar intensificação, pois há maior articulação rítmica e uma sobreposição de camadas de acordes diminutos. Notamos aqui, uma contração dos registros (ver glossário), já que o ritmo brasileiro vai aos poucos se convergindo. Para isso, é só compararmos o c.174 (ex. 5.13) com o c.179 (ex. 5.14):

⁷ Há tonicizações em Dó sustenido menor, Fá menor, Ré maior, Si bemol menor, Dó sustenido maior, Dó maior, entre outras.

Ex. 5.14- Contração convergente (c.179)

Nos c.179 e 180, se torna mais enfática uma subida cromática dos acordes do si diminuto ao ré diminuto da mão esquerda do piano que será concluída, contudo, oitava abaixo. Este acorde grave é utilizado como pedal de dominante do c.180 até o 186 e irá emprestar, no final de 184, seu conteúdo harmônico em detrimento da movimentação das linhas cromáticas presentes nos cs.180 a 184. Este arpejo diminuto feito em uníssono entre o fagote e o piano, no final do c.184, é o mesmo presente entre os cs. 172 a 178 no agudo do fagote. Ou seja, há desaparecimento temporário depois de uma concentração das camadas diminutas no c.179. Este trecho emprega o mesmo procedimento de diluição rítmica presente no primeiro desenvolvimento, nos cs. 54 a 59, tornando a textura rarefeita aos poucos. Dessa forma, a união desses dois fatores interpolados – a contração convergente e a diluição do ritmo – se dá no c.185, onde só resta uníssono do *mot. a*. Os diminutos de *mot. a* se transformam em acordes de dominantes com sexta aumentada em ‘ritmo brasileiro’. A finalização se dá por interrupção do fluxo (cs. 185 a 189), semelhante à que marca o discurso descontínuo do início da peça.

4.1.1.10 Seção A’’ – Codeta (Compassos 190 a 193)

Uma configuração angular semelhante a do *mot. a* rege uma ampliação da tessitura grave-agudo no piano, que atinge quatro oitavas⁸ contraposta a um movimento descendente linear até o extremo grave do fagote⁹ (comps. 189 a 190). Essas direções de movimento entre registros, aqui recriada, também reproduz um fator estrutural da peça, terminando com a repetição de notas. As sonoridades finais sugerem uma cadência de quinto grau com sétima e nona resolvendo para primeiro grau com sétima e nona da tonalidade no início da peça – mi bemol menor.

⁸ A passagem se inicia no dó# central (dó#3) e atinge com a mão direita o ré#5 e com a mão esquerda, o ré#1.

⁹ O fagote também inicia seu movimento descendente no dó#3 e chega à sua altura mais grave, o sib1.

4.1.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A ANÁLISE

Este subcapítulo sumariza alguns processos presentes na construção da Sonatina comentadas anteriormente: transformações harmônicas, dinâmicas, repetições, além de intensificações e apassivações. Embora vários desses fatores façam parte, comumente, de peças compostas com uma “intenção discursiva”¹⁰, notam-se aqui certas recorrências e simetrias que permitem que os mesmos sejam vistos como tendo uma função estrutural e entendidos como processos, nesta Sonatina. Assim, através da análise das transformações harmônicas e das dinâmicas, obteremos esquemas em macro-escala que auxiliam a entender melhor a forma. No caso das repetições, intensificações e apassivações, apresentaremos somente trechos pontuais em que tais processos acontecem, uma vez que sua discussão mais abrangente, por sua complexidade, foge ao alcance dessa dissertação.

4.1.2.1 Transformações harmônicas

Iniciando nossa discussão pelas transformações harmônicas, alguns pontos da obra merecem destaque e apoiam sua estrutura: os inícios do tema, do interlúdio e da codeta reportam ao centro tonal de mi bemol menor. Estes retornos à sonoridade de origem, na introdução, lançam raízes à composição. Além disso, existem outras reminiscências funcionais do sistema tonal: nos cs. 73 a 77 há uma resolução indireta de um si bemol diminuto, interpolado por si bemol meio-diminuto, em si maior com sétima maior dando início ao primeiro fragmento temático (c.82). Esta modulação tem relação enarmônica de sexto grau com a tonalidade inicial, portanto se caracteriza como função tonal de tônica. Outro ponto, também enfatizado com a altura mais grave da peça, está no clímax: tanto o extremo si bemol do piano (c.129) quanto o pedal de si bemol feito pelo fagote (cs. 119 a 129) sustentam as segundas menores como uma reminiscência do quinto grau da tonalidade de mi bemol. Mais a frente, a partir do c.180, notamos a presença de um pedal dominante feito por um acorde diminuto. Em seguida, esse acorde diminuto será transformado num acorde de sexta aumentada para se resolver após a fermata. Então, na codeta, os acordes dispostos confirmam harmonicamente, através da síntese cadencial I-V-I, o início, meio e fim da peça.

A obra apresenta uma linguagem harmônica de tonalidade expandida e também trechos nos quais o cromatismo se torna predominante. Estes trechos com maior concentração cromática estão, sobretudo, dentro dos limites dos desenvolvimentos: em A, começa no c.41 e se encerra, na metade da transição, no c.73; em A', a partir do c.103, nas camadas texturais

¹⁰ Refirimo- nos aqui, simplificadaamente, à peças nas quais há um encadeamento entre as partes que as constituem.

até c.126; e em A'', o cromatismo se faz presente, a partir do c.165, na subida da mão esquerda do piano até o final do desenvolvimento no c.189.

Talvez por influência da permanência no cromatismo, sobretudo no primeiro e segundo desenvolvimento, acontece certa saturação (ver glossário) das escalas cromáticas. Essa saturação propicia a transformação gradual de segundas menores horizontalizadas em segundas menores verticalizadas, ou seja, uma contração intervalar melódica em harmônica. No primeiro desenvolvimento, essa contração acontece pouco a pouco do c.55 até o c.62. No segundo desenvolvimento, com auxílio do pedal de sustentação do piano, a escala cromática do grave, nos c.112 a 115, leva às segundas menores verticalizadas, no c.116, que vão se extinguir somente no c.131. Logo abaixo, colocamos uma tabela para sumarizar os trechos destacados:

Seção	Trecho	Configuração
Intro	1 a 3	Tônica
A	15 a 18	Tônica
	41 a 73	Cromatismo
	55 a 62	Contração
	73 a 76	Dominante
A'	77 a 83	Tônica
	103 a 126	Cromatismo
	116 a 129	Contração
	119 a 129	Dominante
A''	130 a 139	Tônica
	165 a 189	Cromatismo
	180 a 189	Dominante
	190 a 193	Tônica

Tabela 5.2 – Transformações harmônicas

Portanto, notamos que há uma disposição linear entre o uso da tônica, do cromatismo, da contração e da dominante, presente tanto na seção A quanto na seção A'. Contudo, a seção A'' não apresenta contração e a conclusão da obra se dá pela volta da sonoridade inicial da tônica. Assim, tais transformações harmônicas apresentam recorrência na forma variacional da obra.

4.1.2.2 Dinâmicas

Outro elemento importante que estrutura a obra é a dinâmica. Abaixo, colocamos um gráfico com as dinâmicas expressas na partitura. Na parte superior do gráfico, dividimos a peça traçando linhas verticais entre suas seções e subseções. No eixo x, observamos o tempo medido em compassos. E no eixo y, a gradação de oito dinâmicas: de ppp até fff. Cada linha horizontal representa um nível. A linha tracejada de cor verde representa o fagote e a linha de cor vermelha, o piano.



Gráfico 5.3 – Intensidades dispostas linearmente. Gráfico de nossa autoria.

Assim, observamos que a dinâmica expressa na partitura tem relação direta com a segmentação da forma: as seções A, A' e A'' contêm *crescendi* para pontos culminantes nos seus desenvolvimentos e um posterior *decrescendo*. Dessa forma, o clímax da música é alcançado como em ondas, ou seja, antes da dinâmica atingir o ponto culminante em cada desenvolvimento, há outro ponto culminante, menor, na subseção que o antecede.

4.1.2.3 Repetições

Outro processo que faz parte da estrutura da peça são as repetições que se encontram, temporalmente, sob diversas formas: concentradas (figurações que se repetem dentro do compasso), entre compassos, entre frases e entre seções. Não faremos uma análise exaustiva dessas

repetições¹, contudo, mencionaremos um exemplo da que está entre seções, a que ocorre entre a introdução (cs. 9 a 13) e o interlúdio (cs. 130 a 145). Trata-se da repetição da harmonia numa nova configuração textural. O material-fonte provém dos cs. 11 a 13:

Ex. 5.15- Parte do piano na introdução nos cs.11 a 13.

Assim, as harmonias são formatadas de quatro em quatro notas:

Ex. 5.16- Harmonia dos cs.11 a 13 formatadas de quatro em quatro notas.

Essas harmonias são utilizadas no interlúdio de forma bastante alargada: na introdução essas harmonias estão resumidas em três compassos, já no interlúdio, dezesseis. Do c.130 ao c.135, observamos a utilização do primeiro acorde. Em seguida, do c.136 ao c.141 há uma interpolação entre o primeiro e o segundo. O terceiro acorde fica em 142 e 143. E o quarto em 144 e 145.

4.1.2.4 Intensificações e Apassivações

A seguir, apresentaremos processos de intensificação e apassivação em dois pontos da composição. Acreditamos que a flutuação desses processos acontece por uma complexa relação entre diversos fatores texturais, tais como: entre a maior e menor articulação de alturas, intervalos mais acirrados ou mais esparsos, *crescendi* e *decrescendi*, entre outros. Para discussão desses processos, tomaremos como base alguns elementos descritos até aqui.

Dispomos três gráficos na próxima página para apontar onde as intensificações e apassivações estão. Esse gráfico revela também recorrência e simetrias às quais nos referimos

¹ Mostramos no início da análise (p. 38) e, posteriormente, na discussão do relatório (p. 67), como, por exemplo, a construção da linha solo do fagote, que abre a peça, é marcada por repetições.

no início desse subcapítulo (p.47). O gráfico superior é o *piano-roll*² com a divisão formal já apresentada no gráfico 5.3. O eixo y representa as alturas da tessitura da peça (Sib-2 até Mi6) e o eixo x, a medição do tempo em compassos. Cada traço ou retângulo representa um ataque de altura e o seu tamanho horizontal é proporcional ao seu tempo. Cor verde representa o fagote e cor vermelha representa o piano³. Logo abaixo do *piano-roll*, para efeito de localização, inserimos o gráfico das dinâmicas analisadas anteriormente. Já na parte mais inferior, vemos formas geométricas representando a flutuação dos processos de intensificação (<◁) e apassivação (>▷). Assim, delimitamos dois trechos de intensificação e dois trechos de apassivação: a primeira intensificação (*i1*) faz parte do desenvolvimento da seção A; já *i2* faz parte do desenvolvimento de A'; enquanto a primeira apassivação (*a1*) faz parte da transição; e *a2* faz parte do interlúdio.

Sendo assim, a primeira intensificação é percebida através da condução da dinâmica em *piano* no c.42 até o ponto culminante em fortíssimo no c.50. Neste trecho, notamos a acentuação da última semicolcheia do compasso causando uma síncope que antecipa o acorde seguinte. Essa antecipação conduz à escala cromática no c.50, em três vozes. Do c.50 a 55, há uma constância rítmica e escalar, que mantém essa intensificação. Em seguida, a partir do c.56, inicia-se uma concomitância de dois fatores que pertencem à processos opostos: a contração em segundas menores (um fator da intensificação) acontecendo ao mesmo tempo que o decrescendo e a diluição rítmica (fatores da apassivação), representados pela linha pontilhada. Aqui, a concomitância dos fatores exerce dupla função, ditando momentos de transição e desestabilizando os processos de intensificação e apassivação.

O processo de apassivação já, de certa forma, iniciado pela concomitância desses fatores é conduzido, a partir do c.62, pela expansão intervalar e pela permanência na dinâmica em *piano*. Em seguida, haverá a cadência V-I em si maior no c.77. Assim, a primeira apassivação terá sua conclusão ao término da modulação métrica, portanto diminuindo a articulação rítmica, no c.82.

A segunda intensificação (*i2*) se inicia com o aumento da articulação das alturas, passando de colcheias para tercinas no c.106, e em seguida, no c.108, de colcheias para semicolcheias. A partir de então, o fagote inicia um crescendo culminando em dó4 no c.111. Depois, nos cs.112 a 114 há reiteraões motívicas entre os instrumentos promovendo

² O *piano-roll* é uma ferramenta disponibilizada pelo *software Sonar* que simula um mapa de pianola.

³ No piano observamos gradações de cores, que vão de rosa acinzentado a vermelho forte. Isto se deve a intensidade (de pp a fff) da altura.

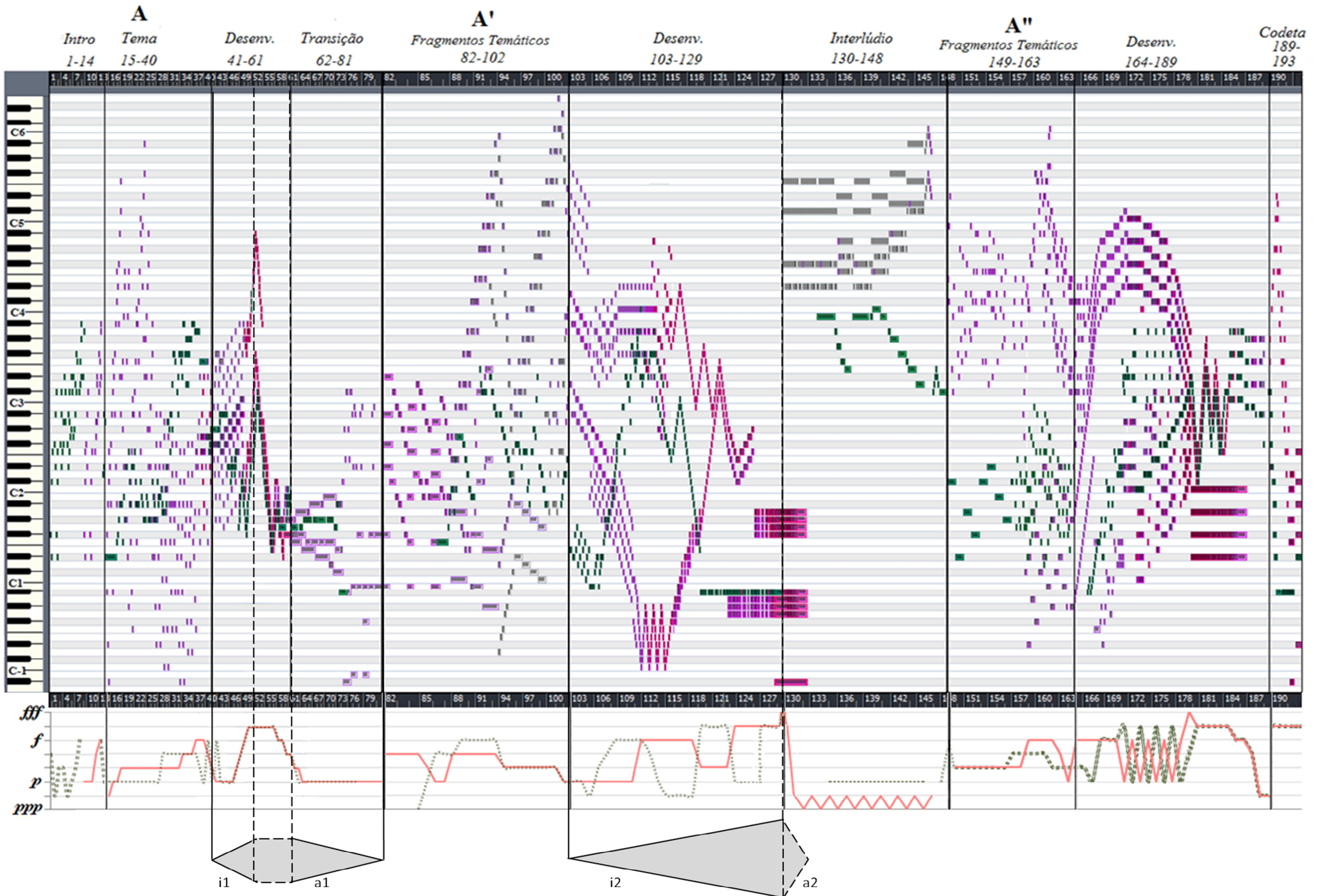


Gráfico 5.4 – Esquema formal da obra

insistências para a intensificação. Posteriormente do c.115, a mudança métrica proporciona articulações mais rápidas. Então, através do pedal de sustentação do piano, as segundas menores são prolongadas, gerando uma aglutinação característica da contração. Também acontece uma explícita utilização da escala cromática simultaneamente à contração num ritmo fragmentado. Tal ritmo causa certa desorientação, e é intercalado com o cromatismo entre os instrumentos até culminar, restando-o somente, em fortíssimo (fff).

O processo de apassivação *a2* acontece por uma relação de contraste, feita de forma abrupta, em relação à intensificação anterior: entre fortíssimo (fff) e pianíssimo (ppp), grave e agudo. A presença da contração de segundas menores juntamente com o retorno à sonoridade inicial caracteriza a concomitância de fatores de processos opostos – intensificação e apassivação. E aos poucos a decantação das segundas menores dá lugar ao acorde de retorno da tonalidade inicial da peça, incidido através da resolução do pedal de si bemol feito pelo fagote e pelo si bemol grave do piano, no c.129.

Assim, notamos que entre *i1*, *a1* e *i2*, *a2* há concomitância de fatores pertencentes tanto à intensificação quanto a apassivação. Também constatamos que as intensificações e apassivações são processos que conduzem elementos musicais a certo nível de contraste discursivo. Dessa forma, além de termos apontado vários fatores que caracterizaram cada intensificação e cada apassivação, percebemos também uma relação de contiguidade entre os dois processos: cada intensificação correspondeu a uma apassivação e vice-versa. No primeiro caso, a mudança entre os processos se deu de forma gradativa – intercalada pela concomitância –, e no segundo caso, de forma abrupta, apesar da concomitância da decantação com o retorno da tonalidade.

4.2 SONATINA PARA PIANO E FAGOTE: DISCUSSÃO DO RELATÓRIO

Discutiremos neste capítulo o relato, escrito sob a forma de um diário (apresentado no apêndice B, com sua redação original, ainda que esta seja esquemática.), do processo composicional da peça *Sonatina para Piano e Fagote* de minha autoria. Esta ideia surgiu num contexto onde estavam sendo pré-determinadas, através de restrições, algumas ferramentas composicionais como números de Fibonacci, dodecafonismo, serialismo integral, entre outras. Tais propostas partiram da ementa da disciplina de composição I ministrada pelo professor Rodrigo Cichelli, cursada por mim no primeiro semestre do curso. E a ideia de compor a Sonatina surgiu no mesmo período, pela orientadora Marisa Rezende, como proposta por oposição à predeterminações daquele tipo, isto é, usando o material gerado no seu início como

fonte para obra como um todo, deixando mais livremente o processo por não usar tais técnicas cunhadas através da história.

As anotações feitas¹ representam os pensamentos composicionais e tratam principalmente de questões práticas – análises e manipulações do material musical –, assim como de diversas preocupações, especulações e decisões envolvidas no ato criativo. Enfim, de ações conscientes. A forma de registrar tais ações, escrever a peça e anotar o diário se fez de três maneiras diferentes: em quase toda sua totalidade, os registros se faziam simultaneamente, a ideia surgia e praticamente² ao mesmo tempo as anotações do diário e da composição eram feitas; também houve momentos em que se transferia o que estava no papel para o *software Finale*, de onde se continuava compondo elementos que já previamente relatados; e por fim, a outra maneira se deu quando acontecia algum travamento ou dificuldade, onde não se escrevia a composição (por motivos óbvios) e se relatava tais dificuldades e especulações para continuação. Durante a anotação do diário, não houve a intenção de querer esgotar todo e qualquer pensamento ocorrido durante a feitura da obra, demonstrando assim pensamentos que seriam mais estruturais. Vale aqui lembrar as discussões sobre as formas de relatar apresentadas na pg. 11 em diante. Tanto a peça quanto o diário levaram em torno de três meses e meio para serem concluídos. Além disso, aconteceram algumas anotações no diário depois da conclusão da composição e do relato. Estas estão indicadas por colchetes e têm a finalidade de deixar a leitura mais fluida e referenciada à partitura.

4.2.1 DIFICULDADES

Inicialmente, nosso objetivo consiste em apontar e comentar as dificuldades, verificar quais foram suas soluções e especular por que estas teriam ocorrido. Sendo assim, destacamos do diário, cinco momentos onde existe menção a travamento ou dificuldade no processo da composição. A dificuldade é vista como uma situação onde há uma pronta saída, e o travamento como uma situação de dificuldade excessiva, onde *a priori* não se vislumbrava saída³.

¹ Acho que vale registrar aqui que percebi que ao fazer as anotações, estava melhor fixando em memória a composição, me mantendo mais focado à ela.

² Digo praticamente porque, obviamente, não se tem como escrever duas coisas ao mesmo tempo. Assim, não houve ordem entre o que seria anotado primeiro: a composição ou o pensamento. O que é interessante salientar aqui, é que o registro da peça foi feito no mesmo minuto que o registro do pensamento.

³ Isto se reflete no período de permanência em cada momento, pois as dificuldades duraram no máximo dois ou três dias; e o travamento durou quinze dias.

4.2.1.1 Primeiro momento

O primeiro momento destacado revela um impedimento em continuar compondo, isto é, um travamento. Esse período de estagnação, que vai do dia 30 de maio a 14 de junho, é explicitado no diário da seguinte maneira:

Elevar a tessitura do piano com nota pedal e inserir o movimento cromático no fagote (no mesmo registro do piano para mascarar) e executar a subida cromática no piano até alcançar a escala cromática em 3 vozes (fg., piano m. d., piano m. e.). Contudo, a criatividade travou nesse momento (comp. 53).

E no dia 5 de Junho, o impedimento ainda persistia: “Tentei continuar, mas não consegui.” Vale a pena nos atermos ao trecho musical para entender um pouco mais o porquê do travamento. Como dito no diário, há uma subida cromática de compasso em compasso, realizada pelo piano a partir do c.45, e o fagote realiza movimentos cromáticos em semicolcheias a partir do c.48. No c.50, há uma estabilização entre as vozes dos movimentos cromáticos que ora são paralelos ora contrários em permanência por quatro compassos. Essa permanência textural causa aí certa saturação repetitiva, solicitando mudança.

The image displays a musical score for Fagote (Fg.) and Piano (Pno.) across three systems of staves. The first system covers measures 51 to 54, the second system covers measures 55 to 58, and the third system covers measures 59 to 62. The piano part is characterized by a continuous chromatic ascent, while the fagote part features intricate rhythmic patterns. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p). The score is marked with 'decresc.' in measures 55 and 56, and 'p' in measures 59 and 60.

Ex. 6.1- Trecho do travamento já realizado.

No dia 7, começa-se a vislumbrar possíveis caminhos para a continuação do trecho: “Pensei numa possível junção entre fragmentação do discurso e nota-longa e numa possível

gradação⁴ dessas notas longas até o movimento mais lento. [...] Além disso, em paralelo, realizar uma contração intervalar até chegar em segundas menores para terminar a seção.” E no dia 13 surge outra ideia: “Também visualizei uma opção mais curta: continuar na mesma figuração e adensar intervalarmente e fazer uma pausa brusca para iniciar nova seção (segundas menores) lenta.” Destarte, objetiva-se duas opções para a continuação: a união dos procedimentos de diluição rítmica e contração intervalar; ou o procedimento de contração continuando na mesma figuração e estabelecendo uma parada brusca. A primeira opção foi escolhida⁵, como o trecho definitivo no exemplo 6.1 demonstra.

A resolução se deu empiricamente ao piano, como demonstra o diário: “Estruturei, mas não funcionou. Ao contrário, fui fazendo ao piano. Aparentemente deu certo.” O resultado (ex. 6.1) foi a diluição rítmica através da inserção gradual de notas longas juntamente com a contração em segundas menores. Se nos detivermos a esta questão intervalar, notaremos que acontece com mais evidência a partir do c.54, quando a mão direita do piano desce uma oitava. Em seguida, no c.55, a relação intervalar vertical apresenta um predomínio de 3ªM, 3ªm e 2ªM⁶. No próximo compasso, um predomínio de 2ªM e 2ªm. E nas últimas quatro notas do c.58, temos apenas 2ª menores. A reiteração da contração e a finalização do trecho acontecem no c.63, onde há quatro alturas: fá, fá#, sol, sol#.

4.2.1.2 Segundo momento

O segundo momento revelou uma dificuldade que perdurou os dias 1 e 2 de agosto:

Começo pelo diminuto e pela escala dom-dim e também mudar a textura [c.102]. Agora tomando como base o fraseado da primeira variação⁷ (cs. 15-39) para continuação. [...] Estou em dúvida por onde continuar (comp. 105). Pois, não sei se mudo a textura ou se continuo na mesma.

De fato, o trecho musical (ex. 6.2) apresenta uma mudança textural no c.102: na mão direita do piano, as semínimas passam para colcheias; a mão esquerda traz um fragmento motivico já iniciado no c.100; e o fagote passa da região média para grave. Após, há uma descida cromática uniforme que perdura por mais de dois compassos. Vemos aqui, novamente o problema de uma saturação em função da repetição do cromatismo sem mudança textural, nos cs. 102 a 105.

⁴ Que, na análise, foi chamada de diluição rítmica.

⁵ A segunda opção foi utilizada posteriormente no clímax da seção A', no c.129.

⁶ Para evidenciar a contração, a relação intervalar é sempre da nota mais grave para intermediária e depois da intermediária para a mais aguda.

⁷ Segundo a análise feita posterior ao diário, apresentada no capítulo anterior, o tema.

Ex. 6.2 – Comps. 102 a 107

A ideia⁸ de solucionar a dificuldade passou por, “Tenho em mente que posso diminuir cada vez mais a energia por causa da descida cromática (102 adiante) e terminar bem lento. Mas por outro lado a descida pode ser usada como auxiliar (um contraste) para uma subida e uma consequente animação rítmica.” Assim, a decisão tomada foi a de continuar adensando, pois o trecho musical nos revela a continuação (c.105) do mesmo procedimento cromático de camadas numa inversão acordal diferente: o piano substitui a linha oitavada (dois primeiros tempos do c.105) por acordes quebrados em colcheias uma oitava abaixo (dois últimos tempos do c.105), enquanto a mão direita do piano também desce uma oitava e posteriormente se introduz tercinas à articulação rítmica (animação rítmica citada no diário). A linha cromática do fagote o conduz até seu extremo grave, para depois esboçar motivos temáticos.

⁸ Além da solução local, também surge outra ideia que será utilizada no c.168: “dobrar o piano com fagote, mas acho que não convém nesse momento, pois desvirtua a proposta.”

4.2.1.3 Terceiro momento

O terceiro momento ainda faz parte do problema anterior. Está citado no diário, nos dias 9 e 10 de agosto, da seguinte maneira: “Escrevendo parte do fagote (comp. 108). Sempre retornando à primeira variação. [...] Escrevendo fagote no compasso 112. Acho que o que está atrapalhando o desenvolvimento é sempre tentar algo que não faça a sucessão dos eventos tornar-se monótona.” Isto reproduz um pouco o descontentamento, que será aprofundado no próximo capítulo, em relação à repetição excessiva do ritmo que se fazia presente. Novamente, trata-se de outra saturação discursiva, o mesmo problema enfrentado nos dois momentos anteriores. No trecho musical (ex. 6.3), verificamos que o padrão rítmico do piano e a configuração ‘melodia acompanhada’ permanecem inalterados por diversos compassos.

The image displays three systems of musical notation for a piece. Each system includes a Flute (Fg.) staff and a Piano (Pno.) grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 108-109):** The flute part begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with frequent triplet markings.
 - **System 2 (Measures 110-111):** The flute part continues with a melodic line of eighth notes, some grouped in triplets. The piano accompaniment remains consistent.
 - **System 3 (Measures 112-113):** The flute part shows more complex rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes followed by a quarter note, and a half note. Dynamics like *mp* and *f* are indicated. The piano part continues with its eighth-note accompaniment.
 A dashed line at the bottom of the piano part in the third system is labeled (8^{vb}) , indicating an octave shift.

Ex. 6.3 – Pergunta e resposta entre o fagote e a mão direita no piano, no c.112, tentando quebrar a monotonia.

A solução citada no diário foi, “Acabei de inserir (comp. 112) mais uma voz na mão direita para adensar, pois a repetição causa monotonia.” De fato, nos cs. 112 até 114, os motivos temáticos no piano dão novo interesse para o processo de intensificação, já que a monotonia citada é causada por esse manejo engessado das camadas de diminutos. Como esta disposição cromática das camadas já estava composta⁹, a ideia de adicionar uma voz à mão direita, em resposta à linha do fagote, vem na tentativa de quebrar a monotonia, e assim, resolver a passagem.

4.2.1.4 Quarto momento

O quarto momento revelou uma dificuldade que levou três dias para ser resolvida. No dia 16 de agosto, está escrito no diário:

Acredito que vou continuar com essa ideia um pouco mais minimalista, mais singela, com o fagote fazendo uma espécie de recitativo. [...] Escrevi do c. 130 até 146. [...] Penso em dismantelar um pouco o ritmo (como no começo, mas não sei como). [...] Agora penso uma espécie de transição sem ainda uma definição do que virá.

Se nos detivermos ao trecho musical (ex. 6.4), observaremos uma mudança textural. Também notaremos, do c.130 a 145, a utilização do mesmo grupo de notas da introdução (discutido no subcapítulo 5.2.3) antecedendo tal mudança. Além disso, há uma estabilização em relação ao registro tanto do fagote quanto do piano. Ao final do interlúdio, cs. 146 a 148, vemos a presença dos instrumentos em solo. O fagote repete a frase do piano terminando com nota longa (dó#) que será um pivô, porém oitava abaixo, para mudança de seção.

Em seguida, nota-se que o *mot. a* no piano e a nota longa no fagote são elementos do interlúdio que se mantém na nova seção. Contudo, existe uma mudança da tessitura aguda para a média tanto do piano quanto do fagote e o ritmo se torna fragmentado como no início da peça. Dessa forma, o piano contrasta, através da articulação e do ritmo fragmentado, com a subseção anterior.

Talvez a dificuldade enfrentada fosse a busca¹⁰ por onde continuar na composição, além de certa saturação repetitiva. Como descrito anteriormente, há uma configuração textural bastante homogênea nos cs. 130 a 145 que leva ao esgotamento do material harmônico proveniente da introdução.

⁹ Vale a pena ressaltar que as camadas já haviam sido compostas, no dia 7, antes dos motivos do fagote (compostos dia 9 e 10): “Achei que a harmonia cromática em blocos funcionou. Com isso, diminuí o ritmo harmônico da mão esquerda e iniciei a descida cromática [c.111]”.

¹⁰ Interessante notar que no momento de especulação criativa surge uma ideia que será utilizada a partir do c.174. No diário, “Surgiu-me a ideia de usar o motivo zigue-zague na textura. Mas deixarei isso para depois”.

A solução encontrada foi:

“Alargarei algum motivo para ter uma base para construir os motivos fragmentados [*mot. a*]. [...] Tentarei fazer um contraponto implícito na voz mais grave do zigue-zague. Pegarei, do tema, os dois acordes que giram em torno de mib (c. 21) para aumentá-los e continuar.”

Ex. 6.4 – Compassos 146 a 151 – Mudança textural.

Extraindo material do tema e modificando-o, foi possível se deter ao manejo da harmonia. A resolução acontece no dia 18 de agosto: “A escolha dos acordes se deu por tentativa e simpatia (sempre tocadas ao piano)”.

4.2.1.5 Quinto momento

Já no quinto momento, acontecido no dia 22 de agosto, houve uma dificuldade em relação à busca por algo novo que aconteceu na fase final da composição, assim descrito no diário: “Coloquei na mão direita a melodia [ex.6.6 a partir do forte] a qual eu havia trabalhado nos compassos 149-164 [ex.6.5¹¹]. [...] Acho que a busca por algo novo me atrapalha nesse momento, vou continuar escrevendo sem essa preocupação”.

Ex. 6.5- Melodia na mão esquerda do piano nos compassos 158 a 164 (a mesma melodia dos c.149 a 164).

¹¹ Entre os cs. 149 a 157, esta melodia está no fagote.

Ex. 6.6- Mudança rítmica.

Se nos detivermos ao trecho composto (ex. 6.6), veremos uma mudança textural não mencionada no relato. O acompanhamento do piano (ex. 6.5) em mínimas passa para a mão direita num ritmo novo: em semicolcheias com colcheias sincopadas. Ainda assim, talvez não satisfeito com essa mudança rítmica, há uma busca¹² por ‘algo novo’. A partir de então, não há menção no diário, de novas inserções de elementos. Contudo, se observarmos a partitura, acontece a aparição de outro ritmo, mais a frente no c.171, também sincopado¹³, geralmente associado a uma brasilidade. Este novo ritmo vem preencher um espaço para que se possa realizar o movimento de contração de registros. Novamente aqui, vemos que a busca pelo o que apresentar só foi possível pelo fato do esgotamento do material utilizado até então.

4.2.1.6 Das decisões, especulações e considerações.

Tendo sido discutidas as dificuldades mencionadas no diário, e se especulado sobre as soluções presentes na partitura, teceremos algumas considerações de caráter mais geral. Um aspecto que merece ser comentado é o fato de que nos momentos de dificuldade surgiram soluções que não foram aproveitadas topicamente, mas sim em algum outro trecho posterior da composição. Comentaremos a seguir tomadas de decisão com relação às soluções surgidas.

Para o primeiro momento de dificuldade, surgiram duas opções: a diluição rítmica com contração ou uma parada brusca com contração. A primeira é usada topicamente e a segunda no c.129, clímax da obra. Portanto, trata-se de uma tomada de decisão importante, pois é ela que define dois pontos culminantes da peça. Além disso, a opção da diluição permitiu um contraste gradual levando a uma seção mais lenta abrindo para outras possibilidades expressivas da peça. Dessa forma, ela conduz para um alargamento temporal, amparando a possibilidade de deixar toda a intensificação de A' mais longa, densa e pesada.

¹² Ainda nesse momento de busca, surge a ideia de um ‘parêntese lento’: “Vislumbrei o recurso de aumentar a densidade e colocar um parêntese ‘lento’ para terminar mais rápido.” De fato, esta ideia será usada posteriormente: o aumento da densidade mencionado no diário faz parte dos cs.165 a 181; e o parêntese ‘lento’ fazendo parte dos cs.182 a 189. Já “terminar mais rápido” corresponde à codeta.

¹³ Aí destacamos que provavelmente seja uma antecipação inconsciente.

Agora especulando sobre o segundo e terceiro momentos, encontramos outras duas hipóteses para tal dificuldade: a primeira hipótese é uma possível ‘obrigação’, talvez requisitada por prazo ou por impaciência, em se aceitar uma ideia musical não tão adequada para o momento. Isso se retrata musicalmente em todo o trecho, pois há uma repetição excessiva de elementos como ritmo e textura. Contudo, verificamos que houve especulações criativas rendendo várias ideias musicais, como: continuar adensando por camadas; usar motivos do tema; dobrar fagote e piano em oitava ou uníssono (alternativa utilizada nos cs. 168 a 171); utilizar ideias do trecho de transição (cs. 62 a 74); ou levar a perda de energia e terminar lento. Sendo assim, talvez fosse necessário mais tempo ou paciência para achar outras formas de criar uma solução mais adequada para tal trecho.

A segunda hipótese é talvez uma hesitação com relação à forma de intensificação, pois, como citamos há pouco, não houve a decisão de forçar a perda de energia e terminar lento. Mas sim, pelo extremo oposto, em intensificar o trecho e terminar a seção no fortíssimo (fff) com contração. A hesitação se indicia porque no dia anterior, tanto na seção da meia noite quanto do meio dia (ver dia 1 de agosto no diário), acontece a percepção de que a contração tomaria tais proporções. Segundo as palavras no diário, “Acredito [...] que é possível fazer como um tema e variações e nesse momento começa uma parte de mais instabilidade [...] e que deve ser mais longo que a anterior.” e “Me mantereí fiel ao tema e variações (contando que no tema há um adensamento linear)”.

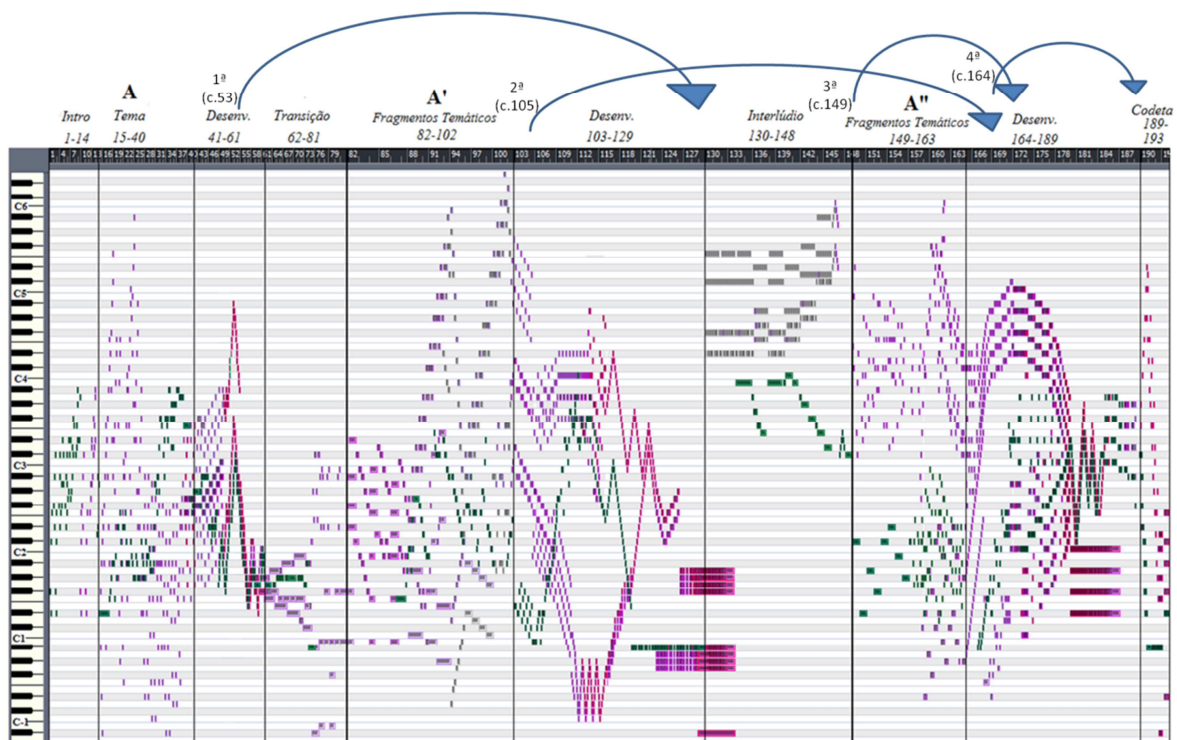


Fig. 6.1 – Gráfico formal mostrando a origem do problema e a migração de algumas das ideias de solução.

Sumarizando quatro momentos de dificuldades analisados (pressupondo que o segundo e terceiro fazem parte de um), mostraremos utilizando o gráfico de nossa análise, onde esses momentos aconteceram e para onde as ideias musicais extras migraram (Fig.6.1 na página anterior).

Assim, constatamos que as situações onde há menção às dificuldades, coincidem com pontos de mudança textural e que, com exceção do primeiro, marcam o início de uma nova subseção. Esses momentos, com exceção do último, apresentam alto grau de redundância, levando a certa sensação de saturação.

4.2.2 AUTOMATIZAÇÕES – PROCESSOS DE REPETIÇÃO E DERIVAÇÃO.

Este subcapítulo apresenta alguns processos de repetição e derivação presentes na obra, focalizando exemplos da introdução e do tema. Tais processos fazem parte de um conjunto de procedimentos incorporados pela mente e ativos no momento de criação que também marcam a construção da obra. Poderíamos dizer que alguns desses processos incorporados, não mencionados no relatório, ocorreram inconscientemente, ou mesmo, não passaram pelo crivo de uma aparente preocupação no decorrer da composição. Portanto, eles podem ser tratados como automatizações que se tornam guias – ou facilitações – para nortear a construção de trechos que vão delimitando a forma.

Tal processo de derivação já fora mencionado em nossa análise no capítulo 5. Trata-se da repetição como elemento estruturante nos fragmentos dispostos do c.1 a 9 no fagote, expresso no exemplo 6.7.

The image shows a musical score for Bassoon (Fagote) and Bassoon (Fg.) in 2/4 time, Allegro (♩ = 100), with a key signature of three flats. The score is divided into six numbered fragments, each enclosed in a dashed box. Fragment 1 (mf) is a quarter note G2. Fragment 2 (pp) is a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Fragment 3 (mp) is a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Fragment 4 (pp) is a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Fragment 5 (mf) is a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Fragment 6 (f) is a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Ex. 6.7- Fragmentos no início da peça.

Vimos que o fragmento 1 está contido no fragmento 2, apesar de que as quatro primeiras notas do segundo fragmento já sugerem uma ascensão de movimento. Os fragmentos 3 e 4 são praticamente idênticos entre si, porém, com o quarto fragmento trazendo uma nova altura – sol natural ao invés de sol bemol. Já os fragmentos 5 e 6 partem de alturas que finalizam os fragmentos que os antecedem e as notas que se seguem enfatizam um afastamento em relação ao centro tonal do início e levam à direção ascendente da frase.

Se observarmos como acontece o relato do surgimento da ideia inicial, teremos: “Adequação da ideia rítmica na partitura. Adequação da ideia rítmica numa forma de alturas.” De fato, não encontramos qualquer menção à repetição de alturas ou de fragmentos aqui.

Interessante notar neste tipo de construção que a função da repetição é apontar, ou mesmo fazer uma referência, tanto para o que antecede quanto para o que se segue. Ou seja, aqui, a função do que antecede pode ser vista como uma retenção de um conjunto de características e o que se segue como um elemento novo que promove a progressão do discurso.

Este tipo de repetição, considerado por nós como um processo automatizado do ato de compor, não está presente somente na introdução. Sua aparição se mostra recorrente, pois também é observada na construção da melodia do tema. Se nos detivermos à melodia composta, veremos que há retenções motívicamente contrapostas a novos elementos:

The image displays three musical staves, each with annotations for 'Novos elementos' (New elements) and 'Elementos repetidos' (Repeated elements).

- Staff 1 (Measures 15-20):**
 - Novos elementos:** nota longa, mot.b, mot.a.
 - Elementos repetidos:** 3^{°s}, rep. de altura c/ distancia temporal, rep. de altura s/ distancia temporal, rep. de arpejo, rep. da direção.
- Staff 2 (Measures 21-25):**
 - Novos elementos:** rep. de altura (mot.b'), tercinas, bordadura, novas alturas, nova altura dir. ascendente.
 - Elementos repetidos:** rep. mot.b inv., rep. mot.b', rep. rítmica, rep. mot.b', rep. parcial mot b, rep. contorno melódico inv.
- Staff 3 (Measures 26-32):**
 - Novos elementos:** (mot.a'), resolução 2^{°m} em tempo forte, alcance do ponto culminante.
 - Elementos repetidos:** rep. contorno melódico, reiteração ponto culminante, resolução de 2^{°m}, referência à nota longa do início da melodia.

Ex. 6.8- Melodia do tema e seus elementos de repetição e progressão¹⁴

Distinguímos três elementos dos cs. 15 a 20: a nota longa, o *mot.b* e o *mot.a*. Consideramos tais elementos como novos por apresentarem características mais explícitas, como o grau conjunto ascendente do *mot.b*, ou que de alguma forma, diferem da introdução.

¹⁴ Utilizamos aqui a mesma definição motívica do capítulo anterior, portanto aconselhamos ver tabela 1 do capítulo 5. Nesse exemplo, abreviamos novos elementos (n.e.), repetição (rep.), invertido (inv.), direção (dir.) Para facilitar a oposição entre elementos novos e elementos repetidos, nós dispusemos, respectivamente, acima do pentagrama e abaixo do pentagrama.

A primeira retenção acontece na configuração intervalar, em terças arpejadas entre os cs. 18 a 20. Essa retenção é concomitante à mudança de direção ascendente para descendente. Além disso, já há um elemento novo, mesmo que temporalmente distante, antecipando o *mot.b'*: a repetição de altura. No c.22, teremos a repetição do mesmo arpejo do compasso anterior com a altura repetida sem aquela distância temporal. No c.24, observamos o *mot. b* apresentando inversão e depois sua repetição com a transformação para o *mot. b'*. Em 27, há a repetição do *mot.b'* com a nova rítmica, em tercinas. Depois, há a repetição rítmica com o elemento novo da bordadura. No c.29, notamos alturas que não estavam no centro tonal do início do tema. Após isto, há a repetição das duas primeiras notas do compasso anterior, porém com as notas seguintes apontando para a direção oposta, ascendente. No. 31, vemos a repetição imediata do mesmo contorno melódico, porém invertido, das três primeiras notas do compasso anterior e depois já inserindo o novo elemento, segundas menores do *mot. a'*. Este por sua vez será repetido entre o c.34 e 35 resolvendo em tempo forte. A partir dessa resolução e da repetição do contorno melódico do c.34 chega-se ao ponto culminante da melodia. Então, haverá seguidas reiteraões: dos contornos melódicos, do ponto culminante, da resolução em segunda menor e de uma referência à nota longa do início da melodia.

Se observarmos o relato do trecho composto, veremos que os elementos citados são: “Variação e exposição do tema. Derivação dos graus conjuntos. Derivação movimento zigue-zague p/ acompanhamento. Estruturação das harmonias: tornar mais funcional, determinados intervalos da introdução [...]”. Então notaremos que o relato faz referência às retenções motivicas em relação à introdução, e que não há preocupação relatada com o trabalho nota a nota (as repetições que analisamos logo acima) do trecho. Seguindo no diário, encontramos no dia 29, certa preocupação: “Ajustes no comp. 31: adequação da fig. 1 p/ 2. Objetivo: mais coerência do discurso.” E a adequação relatada foi esta:



Ex. 6.9- Modificação mencionada no relatório.

Esta modificação foi feita como uma revisão do trecho composto dias antes. Se notarmos a melodia antes dessa modificação, veremos uma repetição excessiva do *mot. b*, portanto, posteriormente eliminada. Por outro lado, a melodia definitiva reitera e corrobora como elemento de progressão escrito no compasso anterior – o contorno melódico – para inserir aí outro elemento de progressão – a resolução das segundas menores. Destarte, a modificação elimina uma repetição excessiva e reitera o novo elemento.

Por fim, a conclusão da melodia se dá no dia 30 de março: “Continuação da obra (comp.37). Assim como comecei a melodia do fagote num crescendo de nota longa, resolvi terminar da mesma maneira de nota longa, mas decrescendo.” Aqui o fechamento da melodia faz uma retenção, referenciando ao início da melodia.

Desta forma, observamos na apresentação da introdução e na melodia do tema, alterações de ordem intervalar, rítmica ou direcional, utilizadas como retenções motivicas contrapostas à aparição de novos elementos no decorrer do discurso. Tais alterações foram observadas como possíveis processos inconscientes que não foram mencionadas como preocupações no relatório. Por esse mesmo fato, elas podem ser consideradas automatizações, facilitações ou ainda, segundo Gentil-Nunes, os “hábitos” (Ver GENTIL-NUNES, 1993, p.107) do compositor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificamos, nesta dissertação, uma pluralidade de discussões acerca da prática criativa de compositores, registradas nos protocolos – relatórios, depoimentos e diários –, revelando-se uma importante fonte de materiais para estudo. Dando um panorama geral dessas abordagens, temos Rezende observando, em Nogueira, dentre muitas coisas, a categorização de decisões e o excepcional nível de detalhamento em registrar a quase totalidade de seu processo composicional. Na discussão sobre o relatório da *Sonatina para Piano e Fagote*, especulamos e discutimos as dificuldades e as “automatizações”⁹⁷ tomando como referência a análise feita após a conclusão da composição. Ainda assim, destacamos em Grassi, a comparação entre níveis de experiência de sujeitos através do mapeamento de caminhos utilizados em processos de composição; em Gentil-Nunes, o desvelamento de alguns processos mentais subliminares; e em Sloboda, a especulação sobre dificuldades e motivações, como também a discussão sobre as facetas e etapas do processo composicional.

Os nossos objetos de estudo – as peças *Raka* e *Sonatina para Piano e Fagote*, e seus relatórios – ainda possibilitam outras leituras. Dessa forma, vale tecer algumas últimas considerações sobre a *Sonatina*. Há pouco, chamamos atenção para os processos de repetição como guias para construção da obra. Isto foi visto numa micro escala, onde pequenas alterações rítmicas, intervalares e de outras naturezas faziam parte de “automatizações”.

Além dessa micro perspectiva, há também olhares em média e macro escala. Destarte, podemos considerar que as ideias de contraste representam um aspecto em média escala. A análise da obra revelou, na textura, por exemplo, o acentuado contraste presente no estacionamento do registro grave no final do segundo desenvolvimento, em oposição ao registro agudo no interlúdio. No relatório, é possível verificar entre os dias 12 a 15 de agosto que esse contraste não fora mencionado explicitamente. Assim, provavelmente as preocupações mais conscientes eram outras.

Com relação à concomitância de fatores em intensificações e apassivações, veremos no diário que esta se apresenta de forma mais fragmentada, ou seja, a resolução dos problemas se deu localmente, sem referência ao que vem depois. No caso da primeira contiguidade,

⁹⁷ O termo automatização se aproxima às discussões de Grassi. Já na dissertação de Gentil-Nunes é possível fazer este paralelo com o que ele chama de “hábitos” (GENTIL-NUNES, p.107). E ainda, em sua revisão bibliográfica, *grosso modo*, será o que Lerdahl chama de *listening grammar* (op. cit., p.18 et seq.) e Freud chama de “trilhamento” (op. cit., p.6 et seq.). Em nosso trabalho, seguindo a lógica de discussão do relatório, é possível pensar o termo em oposição à dificuldade, isto é, como facilidade. Abrindo ainda um parêntese, a partir do conceito de trilhamento de Freud, supracitado, é possível fazer uma referência à ideia de facilidade: “Um aspecto importante desta concepção é que a repetição de um determinado percurso e conseqüentemente a memória, vai se dar em função de facilitações que foram deixadas por percursos anteriores.” (op. cit., p.8)

observada como primeiro momento de dificuldade, a preocupação foi de ordem técnica: trata-se da preocupação da junção das segundas menores com o processo de diluição rítmica (ver no diário, dias 5 a 14 de Junho). Porém, houve neste momento, a aparição de uma ideia musical extra que é utilizada no contexto da segunda contiguidade. No relatório, esta ideia a mais é tratada como uma possibilidade para se usar posteriormente e não como uma meta, ou um planejamento, a ser atingido.

As funções harmônicas de dominante, vistas na análise sobre as transformações harmônicas, sobretudo em A' (o pedal em si bemol juntamente com o bloco de segundas menores no clímax) e em A'' (o pedal diminuto presentes nos cs. 180 a 186), e os *crescendi* da dinâmica alcançadas como em ondas, merecem referência aqui, pois, não foram mencionadas no relatório. Muito provavelmente também, não passaram pelo crivo consciente do compositor⁹⁸. Ainda assim, o que a análise nos revela é que esses processos foram importantes para a macro estrutura da obra.

Em suma, através do cotejamento da análise da obra com a discussão do relatório, verificamos a revelação de processos, em diversas escalas da estrutura da obra, que não estavam nos relatos, portanto, não tão conscientes em mente. É como se esses processos (in)conscientes corroborassem as ações conscientes na busca de expressividade e da coerência.

Uma das propostas para a *Sonatina* foi a utilização de materiais previamente compostos como fonte para o trabalho criativo. Assim, tal procedimento fixava-se como eixo para a construção do discurso e conseqüentemente, fornecia coerência à obra. E aí, da mesma maneira que as ações automatizadas se tornavam facilitações, o tratamento analítico do previamente composto era manipulado com vistas ao rendimento da ideia, ou seja, caminhos ou pontos de apoio. O quarto e o quinto momento de dificuldades são um exemplo disto: no momento que se passava o ponto culminante da peça, outras formas de abordar o material foram necessárias, fornecendo guias para continuação.

Além da *Sonatina*, foi observada nas características gerais da obra *Raka* e nos comentários sobre seu relatório, a utilização do mesmo procedimento. Tal procedimento é recorrente na literatura. Sloboda aponta, em suas considerações finais, para a possibilidade de olhar os materiais e observar que eles são mais ricos do que parecem ser à primeira vista. E que é importante ter certo grau de confiança neles. Nos dois relatórios, há uma grande

⁹⁸ Isto pode estar intrinsecamente ligado à ideia de que o compositor é também ouvinte. E na sua sensibilidade, consulta sua "*listening grammar*" para equilibrar ou funcionalizar algum trecho.

quantidade de referências a materiais previamente compostos e conseqüentemente submetidos a variações. Porém, se estes relatórios forem comparados, vemos diferenças na forma como esses procedimentos são utilizados. Em Nogueira, há intenções de ordem mais ampla, mais claramente bem definidas⁹⁹. Isto fora explicado no capítulo 3, onde Rezende aponta para o fato de que em uma “simples” passagem, há muitas intenções. No processo da *Sonatina*, as intenções se mostraram mais obscuras e difusas, como por exemplo, dito há pouco, sobre a ideia musical extra não ter sido submetida a um planejamento, mas sim tratada como possibilidade.

Com relação ainda a esse procedimento, a busca por variações de um material-fonte, em muitos casos, pode acarretar na repetição de alguns elementos, uma sensação de saturação. Isto é, talvez o próprio procedimento sature e então, pode surgir uma dificuldade no processo. Isto também foi verificado no protocolo de Sloboda. No relatório da *Sonatina*, esta saturação foi vista como a principal dificuldade ou talvez a mais recorrente. Já no relatório de *Raka*, observamos apenas pontualmente, na nota 14, a menção de uma preocupação por essa saturação, comentada pelo compositor como um “cuidado para evitar a vulgarização ou redundância”. Verificamos, assim, que ele tinha controle sobre este fator, uma decisão decorrente de sua postura estilística e estética.

Em latência, as discussões envolvidas em *Raka* e na *Sonatina*, refletem um processo de autoanálise¹⁰⁰. No caso da *Sonatina*, houve a busca por processos e estruturas na composição, a especulação de soluções das dificuldades mencionadas no relatório e a discussão sobre processos mentais automatizados. Ainda houve, neste capítulo, uma tentativa em abordar como os pontos estruturais aparecem na obra e no processo composicional através de seu cotejamento. Já em Nogueira, vimos o exercício analítico feito paralelamente à elaboração do relatório possibilitando, a ele e ao projeto, a categorização de decisões tomadas no decorrer da atividade. Ou seja, ele pôde perceber no que compunha o que era teoria, o que eram ações típicas do trecho e o que era opção sua. Rezende ainda assinala a constância de um processo circular feito por Nogueira em seu relatório: “Essa é a dinâmica da maioria das notas: a sensibilidade “aponta” o caminho para a ação e desencadeia uma posterior

⁹⁹ Talvez isso se deva ao fato de que o material gerador já fora utilizado por Nogueira numa obra anterior (*Aije*), ou ainda por ter percorrido uma estrada mais longa na composição.

¹⁰⁰ O processo de autoanálise também foi verificado em Sloboda (contraposto em seu texto, entre os dados empíricos, em itálico, e a autoanálise, sem itálico). As dificuldades, assim como em Fernandes, foram o fulcro para as especulações. Em Gentil-Nunes, o processo de autoanálise é apontado, citando Lerdahl, como o exame da *listening grammar* ensejando o enriquecimento da técnica consciente, a *composing grammar*. Dessa forma, “[...] criando espaço para a formação de novos hábitos, num processo circular e aparentemente infinito.” (GENTIL-NUNES, p.107) O que pode caracterizar um dos conceitos também discutido por ele: o *feedback*.

especulação racional sobre sua natureza.” Concordamos com SENNA (2007), quando diz que “Mais que exercício intelectual, a autoanálise, enquanto processo crítico de observação e tomada de consciência, é uma técnica importante [...] para o artesanato do compositor”. (SENNA, 2007, p.5)

Por outro lado, vimos que os recortes do processo composicional, em forma de experimento ou tarefas, contribuem objetivamente para o entendimento da mente criativa. Com a leitura crítica dos trabalhos da fundamentação, foi possível verificar algumas possibilidades de se olhar os meandros do processo criativo. As tarefas ou obras elaboradas facilitaram a observação das decisões composicionais tomadas individualmente, guiando recortes para nossas discussões. A presença de recortes se justifica, então, pelo fato de que tanto o processo composicional quanto o produto final são complexos e escapam a uma generalização, evidentemente. As tarefas elaboradas não criaram padronizações de comportamentos frente à composição. Porém, como prospecção, devemos nos atentar para não fazer recortes procustianos, no sentido de artificializar tarefas que não condizem com o cotidiano do compositor, como citado por Grassi (Ver citação de Collins apud GRASSI, p.49-50) E ainda, no seu próprio experimento, citamos que a restrição imposta da execução em três horas constrangeu a peça do compositor intermediário, que não pôde concluir a peça¹⁰¹.

Por fim, ainda fica a pergunta: poderiam os protocolos fornecer, também, discussões em níveis mais estéticos ou subjetivos? Em Nogueira, ainda que timidamente, há possibilidades de um universo subjetivo nas entrelinhas, como visto por Rezende: “Em c.34 resolvi fazer nova inserção (no saxofone) do movimento contínuo do segmento anterior, como se novo eco ressoasse ou como se o *moto continuo* predominante na peça insistisse em se manter e resistisse a ser abafado pela nova “ordem” textural.” Ou ainda, alguma referência estético-estilística, também tímida, no relato de Fernandes: “Acredito que vou continuar com essa ideia um pouco mais minimalista, mais singela, o fagote fazendo uma espécie de recitativo” (no diário, dia 15 de Agosto). E, quem sabe o processo de autoanálise possa suscitar outras leituras, outros mergulhos em profundidade, nos meandros do processo criativo em si ou do produto gerado, vindo a ser mais uma ferramenta na busca por uma completude do compositor?

¹⁰¹ Entendemos que para Grassi, também, essa restrição foi importantíssima para seu experimento, pois reduziu o tamanho do protocolo. No “calor da ato”, o sujeito intermediário poderia ter levado muito mais tempo para concluir sua obra. Ainda surge outra interpretação para esta questão: talvez o que também diferencie o compositor *expert* do *subexpert*, é sua destreza em saber que tem tempo determinado para concluí-la e saber planejar, mesmo que intuitivamente, esta restrição.

REFERÊNCIAS

BRILLENBURG Wurth, Catharina. **Musically sublime: indeterminacy, infinity, irresolvability.** The University of Groningen, 2002 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2002/c.a.w.brillenburg.wurth/>. Acesso em: 20 jul. 2009.

ERICSSON, K. A. **Protocol analysis and Verbal Reports on Thinking:** An updated and extracted version from Ericsson (2002). URL: <http://www.psy.fsu.edu/faculty/ericsson/ericsson.proto.thnk.html>

GENTIL-NUNES, Pauxy. **Programa, Feedback e Composição Musical.** 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. URL: <https://sites.google.com/site/pauxygentilnunes/artigos>

GRASSI, Bernardo. **De onde vêm minhas ideias? Estratégias para a delimitação e a resolução de problemas na composição musical.** Curitiba, 2008. Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. URL: <http://www.artes.ufpr.br/mestrado/dissertacoes/2008/Disserta%E7%E3o%2Bdo%2BBernardo.pdf>

HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition.** New York: Associated Music, 1945

ILARI, B. S.; ARAÚJO, R. C (Orgs.). **Mentes em música.** Curitiba: Editora UFPR, 2010.

PEARCE, P., & WIGGINS, G. A. (2002). **Aspects of a cognitive theory of creativity in musical composition.** Trabalho apresentado em: Proceedings of the ECAI'02 Workshop on Creative Systems. URL: <http://www.doc.gold.ac.uk/~mas02gw/papers/ecai02.pdf>

REZENDE, M. **A propósito de Raka- a obra e seu relatório – de M. V. Nogueira.** Artigo não publicado.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea:** Selected writings of Arnold Schoenberg. Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____. **Fundamentos da composição musical.** 3ª edição 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2008.

SENN, Caio N. **Textura Musical: Forma e Metáfora**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. URL: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=123716

SLOBODA, John. **The musical mind: the cognitive psychology of music**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

_____. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

_____. **Exploring the musical mind: Cognition, Emotion, Ability, Function**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SOMEREN, M. et al. **The Think Aloud Method: A practical guide to modeling cognitive process**. 1994. Academic Press, London. URL: ftp://akmc.biz/ShareSpace/ResMeth-IS-Spring2012/Zhora_el_Gauche/Reading%20Materials/Someren_et_al-The_Think_Aloud_Method.pdf

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TONI, Flávia C. **Revista de História** 157. *A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais*. 2007. P.101-128. URL: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a06n157.pdf>

WENNERSTROM, Mary. Form in Twentieth-Century Music. In: **Aspects of Twentieth-Century Music**. Wittlich, Gary (ed.). New Jersey: Prentice-Hall, 1975.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE MÚSICA

WILLIAN FERNANDES DE SOUZA

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENTRE A REALIZAÇÃO PRÁTICA E SUA
NARRATIVA: um estudo de caso

APÊNDICES E ANEXOS

Rio de Janeiro

2013

SUMÁRIO

APÊNDICE A: Partitura da composição ‘Sonatina Para Piano e Fagote’ de Willian Fernandes.

APÊNDICE B: Relatório da composição ‘Sonatina Para Piano e Fagote’ de Willian Fernandes.

GLOSSÁRIO

Termos utilizados na análise da *Sonatina para Piano e Fagote*.

ANEXO A:

Partitura da composição ‘*Raka*’ de Marcos Nogueira.

ANEXO B:

Relatório da composição ‘*Raka*’ de Marcos Nogueira.

ANEXO C:

Transcrição da Entrevista com Marcos Nogueira.

ANEXO D:

Partitura compilada do trecho protocolado por John Sloboda.

ANEXO E:

Protocolo compilado do trecho da composição de John Sloboda.

ANEXO F:

CD

APÊNDICE A:

Partitura da composição 'Sonatina Para Piano e Fagote' de Willian Fernandes.

Sonatina

Para Piano e Fagote

Willian Fernandes

Allegro (♩ = 100)

Fagote

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

7

Fg.

mf *f*

Pno.

p

13

Fg.

p

Pno.

f *pp*

*Red.**
una corda

17

Fg.

mp

Pno.

21

Fg.

Pno.

due corde *tre corde*

*Trechos onde não há notações de pedal, se estabelece pedal *ad libitum*.

Musical score system 1 (measures 25-28). Features a Flute (Fg.) line and a Piano (Pno.) accompaniment. The Flute part includes a triplet in measure 27. The Piano part includes a *mf* dynamic marking in measure 28.

Musical score system 2 (measures 29-31). Features a Flute (Fg.) line and a Piano (Pno.) accompaniment. The Flute part includes a triplet in measure 29 and a slur over measures 30-31. The Piano part includes a *mf* dynamic marking in measure 30.

Musical score system 3 (measures 32-35). Features a Flute (Fg.) line and a Piano (Pno.) accompaniment. The Flute part includes a triplet in measure 32 and a slur over measures 33-35. The Piano part includes a *mf* dynamic marking in measure 32.

Musical score system 4 (measures 36-39). Features a Flute (Fg.) line and a Piano (Pno.) accompaniment. The Flute part includes a triplet in measure 36 and a slur over measures 37-39. The Piano part includes a *f* dynamic marking in measure 36, a *p* dynamic marking in measure 38, and a *f* dynamic marking in measure 39. A performance instruction *Tirar Ped. poco a poco* with an asterisk is located below the piano part.

40

Fg.

Pno.

p

f

p overlegato

43

Fg.

Pno.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

46

Fg.

Pno.

49

Fg.

Pno.

ff

ff

4 3 1 2 1 3

4 5 4 3

2 1 3 2

3 4 3 2 1 3 1 3

Sonatina

Fg.

Pno.

Fg.

Pno.

Fg.

Pno.

Fg.

Pno.

Fg.

Pno.

79

Pno.

12/8

mf

84

Fg.

(♩=♩)

ppp *mf*

Pno.

p

4/4

89

Fg.

f

Pno.

mf *ppp*

mf

ppp

93

Fg.

mp

Pno.

mp

mp

mp

97

Fg.

Pno.

101

Fg.

Pno.

104

Fg.

Pno.

pp

poco a poco cresc.

sempre piano

107

Fg.

Pno.

109

Fg.

f

3

3

Pno.

3

3

3

3

111

Fg.

3

3

mf

Pno.

3

3

3

3

pp

f

2 3 3 2

3

*Leg.**

113

Fg.

3

3

3

Pno.

f

3

115

Fg.

pp

opaco

Pno.

f

subpp opaco

f

* Especificamente neste trecho, sugere-se, na troca de pedal, não extinguir completamente com a sonoridade, pois as segundas menores do c.116 surgirão a partir desta.

117

Fg.

Pno.

119

Fg.

Pno.

ff *strepitoso*

mp *como numa nuvem*
(una corda)

meio pedal

121

Fg.

Pno.

123

Fg.

Pno.

p

pp

tre corde

ff

125

Fg.

Pno.

ff_{sub}

ff

127

Fg.

Pno.

129

Vivo, pouco rubato (♩ = 126)

Fg.

Pno.

fff *al niente*

pp

131

Fg.

Pno.

ppp

pp

133

Fg.

Pno.

p

135

Fg.

Pno.

137

Fg.

Pno.

139

Fg.

Pno.

141

Fg.

Pno.

143

Fg.

Pno.

145

Fg.

Pno.

147

Fg.

Pno.

Allegro (♩ = 100)

p *rit.* *f* *mp*

151

Fg.

Pno.

154

Fg.

Pno.

157

Fg.

Pno.

160

Fg.

Pno.

162

Fg.

mp

Pno.

mf

164

Fg.

Meno Mosso (♩ = 92)

Pno.

p *f*

166

Fg.

p

Pno.

168

Fg.

f

Pno.

170

Fg.

Pno.

ff

3

3

3

3

subito p

Detailed description: This system covers measures 170 and 171. The Flute (Fg.) part in the upper staff begins with a melodic line in the right hand, featuring a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes, both marked *ff*. The Piano (Pno.) part in the lower staves features a complex texture with multiple triplets of eighth notes in both hands, marked *subito p*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

172

Fg.

Pno.

mf

ff

subito p

p

f

f

p

Detailed description: This system covers measures 172 and 173. The Flute (Fg.) part continues with a melodic line, marked *mf* in measure 172 and *ff* in measure 173, ending with a *subito p* dynamic. The Piano (Pno.) part features dense chordal textures in the right hand, marked *p* and *f*, and a more active bass line in the left hand, marked *f* and *p*.

174

Fg.

Pno.

ff

p

ff

p

p

f

f

p

f

p

f

p

Detailed description: This system covers measures 174 and 175. The Flute (Fg.) part has a melodic line with dynamics *ff* and *p*. The Piano (Pno.) part features a rhythmic pattern of chords in the right hand, alternating between *p* and *f*, and a bass line with similar dynamics.

176

Fg.

Pno.

ff

p

ff

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Detailed description: This system covers measures 176 and 177. The Flute (Fg.) part continues with a melodic line, marked *ff* and *p*. The Piano (Pno.) part features a rhythmic pattern of chords in the right hand, alternating between *f* and *p*, and a bass line with similar dynamics.

178

Fg.

Pno.

ff *p* *f* *p*

179

Fg.

Pno.

ff

180

Fg.

Pno.

ff

182

Fg.

Pno.

4

184

Fg.

Pno.

186

Fg.

Pno.

mf *pp*

mf *pp*

189

Fg.

Pno.

breve *ff* *animar*

breve *ff* *animar*

191

Fg.

Pno.

APÊNDICE B:

Relatório da composição 'Sonatina Para Piano e Fagote' de Willian Fernandes.

Relatório em forma de diário da peça Sonatina para Piano e Fagote:

19/05: Adequação da ideia rítmica na partitura.
Adequação da ideia rítmica numa forma de alturas.

21/05: Notação dos compassos 1-14
Variação e exposição do tema
Derivação dos graus conjuntos
derivação movimento zigue-zague p/ acompanhamento
estruturação das harmonias: tornar mais funcional determinados intervalos da introdução, tendo como base o contraponto das vozes do zigue-zague (Paulo de Tarso – Villa Lobos)

24/05: Apresentação do início para a professora Marisa Rezende. Ela mostrou que a peça poderia se estruturar sob os elementos:

- Oposição entre mov. paralelo e mov. contrário do zigue-zague:



Mov. contrário



Mov. Paralelo

- Fragmentação do discurso do início
- Nota longa do comp. 15-17.

29/05: Ajustes no comp. 31: adequação da fig. 1 p/ 2. Objetivo: mais coerência do discurso.



30/05: Continuação da obra (comp.37). Assim como comecei a melodia do fagote num crescendo de nota longa, resolvi terminar da mesma maneira de nota longa, mas decrescendo.

Elevar a tessitura do piano com nota pedal e inserir o movimento cromático no fagote (no mesmo registro do piano para mascarar) e executar a subida cromática no piano até alcançar a escala cromática em 3 vozes (fg, piano m.d., piano m.e.) [comps. 41 a 50]

Contudo, a criatividade travou nesse momento. (comp. 53)

05/06: Tentei continuar, mas não consegui.

07/06: [Primeira opção] Pensei numa possível junção entre fragmentação do discurso e nota longa e numa possível gradação dessas notas longas até o movimento mais lento:



Além disso, em paralelo, realizar uma contração intervalar até chegar em segundas menores para terminar a seção.

13/06: [Segunda opção] Também visualizei uma opção mais curta: continuar na mesma figuração e adensar intervalarmente e fazer uma pausa brusca para iniciar nova seção (segundas menores) lenta. Acho que posso usar a pausa mais para frente. [Será feito em 129]

14/06- Na tentativa da primeira opção: estruturei a textura.

Estruturei, mas não funcionou. Ao contrário, fui fazendo ao piano. Aparentemente deu certo. Talvez fique um pouco difícil de executar o encaixe do piano com o fagote.

Próximo passo é usar modulação métrica p/ troca de seção.

24/06- Escrevendo comp.63. Continuação do processo de liquidação utilizando notas longas e para intervalos maiores (num sentido mais abrangente). E abrindo para uma nova seção mais lenta. Inserção do “novo andamento” através da modulação métrica. Pausa para o fagote descansar [Comp.76].

Obs: Depois de escrever a transição, fica mais fácil de dizer o que gostaria de ter mais controle: o ritmo dissolvendo de forma mais gradual sem deixar de lado a verticalidade.

25/06- Continuação do comp. 76. Usando a modulação métrica para “diminuir o andamento”. Improvisando sob o novo ritmo para surgir algo contrastante, mas tendo em mente os graus conjunto presentes no comp. 17-18. Pensei neles invertidos e caminhando para dó maior. Fui até o início do comp. 88. Vi que se continuasse desenvolvendo o arpejo do comp. 82, iria para outro lugar. Depois passei tudo para o Finale.

27/06- Toquei a nova seção em doze por oito e imaginei como poderia continuar. Então, improvisei e tive a idéia de terças ascendentes. Essa idéia veio intuitivamente ou motoramente, pois, estava improvisando ao piano. Em seguida, tive a preocupação de saber se havia unidade nesse improviso: constatei que eles têm ligação contrapontística de movimento paralelo (como havia apontado a Prof. Marisa no começo da peça) (Figura abaixo). Também pensei em fazer um contraponto do piano grave poderoso (ou não) com o fagote grave com lenço (surdina). [ideia de contraste que não entrou]



18/07- Compondo comp. 86 a partir do fagote e mão esquerda completando a harmonia já composta.

19/07- Completando a estrutura do acompanhamento antes improvisado. [comps. 88 a 92]

28/07- Escrevendo comp. 93 e pensando em algo em movimento contrário e na escala dom-dim.

Me surgiu a idéia de fazer o movimento cromático na mão esquerda e gostei muito do resultado (comp. 96-99). A outra opção que tinha era continuar com a mesma harmonia de 88 a 92.

Determinei um contraponto com o movimento cromático para acompanhar mão esquerda do piano [vi que não deu certo, mas o contraponto feito depois com relação ao baixo ficou interessante]- o começo de cada compasso [96 a 99] – e a partir dele esbocei os motivos de zigue-zague.

No comp. 100 e 101, seqüenciei e modifiquei pouca coisa de 21 e 22.

1/8- 00:00- Acredito que a essa altura da composição, vejo que é possível fazer como um tema e variações e nesse momento [comp. 102] começa uma parte de mais instabilidade. Acredito também que deve ser mais longo que a anterior.

Começo pelo diminuto e pela escala dom- dim e também mudar a textura.

Agora [comp. 102] tomando como base o fraseado da primeira variação (compassos 15-39) para continuação.

Testei possibilidades de téttrade na octatônica. Tenho que usar a favor de uma boa textura. Vislumbrei algo com o que fiz em 63, mas ainda muito vago. E acho que rende outros frutos ainda. Amanhã tento estas possibilidades.

13:00- Começo com textura mais simples.

Tenho em mente que posso diminuir cada vez mais a energia por causa da descida cromática (102 adiante) e terminar bem lento [Hesitação!]. Mas por outro lado a descida pode ser usada como auxiliar (um contraste) para uma subida e uma conseqüente animação rítmica. Vou pela segunda opção, pois, me mantereí fiel ao tema e variações (contando que no tema há um adensamento linear).

2/8- Estou em dúvida por onde continuar (comp. 105). Pois, não sei se mudo a textura ou se continuo na mesma.

Resolvi mudar a textura no meio do compasso.

Surgiu a ideia de dobrar o piano com fagote, mas acho que não convém nesse momento, pois, desvirtua a proposta. [será feito em 168]

Tenho de pensar num processo de adensamento a partir do 108.

7/8- Conclui o comp. 107. Comecei o adensamento pelo ritmo harmônico e pela polirritmia.

Fiz um meio-diminuto para cada tempo, omitindo o segundo acorde na mão esquerda. Mas comecei de maneira errada, pois, a aceleração do ritmo harmônico ã condiz com a mão direita.

Portanto, vou obedecer ao ritmo harmônico da mão direita e subir meio tom cada meio-diminuto da esquerda, pois, causa acordes interessantes.

Verificando a possibilidade de distância da mão direita e da mão esquerda para liberar espaço para fagote subir e ficar mais livre.

Achei que a harmonia cromática em blocos funcionou. Com isso, diminui o ritmo harmônico da mão esquerda e iniciei a descida cromática. Porém, usando a mão direita como pedal para se tornar barulho no grave.

E posteriormente liquidando o baixo para se tornar somente movimento cromático.

9/8- Escrevendo parte do fagote (comp. 108). Sempre retornando à primeira variação.

10/8- Escrevendo fagote no compasso 112. Acho que o que está atrapalhando o desenvolvimento é sempre tentar algo que não faça a sucessão dos eventos tornar-se monótona.

Acabei de inserir (comp. 112) mais uma voz a mão direita para adensar, pois a repetição causa monotonia.

Vislumbrei terminar a seção mais ritmicamente e tentando aproveitar a mão esquerda mais cromática.

Aproveitei, também, o arpejo do diminuto no fagote no último tempo do compasso 113 para render saltos de trítone descendente. Seqüenciei-o cromaticamente igual à mão esquerda dos primeiros tempos do compasso 111 e repeti a figuração da mão esquerda de forma aumentada.

Para o motivo rítmico utilizarei a fragmentação do início da peça. Tentarei fazer uma análise de como a fragmentação funciona para ver de que melhor forma se encaixa na textura do trecho em composição agora (114 em diante).

Considerarei a colcheia como unidade mínima, número dentro da célula preenchida como som e número dentro da célula em branco como silêncio. Obtive os seguintes dados:

2	2	4	2	4	1	1	1	5	1	4	2	3	1	1	4	2	2	3	7	1	2
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Em outro nível também há números para articulação. Onde número dentro da célula preenchida como ligado e número dentro da célula em branco como staccato. Segue:

6	5	1	2	2	8
---	---	---	---	---	---

A princípio minha idéia era reduzir de colcheia para semicolcheia e aplicar juntamente com os movimentos cromáticos.

Mas antes concluirei a mão direita dos comps. 114 e 115.

Acho que agora o andamento deva se agitar. Estou em dúvida se faço acelerando ou se duplico o andamento.

Resolvi duplicar o andamento pela numeração da fragmentação, isto é, ao invés de semicolcheia, será fusa. Contudo, para facilitar a leitura inseri semínima igual à colcheia.

11/8- Passando a limpo no Finale 2010 até compasso 115.
Escrevendo a parte pré-determinada dos números no próprio finale.

12/8- Completando até o compasso 125 utilizando a repetição.
Penso em terminar tudo no grave.

13/8- Terminei dessa maneira com a fermata longa.
Penso agora em contrapor com algo bem agudo no piano e deixar o fagote respirar um pouco.

15/8- Iniciando uma nova seção, resolvi continuar somente com o piano e no agudo.
Acredito que vou continuar com essa idéia um pouco mais minimalista, mais singela, com o fagote fazendo uma espécie de recitativo.

Mas que ainda pode render outros *moods* pra frente.

Estava pensando em repetir todos acordes da seguinte maneira: $\widehat{Eb - F - Eb - F - Bb7 - F - Bb7 - Db(b9) - Bb7}$, etc...

Contudo, resolvi repetir só os primeiros para não ficar monótono demais.
Escrevi do comp. 130 até o compasso 146.

16/8- Penso em dismantelar um pouco o ritmo (como no começo, mas não sei como).
Independente disso, acho que seja possível fazer algo com aqueles números da articulação do início. Porém, o que fazer com eles?

Tento imaginar através de texturas, mas nada muito concreto.

Olhando para os primeiros compassos, vejo a dicotomia entre a textura mais vazia (até o compasso 14) e a cheia (depois do compasso 15).

Acredito que pode haver uma interação entre os dois. E a articulação deve ser importante no manejo motivico.

Agora penso uma espécie de transição sem ainda uma definição do que virá.

Compus apenas dois compassos (147-148).

Surgiu-me a idéia de usar o motivo zigue-zague na textura. Mas deixarei isso para depois [Comp. 171]

17- A partir do dó# iniciarei a retomada ao tema já iniciado em C#m(7 e 9)

Alargarei algum motivo para ter uma base para construir os motivos fragmentados.

Não consigo encontrar qualquer equivalência racional na prática nos números das articulação (tabela acima) que me faça sentido. Vou fazer empiricamente.

Tentarei fazer um contraponto implícito na voz mais grave do zigue-zague.

Peguei, do tema, os dois acordes que giram em torno de mib (comp. 21) para aumentá-los e continuar.

18- Acabei por tentar inferir outra lógica para as articulações. E consegui visualizar a lógica com que construí intuitivamente no começo da peça.

Descobri que a princípio o acorde Ebm7/9 tende ser staccato ao passo que no cromatismo tende a ligar.

Nesse sentido, farei tudo staccato (até contrapor com nota longa do fagote). Pois as harmonias estão mais verticalizadas, apesar da condução apresentar movimento cromático.

A escolha dos acordes se deu por tentativa e simpatia (sempre tocadas ao piano).

20- Reduzi o tempo das harmonias e distribui em arpejos no fagote e pretendo inserir uma melodia ainda.

21- Colocando melodia de 159 até 164. Utilizarei motivos dos compassos 29-36.

22- Pretendo terminar ainda hoje. Mas, ainda não utilizei a ideia do zigue-zague na textura. E pelo que se segue terei de cromatizar a passagem a fim de terminar a peça.

Coloquei na mão direita a melodia no qual eu havia trabalhado nos compassos 149-164.

Vislumbrei o recurso de aumentar a densidade e colocar um parêntese “lento” para terminar mais rápido.

Acho que a busca por algo novo me atrapalha nesse momento, vou continuar escrevendo sem essa preocupação.

24- A professora Marisa comentou que há uma quebra muito brusca no compasso 127. A ideia que ela deu foi de fragmentar a retomada para acontecer a transição de forma mais orgânica. Mas acredito que o playback do finale influenciou na escuta, pois, a fermata foi mais curta do que deveria ser. Portanto, optei por inserir na fermata a expressão *al niente* (ao nada), deixando assim, um momento de transição entre uma sonoridade e outra, separando assim, por uma decantação da dissonância.

25- Agora é possível fazer a ideia de fazer camadas de diminutos (dom-dim) intercalando, na textura, por zigue-zague.

Tive uma ótima visão da textura final da peça [comp.173 a 187]: após uma intercalação entre os movimentos rítmicos e os do zigue-zague em dois níveis (o textural e o motivo); conduzir essa intercalação dos blocos para a tessitura do meio e ir diminuindo a textura (diminuição dos instrumentos, da sua ocorrência e terminar com resolução desses diminutos num acorde menor - se possível no mesmo do começo).

26- Por fim, terminei a peça fazendo os arpejos escolhendo V-I, assim terminando a peça na mesma tonalidade do início. Contudo, terminei a peça sem muita convicção.

27- Passando p/ o computador.

Senti a necessidade de inserir o movimento cromático (no comp. 180-184 igualmente a comp. 50 em diante). Eu já havia pensado em retomar esse trecho em algum lugar, mas aqui, se torna ideal.

Dos diminutos escritos, também senti a necessidade de condensar mais o tempo e conduzir para um cromático ascendente no finalzinho (comp. 179). Pois, estava muito previsível ou monótono este trecho.

30- Finalizando a peça como um todo. Inserir as ligaduras de frases, articulações e dinâmicas que estavam faltando (inclusive arrumei lugares para o fagotista respirar no começo da peça).

Referente ao trecho do compasso 149 ao 156, coloquei as articulações que mais faziam sentido à ideia de: mais estável = staccato; mais instável = mais ligado. Faça isso mas não de forma engessada, sempre tocando ao piano e modificando conforme o bom senso.

Ainda fiz pequenas modificações (ampliações) em transições para acontecerem de forma natural. Foi o caso de 157 e 158. Inserir um compasso em 182. E 188 também.

GLOSSÁRIO

Termos utilizados na análise da *Sonatina para Piano e Fagote*.

Harmonia vagante- Procedimento harmônico onde não se estabelece um centro tonal ou se estabelecem vários centros tonais sucessivamente.

Condensação- Eliminação de determinados elementos a fim de reduzir uma frase musical.

Diluição rítmica- Diminuição na quantidade de notas articuladas num sentido linear.

Verticalização- Nos referimos à imagem estática que a partitura proporciona. Essa visão é análoga à simultaneidade das alturas no decorrer do tempo, podendo revelar, a configuração intervalar presente naquele momento.

Liquidação- Adotamos o conceito segundo Schoenberg: “A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. [...] A liquidação é, quase sempre, baseada em um encurtamento da frase.” (SCHOENBERG, 2008, pg. 59) Ou seja, o elemento residual, a partir do c.108, é o cromatismo e o elemento característico é o *mot. a*.

Estacionamento- Permanência numa faixa da tessitura.

Contração intervalar- Contração da trama polifônica em segundas menores representados, aqui, como clusters ou notas de passagem .

Contração de registros- Utilização cada vez menor dos extremos da tessitura em algum determinado trecho da composição.

Decantação- Desaparecimento gradual das segundas menores no grave.

Saturação- Utilização e/ou repetição excessiva de algum(uns) elemento(s) musical(is).

ANEXO A:

Partitura da composição '*Raka*' de Marcos Nogueira.

Marcos
NOGUEIRA

RAKA

for tenor saxophone, double bass, and piano

2009

Raka

for tenor saxophone, double bass, and piano

Marcos Nogueira

2009

With energy ♩ = 80

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The first system includes Tenor Saxophone (Bb), Double Bass, and Piano. The second system includes Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.). The third system includes Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.). The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features various dynamics such as *f*, *ff*, *p*, *mf*, *mp*, and *ff*, along with articulations like *pizz.* and *arco*. Triplet markings (3) are used throughout the piece. The saxophone parts consist of eighth-note patterns, often in triplets. The double bass and piano parts provide harmonic support with chords and bass lines, also featuring triplet patterns.

Musical score for measures 7-8. The score is arranged in three systems: Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.).

- Sx.:** Measures 7-8. Measure 7 contains a triplet of eighth notes. Measure 8 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *f* and *ff*.
- DB.:** Measures 7-8. Measure 7 contains a triplet of eighth notes. Measure 8 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *f* and *ff*. Performance markings include *pizz* and *arco*.
- Pn.:** Measures 7-8. Measure 7 contains a triplet of eighth notes. Measure 8 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*.

Musical score for measures 9-10. The score is arranged in three systems: Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.).

- Sx.:** Measures 9-10. Measure 9 contains a triplet of eighth notes. Measure 10 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf*, *ff*, and *mp*.
- DB.:** Measures 9-10. Measure 9 contains a triplet of eighth notes. Measure 10 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *ff* and *mp*.
- Pn.:** Measures 9-10. Measure 9 contains a triplet of eighth notes. Measure 10 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf*, *ff*, and *mp*.

Musical score for measures 11-12. The score is arranged in three systems: Saxophone (Sx.), Double Bass (DB.), and Piano (Pn.).

- Sx.:** Measures 11-12. Measure 11 contains a triplet of eighth notes. Measure 12 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf* and *ffz*.
- DB.:** Measures 11-12. Measure 11 contains a triplet of eighth notes. Measure 12 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *f*.
- Pn.:** Measures 11-12. Measure 11 contains a triplet of eighth notes. Measure 12 contains a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.

13

Sx.

DB.

Pn.

mp

f

mf

mp

15

Sx.

DB.

Pn.

f

ff

mf

f

ff

mf

17

Sx.

DB.

Pn.

mp cresc. molto

mp cresc. molto

mp cresc. molto

molto meno

18

Sx. *mf* *p*

DB. *mp*

Pn. *mp* *p*

Tempo I

22

Sx. *mf* *mf*

DB. *ff sempre*

Pn. *mf* *mf* *ff sempre*

24

Sx. *mf*

DB.

Pn.

26

Sx.

DB.

Pn.

ffp < *ff*

ffp < *ff*

ffp *ff*

28

Sx.

DB.

Pn.

rit. *a tempo* *rit.* *a tempo*

f *mp* *mp*

33

Sx.

DB.

Pn.

mf *pizz.* *f* *f* *subito p* *mf*

meno mosso

rit.

Sx.

DB.

Pn.

arco espressivo

mp

Tempo I

Sx.

DB.

Pn.

mf

mp

mf

pp

cresc.

p

normal

sul pont.

normal

sul pont.

normal

sul pont.

normal

sul pont.

Sx.

DB.

Pn.

normal

sul pont.

normal

ff

mp

cresc. molto

ff

sfz

fp

subito p

45

Sx. *ff* *p* *rit.*

DB. *mf* *mp*

Pn. *ff* *p* *pp*

50

Sx. *mp* *f*

molto meno
espressivo

54

Sx. *mf* *sf* *p* *cresc.* *f* *mp subito*

DB. *sfz* *mp*

Tempo I

57

Sx. *f*

DB. *f*

61

Sx. *mp* *mp subito*

DB. *mp subito*

Pn. *mf*

64

Sx.

DB.

Pn.

64

65

f *ff*

mf *ff*

pizz. *arco*

Detailed description: This system covers measures 64 and 65. The Saxophone (Sx.) part in measure 64 features a melodic line with three triplet markings. The Double Bass (DB.) part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *f*, then transitions to *arco* (arco) in measure 65 with a dynamic of *ff*. The Piano (Pn.) part has a dynamic of *mf* in measure 64 and *ff* in measure 65, with multiple triplet markings throughout.

66

Sx.

DB.

Pn.

66

67

f *mf* *f*

mf *mf* *f*

pizz.

Detailed description: This system covers measures 66 and 67. The Saxophone (Sx.) part is silent in measure 66 and begins in measure 67 with a dynamic of *pp*. The Double Bass (DB.) part starts with a *pizz.* marking and a dynamic of *f* in measure 66, then moves to *mf* in measure 67. The Piano (Pn.) part maintains a dynamic of *mf* in measure 66 and *f* in measure 67, featuring several triplet markings.

68

Sx.

DB.

Pn.

68

69

f *mf* *f*

arco *mf* *sfz*

ff *mf* *cresc.* *f*

cresc.

Detailed description: This system covers measures 68 and 69. The Saxophone (Sx.) part has dynamics of *f*, *mf*, and *f* across the measures. The Double Bass (DB.) part starts with an *arco* marking and a dynamic of *mf* in measure 68, then moves to *mf* in measure 69. The Piano (Pn.) part begins with a dynamic of *ff* in measure 68 and *mf* in measure 69, with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 69. The system concludes with a dynamic of *f* in measure 69.

70

Sx. *cresc. molto* *ff* *molto vibrato* *pp*

DB. *f* *cresc. molto* *ff* *p* *f* *mp*

Pn. *cresc. molto* *ff* *6*

72

Sx. *mf* *cresc. molto*

DB. *f* *p* *f* *mp*

Pn. *6*

73

Sx. *p*

DB. *f* *mp* *f* *3*

Pn. *6*

74

Sx. *mf* *cresc. molto*

DB. *sfz* *sfz* *pizz.* *sfz*

Pn.

75

Sx. *arco* *mp* *molto vibrato*

DB. *sfz* *f* *Vivace* *mp*

Pn.

76

Sx. *cresc.* *mf* *cresc. molto*

DB. *art.* *sfz* *ff*

Pn.

77

Sx. *pp*

DB. *ff*

Pn.

78

Sx. *molto vibrato*
pp

DB. *ff sempre*

Pn.

79

Sx. *pp*

DB. *ff*

Pn.

80

Sx. *molto vibrato*
pp

DB. *sfz* *ff*

Pn.

81

Sx. *mp* *cresc. molto*

DB. *pizz.*

Pn.

82

Sx.

DB. *sfz* *arco*

Pn.

83

Sx.

DB.

Pn.

cresc.

84

Sx.

DB.

Pn.

6

85

Sx.

DB.

Pn.

86

DB.

dim. al niente

Pn.

87

DB.

ff

Pn.

pizz.

90

DB.

Pn.

f

93

DB.

mf

Pn.

mf

96 *espressivo*

Sx. *mp* *f*

DB. *mp* (*pizz.*)

Pn. *mp*

101 **Tempo I**

Sx. *f* *mp subito* *mf*

DB. *f* *mp* *arco* *mf*

Pn. *f* *mp* *mf* *ff*

103 *mp subito*

Sx. *mp subito*

DB. *ff*

Pn. *ff*

105

Sx. *mf* *cresc.* *f*

DB. *pizz.*

Pn. *mf* *cresc.* *f* *ff*

107

Sx. *f* *mp subito* *mf*

DB. *f* *arco* *f*

Pn. *f* *mp* *mf*

109

Sx. *f*

DB. *f*

Pn. *f*

111

Sx.

DB.

Pn.

113

Sx.

DB.

Pn.

cresc. molto

f *p*

ff *3*

115

Sx.

DB.

Pn.

rit.

ffz *ffz* *ffz* *mp* *f*

f

118 **molto meno**
espressivo

Sx. *mp*

DB. *p*

Pn. *mp*

rit.

ANEXO B:

Relatório da composição '*Raka*' de Marcos Nogueira.

Raka c.1-21

Descrição da etapa inicial de composição (elaboração da primeira seção) como apresentada na versão 2009-12-01 do texto musical.

1. Optei por iniciar o trabalho pela segunda peça do roteiro proposto, ou seja, a **peça pós-tonal**, cujo conteúdo harmônico é relevante, mas não determina com exclusividade, na escuta, a estrutura formal da peça. Desse modo, começo pelo trabalho com nível mediano de determinação formal da harmonia, para depois aplicar o mesmo procedimento descritivo à peça essencialmente harmônica (tonal) – primeira do roteiro inicialmente proposto – e à peça “quase-inarmônica” (textural).

2. Assim sendo, decidi trabalhar com um **conjunto referencial de alturas** (*pitch class set*), a fim de garantir coerência harmônica ao longo da peça: C, Db, Eb, F, Gb, Ab – forma primária 6-Z25 (0,1,3,5,6,8), na tabela de Allen Forte (*The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press, 2nd printing, 1977). [DECISÃO OPTATIVA: além da *tonalidade*, existem outras técnicas de manutenção da unidade harmônica, sejam elas seriais (sem referências diretas a centros tonais ou qualquer tipo de hierarquização de alturas) ou não-seriais (normalmente técnicas de organização de alturas que visam estabelecer direcionalidade harmônica explícita). Preferi empregar uma das técnicas seriais (conjuntos de classes de notas – *pitch class sets*), pois desejava trabalhar com conteúdos harmônicos mais livremente, evitando que esses conteúdos determinassem de modo mais significativo a forma.] O material temático deverá ser estritamente apresentado com esse conteúdo harmônico, em sua primeira apresentação. [DECISÃO TEÓRICA: esse procedimento é usual e análogo à relação tradicional entre tema e tonalidade. Ao decidir manter a homogeneidade harmônica na exposição do material temático estou pretendendo garantir a coerência dessa exposição e torná-la mais identificável e memorizável pelo ouvinte.]

3. Inicialmente, decidi trabalhar com um **meio instrumental** formado por saxofone tenor e **piano** [DECISÃO CONTINGENCIAL: acreditei que esta seria uma formação adequada ao projeto, tanto pela simplicidade necessária ao momento de início de um trabalho de descrição de procedimentos quanto pelo caráter que as ideias temáticas que eu já vislumbrava impunham]. Optei por fazer da parte do saxofone a principal condutora do contorno formal da peça, ao menos em sua parte “A”. [DECISÃO TEÓRICA: sendo o saxofone um instrumento mais limitado que o piano em suas possibilidades texturais, decidi realizar o trecho inicial com a configuração óbvia de saxofone “solista”.]

Neste ponto optei por realizar formalmente a peça no **esquema ternário** A-B-A, com uma parte central (B) dedicada a trechos em solo, a efeitos de virtuosidade instrumental e a planos texturais insólitos. [DECISÃO OPTATIVA: dentre os vários esquemas formais possíveis (basicamente os seccionais mais genéricos, como o AB e suas extensões ABC, ABCD etc., o ABA e suas extensões ABACA, ABACADA etc., assim como os variacionais e os de desenvolvimento), optei por aquele que me pareceu mais adequado ao projeto de uma peça com duração entre 6 e 8 minutos, que deveria apresentar contrastes absolutamente claros, favorecendo sua percepção e simples descrição de sua coerência formal.]

4. Para a criação dos elementos que compõem o **materi al temático** pensei em duas estruturas celulares: um movimento rápido descendente (elemento “a”) e uma célula pulsante (elemento “b”), sem contorno melódico. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística e na pesquisa cognitiva que colocam na condição de oposição a chave da experiência de movimento. Enfim, a forma musical deriva da relação de oposição entre estados acústicos, entre objetos sonoros.] A partir do movimento (pulso) do elemento *b*, determinei a estrutura rítmica tanto de *b* quanto de *a* – entendi que o tempo (andamento) de 76 bpm (batidas por minuto) seria adequado ao efeito desejado. Decidi que o elemento *a* conteria, já na primeira apresentação, todo o conjunto harmônico referencial e deveria alcançar uma nota no registro extremo grave do saxofone (evitando, porém, o final da extensão grave do instrumento, de modo a não enfrentar qualquer dificuldade técnica eventual na execução desse trecho inicial da peça), com a qual seria apresentado o elemento *b*. [DECISÃO CONTINGENCIAL: entendi que como o elemento *b* não teria contorno melódico, seria conveniente já apresentar todo o conteúdo harmônico referencial na realização do elemento *a*.] A escolha da transposição inicial do conjunto de alturas passou a depender desse critério e da escolha da sequência de intervalos descendentes do gesto inicial (elemento *a*). A transposição escolhida foi mesmo a $t=0$ (ver anacruse do c.1, observando que o texto do saxofone está escrito uma 9ª maior acima da altura real) e o movimento conclui no C^3 (altura real), com o qual apresento o elemento *b*.

5. Completando a configuração dos elementos motivicos, a elaboração do **perfil dinâmico** e dos procedimentos de **articulação** são essenciais para dar o acabamento final à envoltória dos objetos sonoros envolvidos. Entendo que o elemento *a* deve soar com uma explosão inicial seguida de dispersão de energia, o que pode ser representado com a acentuação inicial, com a indicação de *diminuendo*, a partir de *f*, e com o sinal de *legato* para o movimento descendente. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] O elemento *b* destaca-se sobretudo pela maior intensidade sonora e pela ênfase nas articulações de contratempo, devidamente sinalizadas com acento e *staccato*, de modo também a valorizar a pausa, muito significativa na realização do tema. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

♩ = 76

Tenor Saxophone (Bb)

6. A frase inicial, entretanto, precisava ser completada (com o propósito de atingir um ponto de completção por simetria) e decidi juntar ao **motivo principal** ($a+b$) um material complementar (por ampliação) construído com novos ataques de b , ornamentados ou não por rápidos movimentos variantes de a (ainda com tendência descendente). [DECISÃO TEÓRICA.] Assim a primeira frase de exposição temática ficou completada:



7. Para alcançar um primeiro ponto de **fechamento formal** (mais significativo que o de frase e, portanto, mais determinante na escuta como ponto de referência da organização formal), seria necessária ao menos uma segunda estrutura frásica que estabelecesse nova simetria, agora no nível das estruturas completas de frase. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na tradição da forma musical, sempre dependente do *contraste*, como estratégia de produção de expectativa e progressão, e da *simetria*, como dispositivo de coerência e fechamento.] Decidi então manter o máximo de economia e homogeneidade de recursos harmônicos (a fim de garantir unidade harmônica para este primeiro segmento de afirmação temática), e iniciei a segunda frase com o mesmo tipo de ornamentação da semifrase anterior. Dessa vez, ampliei o movimento ornamental (variante de a) que levará agora a uma nova apresentação de b , variada com a omissão da articulação central da célula motívica. A frase é completada com o mesmo material complementar da frase inicial, apenas reconfigurado na estrutura métrica (a segunda frase pode ser observada da anacruse do c.3 até o final do c.4).

8. Tendo em vista as características rítmicas do material condutor realizado pelo saxofone (sobretudo devido à sua intermitência), decidi que a parte do piano para esta seção teria como marca principal o **preenchimento das intermitências** deixadas no contorno da parte principal. [DECISÃO OPTATIVA: ao elaborar o material motívico apresentado inicialmente pelo saxofone, fiz com que as lacunas (pausas) entre os fragmentos temáticos (células originais e variantes) fizessem parte do material temático e até mesmo determinassem seu caráter intermitente. Ao decidir preencher parte dessas lacunas pelo piano, estava optando por atenuar essa fragmentação e dotar o fluxo de alguma constância. Se o piano se limitasse a acompanhar sincronicamente o movimento da parte principal do saxofone, aquela intermitência se ressaltaria e a estrutura rítmica se tornaria mais pobre. Preferi uma condução rítmica mais rica em contrapontos e possibilidades de variação.] Assim realizei os primeiros fragmentos do piano com o mesmo conteúdo harmônico aplicado à parte principal.



9. Nesse ponto me dei conta de que o procedimento de preenchimento das intermitências características do material principal poderia ser mais efetivo se houvesse uma terceira parte instrumental. Pensei que o piano poderia por vezes abandonar essa oposição métrica com o saxofone e também ser explorado na realização do elemento *a*, tanto fazendo **dobramentos** da parte de saxofone (em *solí*) quanto conduzindo ele próprio o elemento mais propulsor da peça. Portanto, uma terceira parte instrumental poderia não só reforçar o piano ou o saxofone, como também fazer o contraste métrico exigido pelo plano textural da peça. Decidi então incluir o **contrabaixo** na formação instrumental da peça. [DECISÃO CONTINGENCIAL].

10. O primeiro trecho em que percebi que seria importante o dobramento da parte principal pelo piano é o da **repetição do motivo principal**, na anacruse do c.6, sem o qual talvez não fosse suficientemente clara a nova apresentação do motivo – isso porque toda a ornamentação do elemento *b* foi realizada até então com variantes do elemento propulsor *a*, o que naturalmente dificulta sua percepção quando este retorna como elemento principal. Devo chamar atenção também para a **direcionalidade** da ornamentação que antecede a reapresentação integral do motivo principal. Se até então havia mantido propositalmente adirecional o material ornamental subsidiário (com contínua oscilação de gestos ascendentes e descendentes), no c.5 apresento-o com claro impulso ascendente para alcançar o ponto inicial do motivo e assim garantir-lhe mais destaque. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística e na pesquisa cognitiva que apontam para os extremos paramétricos (como o registro mais agudo, no caso das alturas) os pontos de maior ênfase e destaque formal na escuta.]

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is for the saxophone, the middle two are for the piano, and the bottom is for the double bass. The saxophone part features a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf*, followed by a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*, and then a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The piano part has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf*, followed by a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*, and then a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The double bass part has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf*, followed by a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*, and then a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *ff*.

11. Quanto ao conteúdo harmônico da parte do piano devo ainda fazer algumas considerações. No c.2, após decidir em que posições métricas recairiam as articulações acordais (visando dar equilíbrio rítmico ao fluxo como um todo, me limitei a articular algumas posições métricas não apoiadas pelo saxofone), pensei em manter a coerência harmônica com a parte de saxofone, a fim de manter o máximo de estabilidade durante a apresentação inicial do material temático [DECISÃO TEÓRICA: como já discutido acima, esse procedimento é usual e análogo à relação tradicional entre tema e tonalidade. Ao decidir manter a homogeneidade harmônica na exposição do material temático estou pretendendo garantir a coerência dessa exposição e torná-la mais identificável e memorizável pelo ouvinte.].

Assim, construí o texto do piano com as mesmas alturas que figuravam na linha do saxofone desde o início. Contudo, para a segunda frase introduzi algum contraste harmônico entre piano e saxofone, para gerar instabilidade e ressaltar o momento de retomada da estabilidade harmônica na reapresentação do motivo, em c.6. [DECISÃO TEÓRICA: também já discutida acima, baseada no conhecimento que trata a condição de oposição como chave da experiência de movimento e contraste formal.] Para esse momento de incoerência harmônica entre partes optei por usar conjuntos de alturas não muito diferentes do conjunto referencial (6-Z25), mas contendo sempre uma ou duas alturas diferenciais, como pode ser observado no c.4 (na condução de vozes tais notas podem soar à maneira de “notas melódicas” (passagens, apojeturas etc.).

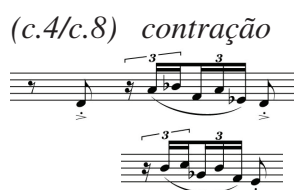


12. Na repetição (confirmação) do grupo temático (c.6-10) decidi preservar a primeira frase integralmente e modificar a segunda, uma vez que esta deveria agora apresentar um fechamento mais conclusivo e não impulsivo como se deu em c.5.

[DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística e na pesquisa cognitiva que conceitualizam progressão e recessão, associando progressão à abertura formal, a movimento, e recessão ao fechamento da forma e ao estancamento do movimento.]

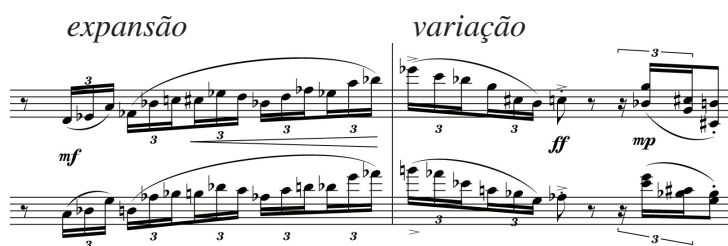
Assim, a partir da anacruse de c.8 resolvi **contrair** a semifrase inicial da segunda frase temática para em sua semifrase final **expandir** o movimento ascendente da ornamentação, que dessa vez alcança o motivo principal variado e com caráter finalizador, em c.10. Decidi também **transpor** o material uma 2ª maior acima ($t=2$), a fim de obter aumento de tensão harmônica e sentido de progressão para o ponto culminante que seria atingido na cabeça do c.10. Comparando as duas versões da frase podemos observar:

Semifrase inicial



Semifrase final

(c.5-6/c.9-10)



13. Quero ainda salientar que procurei dar mais ênfase à ornamentação ascendente do final do tema com os dobramentos do piano, para criar forte expectativa pelo desfecho. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística e na pesquisa cognitiva que salientam a relevância dos procedimentos de simetrização (no caso em questão, a compensação do impulso ascendente pela distensão em forma de movimento descendente) para o alcance do fechamento formal.] Para realizar a completação do segmento entendi que a melhor solução seria reapresentar novamente o motivo principal, mas com caráter conclusivo [c.10]. Então tentei produzir o efeito de desmobilização: a) com a exclusão momentânea do saxofone da condução temática e com isso o desadensamento abrupto da textura; b) com a entrada da primeira nota longa do saxofone e no seu registro mais grave; c) com a apresentação do elemento *a* com terminação suspensiva, seguido do elemento *b* (sem sua articulação central) incorporando um movimento melódico descendente cadencial.

14. Em seguida, decidi compor um segmento de ampliação e fixação dos materiais temáticos, um movimento incessante conduzido pelo saxofone (quase todo o tempo), com caráter improvisatório. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Resolvi retomar a referência harmônica inicial para marcar o contraste com o final da segunda frase, mas decidi incorporar o C# (que havia surgido pela primeira vez como ligação melódica cromática em c.5) ao conjunto referencial de alturas para dar mais mobilidade ao movimento ondulante que caracterizaria esse segmento da seção. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Somente em c.17 aplico novas transposições para frisar o caráter transitivo para o segmento final. A entrada do piano em c.13 tem apenas a função de quebrar a constância textural, promovendo algum contraste e reduzindo uma possível vulgarização do contexto textural pela redundância. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Os dobramentos do piano em c.17 cumprem a mesma função já empregada em c.9, de adensamento e criação de expectativa.

15. Por fim, proponho um último segmento (c.18-21) com função cadencial. Trata-se do desfecho da seção inicial da peça, o trecho de mais alto grau de desmobilização até então. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística e na pesquisa cognitiva que enfatizam a relação entre o grau de ativação rítmica e os estados progressivos e conclusivos.] Antes de tudo, chamo atenção para o contratempo inicial (c.18), fazendo com que pela primeira vez o movimento impulsivo ascendente não tenha como acabamento o elemento *a* descendente compensador. A surpresa com a ruptura da continuidade do fluxo é intensificada pelo acorde inicial do c.18, com intensidade sonora drasticamente inferior ao ápice do movimento anterior. Desaparecem os traços do elemento *b* (pulsante) e os fragmentos esparsos do elemento *a* finalizam sempre em notas longas.

Raka c.22-49

Descrição da composição do trecho final da primeira parte da peça como apresentado nas versões 2009-12-17 e 2009-12-22 do texto musical.

16. A decisão inicial de desenvolver uma **forma ternária** (A-B-A) para a peça veio acompanhada da decisão de fazer a parte central (B) ter menos apelo métrico. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Assim sendo, não caberia reduzir sensivelmente a atividade rítmica ao longo da parte inicial, de modo a garantir significativo contraste no momento da entrada da parte B. Por isso ao decidir elaborar um trecho de **ampliação** da exposição do material temático, optei por manter um intenso caráter rítmico e a referência métrica. [DECISÃO OPTATIVA: a primeira decisão foi a de ampliar a exposição, que poderia não ter acontecido, ou seja, o material temático já havia sido claramente afirmado e a partir disso eu poderia, simplesmente, ter dado início a uma parte B contrastante. A segunda decisão foi a de ampliar a exposição, isto é, de fazê-la permanecer mais tempo na escuta do ouvinte, pois entendi que o material não se esgotara ainda. Além disso, o tempo de apresentação do que seria a parte A era ainda insuficiente para proporcionar uma peça com as dimensões que eu havia planejado.]

Cumprir ainda dizer que desejei esta ampliação da parte A, porque mesmo tendo sido perfeitamente apresentado o material temático, tendo sido afirmado o caráter geral da peça e tendo sido realizada uma seção inicial de exposição convincentemente concluída, o tempo de permanência dessas ideias na escuta do ouvinte foi relativamente diminuto até então. Para uma peça que se pretende fazer durar acima de 6 minutos, uma primeira parte com pouco mais de um minuto não seria satisfatória na construção do equilíbrio formal. Portanto, de acordo com esse ponto de vista, era necessário fazer uma ampliação [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística de equilibrar seções proporcionalmente e estabelecer funções formais.]

17. Para um primeiro segmento de ampliação optei por uma **textura conservadora**, pois o trecho final da exposição (c.18-21) representou bastante contraste em relação à condução predominante da peça, possibilitando um novo retorno à simples configuração que opõe o elemento *a* variado ao elemento *b* também variado, como pode ser verificado na transcrição do c.22:

Pode-se verificar que o saxofone e a parte superior do piano conduzem o elemento *a*, enquanto a parte inferior do piano apresenta o elemento *b* (incluindo as ornamentações dos ataques, como se observa no primeiro tempo de c.23). A novidade textural é o emprego do contrabaixo apenas dando profundidade e fusão ao fluxo global, o que ainda não havia sido explorado na peça. Nesse ponto decidi que a linha condutora (saxofone/piano) deveria ser estacionária, sem direcionalidade ou progressões consideráveis, porque o simples estabelecimento da nova textura já seria o alvo principal da escuta. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Como os sons sustentados do contrabaixo acrescentam informação nova à textura, por razão idêntica resolvi manter esse procedimento por quase todo o segmento (c.22-26).

18. Esse primeiro segmento de ampliação pode ser considerado do c.22 ao c.29. Em termos de conteúdo harmônico devo salientar que, se na exposição do material temático (c.1-21) predominaram linhas com movimentos independentes ou em uníssono, neste novo segmento predominam movimentos paralelos em intervalos de 2ª maior (dobramento de 2as.) – entre as linhas do saxofone e do piano. Observa-se ainda que o piano sempre conduzirá as linhas superiores destes *solis* (adiverto que o saxofone soará uma 9ª maior abaixo do que está escrito), o que também confere uma sonoridade (timbre) diferenciada para esta seção de ampliação.

[DECISÃO OPTATIVA: uma vez que não haverá qualquer apresentação de novo material temático, é recomendável que se apliquem novos recursos harmônicos e texturais ao material já conhecido, a fim de se obter alguma variedade e manter o interesse do ouvinte. O contraste harmônico pretendido é, contudo, apenas um dos recursos cabíveis, pois eu poderia ter mantido a invariância do material harmônico e ter escolhido outros parâmetros sonoros para criar contraste e interesse, tais como a densidade, o registro, o trabalho de dinâmica, a variação rítmica e métrica, a instrumentação etc.] Exemplifico com o trecho do c.26:

The image shows a musical score snippet consisting of four staves. The top staff features a complex melodic line with numerous triplets and slurs. The second staff is mostly empty, with a few notes and a triplet in the lower half. The third staff continues the melodic line with more triplets and slurs. The bottom staff shows a bass line with a few notes and a triplet. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

19. Ainda com respeito à harmonia, decidi aplicar ao elemento da parte inferior do piano o mesmo tratamento em intervalos de 2ª maior (conforme exemplo destacado a seguir), com isso aumentando a densidade textural da célula motívica em questão (b) e reforçando o efeito harmônico característico da seção. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

The image shows a short musical snippet in bass clef. It consists of a few notes on a single staff, with a forte dynamic marking (*ff*) and the instruction *sempre* below it. The notes are spaced out, suggesting a slow or steady movement.

Além disso, observo que a linha principal (saxofone/piano) mantém as características harmônicas apresentadas na seção inicial. O conjunto referencial (6-Z25) e seu complemento (6-Z47) formam o material-fonte. Por exemplo, em c.22 o saxofone inicia com o 6-Z25 em $t=9$, no primeiro tempo do compasso, e já segue, no segundo tempo, com o mesmo conjunto em $t=0$. Essa é a especificidade do tratamento nesta seção: uma maior variedade no emprego das transposições dos conjuntos. Isto se justifica por já se ter fixado suficientemente na memória o conteúdo harmônico original. [DECISÃO TEÓRICA: uma vez que a exposição temática já foi plenamente desenvolvida na seção anterior, entendi ser conveniente instabilizar o meio harmônico desta nova seção para destacá-la da anterior e assim reforçar seu caráter de ampliação por meio de recursos de variação.]

20. Quanto aos contornos melódicos, assim como desde o início da peça, as linhas são elaboradas como ampliações dos ornamentos do elemento *b* (baseados no movimento de *a*, evidentemente). Existem, até então, três possibilidades de direcionamento: o ascendente, o descendente e o movimento “estacionário” – até este ponto da peça não experimentei um movimento adirecional para as linhas melódicas.

É preciso deixar claro que pelas características do material harmônico referencial e pelo tipo de contorno estabelecido para os gestos ornamentais dos motivos temáticos todas as linhas são sensivelmente sinuosas. Portanto, quando me refiro a movimento ascendente ou descendente estou apenas referindo um movimento global de um determinado trecho. Por exemplo, o ponto culminante da seção inicial se dá em c.17:



Trata-se de um movimento ascendente, pois sucessivamente são alcançadas notas mais e mais agudas (assinaladas) ao longo do movimento: Gb⁵, Ab⁵, Bb⁵ e, finalmente, D⁶ (notas escritas). Já no início da seção de ampliação não é desejável promover progressividade, pois os 4 compassos iniciais têm a simples função de estabelecer um novo estado textural sem provocar ainda qualquer expectativa de desfecho. Podemos comparar o movimento acima transcrito com o movimento “estacionário” de c.24-25.



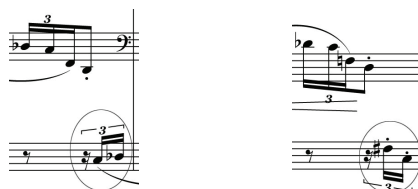
Podemos perceber que a discreta elevação de G#⁵ para B⁵ (assinaladas) é praticamente irrelevante, pois como movimento direcionado seria inegavelmente ambíguo. Concluindo, nesta peça a construção melódica é sempre resultado de duas decisões: uma **TEÓRICA** e outra **OPTATIVA**. A função formal do trecho a ser elaborado determina o tipo de movimento a ser empregado. Assim, tenho empregado de modo conservador o dispositivo de elaborar um movimento ascendente incisivo para criar tensão e expectativa de uma consequente cadência, enquanto uso movimentos francamente descendentes para cadências parciais ou desfechos estruturais. Depois de decidida a função formal que o trecho desempenhará a escrita das linhas melódicas, nota a nota, tem sido determinada pela sequência escalar natural das notas nos conjuntos de alturas empregados e a direcionalidade em questão. Por exemplo, no início de c.22 as notas do conjunto escolhido (6-Z25 t=9) são A, Bb, C, D, Eb e F. Decidi que a seção começaria com um movimento estacionário da linha condutora; decidi também que esse movimento se realizaria no registro médio e as partes de saxofone e piano realizariam um movimento em *soli* com intervalos de 2^a maior entre si e o piano faria a parte superior (como já discutido no item 3). Assim optei por iniciar com o Bb³ (C⁴ escrito) no saxofone. Embora o movimento global desejado seja o estacionário, resolvi imprimir à linha uma tendência ascendente pontual, sempre abortada para manter o caráter estacionário. [DECISÃO OPTATIVA: como as linhas melódicas mais ativas da peça são derivadas do movimento original do elemento *a* (que se caracteriza pela descendência aguda) há uma predominância de movimentos ao menos pontualmente direcionais no desenvolvimento dessas linhas. Assim, mesmo em trechos de movimento estacionário procuro imprimir pequenas “impulsões”. A opção pelo movimento estacionário se opõe à decisão por uma direcionalidade imediata.] A primeira tentativa de desenvolver a linha resultou em:



Entretanto, percebi que o movimento inicial (assinalado) não apresentava a mesma impulsividade dos dois seguintes. Então resolvi transpor as duas notas finais para conferir mais impulsão ascendente a esta célula inicial.



21. O que se tornou o traço marcante desse primeiro trecho de ampliação temática é o **movimento regular ininterrupto**. Para mantê-lo emprego todo tipo de recurso de preenchimento e complementação – até porque o saxofone não poderia, em condições normais, devido à necessidade de respiração, executar uma linha ininterrupta. Assim sendo, para exemplificar com dois pequenos trechos consecutivos, pode-se observar que o segmento inicial da linha principal é completado pelo piano na anacruse do c.23, e o segundo gesto melódico é completado pelo contrabaixo na anacruse do c.24:



22. Como já observado, a parte inferior do piano se opõe à linha condutora (saxofone/piano) com uma variação do elemento *b*. Como eu decidi apresentar a célula principal (elemento *b*) em intervalos de 2ª maior, resolvi estender esse procedimento aos rápidos movimentos ornamentais. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Assim pode-se verificar a primeira inserção em c.23.



Quando comecei a escrever a segunda inserção desse elemento ornamental, em c.24, me dei conta de que a execução em intervalos de 2ª com as duas mãos concomitantemente seria extremamente difícil, quando não impossível. Então optei por reescrever esta segunda inserção com alternância de mãos. Desse modo, a articulação em *legato* sofreria alguma perda de qualidade, mas a execução seria mais segura e talvez até mais incisiva. [DECISÃO TEÓRICA: baseada em dados técnicos de execução pianística. A partir dessa ocorrência as demais inserções foram elaboradas com o máximo de cuidado a respeito do modo de alternar as mãos para a execução desses elementos, destacando-se a decisão sobre qual das mãos deveria iniciar as sequências.] O resultado gráfico da segunda inserção do elemento ornamental em intervalos de 2ª pode ser verificado abaixo:



23. Este primeiro segmento de ampliação temática conclui com o mesmo recurso de fechamento empregado em c.17. Trata-se, pois, da elaboração de uma progressão ascendente em *crescendo* (c.26) que dessa vez conclui num acorde em bloco formado por todas as partes texturais, executando o elemento *b* do motivo temático (c.27). Como espécies de eco dessa progressão ascendente, ainda ressoam em seguida (c.28-29) pequenos fragmentos daquele gesto. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística de equilibrar um movimento tensivo com uma distensão conclusiva.]

24. Um segundo segmento de ampliação temática deveria, no meu entendimento, apresentar ao menos algum elemento de ruptura do *moto continuo* predominante até então, de modo a criar interesse. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Resolvi então colocar em evidência algum material que enfatizasse um contraste rítmico radical, ou seja, algo que até mesmo rompesse com a experiência rítmica.

Surgiu a ideia de aproveitar para lançar conjuntamente alguma novidade de ordem timbrística – talvez até mesmo uma antecipação de recursos a serem melhor explorados na parte B da peça. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Optei então por usar multifônicos com longa duração no saxofone (c.30) e lançá-los inicialmente em solo, de modo a frisar o forte contraste textural e rítmico com o segmento anterior. A escolha de qual multifônico empregar dentre os de melhor rendimento acústico deveu-se exclusivamente às possibilidades do instrumento e ao registro aproximado desejado. [DECISÃO TEÓRICA E CONTINGENCIAL.]

25. A partir disso, desejei que este que deveria ser o último segmento de ampliação temática se caracterizasse pela progressiva fragmentação do material temático original e a apresentação pontual de novos recursos a serem explorados na continuação da peça. Início então o segmento com um multifônico longo no saxofone interrompido em c.33 pela aparição isolada do elemento *a* no piano, seguido de outra novidade textural: o longo trinado que a partir de então deverá percorrer todo este segmento. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]



Em c.34 resolvi fazer nova inserção (no saxofone) do movimento contínuo do segmento anterior, como se novo eco ressoasse ou como se o *moto continuo* predominante na peça insistisse em se manter e resistisse a ser abafado pela nova “ordem” textural.

26. Em c.36, trecho final deste segmento, decidi lançar mais alguma novidade em termos de recurso expressivo; alguma variante temática que acrescentasse algo novo em termos não apenas texturais, mais temático. Além disso, achei que faltava ainda o contrabaixo apresentar sua contribuição para este final da parte A. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Então resolvi elaborar um fragmento melódico – justamente o que não havia ainda sido trabalhado na parte de contrabaixo –, partindo do elemento *b* do motivo temático. Também decidi que esse elemento deveria ter caráter descendente e poder de fechamento (como se caracteriza o elemento *a* do motivo principal), para se opor aos inúmeros impulsos ascendentes e tensivos da peça. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] E para acentuar o caráter conclusivo e desmobilizante decidi fazer um progressivo alargamento do esquema rítmico do elemento *b*. Assim a seção concluiria com:



Pode-se observar que o elemento *b* é inicialmente apresentado sem variação rítmica (I); em seguida é repetido (II) com a supressão da segunda articulação (como várias outras vezes ocorreu até este momento da peça); e, por fim, esta última configuração sofre aumento dos valores rítmicos (alargamento) para dar ainda mais efeito de desmobilização (III).

27. Diante desses novos materiais e configurações entendi que seria preciso ainda uma melhor fixação dos mesmos na memória do ouvinte. Nesse momento resolvi estender o trecho um pouco mais rerepresentando os novos recursos. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na prática estilística de “afirmar” os materiais temáticos sempre apresentando-os com estratégias de confirmação.] Início em c.40 com a representação variada do multifônico no saxofone, seguido do movimento contínuo dessa vez no piano e pela primeira vez num extenso movimento descendente que conclui em nova apresentação do trinado, agora no registro grave. Para, enfim, concluir a seção e a parte A, resolvi repetir a linha melódica expressiva do contrabaixo sobre um fundo mantido pelo trinado do piano e alguns fragmentos isolados do motivo principal (saxofone e piano), como num fôlego final. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Entretanto, decidi repetir a linha do contrabaixo no registro agudo por duas razões: primeiramente, para que ela pudesse se sobressair aos demais elementos texturais naturalmente mais brilhantes timbricamente; além disso, seria uma boa oportunidade para explorar mais uma vez os harmônicos do contrabaixo, até como antecipação do trabalho mais expressivo que pensei desenvolver com eles na parte B da peça.

28. Concluído o rascunho das seções de ampliação, dediquei-me à revisão e à complementação da estrutura principal com algum material subsidiário necessário texturalmente. A seção que vai do c.22 ao c.29 já estava praticamente toda realizada e precisou apenas de alguns ajustes. Algumas notas foram consertadas no c.22 do piano, e reescrevi o fragmento em intervalos de 2ª no registro grave do piano em c.23 para seguir o padrão estabelecido anteriormente em c.24-25. Resolvi também reforçar os ataques do elemento *b* na parte inferior do piano com a nota do contrabaixo. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Assim o trecho do piano ficou assim configurado:

Preenchi a lacuna deixada pelo saxofone em c.24, pois isto quebrava indesejavelmente a continuidade do fluxo. Contudo, isso me levou a decidir interromper o movimento do saxofone no início do c.25 para permitir uma respiração, e o trecho ficou assim configurado:

Consertei a grafia do elemento *b* no piano, no final do c.25 (como assinalado na figura):

Em c.28, achei que mais uma articulação equilibraria melhor o fragmento. A ideia era de um corte, da contenção de um possível novo impulso ascendente; mas entendi que precisava de uma articulação a mais para dar tempo de se configurar na memória do ouvinte um novo gesto impulsivo. Com o novo ajuste o c. 28 assim ficou:

Os ajustes finais foram, além de simples aperfeiçoamentos de notação, dedicados à melhor indicação de andamentos, dinâmica e articulações, com a finalidade de destacar melhor algum elemento ou dar mais precisão à interpretação. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

29. Na última seção (c.30-49) fiz várias alterações, ora visando dar mais clareza formal aos trechos, ora preenchendo algumas lacunas deixadas no rascunho inicial. Decidi alterar o registro da linha principal em c.34, uma vez que esse elemento já havia soado várias vezes nesse registro médio, e mais uma repetição o banalizaria muito; para tanto, resolvi ainda dobrá-lo uma 2ª maior abaixo pelo piano. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Resolvi aproveitar o andamento mais confortável e a textura simples do trecho c.35-39 para realizar a o texto principal, no contrabaixo, em cordas duplas, outro recurso ainda não muito explorado na peça até então (algumas notas também sofreram enarmonização, em relação à versão anterior da partitura):



No trecho c.40-43 decidi incluir um trecho para o contrabaixo que adicionasse ao multifônico do saxofone alguma densidade e que fosse, para tanto, igualmente estático. Todavia, resolvi acrescentar-lhe alguma polirritmia com o longo movimento descendente do piano e então recuperei algum material (a cabeça do elemento *b*, o movimento de 2ª descendente em harmônicos e o movimento *ostinato*) da parte de contrabaixo de c.9-12 para este trecho. Para completar a elaboração desse trecho do contrabaixo, resolvi ainda apresentar a sonoridade ainda não empregada do golpe de arco *sul ponticello*, que pretendo explorar na parte central da peça. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]



Modifiquei algumas notas iniciais do trecho descendente do piano (c.42-44) para acentuar o contraste de registro e o movimento descendente, e adensei os ataques do final do c.44 para enfatizar mais uma vez a cabeça do elemento *b*. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Ajustei a notação rítmica incorreta do c.45 do piano na versão anterior, e assim como no c.46 reforcei as articulações finais dos fragmentos motivicos, relembrando os acordes graves do trecho c.22-26.

Como também pode ser verificado do extrato acima, alterei as notas do saxofone de c.46-48 para manter a coerência harmônica de toda a seção. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

Finalmente, resolvi fazer a reexposição da melodia do contrabaixo (c.46-49) inteiramente em harmônicos para contrastar com sua primeira apresentação no registro mais grave (c.36-39) e acrescentar um último interesse à parte A. Neste ponto tomei duas decisões estruturais: primeiramente percebi que o desenvolvimento do material temático original exigia um andamento geral um pouco mais movido que o inicialmente previsto (76 bpm). Assim decidi alterar a indicação metronômica para 80 bpm. [DECISÃO OPTATIVA: embora o andamento pudesse ser mantido como antes proposto ou até mesmo reduzido, achei que um pouco mais rápido daria mais fluência e entusiasmo aos intérpretes, sem que esse pequeno aumento chegue a alterar a peça estruturalmente. Essa decisão tem como parâmetros o limite razoável de exequibilidade conjunta das partes instrumentais e a preservação das propriedades expressivas dos elementos temáticos.] Por fim, percebi que todo o desenrolar da parte A era propício para a realização de uma peça em forma SONATA. Ou seja, a exposição temática, sua afirmação e todos os principais recursos expressivos da peça já estavam apresentados na parte A (exposição) e muitas ideias de desenvolvimento desses materiais já estavam em mente. Portanto, ao invés de desenvolver uma nova seção (a parte B da forma ternária antes prevista), com outro caráter e novos materiais, entendi que do modo como ficou configurada a parte A (exposição) não haveria dificuldade para descrever a seguinte exploração dos recursos já apresentados. Assim sendo, a partir do c.50 inicia-se não uma parte B, mas o desenvolvimento temático da estrutura geral “exposição-desenvolvimento-recapituação”. [DECISÃO TEÓRICA: baseada na análise das seções já elaboradas e na avaliação do potencial de desenvolvimento dos materiais.]

Raka c.50-100

Descrição da composição da seção de desenvolvimento da peça como apresentado na versão final (2009-12-31) do texto musical.

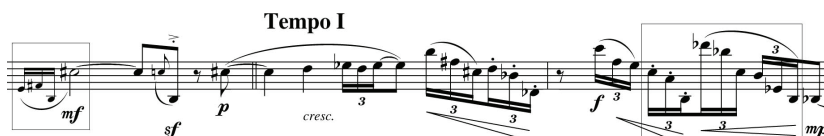
30. A primeira ideia para a seção foi romper drasticamente com o caráter textural da parte inicial. Assim decidi iniciar com um trecho solo do saxofone com ritmo intermitente. [DECISÃO OPTATIVA: uma vez que se trata da escolha de alguns recursos texturais dentre inúmeros outros que também possibilitariam o contraste desejado. Ou seja, realizar o contraste foi a decisão principal, de ordem mais TEÓRICA, pois diz respeito à estrutura e à clareza na articulação das seções dessa estrutura; a opção pela textura unilinear (saxofone solo) me pareceu a de efeito mais radical, se comparada a das demais partes em solo ou a alguma nova combinação do trio, como em textura coral, por exemplo.] O trabalho com notas longas seria inevitável nessas condições e considerei conveniente explorá-lo, pois até então o saxofone só havia sido empregado em movimentos com grande atividade rítmica. Contudo, faltava escolher o vínculo com o material motivico, ou seja, o material a ser ampliado. Resolvi então aplicar, inicialmente, às notas longas um ornamento mínimo que remetesse aos motivos temáticos. Cheguei então à escolha do “mordente” em tercina (c.50):



31. Decidi aplicar ao fluxo uma progressividade discreta, mas contínua, de modo que pouco a pouco as demais partes instrumentais pudessem entrar, intensificando a progressividade [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Pode-se, portanto, verificar que até a primeira pontuação da seção, em c.53, há uma ascendência suave da altura inicial até o G⁵ final.



32. Resolvi dar ênfase também à variedade de recursos instrumentais, explorando algumas dificuldades de execução [DECISÃO CONTINGENCIAL.]. Assim inseri ornamentação virtuosística, saltos e mudanças bruscas de tipos de articulação (assinalados no extrato):



33. O material harmônico que alimenta os fragmentos lineares continua sendo o mesmo dos materiais motívicos. Portanto, partindo desse material harmônico referencial (conjuntos de alturas do material temático), a escolha e o seqüenciamento das alturas dos conjuntos referenciais são regidos pela necessidade de criar aumento e diminuição da tensão (isto é, debilitar ou fortalecer o estado de equilíbrio formal), ou mesmo de manter um nível estático de tensão formal. Assim sendo, a progressão iniciada em c.50 atinge um primeiro clímax em c.56, no Db⁶ (escrito). Chamo atenção para a reprodução do movimento progressivo inicial (D⁴-Eb⁴-E⁴) no c.55 (C#⁵-D⁵-Eb⁵) que antecede nova reprodução da progressão que atingirá o ponto culminante, em c.56, com B⁵-C⁶-Db⁶:

c.50-52



c.55



c.55-56



34. Após este primeiro ponto culminante (c.56), resolvi dar início ao acréscimo progressivo de outras partes instrumentais e ao consequente adensamento da textura. À nota mais aguda atingida (Db^6) opus a mais grave, Bb^3 (escrito) que é dobrada pelo contrabaixo [DECISÃO CONTINGENCIAL.]. Como o Bb grave do saxofone pode dar partida a um multifônico de bom efeito, resolvi fazer o contrabaixo manter a nota, enquanto o saxofone executa o multifônico, proporcionando também um efeito de modulação tímbrica (c.57) [DECISÃO CONTINGENCIAL.]. O efeito é repetido com variação em c.59 e em c.62 resolvi reproduzi-lo no registro agudo (Eb^6 do saxofone) para a entrada do piano.

35. Inicialmente, optei por apenas fazer dobramentos de uníssonos com a parte principal do saxofone, acrescentando-lhe, portanto, apenas mais densidade e riqueza tímbrica. Contudo, decidi que os dobramentos não seriam contínuos: as notas ou pequenas células dobradas seguem-se a notas longas nas partes de contrabaixo e piano, de modo a adensar progressivamente a textura sem, no entanto, participar diretamente da ação condutora da forma. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Finalmente, resolvi espalhar o material condutor para as outras partes, em c.64 [DECISÃO CONTINGENCIAL.], com o piano (parte inferior) tomando a linha do saxofone e dando-lhe continuidade, como pode ser visto do extrato abaixo:

Nesse ponto a textura ganha mais densidade com a linha principal no registro grave, os acordes da parte superior do piano que recuperei da seção inicial da peça e o reforço harmônico do contrabaixo. Em c.68 decidi então retomar o movimento em *solí* a duas partes (saxofone e piano) e elaborar nova progressão ascendente para o desfecho dessa primeira seção de desenvolvimento. [DECISÃO TEÓRICA, pois entendi que já seria importante uma pontuação formal para reestruturar o entendimento formal na memória do ouvinte.] O início da progressão é acompanhado de estruturas acordais e de efeitos rítmicos extraídos de passagens como as de c.15-16.

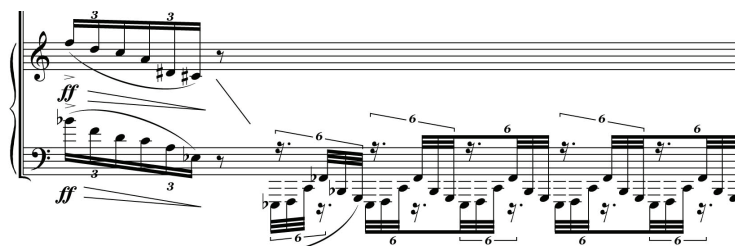
c.15-16 (*contrabaixo e parte superior do piano*)

c.68-69 (*contrabaixo e parte superior do piano*)

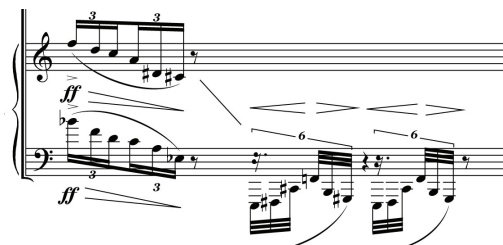
Resolvi dar um último reforço ao impulso final (c.70) como também já ocorrera em outros trechos da seção de exposição (parte A) e concluir esta primeira seção ainda com traços mais marcantes do material temático [DECISÃO CONTINGENCIAL.]:

36. Para a segunda seção do desenvolvimento resolvi romper com a estrutura rítmica condutora predominante da peça, qual seja a formada pelo movimento contínuo que pode ser observado no extrato acima. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Pensei em fazer uma representação do efeito dos zunidores empregados pelos Bororo no ritual que inspirou esta peça e ao qual está ligado seu título. (Zunidores são instrumentos compostos de peças longilíneas de madeira presas por cordas, e giradas com grande força e velocidade sobre a cabeça do executante. Produzem, em grandes conjuntos, sonoridade impressionante, associada pelos Bororo aos espíritos que se tornam presentes no ritual.) Então fiz uma primeira tentativa de simular tal efeito no piano:

Essa primeira tentativa de notação não me pareceu razoável, pois percebi que no andamento que eu desejava que isso ocorresse – para que pudesse se aproximar do efeito geral dos zunidores – não seria confortável para uma única mão do pianista, sobretudo quando o âmbito do movimento se alargasse nos trechos seguintes. Além disso, achei que o registro básico desse elemento deveria ser ainda mais grave – mais pela densidade e volume a ser obtido do que, propriamente pela altura sonora. Então cheguei a uma nova versão do trecho:



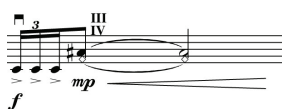
Por fim, resolvi subir um pouco a referência de altura do elemento do piano, de Eb para E, de modo a favorecer alguma possível necessidade de compatibilização harmônica com elementos futuros na parte de contrabaixo [DECISÃO TEÓRICA, pois a referência E é mais vantajosa acusticamente no contrabaixo, devido à afinação das cordas.] Pensei também que uma representação, mesmo que muito simbólica do que reconhecível dos zunidores, para ser mais adequada não deveria iniciar com um movimento pleno, mas com movimentos esparsos, como de fato ocorre. A nova versão da notação é:



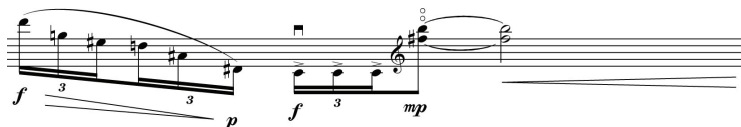
37. Resolvi que esta seção deveria representar o momento de maior destaque solista para o contrabaixista. [DECISÃO OPTATIVA, baseada no fato de o contrabaixo ter sido até então o instrumento empregado de forma mais discreta, e seria conveniente, portanto, evidenciá-lo em alguma seção. A decisão é duplamente OPTATIVA, pois o contrabaixo poderia ser mantido como instrumento de simples apoio rítmico, harmônico e textural, e porque a escolha do momento de destaque poderia ser outra. Contudo, o final do desenvolvimento me pareceu um momento muito especial, no qual se poderia esperar ênfases nos instrumentos mais usualmente melódicos e expressivos, como o piano e o saxofone. Portanto, a escolha do contrabaixo para concluir o que deveria ser a última seção do desenvolvimento temático me pareceu a mais surpreendente e interessante. Além disso, percebi que seria a última chance de destacá-lo, porque decidi que na parte final da peça (recapitulação) o contrabaixo deveria cumprir função semelhante à da parte inicial.]

Embora o piano apresente grande volume de execução, não realizará propriamente contornos memorizáveis e expressivos do ponto de vista da realização da forma nesta seção. Decidi manter o saxofone com participação bem discreta, uma vez que foi empregado de forma notavelmente expressiva na seção anterior e ainda deverá retornar com destaque na parte final da peça. **[DECISÃO TEÓRICA, baseada no equilíbrio formal.]** Assim resolvi colocar na parte de contrabaixo os elementos que, em geral, foram exclusivamente atribuídos ao saxofone e ao piano ao longo da peça, tanto pelas dificuldades excessivas que resultariam para o contrabaixista se fossem simplesmente transcritos para o contrabaixo do modo com oscilavam entre as outras partes instrumentais, quanto por incompatibilidades idiomáticas. Entretanto, como esta seção terá andamento menos movido e menos apelo a sincronias de articulações, achei razoável experimentar algumas células rítmicas, saltos e o registro agudo do instrumento. **[DECISÃO CONTINGENCIAL.]** A nova seção começa em elisão com o final da anterior e a célula rítmica empregada logo de início (c.71) faz referência tanto ao elemento motivico *a* quanto ao elemento *b*. Sua estrutura é de duas colcheias (como a cabeça do elemento *b*), mas a primeira articulação é subdividida como o movimento do elemento *a*. Os materiais são reiterados nos c. 72 e 73, como pode-se ver:

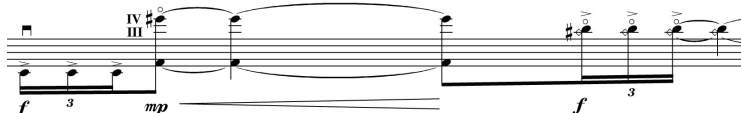
c.71



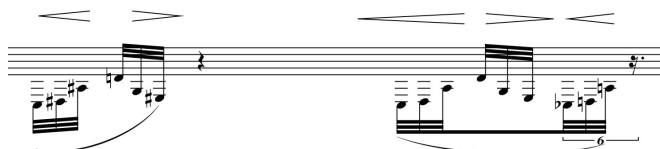
c.72



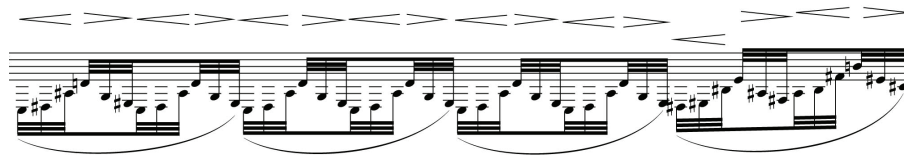
c.73



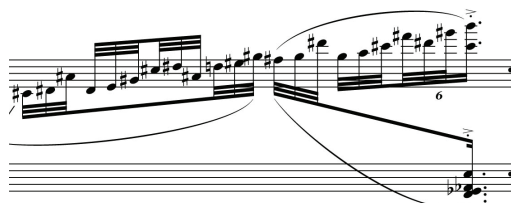
38. Nesse momento decidi interromper a composição da parte do contrabaixo para realizar a do piano até o final da seção, pois como o contrabaixo assumiria perfil mais improvisatório, seria mais conveniente realizá-lo tendo como referência a parte mais contínua do piano já realizada. **[DECISÃO OPTATIVA, pois eu poderia, diferentemente, desenvolver as duas partes concomitantemente. Entretanto, entendi que a referência formal dessa seção deveria ser determinada pelo piano, que é a parte que conduz a representação do efeito dos zunidores, ideia fundamental desse trecho de maior culminância da peça. Portanto, pensei que deveria me concentrar primeiramente na elaboração do “arco” tensivo da seção, que seria claramente desenvolvido pelo piano.]** Assim dediquei-me a desenvolver livremente a “representação dos zunidores”, desde o momento inicial de partida da inércia, ainda intermitente (c.72):



alcançando sua plenitude de movimento (c.78):



atingindo pontos culminantes de atividade como em c.84:

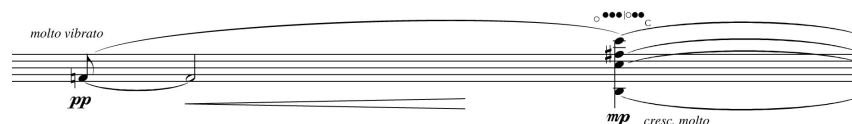


para, finalmente, iniciar sua desmobilização progressiva, a partir de c.85. Achei também importante variar o âmbito e a altura referencial dos arcos de movimento para obter um resultado mais realista da representação. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Assim, a representação de movimento circular tem âmbitos e registros diferenciados ao longo da seção, como pode ser observado no extrato abaixo (c.81):



O conteúdo harmônico de toda a parte de piano da seção segue estritamente a conformação do conjunto complemento (6-Z47) em suas várias transposições, a começar por $t=4$, em c.71.

39. Decidi em seguida realizar a parte de saxofone, e partindo da ideia inicial de mantê-lo o mais discretamente possível na seção, resolvi trabalhar com notas longas. Todavia, como não desejei destacar nenhum contorno linear, optei por retomar os multifônicos, pois acrescentariam algum interesse numa seção inicialmente inexpressiva. O efeito dos multifônicos também poderiam se fundir de modo interessante aos “zunidores” do piano, intensificando o efeito grotesco desejado. Além disso, decidi empregar um esquema rítmico fixo para esse conteúdo, a fim de torná-lo ainda mais discreto do ponto de vista da condução formal, e usei uma variante do elemento motivico *b*. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Desse modo o saxofone participa mais efetivamente da construção do efeito textural da seção e muito discretamente reitera um elemento temático. Todas as entradas do elemento em questão seguem o mesmo padrão “nota simples-multifônico”, como pode ser observado no seguinte extrato do c.78:



40. Retomando a realização da parte de contrabaixo, resolvi então, após um início de reconhecimento dos materiais temáticos, dialogar com o cenário apresentado pelas demais partes, desenvolvendo uma variação da frase inicial do tema principal da peça (c.1-2). **[DECISÃO CONTINGENCIAL.]** Em c.74 apresento o elemento *b*:



que passa a se entrelaçar com a célula referente ao elemento *a*, em c.75:



quando entendi que os motivos já estariam suficientemente reconhecidos e já seria possível continuar a comentar o tema. **[DECISÃO TEÓRICA, baseada na experiência da tradição de fixar os materiais principais antes de ampliá-los.]** Em c.76, dou prosseguimento à variação com a ornamentação do elemento *b*, tendo como estrutura de referência a apresentação inicial do tema, como pode ser comparado abaixo:

c.1 (saxofone)



c.76 (contrabaixo)



c.2 (saxofone)



c.77 (contrabaixo)



E em c.78, nova reiteração da referida frase com continuação para uma variação da segunda frase do tema (c.79-82), recuperando inclusive alguns recursos empregados na própria parte de contrabaixo de c.3-4, como mostrado no extrato abaixo:



Do c.82 ao c.86, início novo segmento agora dedicado a recuperação da melodia apresentada pelo próprio contrabaixo no c.36 da parte inicial (exposição). Trata-se de exploração do registro agudo do instrumento, de timbre e afinação delicados. A dificuldade aqui é ainda aumentada devido à longa duração de algumas notas.

41. Nesse ponto decidi que o saxofone não apareceria mais nessa parte da peça (desenvolvimento) e o desfecho da seção seria realizado exclusivamente por contrabaixo e piano. [DECISÃO OPTATIVA, baseada numa decisão TEÓRICA. A decisão fundamental é mais uma vez enfatizar o contraste entre seções e facilitar o entendimento da forma musical pelo ouvinte. A opção por tirar o saxofone “de cena” foi uma estratégia simples de destacá-lo, por contraste, no seu retorno, retomando o tema no início da parte final da peça.]

Entretanto, a seguir entendi que não seria eficaz dar continuidade à peça imediatamente após o processo de desmobilização do *ostinato* (“zunidores”) do piano desta seção. Pareceu-me que após um total relaxamento da tensão do fluxo um retorno abrupto à intensidade do material temático seria “grosseiro” e banal. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Iniciei então uma nova seção de desfecho da parte central da peça (desenvolvimento temático), recuperando os blocos do piano, que ficaram tão marcados no início da peça e que não foram suficientemente explorados no desenvolvimento.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is for the bassoon, the middle for the piano, and the bottom for the bass. The piano part starts with a forte (ff) dynamic and a pizzicato (pizz.) section marked with a forte (f) dynamic. The bassoon part has a sixteenth-note figure with a '6' marking. The bass part has a sixteenth-note figure with a '6' marking.

Enquanto o piano volta a apresentar o elemento *b* com acordes intensos, o contrabaixo responde aos últimos movimentos do *ostinato* encerrado no piano, como um eco. Várias das composições acordais empregadas na exposição temática (parte A) reaparecem nessa pequena seção de fechamento.

42. Ao finalizar a seção, em c.95, me dei conta de que havia realizado nova seção com desfecho extremamente recessivo, o que, ao meu ver, não seria o mais adequado para ligar com a recapitulação temática. Contudo, percebi que esta última seção (c.87-95) finalmente criara condições de total desmobilização e distanciamento da culminância gerada pela seção do *ostinato*, o que criava uma situação semelhante com a experimentada em c.45-49, trecho anterior ao desenvolvimento. Então decidi retomar o solo do saxofone, que assim poderia ao mesmo tempo concluir a parte central da peça por efeito de “equilíbrio de retorno”, e dar ensejo a um movimento impulsivo para a reexposição. Utilizei uma variação da melodia do saxofone (inversão 6ª acima do original), de modo a atingir a nota mais grave (Bb³) e iniciar o multifônico que precederia a parte seguinte [DECISÃO CONTINGENCIAL.]:

Raka c.101-122

Descrição da composição da seção de recapitulação como apresentada na versão final (2009-12-31) do texto musical.

43. A ideia inicial para a construção de uma recapitulação temática foi a de recuperar o movimento geral dos motivos principais, bem como da textura característica da seção de exposição. [DECISÃO TEÓRICA: não haveria razão para um desvio dessa norma básica do clássico esquema formal em questão.] Contudo, como os segmentos finais da seção de desenvolvimento contrastaram notavelmente com o tipo de textura das seções iniciais da peça (exposição), resolvi que não seria necessária uma reexposição propriamente literal do conteúdo temático original, para que o ouvinte identificasse imediatamente o retorno desses materiais. Assim, decidi realizar uma concomitância de motivos e ornamentações, [DECISÃO CONTINGENCIAL.] diferente do que ocorre, evidentemente, na exposição. Comparando os c.1-2 com os c.101-102 podemos verificar: a) que em c.1-2 o saxofone apresenta os motivos principais, enquanto piano e contrabaixo ora simplesmente dobram o saxofone ora acrescentam articulações com função rítmico-harmônica numa condução típica de acompanhamento;

b) que em c.101-102 o material temático é conduzido pelo piano, com um reforço inicial do contrabaixo, que quando deixa de dobrar o piano passa a dobrar as notas longas do saxofone, adensando harmonicamente a textura e assim compensando a diminuição de densidade no piano comprometido com a execução da linha principal; o saxofone, por sua vez, reapresenta material do seu solo (que não foi significativamente explorado no desenvolvimento) de c.50, aqui com o duplo efeito de reiteração do elemento motivico *a* e de ornamentação simultânea do elemento *b*. Cabe ainda ressaltar que os blocos harmônicos articulados no piano têm função essencialmente rítmica de ênfase de algumas posições métricas; contêm sempre o dobramento de alguma nota ouvida em outra parte, adensada com notas do conjunto referencial predominante no trecho em questão. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

44. Em seguida, tomei algumas decisões formais determinantes. Como o material temático (abaixo reapresentado) é notavelmente reduzido e já fora repetido inúmeras vezes e de modo bastante variado, decidi que a recapitulação seria reduzida e compacta. [DECISÃO OPTATIVA: não tenho normalmente interesse em explorar um alto grau de redundância material e formal. Eu poderia repetir literalmente ou quase literalmente a exposição (parte A), tanto quanto poderia ainda realizar uma seção adicional terminal (coda), sempre ampliando os materiais temáticos e proporcionando ao ouvinte um tempo maior de escuta dos mesmos. Isso normalmente confere às peças um maior grau de unidade e as torna mais coerentes e compreensíveis, embora provavelmente mais cansativas. Tendo a optar por soluções mais concisas.]

Analisando a seção de exposição da peça, acabei de traçar o roteiro do que seria a seção de recapitulação e decidi me basear apenas: a) nos dois segmentos iniciais de apresentação temática (c.1-10); b) no início do segundo trecho (cujo trabalho do contrabaixo era expressivo e não havia sido suficientemente explorado ao longo da peça; c) e no trecho final da exposição (c.45-49) em lugar de c.18-21 (final da primeira seção), porque aquele me pareceu apresentar caráter mais conclusivo – cumpre esclarecer ainda que como a peça se desenvolveu com recursos menos melódicos que texturais e puramente rítmicos, já havia surgido, ao longo da composição, a ideia de reservar a melodia descendente de c.36 para o fechamento da peça. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

45. Diante disso, retomei a elaboração da seção e resolvi não recapitular mais fielmente o segmento inicial de exposição temática, uma vez que a reprodução variada da primeira frase já havia sido o bastante para o reconhecimento do retorno ao tema principal. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Com isso dei continuidade à parte de saxofone, tal como já havia sido apresentada durante o desenvolvimento, agora com a função de ampliação da frase inicial de c.101-102. Tomei a decisão também de manter o elemento *b* na parte inferior do piano, como um *ostinato*, o que deu ao segmento um caráter mais métrico do que o segmento correspondente havia recebido na exposição (c.3-7). [DECISÃO CONTINGENCIAL: baseada na decisão de fazer desta seção de recapitulação uma seção mais curta, mais compacta que a da exposição, e não deixar o movimento perder intensidade até o pequeno segmento de fechamento (codeta).]

The image shows a musical score excerpt. The top staff is for saxophone, starting at measure 103 with a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *mp subito*. The bottom staff is for piano, with a dynamic marking of *ff*. A note in the piano part is labeled "manutenção do elemento b em forma de ostinato".

E com o novo estabelecimento do *continuum*, a partir de c.105, procurei criar nova condição de progressividade. Decidi não deixar a linha de saxofone e piano (parte superior) ganhar muita direcionalidade (para não atenuar a ênfase que desejei para o tensionamento final, em c.114), mas apenas o suficiente – e já mais próximo ao final de c.106 – para ensejar o efeito de relaxamento na passagem para c.107 e sinalizar mais claramente o início do novo segmento de ampliação (por reiteração) temática. [DECISÃO TEÓRICA: baseada em simples técnica de oposição entre tensão e relaxamento, representados no trecho em questão por contrastes paramétricos (valores mais altos e mais baixos de altura, intensidade, densidade, etc.).] Como se pode verificar no extrato abaixo, não há ascendência de alturas (como há de intensidade sonora), mas apenas uma tendência permanente à suspensão, devido aos vários pequenos movimentos ascendentes que compõem a linha.

The image shows a musical score excerpt for saxophone. It starts with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* marking. The line consists of several groups of eighth notes, each with a triplet marking. The dynamic marking changes to *f* towards the end of the excerpt.

A articulação formal de c.106 para c.107 fica evidenciada, portanto, pela ruptura da linha, que se desfaz, pelo desadensamento abrupto (em c.107) e pelo reconhecimento, em c.107, de repetição quase fiel do c.101.

Como o tema havia sido muito recentemente reapresentado e assim se encontrava mais facilmente acessível na memória, resolvi dar mais ênfase à parte de saxofone (até porque o elemento *a*, que constitui a base da parte de saxofone, não é apresentado na anacruse de c.107, como ocorre em todas as entradas anteriores do tema). [DECISÃO OPTATIVA, pois eu poderia ter mantido o mesmo procedimento das entradas anteriores do tema; em c.107, todavia, entendi que o tema já estava suficientemente reconhecido e decidi apresentar seus materiais de modo mais livre e criativo.] Assim, reduzo a densidade rítmica e harmônica de piano e contrabaixo, em c.107, e ainda destaco, no piano, a nota inicial do saxofone, Bb⁴ (som real).

46. Na primeira versão de c.108, eu não havia incluído o acorde inicial do piano, mas com o fim do *ostinato* no baixo, achei que teria surgido um primeiro ponto de quebra do *continuum* condutor, o que eu não desejava, como já afirmei antes. Sendo assim, decidi incluir o acorde que só havia sido empregado na cabeça do c.2, e ainda resolvi ampliar seu efeito com novo dobramento no piano da parte de saxofone, incluindo também, em seguida, outro acorde extraído do c.2. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

47. A partir de c.109 – frase consequente ampliada de c.107-108 – resolvi dar início ao trecho que resultaria no último ponto culminante de tensão da peça. Para isso inverti as funções estruturais, passando a desenvolver com o piano a linha ornamental contínua, enquanto saxofone e contrabaixo passaram a realizar conjuntamente, de forma ritmicamente livre, a frase temática. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] O elemento *a*, que não havia sido reapresentado na repetição da frase temática, em c.107, é pela última vez anunciado, e dessa vez novamente com caráter conclusivo, como já havia ocorrido em c.10 e c.71. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]



48. Como já declarado no item 2, dou continuidade ao desfecho da cabeça de c.114, tal como o fiz no trecho c.10-12. Nesse ponto, precipito a conclusão do segmento com um recurso semelhante ao empregado em c.28. Entretanto, decidi acrescentar alguma novidade que produzisse surpresa. [DECISÃO CONTINGENCIAL.] Resolvi então explorar o registro agudo do contrabaixo, com significativo grau de virtuosismo técnico e com grande destaque, uma vez que se trata de um pequeno trecho cadencial que rompe com a constância cíclica estabelecida no trecho imediatamente anterior, é uma linha que irrompe bruscamente em *solo* e, além disso, exigirá do instrumentista um gesto de curiosa plasticidade.



49. A *codeta* (c.118-122) recupera o caráter e a textura dos trechos c.35-39 e c.45-49. Dessa vez a linha principal é delegada ao saxofone, que vinha sendo excluído do primeiro plano para emergir expressivamente no desfecho da peça. [DECISÃO OPTATIVA, semelhante à decisão tomada ao final da seção de desenvolvimento e discutida no item 41 deste relatório, Trata-se, mais uma vez, de estratégia para destacar o recurso que estava omitido no momento anterior.] O contrabaixo, por sua vez, se mantém no registro agudo em que terminou o segmento anterior e realiza um elemento textural em *trinado*, recurso que eu não havia empregado nesta parte instrumental em nenhum outro momento da peça. [DECISÃO CONTINGENCIAL.]

Por fim, a decisão mais difícil ficou para a composição dos acordes de apoio do piano. O primeiro deles eu queria que fosse leve, pouco denso e assim ajudasse a ressaltar a singularidade desse segmento final, se comparado à intensidade e à permanente tensão do desenrolar da peça. Resolvi então dobrar o conteúdo harmônico de piano e contrabaixo num simples intervalo de 7ª maior (2ª menor). O acorde final contém todo o conteúdo do conjunto complemento (6-Z47) $t=10$ [DECISÃO CONTINGENCIAL.], reproduz de forma mais densa a ênfase intervalar do acorde anterior, e o baixo G^1 produz com o B^3 (som real) do saxofone efeito harmônico notavelmente conclusivo, como desejado. [DECISÃO TEÓRICA: baseada nas demonstrações da teoria acústica da harmonia.]

ANEXO C:

Transcrição da Entrevista com Marcos Nogueira.

ENTREVISTA COM MARCOS NOGUEIRA.

Realizada no Dia 14 de Janeiro de 2013.

Willian: Como é este projeto dos Japoneses? Teria como tu especificares?

Marcos Nogueira: Na verdade, eles me convidaram para colaborar com o projeto, mas eu não acompanhei o trabalho deles. Então eu não sei dizer qual é o âmbito da pesquisa deles. Porque é um departamento de teoria do conhecimento. Eles trabalham com inteligência artificial e a teoria do conhecimento propriamente, que é inclusive, onde o meu interesse converge com o deles. Porque dentro desse âmbito estão as teorias cognitivas. Então dentro desse escopo do departamento deles, em teoria do conhecimento, estão os estudos em cognição. E inclusive em cognição nas artes. Eles, naquele período, decidiram desenvolver essa parte da pesquisa relacionada ao processo de aquisição de conhecimento em música.

Eu sei que eles trabalhavam com análise genética. Que é uma coisa que as pessoas estão começando a falar muito agora. Mas eles já empregavam isso naquela época, lá, como um procedimento padrão de abordagem dos objetos lá deles. Isso tem a ver com aquelas árvores gerativas que são muito empregadas tanto nas teorias da linguística, como a do Chomsky, a gramática gerativa, quanto são empregadas em outras tantas pesquisas. E por exemplo, foram muito usadas pelo pessoal da Columbia, o Lerdahl e o Jackendorf. É um livro seminal publicado em 83. Curiosamente o mesmo ano do primeiro livro importante de Sloboda. Um livro fundamental que parte da gramática gerativa para estudar a estrutura musical. Ele foi o professor de composição da Columbia em Nova York. A teoria gerativa da musical tonal. Então, eles usam também essa árvore e trabalham com isso. Assim, o meu trabalho lá foi produzir as obras e produzir esse relatório.

W: Eram três obras?

MN: Inicialmente eu tinha até proposto 3 obras. Mas não foi possível. Eu até realizei as obras, mas não produzi relatórios das outras. Só dessa primeira.

W: Essa era a quase-inarmônica?

MN: Eu falei isso no relatório? Ah, pois é. Eles não sabiam dizer exatamente o que queriam que eu fizesse. Então, pediram para que eu propusesse. E aí, em função do que eles tinham me dito que precisavam, eu propus essas três obras imaginando que seria o mínimo interessante para eu pudesse abordar um espectro grande de possibilidades criativas. Só que ao longo do trabalho, eu fui notando que eles estavam interessados num detalhamento maior do que eu tinha previsto. Então, quando eu tive que detalhar muito mais o processo, não dava tempo. Aí eu compus a segunda obra. Mas...

W: A primeira foi a Raka?

MN: A primeira foi a Raka. Aí eu compus o Gantan. Mas, nem comecei o relatório. Porque eu estava ainda finalizando e revisando o relatório da Raka e eu estava compondo a outra. E a cada vez eles pediam mais minúcias. Então eu fui aprofundando naquilo. Quando eu vi não ia dar mais tempo pra fazer a mesma coisa nas outras. E a terceira eu não concluí lá. Eu só iniciei...

W: Foram só três meses?

MN: Foram só três meses. Eu iniciei a terceira, que era pra orquestra, voz, flauta e *taiko* – o tambor deles lá. Aí, eu ficava agoniado porque na verdade eu já sabia que não ia apresentar isso pra eles. Mas eu via os músicos na rua – músicos de orquestra – aí eu falei: Pô, eu quero deixar essa obra aqui porque de repente eu fiz pra eles... assim... em homenagem ao Japão. Aí, eu vou deixar na mão de algum desses músicos, de repente ele consegue tocar aí na orquestra, que ele...

né? Só... aí eu ficava constrangido de abordar um músico daquele, principalmente se fosse mulher, porque eu não sabia se ele ia falar inglês. Eu não ia saber explicar o que eu estava querendo. Aí eles iam ficar apavorados, entendeu? Porque eles são assim. Se eles não entendem o que você está querendo dizer, ficam agoniados porque ficam com vergonha de não poder ajudar você. Ou então, eu achava que eles iam ficar assustados comigo, não é? De eu abordar... Aí eu falei: se eu tiver a partitura na mão, eu vou poder chegar e mostrar e eles, de repente, vão entender o que eu estou querendo. E eu não terminava a obra de jeito nenhum. E eu correndo, já no final, assim... E eu correndo pra ver se eu... todos dias vendo músicos... e eu correndo pra terminar! ... E acabou que eu não consegui terminar. Eu só terminei aqui. Engraçado que hoje eu estive com o regente que fez a obra aqui em São Paulo. Ele tá por aqui no Rio. Então, ele no passado, em 2011, fez um concerto para as vítimas do Tsunami. Aí ele soube que tinha essa obra. Ele me pediu e eles fizeram a obra lá em São Paulo. E foi super legal. Mas, eu não consegui... Eu ainda tenho ideia de mandar a partitura pra lá, pro Japão. Então eu só fiz o relatório mesmo da Raka.

W: E qual é o nome da outra?

MN: O nome da outra é *Gantan*, que é pra violão solo. E o *Shijuká* que é essa pra orquestra.

W: Então, no caso, tu se deteve a esses “Pós-tonal”, “Quase-inarmônica” e “Harmônica”?

MN: Não. Elas todas acabam tendo... Porque quando eu percebi que eles não tinham o menor interesse em saber se era tonal, não tonal... aí eu esqueci isso. Eu estava preocupado em fazer três coisas muito diferentes, para poder dizer coisas diferentes. Mas acabou não acontecendo. Aí de relatório eu deixei essa mesmo.

W: E tem alguma coisa publicada por eles já, desta pesquisa?

MN: Pois é, a minha relação com eles não foi das mais fáceis não, porque eles nunca me convidaram para participar de alguma coisa deles lá. Eu tinha meu gabinete lá pra fazer as coisas. Eu ficava lá, não tinha contato com ninguém. E eles nunca me comunicaram da publicação. Eu imagino que devem ter feito sim, porque eles não perdem chance de fazer as coisas. Mas, eu não soube dos desdobramentos daquilo. Não sei se depois eles ainda tiveram outra etapa. Por isso não publicaram imediatamente, mas eu não sei. Até tenho interesse de voltar a fazer o contato pra saber. Porque depois que eu voltei, também, eu fui me dedicando a outras coisas.

W: Então, o único compositor envolvido com isso é só você?

MN: É.

W: Não tem outras pessoas?

MN: Não. E eles alegaram, quando eu perguntava sobre isso, que os compositores japoneses não tinham a devida teorização para trabalhar com eles. Eles achavam que os compositores japoneses eram muito intuitivos. Eles não trabalhavam com uma teoria. E eles precisavam que eu descrevesse as técnicas, as razões teóricas que me levavam a fazer as coisas. Entendeu?

W: Teve um pouco a ver com tua tese, não é?

MN: É... e também tinha a ver com meu campo de pesquisa. Ou seja, eles sabiam que eu trabalhava com esse segmento de pesquisa que tinha a ver com eles. E isso facilitaria a comunicação com eles... seria mais fácil eu saber o que eles estavam querendo exatamente. Eu não sei se eles tinham tentado trabalhar com algum compositor japonês e não tinha dado certo, alguma coisa assim. Ou se simplesmente, pra eles, interessava a parceria com alguém de outra universidade, que é uma coisa também que eles procuram. Porque eles também já estão nessa

corrida, que nós estamos começando a entrar agora. Que é da internacionalização. Então a prioridade daquela universidade é ter convênios com universidades de todos os continentes. Eles também não queriam perder a oportunidade de trabalhar com alguém do Brasil, de ter um contato, pois não tinham nenhum convênio com o Brasil ainda. Então, tem tudo isso envolvido.

W: Quem se achou? Eles te acharam? Ou você os achou?

MN: Foram eles. E, por coincidência, eles queriam exatamente na época que era a única que eu poderia também. Porque eu só precisei organizar minha saída daqui, no final de novembro. Ou seja, faltavam ainda duas semanas pra acabar o período. Então eu adiantei os trabalhos aqui, pra poder sair 15 dias antes do final do semestre letivo. E voltei nos primeiros dias de março. Antes de iniciar o outro semestre letivo. Então, era a única agenda possível pra eu dar conta da carga horária que eles queriam e não atrapalhar meu trabalho aqui.

W: No relatório, tu citas algumas outras versões do relatório. Como isso se dá?

MN: Assim: cada vez que eu avançava muito, eu denominava com outra versão. Então, cada vez que eu apresentava uma nova versão, eu já tinha revisado tudo mais. Eu podia ter acrescentado um detalhe a mais que faltava. Além de ampliar, de seguir, eu sempre estava em função, até, de coisas que eu ia fazendo pela frente, eu ia lembrando de detalhes, de coisas já passadas que eu havia esquecido antes. Então eu complementava cada vez que eu fazia isso. Eu salvava como uma nova versão do relatório.

W: E versões da peça?

MN: Agora, da peça, só teve aquela versão anterior.

W: A ideia de escrever o processo composicional, externamente proposto, neste caso proposto por eles, te influenciou na escolha do material, ou seja, o resgate de materiais de outras peças?

MN: É! Inclusive, porque o chefe do departamento de lá era saxofonista. Ele não era um músico profissional, mas ele era saxofonista. E aí me interessou fazer uma peça para saxofone, porque já seria uma coisa mais familiar a ele. Eventualmente ele podia ter a vontade de tocar. E pelo planejamento que eu fiz de início, eu achava que eu tinha que ter uma peça de câmara, uma solo e uma para orquestra.

W: Até porque a Raka tem alguma semelhança com Aije. Não é?

MN: É... Porque [percebi] que a coisa mais importante era descrever a manipulação do material. Se eu fosse iniciar alguma ideia do zero como aconteceu com a outra, eu ia perder muito tempo descrevendo a organização do material, e não a realização da peça. Entende? E eu notei que, de alguma maneira, naquele momento, não era isso que importava. Então, a primeira, eu achei que eu devia ser assim: de eu pegar um material como se eu pudesse pegar um material folclórico. Pegar um material e realizar uma peça a partir daquele material já previamente estruturado. E aí fazer outra peça. Ou seja, na verdade, descrever que manipulações do material eu faria para realizar aquela peça. Então achei que isso tinha a ver. E no meu do caminho, eu achei que era isso mesmo. Pelo que eu ia conversando com eles, durante o processo, eu achei que era isso que eles estavam querendo mesmo. Ou seja, como é que moldava a coisa, como é que distribuía o material, como é que reaproveitava...

W: Você fez o relatório em inglês e depois traduziu para o português?

MN: Não. Eu cheguei até a fazer uma parte em inglês, mas um deles sabia português. Na verdade, eu acho que essa foi a possibilidade que eles viram de fazer um contato com o Brasil. Porque pra eles não era muito difícil me entender, de qualquer maneira. Aí eu cheguei a fazer

uma parte, a primeira versão, nas duas línguas e comecei a pensar que isso poderia ser útil. Mas aí eu vi que isso não tinha o menor interesse. Isso não tinha a menor importância. Na verdade, até tive vontade depois de fazer a outra versão, mas, pra eles não importava.

W: A outra pergunta é mais com relação à peça mesmo. Tem alguma relação que você pensou entre o funeral dos Bororos, não sei se tu chegaste a estudar isso, as metáforas envolvidas no ritual e o discurso da construção da peça. Isso teve alguma relação direta?

MN: Então, a forma é toda baseada no ritual. Ou seja, tudo em termos de representação, lógico. Mas assim: não há, eu nunca encontrei um detalhamento, um trabalho extremamente detalhado do passo a passo do ritual. Mas tudo que eu li a respeito, me dava condições de entender mais ou menos quais eram as partes. Então a peça conciliou uma forma musical organicamente viável e coerente com uma analogia com o passo a passo do ritual. Então, a coisa daquela seção do ostinato do piano é o ponto culminante da coisa do ritual, que é o momento dos zunidores. Então essa relação dum crescendo até chegar naquela parte. E depois como se fosse uma distensão. É como se aquilo fosse uma negação meio catártico, e aí, no final, aquilo vai se desfazendo, vai se diluindo, caindo num vazio e depois tem uma retomada dos materiais.

W: Legal, legal. Muito bom. Isto que eu tinha pra te perguntar, então. Muito Obrigado.

ANEXO D:

Partitura compilada do trecho protocolado por John Sloboda.

Salmo 92

Parte da Composição referente ao Protocolo

J. SLOBODA

System 1 (Measures 22-24):
Tempo: ≈ 100
Soprano: Your throne has stood firm from of old. Your
Contralto: Your throne has stood firm from of
Tenor: Your throne has stood firm from of
Bass: Your throne has stood firm from of
Organ: *mf*

System 2 (Measures 25-28):
Soprano: throne has stood firm from of old. From all e - ter - ni - ty O Lord you are
Contralto: old. Your throne has stood firm from of old. From all e - te - ni
Tenor: old. Your throne has stood firm from of old. From all e - te - ni
Bass: old. Your throne has stood firm from of old. From all e - te - ni
Organ: *mf*

System 3 (Measures 29-33):
Soprano: *p* From all e - ter - ni - ty O Lord you are — *cresc. mp* From all e - ter -
Contralto: *p* From all e - ter - ni - ty O Lord you are —
Tenor: *p* From all e - ter - ni - ty O Lord you are —
Bass: *p* From all e - ter - ni - ty O
Organ: *p*

Performance Instructions:
8b

Obs: Notas com tamanho menor e entre parênteses são ideias abandonadas pelo compositor.

não

36

S
ni - ty O Lord you are _____ *f cresc.* you are _____ you are _____ you are!

A
mf From all e - ter - ni - ty O Lord you are _____ You are _____ You are! _____

T
f From all e - ter - ni - ty O Lord you are. _____

B
Lord you are _____ *f* From all e - ter - ni - ty O Lord you are. _____

não etc.

41

S
You are! _____

A
You are! _____

T
You are! _____

B
You are! _____

Org.
ff *mf* *mp*

46

Org.
p fim da sessão

ANEXO E:

Protocolo compilado do trecho da composição de John Sloboda.

PROTOCOLO DA COMPOSIÇÃO DE SLOBODA

Tradução da versão de 2008, por Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari.

A. Como devo prosseguir no compasso 29? O próximo verso será mais calmo e mais lento. Há a necessidade de um tema para 'Desde toda a eternidade'. A tentativa anterior, em que a composição ficou interrompida, não parecia boa, em parte porque terminou rápido demais.

B. Decido prosseguir com o acompanhamento de modo que este fique mais lento.. Me ocorre que a palavra 'eternidade' pode ser representada por um motivo circular repetitivo. Já temos um fragmento circular de quatro notas nos compassos 23 a 27 (Exemplo 4.6). Então, tento usá-lo para diminuir o andamento. A escrita dos compassos 27 a 33 torna-se então uma tarefa de rotina. Um si bemol é acrescentado ao compasso 33 com base na intuição de que um movimento harmônico se faz necessário neste momento.



Exemplo 4.6



Exemplo 4.7

C. Agora eu deixo de lado o acompanhamento e retorno às vozes. O padrão rítmico básico do tema anterior, insatisfatório (Exemplo 4.9, compassos 27-28), parece correto, mas precisa ficar mais lento. A subida em altura também está correta, mas precisa ser menos radical. Se incorporarmos quartas ascendentes e terças descendentes alternadas (Exemplo 4.10), isso produzirá uma coincidência. Começando onde eu sinto estar certo (compasso 31), sai em si bemol ao mesmo tempo em que o acompanhamento (Exemplo 4.16, compasso 33).



ter - ni - ty O Lord

Exemplo 4.9



Exemplo 4.10

30

S *p* From all e - ter - ni - ty O Lord you are

T *p* 8b From all e - ter - ni - ty O Lord you are

Org.

Exemplo 4.16

D. O tema do soprano termina em Dó (compasso 33), mas eu gostaria que esse movimento repetitivo ascendente continuasse. Precisarei dar este tema a uma outra voz, uma oitava abaixo. Meu primeiro pensamento é prosseguir, começando no compasso 34. Meu segundo pensamento é começar antes (compasso 33) e crescer a partir de uma terminação do soprano. Isso funciona para a voz do tenor.

E. Ficaria monótono fazer isso novamente numa terceira entrada da voz. Será que caberia uma entrada nos espaços rítmicos, de modo a criar uma espécie de ‘stretto’? Experimento, com separações intervalares diferentes. Uma voz no baixo entrando uma quarta abaixo do tenor parece funcionar bastante bem, então preencho a voz até o compasso 36 (Exemplo 4.18).

33

T *p* From all e - ter - ni - ty O Lord you are

B From all e - ter - ni - ty O Lord you are

Exemplo 4.18

F. E agora, como fica o acompanhamento? Experimentando, descubro que uma queda para fá no baixo combina bastante bem com as partes vocais no compasso 35. Prolongo mediante uma ligadura um si bemol do compasso 33 ao 34. De acordo com as regras, o ré tenor (compasso 34) deve se estender até o compasso 35, assim como as notas ligadas da voz aguda. Isso soa um pouco bagunçado? No compasso 35 nós certamente não podemos repetir a figura fá-mi ré-dó porque as vozes passaram para o espaço tonal de mi bemol. Talvez este seja o momento de interromper o padrão e deixar que o ré do tenor desça para o dó. Faço uma tentativa. Agora temos um acompanhamento totalmente estático (exemplo 4.19, compasso 35); portanto, precisamos olhar para as vozes para ver como isso pode se desenvolver.

Figura 4.19

G. Eu preciso fazer a voz do soprano render com o tema. Imito a entrada do baixo em relação ao tenor, portanto começo no lá bemol no compasso 35 (Exemplo 4.20). Se eu seguir rigorosamente, isso me leva do ré bemol ao sol bemol no compasso 37. Isso é demasiado distante harmonicamente, então eu trapaceio e coloco ré e sol. Agora tenho quatro entradas, mas tenho a sensação de que este ‘stretto’ precisa ser mantido por um tempo sem trabalhar com notas mais agudas. Que tal tirar o órgão no compasso 35 ou 36, e trazê-lo mais tarde irrompendo em algum tipo de cadência perfeita? Tonalidade? Quem sabe?

Exemplo 4.20

H. Noto que o tema vocal dura quatro compassos, então deve ser possível trazê-lo em uma voz diferente a cada compasso, ‘ad infinitum’. Entro com o soprano no compasso 36 em mi bemol (na mesma relação que antes à voz precedente). A seguir, entra o tenor em lá no compasso 37, o baixo em mi bemol (não – ganhamos um lá bemol indesejado). Tento começar em fá – isso parece funcionar. Escrevo a parte do baixo até o compasso 40. Como encaixar as vozes do soprano e do contralto enquanto o baixo está terminando? Repito ‘you are’ mais insistentemente, no contratempo com as outras partes (compassos 39 e 40).

I. Agora o acompanhamento entra no compasso 41. Tento várias notas no baixo. O lá soa bem, sugerindo uma cadência perfeita para ré maior. É demasiado direto ir de lá a ré. Experimento lá, si, dó e ré ascendentes. Isso soa bem.

J. O coral tem que ter algo no acorde de dó maior (o silêncio soa errado). Aperto novamente a tensão no soprano com mi e lá (Exemplo 4.22). Encontro agora uma harmonia coral que combina, especialmente tendo em mente o mi bemol no baixo do compasso 41 (Exemplo 4.23).



Exemplo 4.22

A musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Organ. The score starts at measure 41. The vocal parts enter with the lyrics 'You are!'. The Organ part starts with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Organ part includes dynamics such as *mf* and *mp*. The score concludes with the text 'fim da sessão' and a 3/4 time signature.

Exemplo 4.23

K. A escrita para o órgão é um pouco despojado nos compassos 41 a 43. Acrescento uma parte para a mão direita, com quartas descendentes. O compasso 44 é um acorde direto de ré maior e, a seguir, o motivo do coral do compasso 43 é repetido de uma maneira mais exuberante (compasso 45). Repito os compassos 44 e 45 e isso começa a formar um acompanhamento fluente, a partir do qual inicia-se o próximo tema coral (Exemplo 4.23).

ANEXO F:

CD - FAIXAS

1- Raka de Marcos Nogueira

Áudio cedido pelo compositor.

2- Sonatina para Piano e Fagote de Willian Fernandes:

Gravação realizada no dia 27/11/2012 no recital de mestrado.

Piano por Willian Fernandes e Fagote por Jeferson Souza