

SÉRGIO RODRIGO RIBEIRO LACERDA

**MOVIMENTO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
uma abordagem à luz do pensamento de Paul Klee e Gilles
Deleuze.**

VOLUME I

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

2012

Aos meus pais

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e por todo esforço e sacrifício no sentido de me oferecer as melhores condições para realizar este trabalho. Aos irmãos Malvina e César pelo incentivo, carinho e solidariedade. À Mariana, pela confiança, apoio, carinho, companheirismo, respeito e paciência. Aos grandes amigos Chico, Zé Padovani e Rafael Macedo, pela extrema atenção em relação às minhas ideias e minha música.

Agradeço à Rufo Herrera e Berenice Menegale, que me acolheram na Fundação de Educação Artística, casa à qual devo minha gratidão e carinho.

Agradeço à todos os professores que atravessaram meu percurso, sinalizando para distintos caminhos e nutrindo minha paixão pela música. Em especial à Teodomiro Goulart, Moacyr Laterza Filho, Guilherme Pauliello, Guilherme Antônio, Rubner Abreu, Oiliam Lanna, Sérgio Freire, Eduardo Campolina, Gilberto Carvalho, Ana Claudia Assis, Edgar Alandia, Silvio Ferraz, João Pedro Oliveira, Stefano Gervasoni.

Agradeço ao meu orientador Prof. Doutor Rogério Vasconcelos, pelo carinho, dedicação, disponibilidade, incentivo e paciência: sinto-me realmente feliz por termos estabelecido um diálogo tão sincero. Agradeço ao Prof. Doutor João Pedro Oliveira, membro de minha banca de qualificação, pela atenção e pelas valiosas sugestões que certamente enriqueceram este trabalho. Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG.

Agradeço aos músicos que ajudaram a realizar as peças escritas durante o mestrado, pois sem eles, minha experiência composicional certamente seria esvaziada. Em especial: Igor Reyner, Fernando Rocha, Elise Pittinger, Luiz Gustavo Carvalho, Fernando Altamura, Fábio Mechetti e Lorraine Vaillancourt. Aos músicos da Camerata Aberta de São Paulo, da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e do Nouvel Ensemble Moderne.

Agradeço aos meus colegas da Fundação de Educação Artística, pelo constante incentivo.

RESUMO

O compositor, ao falar de seu próprio processo composicional, se defronta com uma série de desafios. Constantemente tem-se uma ameaça de que a abordagem técnica e intelectual não alcance a riqueza vivenciada num processo criativo.

O presente trabalho busca posicionar-se frente a esses desafios relacionando criação musical e reflexão a partir de uma perspectiva multidisciplinar, que considere tanto os aspectos técnicos como os aspectos poéticos implicados na criação artística.

Elementos da filosofia de Gilles Deleuze e do pensamento de Paul Klee estabelecem um arcabouço teórico à partir do qual um conjunto de seis obras do próprio autor, escritas entre 2010 e 2012, são discutidas. A discussão será focada no conceito de *captura de forças*.

Palavras chave: composição, captura de forças, movimento, relações entre artes.

ABSTRACT

The composer, in speaking of his own compositional process, confronts a series of challenges. Constantly there is the threat of the intellectual and technical approach not attains the wealth experienced at a creative process.

This work seeks position itself face these challenges, relating musical creation and reflection from a multidisciplinary perspective that considers both the technical aspects as poetic aspects involved in artistic creation.

Reflections of Deleuze and Klee on artistic creation establish a theoretical framework from which a set of six works of the author, written between 2010 and 2012, are discussed. The discussion will be focused on the concept capture of forces.

Keywords: Composition, Capture Forces, Movement, Relations between Arts.

*Quem se inclina por cima da borda de um
barco lento, sobre a água tranquila, a
comprazer-se nas descobertas que seu olhar
faz no fundo das águas, vê mil coisas belas –
ervas, peixes, flores, grutas, seixos, raízes de
árvores – e imagina muitas outras.*

William Wordsworth

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO.....	1
-----------------	---

PARTE I: PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA

1	A relação entre composição e reflexão.....	15
1.1	Considerações iniciais.....	15
1.2	Primeiro exemplo: “Tenho ideias demais...”.....	16
1.3	Segundo exemplo: <i>imersão, ausência e tempo deformado</i>	19
1.4	<i>Terceiro exemplo: Caos e rabiscos</i>	23
1.5	<i>Quarto exemplo: Catástrofe</i>	27
1.6	<i>A captura de forças</i>	30
2	Captura de forças em Debussy.....	33
2.1	Cores e ritmos.....	33
2.2	Turner e o “Nascimento da Cor”.....	35
2.3	Baudelaire e as “ <i>Correspondances</i> ”.....	37
2.4	Debussy e <i>Les parfums</i>	42
2.5	Considerações sobre o Prelúdio <i>Des páis sur la neige</i>	43

PARTE II: REFLEXÃO COMPOSICIONAL	59
3 Contribuições do pensamento de Paul Klee para a criação musical	59
4 Figuras do movimento em Paul Klee e suas contribuições para uma reflexão composicional	62
4.1 Experiência da linearidade ativa.....	64
4.1.1 <i>La dance de Puck</i>	67
4.1.2 Linha ativa com movimento limitado por pontos.....	69
4.1.3 “São seus olhos que tremem” – composição por tipos melódicos.....	71
4.2 Experiência da linearidade intermediária.....	76
4.3 Progressões do pensamento em Klee: do desenho à pintura, da especulação material à observação da natureza.....	83
5 Peso e Contra-movimento: o movimento nas situações de desequilíbrio de forças	85
5.1 Perspectivas Móveis em “ <i>Aura</i> ”	90
5.2 Aspectos do “movimento rígido” em Klee e suas relações com a composição musical.....	92
5.3 Aspectos do “movimento fluido” em Klee e suas relações com a composição musical.....	99
5.3.1 Movimento fluido em “ <i>Acquarello – tintas diluídas em água</i> ”.102	
5.3.2 “ <i>Aura</i> ” : composição por <i>tipos-móveis</i>	107
6 Movimento Giratório: o movimento nas situações de equilíbrio de forças	121
6.1 “ <i>Corrupio</i> ”: composição por <i>giros</i>	122
6.1.1 Antecedentes.....	122
6.2 O <i>afecto</i> em Deleuze.....	126
6.3 Os <i>afectos</i> do giro.....	128

6.4	Um relato sobre a pré-composição de “ <i>Corrupio</i> ”.....	134
6.5	Estratégias composicionais.....	136
6.5.1	Organização de alturas.....	136
6.5.2	Estruturação rítmica.....	142
6.5.3	Gesto pianístico.....	144
6.5.4	<i>Berceuse</i>	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		156

VOLUME II

Partituras das obras escritas durante o mestrado

- *São seus olhos que tremem*
- *Acquarello – tintas diluídas em água*
- *Aura*
- *Corisco*
- *Corrupio*
- *Tranças*

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Tipos de movimento em Klee.....	101
TABELA 2: Caracterização dos “tipos móveis” em <i>Aura</i>	108

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1:	TURNER. W. <i>The Decline of the Carthaginian Empire</i> . 1817. Tate Gallery, London, UK.....	35
FIGURA 2:	TURNER. W. <i>Sun Setting over a lake</i> . 1840. Tate Gallery, London, UK.....	36
FIGURA 3:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Compassos iniciais. Ostinato.....	43
FIGURA 4:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Presença do intervalo de terça em posições estratégicas.....	49
FIGURA 5:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Tríades em paralelismo diatônico.....	49
FIGURA 6:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Semelhança de perfil melódico.....	52
FIGURA 7:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Melodia ambígua: fragmento Dórico cadenciando em Lá.....	53
Figura 8:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Resultantes harmônicas estranhas à tonalidade de Ré.....	54
FIGURA 9:	DEBUSSY. <i>Des pas sur la neige</i> . Aparecimento de tétrades como efeito de ressonância.....	55
FIGURA 10:	KLEE. <i>Enlacé en un groupe</i> , Dessin à l'encre. 1930.	63
FIGURA 11:	KLEE (1972, p.16).....	64
FIGURA 12:	Linha que evita o contorno. (<i>apud</i> NOURI, 2010, p. 192).....	65
FIGURA 13:	DUBUSSY. <i>La dance de puck</i> . Compassos iniciais.....	68
FIGURA 14:	KLEE, 1972, p.18.	69
FIGURA 15:	BACH, <i>O Cravo bem Temperado, Fuga I</i> , Primeiro livro [1-2].....	70
FIGURA 16:	FERNEYHOUG. <i>Superscriptio</i> (compassos iniciais).....	71
FIGURA 17:	<i>São seus olhos que tremem</i> . Compassos iniciais.....	72

FIGURA 18: <i>São seus olhos que tremem</i> . Tipo melódico B1.....	73
FIGURA 19: <i>São seus olhos que tremem</i> . Trecho.....	74
FIGURA 20: <i>São seus olhos que tremem</i> . Trecho.....	75
FIGURA 21: KLEE, 1972, p.18.....	76
FIGURA 22: BACH. <i>O cravo bem temperado</i> , Prelúdio II, Primeiro Livro, [1-6].....	77
FIGURA 23: LIGETI. <i>Étude pour piano n° 1</i> , Premier Livre, [1-4].....	78
FIGURA 24: <i>Tranças</i> : [65-66].....	79
FIGURA 25: <i>Tranças</i> : [69-70]	79
FIGURA 26: <i>Tranças</i> . Base rítmica sua realização na melodia.....	80
FIGURA 27: Alternâncias entre registros extremos criando movimentos regulares. <i>Corisco</i> (parte de violoncelo) início.....	81
FIGURA 28: Alternâncias irregulares entre registros. <i>Corisco</i> (parte de violoncelo) [10-11].....	81
FIGURA 29: Alternância de timbres na percussão defasada em relação à alternância de registros no violoncelo. <i>Corisco</i>	82
FIGURA 30: Situação de equilíbrio de forças. (KLEE, 2004, p. 62).....	85
FIGURA 31: Movimento e Contra-movimento. (KLEE, 2004, p. 60).....	86
FIGURA 32: KLEE. <i>Le funambule</i> . 1923.....	87
FIGURA 33: Contra-movimento: perspectivas móveis. (KLEE, 1972, p. 36-37).....	88
FIGURA 34: KLEE, Paul. <i>Zimmerperspective mit Einwohnern</i> . Zentrum Paul Klee, Bern. 1921.....	89
FIGURA 35: Acorde principal. (<i>Aura</i>).....	90
FIGURA 36: Textura com crescendos e decrescendo defasados. <i>Aura</i> . [155-160].....	91
FIGURA 37: Escada que se sobe com um esforço acrescentado a cada passo. (KLEE, 1972, p. 25).....	93
FIGURA 38: Ritmo binário de articulação fluida. (KLEE, 1972, p. 25).....	94

FIGURA 39: Movimentos em um tabuleiro de xadrez. (KLEE, 1977, p. 146).....	95
FIGURA 40: Esquema temporal de <i>Corrupio</i>	96
FIGURA 41: Esquema para a parte de violoncelo. “ <i>Corisco</i> ”, Trechos iniciais.....	97
FIGURA 42: Alternâncias entre os tipos texturais. (<i>Corisco</i>).....	98
FIGURA 43. “Os impulsos das pernas de um nadador”. Um ritmo de articulação fluida. KLEE, (1972, p. 25).....	100
FIGURA 44: Representação de uma pedra que cai em saltos cada vez maiores de uma escarpa íngreme. Ritmo de articulação rígida. (KLEE, 1972, p. 49).....	100
FIGURA 45. Representação de um balão livre sobe de uma coluna de ar quente a uma coluna de ar frio, depois passa por uma coluna mais quente e finalmente em uma muito quente. Ritmo de articulação fluida. (KLEE, 1972, p. 49).....	101
FIGURA 46: Exemplos das soluções notacionais em “ <i>Acquarello, tintas diluídas em água</i> ”.....	102
FIGURA 47: Bula de <i>Acquarello</i>	103
FIGURA 48: DA VINCI (2007, p.165). Esquema de fluxos e refluxos na superfície da água.....	104
FIGURA 49: Efeito de “cauda”: materiais semelhantes, porém com inflexões temporais e dinâmicas distintas. (<i>Acquarello...</i>).....	105
FIGURA 50: Concepção de “tipos móveis em <i>Aura</i>	107
FIGURA 51: Giros. Representação esquemática.....	108
FIGURA 52: “Tipo móvel”: Giros. <i>Aura</i> . [85-87].....	109
FIGURA 53: Linha 1. Representação esquemática.....	109
FIGURA 54: <i>Aura</i> . “Tipo móvel”: Linha1.....	110
FIGURA 55: Linha 2. Representação esquemática.....	110
FIGURA 56: “Tipo móvel”: Linha 2. <i>Aura</i> . [69-71].....	111
FIGURA 57: Gesto. Representação esquemática.....	111

FIGURA 58: “Tipo móvel”: Gesto. <i>Aura</i> . [78].....	112
FIGURA 59: Paisagem. Representação esquemática.....	113
FIGURA 60: “Tipo móvel”: Paisagem. <i>Aura</i> . Compassos iniciais.....	113
FIGURA 61: Atmosfera. Representação esquemática.....	114
FIGURA 62: “Tipo móvel”: Atmosfera. <i>Aura</i> . [166-172], extrato violinos I.....	114
FIGURA 63: Efeito de “turbilhões” em <i>Aura</i> . Representação esquemática.....	115
FIGURA 64: Justaposição e sobreposição de distintas subdivisões do tempo: tempo regular / subdivisões irregulares. <i>Aura</i> . [13-15].....	116
FIGURA 65: Subdivisões de tempo regulares: glockenspiel (5), celesta (4), vibrafone (3). No topo, indicações de variações da andamento ao regente. Tempo regular / subdivisões irregulares. <i>Aura</i> . [22-24].....	117
FIGURA 66: Apontados pessoais sobre o movimento a partir da observação da natureza.....	119
FIGURA 67: O brinquedo Corrupio e seu funcionamento.....	123
FIGURA 68: Foto da brincadeira Corrupio, ou Rodopio.....	123
FIGURA 69: Moinho d’água: I Queda d’água (ativo = “ <i>impulso</i> ”), II Roda (intermediário = “ <i>condutor</i> ”), III Martelo (passivo = “ <i>senalizador</i> ”). (KLEE, 2004, p. 121).....	124
FIGURA 70: Esquema de um jato d’água no qual as setas indicam a direção do movimento interdependência entre os elementos constituintes para que o movimento se realize. (KLEE, 2004, p. 154).....	125
FIGURA 71: VARO, Remedios. <i>Papilla Estelar</i> . 1958.....	130
FIGURA 72: Relação de forças entre uma flecha e um círculo. (KLEE, 2004, p. 76-77).....	131
FIGURA 73: Sequência com corte, incrustações, permanências. (FERRAZ, 2007, p. 117).....	133
FIGURA 74: Esquema motor do corrupio: I mãos (ativo = “ <i>impulso</i> ”), II linha (intermediário = “ <i>condutor</i> ”), III botão (passivo = “ <i>senalizador</i> ”).....	135

FIGURA 75: Algoritmo de organização de alturas em “ <i>Corrupio</i> ”.....	137
FIGURA 76: <i>Efeito de expansão a partir do centro. (Corrupio)</i>	138
FIGURA 77: Encadeamento não linear das sequências de alturas em <i>Corrupio</i>	139
FIGURA 78: Encadeamento não linear de sequências com extensões variáveis. Os grupos circulados indicam o início e o fim idênticos de cada sequência. (<i>Corrupio</i>).....	140
FIGURA 79: Estruturação rítmica em <i>Corrupio</i>	142
FIGURA 80: Encadeamento dos giros melódicos e rítmicos. Coincidências e não-coincidências. (<i>Corrupio</i>).....	143
FIGURA 81: Jogo das mão em <i>Corrupio</i> . Trecho inicial.....	144
FIGURA 82: Sub-frases em <i>Corrupio</i> . Trecho inicial.....	145
FIGURA 83: Recorrência de padrões rítmicos em <i>Corrupio</i> . Página 4.....	147
FIGURA 84: <i>Corrupio</i> . Página 5. Jogo entre notas fixas e móveis. Colorido Tonal subentendido. Plano dinâmico primário = notas maiores. Plano dinâmico secundário = notas menores.....	148

SÉRGIO RODRIGO RIBEIRO LACERDA

**MOVIMENTO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
uma abordagem à luz do pensamento de Paul Klee e Gilles
Deleuze.**

VOLUME I

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado da Faculdade de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Música.

Orientador: Professor Dr. Rogério
Vasconcelos Barbosa

Belo Horizonte, MG

Escola de Música – UFMG

2012

INTRODUÇÃO

I.

Durante o mestrado, escrevi seis peças à partir de distintas propostas, inquietações poéticas, envolvendo diversas instrumentações e técnicas composicionais. Não há nenhum tipo de relação pré-concebida entre essas peças. Inicialmente, elas não buscam ilustrar nenhuma teoria definida à priori, e nem exemplificar algum tipo de pesquisa teórica que pudesse ser relacionada exclusivamente ao mestrado. Ao contrário, estabeleci desde o começo uma espécie de dissociação da rotina criativa em relação aos estudos acadêmicos. Sendo assim, todas as peças foram escritas no contexto da própria vida profissional de compositor, atendendo às mais diversas demandas práticas deste ofício.

Essa dissociação, à princípio, buscava respeitar, um tempo que é específico da criação, levando em consideração suas urgências intrínsecas, a fim de estabelecer um tipo de abordagem na qual a pesquisa acadêmica pudesse dialogar com os encaminhamentos próprios da prática da composição, com as imersões e investigações exigidas exclusivamente por tal prática. Tratou-se de considerar inicialmente que experiência criativa poderia nutrir a pesquisa acadêmica.

Porém, admitindo-se essa primazia da criação e optando-se por buscar na vivência criativa os elementos a serem desenvolvidos teoricamente, rapidamente se chega a um dilema: trata-se da dificuldade geral de se abordar intelectualmente um trabalho artístico e, sobretudo, de fazê-lo em primeira pessoa. Essa foi a primeira questão que veio à tona à partir de minha vivência criativa. Como aborda-la intelectualmente?

No meu caso, até já havia uma série de assuntos relacionados à composição, oriundos da minha própria vivência, que eu gostaria de abordar. Sentia que poderia falar da questão da sonoridade ou da memória; me interessava também a questão do movimento... Enfim, havia uma série de questões com as quais convivia na prática composicional, mas não conseguia conceber uma maneira de abordá-las teoricamente.

Sendo assim, num primeiro momento, parte significativa de minhas leituras se concentrou em textos, oriundos das artes em geral, da filosofia, da psicologia, textos que discutissem a criação e que abordassem esse dilema referente à elaboração teórica da experiência criativa. Nessas leituras, pude verificar a recorrência de certas questões, de certos problemas. Busquei ordená-los estabelecendo uma reflexão que compreendeu desde questões anteriores ao ato de criação, tais como ideias relacionadas à inspiração, especulação, planejamento, esboço, rascunho, etc., até uma sondagem de questões que se manifestariam no ato de criação: nesse ponto observei fenômenos como a deformação na sensação de passagem do tempo, fruto de um tipo de imersão característica do estado criativo, observei questões relacionadas às funções da memória durante criação, questões relacionadas à atuação do *acaso*, do *acidente*, etc. Minha hipótese era a de que a partir de um aprofundamento em relação a essas questões, meu próprio objeto de reflexão se revelaria mais nitidamente, me possibilitando encontrar uma maneira que me parecesse mais convincente de abordar intelectualmente a criação, me possibilitando estabelecer o *link* entre pensamento e composição.

II.

Gradativamente, à partir daquelas leituras, pude compreender que tipo de postura deveria tomar em relação ao meu próprio trabalho composicional. Observei que seria importante não forçar uma conexão causal entre as especulações anteriores à composição e a obra final; sobretudo, entendi que seria importante não tentar formalizar nenhuma teoria à posteriori em relação à criação, que pretendesse justificar, à partir da obra terminada, todas as escolhas composicionais, pretendendo com isso explicar seu sentido. Sendo assim, evitei restringir minha reflexão a uma análise estritamente técnica, relacionada apenas aos processos de estruturação das peças, por considerar tal postura demasiado arriscada, redutora em relação à riqueza e complexidade da experiência criativa. Tratava-se de um desejo de desviar o foco da análise da obra final para uma reflexão sobre a vivência da criação em geral, considerando todo um conjunto de aspectos poético-filosóficos implicados na criação e os embates fruto das tentativas de elaborar musicalmente tais aspectos.

Consequentemente, optei por dividir o presente texto em duas grandes partes: a primeira, referente a discussões teóricas e filosóficas acerca da criação musical; a segunda, mais focada nas discussões propriamente técnico-composicionais relacionadas às obras escritas durante o mestrado.

III.

O **Capítulo 1** parte de uma discussão sobre a dificuldade de se abordar o processo composicional intelectualmente. Diversos artistas e teóricos das artes concordam com a ideia de que não há uma continuidade

entre os elementos anteriores à criação e a obra final. O próprio Cézanne se perguntava, perplexo, o porquê da forma não *acompanhar a ideia*.

Após percorrer uma série de reflexões de artistas e teóricos, pude constatar que o momento da realização composicional é singular, chegando a gozar de uma autonomia em relação às suas próprias condições anteriores. Sendo assim, *a ligação entre pensamento e obra não poderá ser estabelecida integralmente à partir das condições anteriores à criação*.

Por outro lado, se nos detivermos no ato de criação propriamente dito, considerando sua dinâmica temporal, veremos que o sujeito ali implicado experimenta uma vivência temporal absolutamente singular. Diversos são os autores que discutem essa ideia de que o tempo se deforma em função da maneira como nos engajamos em nossas experiências e que a vivência criativa se dá em uma configuração temporal muito específica. Ademais, conceitos tais como os de *devaneio* em Gaston Bachelard, e Anton Ehrenzweig ou o conceito de *acontecimento* em Gilles Deleuze apontam para a hipótese da própria subjetividade ser afetada em certas experiências, dentre elas a da imersão no ato criativo, comprometendo a possibilidade do sujeito avaliar a passagem do tempo, comprometendo sua própria memória cronológica. Consequentemente, tudo indica que o sujeito implicado no ato de criação não deveria ser o mais indicado a elaborar um relato lógico, ou cronológico de sua experiência, pois nesse contexto de imersão criativa, os elementos que comporiam tal relato, além de resistirem a um resgate integral, já se apresentam ao compositor de uma maneira deformada.

À certa altura de minhas leituras, ainda debruçado sobre esses dilemas de como abordar a criação, porém encaminhando paralelamente os

trabalhos composicionais, descobri um belo relato de Cézanne a respeito de sua própria experiência criativa. Trata-se de um relato bastante singular, pois o pintor consegue estabelecer tamanho distanciamento em relação à sua imersão que resgata elementos que lhe permitem constituir uma narrativa, bastante poética e imaginativa, porém consistente, que traz à tona pontos fundamentais relacionados à dinâmica da criação. Esse relato revela, com bastante precisão, elementos passíveis de serem apropriados como ferramentas conceituais para abordar a criação, elementos que, no meu caso, poderão estabelecer aquele *link* entre pensamento e composição.

Deleuze, ao estudar este relato, nos mostra que para Cézanne a criação artística se apoia em dois pontos fundamentais, dois momentos singulares que o filósofo denomina *caos* e *catástrofe*. O caos se refere a toda condição anterior à execução composicional. De acordo com Cézanne haveria na base da criação artística uma *potente experiência sensorial* que colocaria o artista em um estado de contemplação, pré-criativa, absolutamente singular: a criação teria como gatilho a sensação, e não um conjunto qualquer de ideais. O pintor, nesse momento, se sente, em suas próprias palavras, “colorido pelos matizes do infinito”, estabelecendo, a partir de então, uma aproximação extremamente intensa com seu motivo, um ato de percepção vertiginoso. Cézanne descreve, nesse instante, um estado de fluidez no qual ele mesmo se confunde com seu motivo. Em seguida, tal ato perceptivo ganha uma espécie de permanência própria, independente da presença material do motivo; o pintor se retira e uma situação de simulação mental, de planejamento, de *esboço*, se estabelece: o artista *vislumbra* a obra e a esboça, desenha-a mentalmente. Trata-se de uma espécie de

gênese do rascunho. Poderíamos, portanto, dizer, para sintetizar esse momento do caos, que o artista, antes de criar, vivencia uma forte experiência sensorial que vai sendo elaborada no sentido de se definir uma espécie de “protótipo” imaginário da obra. Porém, o artista ainda nem se encontra diante da tela.

Num segundo momento, pouco a pouco se estabelece um embate entre o desejo de criar e uma espécie de *inércia* própria à tela branca. O artista vislumbra a obra, porém se defronta com essa resistência dos meios técnicos de seu ofício. Nesse momento é necessário uma espécie de *conversão*, para que aquela visão ganhe algum tipo de materialidade, para que sua realidade seja comunicada através dos meios específicos da arte. Segundo Cézanne, essa conversão é *catastrófica*, pois diante da tela branca todo o planejamento é derrubado. Porém, pela primeira vez, dentro dessa espécie de cronologia poética da criação, o pintor menciona de maneira absolutamente enfática a cor: é no momento da catástrofe que a matéria de expressão reivindica o seu papel na criação. Se, por um lado, o caos, se refere àquela *gênese do rascunho*, à possibilidade de uma visibilidade mesmo que virtual da obra, na catástrofe tem-se o que Deleuze chamaria de uma *consolidação da matéria de expressão*. Cézanne nunca reduz a cor apenas a sua dimensão física, ele busca descrever seu *engendramento*, sua *composição* com outros elementos, com outras *forças*: uma cor que, segundo ele, à partir da catástrofe se compõe com *claridades*, *com ser que as pensa*, *com uma subida da terra ao sol*, *com uma exalação das profundezas até o amor*.

A reflexão de Deleuze sobre a criação artística mantém fortes relações com esse relato de Cézanne. Para o filósofo, consolidar a matéria de expressão é exatamente torná-la apta a se conectar com forças de outra natureza. Trata-se da cor tal qual descrita por Cézanne, uma cor que ultrapassa sua determinação física, capturando forças cada mais potentes a fim alcançar, de engendrar a *sensação*; pois para Deleuze, é através do material consolidado que arte alcança a sensação. Trata-se, finalmente, de instalar no seio da reflexão sobre a criação artística, o paradigma da *captura de forças*.

Este foi, portanto, meu percurso teórico inicial: partindo de uma inquietação acerca das dificuldades de se abordar a criação artística, fui entrando em contato com todas essas reflexões e conceitos, estabelecendo um encaminhamento teórico que me levou a esse conceito deleuziano da *captura de forças*. A partir de então me propus a verificar como esse conceito poderia se comportar no domínio da música.

A princípio optei por me deter em algum trabalho composicional distinto do meu, a fim de poder conceber uma maneira de manipular teoricamente essa ideia da captura de forças.

O **Capítulo 2** examina alguns elementos da poética do compositor Claude Debussy discutindo a questão do *dever sonoro de forças não-sonoras*. Propuz uma discussão de seu prelúdio para piano *Des pas sur la neige* à luz do conceito de *captura de forças*, mostrando como o compositor engendra musicalmente realidades não-sonoras associadas às ideias de cor, de fluidez, de movimento, etc.

Para tanto, parti de um estudo sobre o cenário cultural e estético herdado por Debussy, analisando legados de artistas como Turner e Baudelaire, legados relacionados respectivamente ao chamei de *emancipação da cor* e de *correspondência entre dados sensoriais*, com o intuito de compreender como todo um conjunto de *elementos não-sonoros* passariam a ser reivindicados por Debussy como componentes de sua poética.

Em seguida, debruçado sobre o prelúdio, busquei refletir sobre o engendramento dessas forças não-sonoras na música, do ponto de vista das estratégias composicionais.

Apenas para mencionar um exemplo de minhas constatações, nessa obra, observei diversos tipos de jogos entre um motivo ostinato, fixo, invariável, e materiais circundantes, móveis e variáveis. Via de regra, o motivo ostinato era caracterizado de uma maneira inequívoca, ao passo que aqueles materiais circundantes possuíam traços característicos mais discretos, não chegando a se aglutinar para constituir o que poderíamos chamar de motivo ou tema. Em um dos jogos estabelecidos pelo compositor, esses materiais circundantes em torno do motivo ostinato apenas se expandiam e se contraíam, tratando-se de melodias que muitas vezes tinham o mesmo perfil, mas eram apresentadas em distintas proporções temporais e em distintos âmbitos intervalares. Vi nesse jogo a captura de uma espécie de lógica aérea, pois tais materiais, despidos de qualquer funcionalidade temática, comportavam-se apenas como realidades “*voláteis*”, destinadas a exalar suas qualidades expressivas.

Ao cabo deste estudo observei que em Debussy não se trata de definir uma música sinestésica, ou algum tipo de sistema lógico, estabelecido à priori, que, por exemplo, remetesse cada nota musical a uma cor diferente. Trata-se, na realidade, de observar um trabalho composicional orientado, primeiramente, no sentido de abrir os próprios meios da música à forças de outra natureza, compondo-os com outros elementos. Isso significa negar certas soluções e encaminhamentos técnicos previsíveis; significa, no caso específico da obra estudada, desvencilhar-se de uma série de paradigmas relacionados à música tonal a fim de estabelecer uma espécie de poética da sonoridade e uma temporalidade relacionada à ideia de contemplação. Sendo assim, em Debussy, a rítmica, longe de ser, por exemplo, um parâmetro relacionado à ordenação dos eventos, pode se compor com forças da água e do ar, a fim de tornar a fluidez uma realidade sonora; a harmonia ou o timbre podem se compor com a cor, tornando-se realidades mais contemplativas, ao invés de, por exemplo, funcionarem apenas como uma espécie de suporte a algum tema. Dessa forma o preceito da captura de forças afetará todo o conjunto dos parâmetros musicais.

O **Capítulo 3** apresenta alguns elementos do pensamento de Paul Klee, a fim de estabelecer uma reflexão sobre a captura do movimento na música à luz de suas ideias.

Klee certamente foi outra referência fundamental para este trabalho. Em seus textos, observa-se tanto um preceito geral de organização dos conteúdos que relaciona o estudo dos meios pictóricos à observação da natureza, bem como uma maneira de discutir a criação que prima por uma abordagem mais genérica, baseada muitas vezes em simbolizações visuais

esquemáticas, que, além imprimirem à especulação criativa uma concretude, acabam por torna-la realmente convidativa à uma apropriação por distintas formas de arte.

Me vi atraído não só pela clareza com a qual o pintor aborda a criação, mas sobretudo por sua reflexão absolutamente sofisticada e detalhada sobre o movimento. Na realidade, tratou-se de um encontro feliz, pois a questão do movimento – no caso, relacionado à música – como disse anteriormente, também me despertava profundo interesse. Sendo assim, a própria maneira como Klee refletia sobre o movimento, estudando suas manifestações na natureza e refletindo sobre as possibilidades de engendrá-lo picturalmente, me forneceu uma espécie de modelo de como eu mesmo poderia fazê-lo em relação ao meu trabalho composicional. Decidi então discutir em minhas peças a ideia de um engendramento sonoro do movimento, à luz das reflexões de Klee.

No início desta apresentação, havia dito que minha produção composicional, a princípio, não esteve vinculada, aos estudos teóricos. Porém, à partir de um determinado momento, momento em que meu objeto de reflexão começou a se revelar mais nitidamente, o estudo teórico passou a interferir de maneira mais perceptível na prática composicional. Nesse sentido, certamente o estudo da obra de Klee trouxe contribuições à minha concepção da composição, e a partir de um determinado momento, minhas estratégias composicionais pretenderam dialogar de maneira mais íntima com suas ideias.

O primeiro conceito importante em relação ao movimento é o que Klee denomina *linha ativa*. Para o pintor, a linha é o elemento pictórico relacionado

mais imediatamente ao movimento. Ela expressa o movimento ponto que salta para fora de si mesmo. A ideia de linha ativa, por sua vez, se refere a um comportamento que evita traçar um contorno, de delimitar alguma forma. Essa ação de natureza linear é progressivamente projetada por Klee a outros elementos pictóricos: o movimento da linha define planos, o movimento dos planos definem superfícies, que por sua vez, ao se moverem definem espaços. Há todo um percurso especulativo em Klee que busca engendrar o movimento a partir dos elementos básicos da pintura.

Nos **Capítulos 4, 5 e 6** abordo diversos aspectos da reflexão de Klee sobre o movimento estabelecendo um diálogo com minha produção composicional. Discuto todas as seis peças escritas neste período: *São seus olhos que tremem*, para piano solo; *Acquarello – tintas diluídas em água*, para flauta, clarinete e piano; *Aura*, para orquestra sinfônica; *Corisco*, para violoncelo e percussão; *Corrupio* para piano solo e *Tranças*, para trompa, trombone, percussão, piano e violino¹.

Mostrei algumas relações entre o pensamento de Klee e algumas de minhas soluções composicionais relacionadas à realização do movimento, primeiramente através de configurações melódicas. Mostrei uma possível analogia entre a ideia de linha ativa e certos tipos melódicos, cujo funcionamento se baseia em determinadas técnicas de ordenação das alturas que visam exclusivamente salientar movimentos de subida e descida.

Na verdade, em relação ao movimento no nível da melodia, trata-se de observar a importância do trabalho sobre a *direção melódica*. Inclusive, nesse

¹ Todas essas peças foram escritas e estreadas durante o mestrado. Algumas delas também foram premiadas em concursos nacionais e internacionais: *Acquarello(...)*: Prêmio Nacional de Composição Camargo Guarnieri (2010); *Aura*: encomenda da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2011); *Tranças*: premiada durante o festival *Domaine Forget* no Canadá

sentido, considerações sobre o funcionamento rítmico podem contribuir para enfatizar os pontos de mudança de direção melódica, criando ainda mais interesse para o movimento das alturas

Ademais, em certos contextos, jogos entre alturas posicionadas em pontos distintos dos registros podem também criar sensação de movimento. Podem, inclusive, permitir que uma atividade rítmica seja informada melodicamente. Como se vê, trata-se de enlaçar os parâmetros musicais para que distintas qualidades de movimento sejam engendradas.

Sobre os diferentes tipos de movimento, é interessante observar a progressão do pensamento de Klee. A partir de um momento, o pintor parte para um estudo sistemático da natureza, observando o movimento em distintos meios e definindo uma espécie de tipologia. Klee os organiza em função dos meios em que são realizados (terra, água, ar), do tipo de força, ou princípio motor em questão (gravidade, empuxo, etc.), da direção resultante, e da maneira como se articulam.

Essa reflexão sobre os diferentes tipos de movimento traz à tona uma oposição entre os movimentos rígidos (ocorridos na terra) e os movimentos fluidos (ocorridos na água e no ar); oposição que tentei realizar no domínio da composição nas obras *Acquarello* e *Aura*.

Nessas peças a ideia de fluidez é trabalhada no nível da textura. Tratava-se de conseguir atenuar as articulações temporais, buscando intercalar os materiais de maneira sutil. Em muitos momentos as texturas são definidas à partir de materiais sobrepostos, com uma mesma ordenação de altura, porém com rítmicas e envelopes dinâmicos, criando-se uma espécie de heterofonia. Detalhe importante é que nessas texturas a atividade rítmica

é sempre contínua, inteiramente baseada em padrões de *acelerandos* e *desacelerandos*. Como resultado, tem-se uma espécie de flutuação sonora, de turbilhão.

Em *Aura* há uma maior diversidade de tipos de movimento. Nela tento trazer para a composição conclusões de minha própria observação da natureza

A última peça discutida na dissertação foi *Corrupio*, para piano solo. Trata-se de uma peça escrita já na parte final do mestrado, sendo, portanto, a que se nutriu mais objetivamente de todo o processo reflexivo relacionado ao pensamento de Klee e Deleuze. Nela há uma tentativa de se criar uma espécie de brinquedo musical, de se capturar forças implicadas na brincadeira de se girar um corupio.

Estabeleci inicialmente uma reflexão baseada nos estudos de Klee sobre o movimento giratório. Para ele, este tipo de movimento se distingue dos discutidos anteriormente, pois nesse caso, mover-se é a condição para se manter em equilíbrio, ao passo que anteriormente discutíamos situações nas quais o movimento se dava em contextos de desequilíbrio de forças. Nesse sentido, o movimento giratório apresenta um caráter distinto expresso por sua relação muito íntima com a ideia de repouso, mostrando sua ambivalência.

Em *Corrupio* pude formular uma inquietação, que, apesar de se manifestar em outras peças, aqui assumiu uma presença mais contundente. Tratou-se da ideia de estabelecer uma captura de ultrapassasse a dimensão mecânica dos movimentos. Nesse sentido, parti de uma aproximação em relação à esse brinquedo, o corupio, para percorrer um grande devaneio que

acabou por transformar a própria noção de movimento com a qual me relacionava.

As estratégias composicionais discutidas na *Corrupio* partem de um tipo de estruturação de alturas que trabalha cuidadosamente a ideia de reiteração. Grosso modo, a peça está baseada no estabelecimento de ciclos melódicos de durações e velocidades distintas que à cada volta exprimem um jogo entre repetição e novidade. Ademais, busquei estabelecer *giros* em vários níveis da composição, a cada vez enlaçando distintamente os parâmetros musicais. O próprio gesto pianístico, a ação das mãos, foi pensado de maneira a interferir naqueles ciclos melódicos, manipulando tais linhas a fim de lhes extrair elementos já de natureza timbrística e textural que potencializassem seus significados.

Busquei também trazer para a peça, de uma maneira bastante sutil, certos elementos, que já remetem a outras músicas, músicas passadas, conectando o *Corrupio* com outros tempos. Nesse sentido, há momentos que a peça *move-se* um pouco como uma *berceuse* alternando sonoridades que remetem à jogos harmônicos tonais numa, espécie de acalanto.

Como se vê, a possibilidade de discutir a criação musical à luz dessa ideia da *captura de forças* veio se configurando como uma maneira de abordar a composição para além de discussões estritamente técnicas. A partir desse conceito vislumbrei a possibilidade de discutir a composição musical também em relação a suas determinações poéticas ou mesmo filosóficas, o que possibilitou uma abertura do horizonte de discussão a uma perspectiva multidisciplinar.

PARTE I: PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA

1 A RELAÇÃO ENTRE COMPOSIÇÃO E REFLEXÃO

1.1 Considerações iniciais

Ao tentar pensar a composição musical, percebo que uma série de desafios se apresentam. Para mim, não se trata de forçar uma conexão causal entre inspirações, especulações intelectuais e a obra, nem de apenas descrever os processos técnicos envolvidos, ou mesmo de formalizar uma teoria *a posteriori*. Todas essas abordagens, acabam por ser insuficientes e redutoras em relação à complexidade inerente à experiência composicional, além do mais elas têm em comum o fato de conceberem o pensamento como um procedimento intelectual encarregado de atribuir sentido à obra, de explicá-la.

Vejo o processo composicional como algo paradoxal. Certamente, ele se relaciona a um planejamento, mas não se reduz à sua implementação. Ele traz em si inspirações e ideias, mas não se resume nem a uma tentativa de expressá-las nem de traduzi-las. É um ato consciente, porém abriga lapsos diversos.

Nesse sentido, pensar a composição implica, certamente, considerar toda essa diversidade de questões que atravessam o processo composicional, que convivem, se mesclam e até se dissolvem nele. Porém, o desafio ainda reside na tentativa de buscar a operação que possa aproximar de maneira mais satisfatória pensamento e obra.

No presente texto, pretendo abordar, aprofundar e problematizar uma série de aspectos referentes a essa possível conexão entre reflexão intelectual e prática criativa. Para isso partirei de uma série de textos que vão desde depoimentos de artistas sobre seus processos criativos, até teorizações mais filosóficas sobre a criação artística em geral. Após percorrer tais textos espero poder delimitar com maior precisão o lugar do qual eu mesmo falarei sobre minha experiência composicional.

1.2 Primeiro exemplo: “Tenho ideias demais...”

Um primeiro ponto a ser discutido diz respeito à relação entre as ideias pré-composicionais, as imagens mentais anteriores à obra, as intenções iniciais e a realização da obra.

Observando as artes de maneira geral, vê-se que não se trata de uma associação óbvia. O pintor Paul Cézanne, por exemplo, a certa altura de sua produção, em momento de profundo descontentamento, desabafa: “A forma não acompanha a ideia. Por quê?”²

Outro pintor, Edgar Degas, se aventurando pela composição poética, queixa-se ao poeta Stéphane Mallarmé sobre sua extrema dificuldade em relação a essa prática: “Que trabalho! Perdi todo o meu dia em um maldito soneto sem avançar um passo... E contudo, não são as ideias que faltam...Estou repleto delas...Tenho ideias demais...”. Ao que Mallarmé responderá: “Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos...É com palavras”. (VALERY, 2003, p. 118-119)

² ELGAR, Frank – in “Cézanne”, Editorial Verbo, 1974, Lisboa.

Como se vê, ambos expressam o descontentamento de perceberem tamanha incompatibilidade entre um conjunto de ideias primordiais e a realização composicional.³

O mesmo ocorre com a música. Stefano Gervasoni (1999), compositor italiano contemporâneo, também expressou esse desconforto. Para ele, a tarefa do compositor é dupla: compor e pensar sobre seu próprio trabalho. Porém, o compositor também defende que a música não se origina da necessidade de expressar ideias e que a qualidade de uma obra não tem nada que ver com sua ideia desencadeadora, pois uma obra magnífica pode ter vindo de uma ideia simples, trivial, da mesma forma como uma mesma ideia pode gerar várias obras cada uma de uma beleza diferente. (Ibidem).

Gervasoni ainda insiste que os processos de pensamento envolvidos no ato de composição não podem ser equiparados aos processos exigidos pelo pensamento lógico, hipotético, dedutivo, o que significa dizer que “a coerência musical não pode ser comparada à consistência teórica” (Ibidem).

Pierre Boulez (2005, p.71) também não acredita num desdobramento direto da “ideia primordial” na “realização” composicional. Para ele, uma obra é, ao contrário, “a aniquilação do desejo primeiro (...); ela é uma superação da ideia primordial e sua negação.” (Ibidem). O compositor ainda afirma que o percurso que liga a ideia à realização é necessariamente labiríntico, pois a realização abriga em si *acidentes*, desvios em relação à ideia inicial, o que a

³ Cézanne, a certa altura de sua carreira optará por trabalhar “em silêncio”, não se preocupando em teorizar sobre seu ofício. Em suas próprias palavras: “Quanto a isso, tenho a dizer que, como os estudos a que me dediquei só deram resultados negativos, e temendo críticas por demais justificadas, eu havia resolvido trabalhar em silêncio, até o dia em que me sentisse capaz de defender teoricamente o resultado de minhas ideias.” Cézanne *apud* CHIPP, H. Browning, 1996, p.14.

torna, além de distinta de toda sua condição anterior, mais interessante.

(Ibidem)

Como se vê nesses exemplos, o ato criativo, momento da realização composicional, não é um prolongamento de um conjunto anterior de ideias. Ele não se reduz a nenhuma relação *de causa e efeito* com ideias pré-composicionais, com imagens mentais anteriores à criação, com intenções iniciais, com o pensamento primordial em geral. O momento da realização composicional é singular, gozando de uma autonomia em relação às suas próprias condições anteriores. No decorrer do processo de composição, a obra se afasta das ideias primordiais às quais se relacionava.

Sendo assim, surge um problema: o fio que deveria ligar o pensamento à obra não poderá ser deduzido das supostas ideias iniciais. Ele não poderá se estabelecer nem a partir de um conjunto de lembranças nem a partir de um resgate das intenções que teriam originado tal obra. É o que afirma Boulez ao dizer que se tentarmos “refazer o caminho que leva da ideia à realização, nós não apreenderemos jamais a causa profunda: ela foi incendiada pela realização. Ela foi incendiada e portanto desapareceu enquanto tal para tornar-se obra” (BOULEZ, 2005, p. 71).

Portanto, não será por esse caminho que abordaremos a composição. Porém, ainda será necessário passar por uma discussão focada exclusivamente no momento da realização composicional, no ato composicional propriamente dito, supondo sua singularidade e autonomia, a fim de delimitarmos um lugar mais consistente para tratarmos da composição.

1.3 Segundo exemplo: *imersão, ausência e tempo deformado*

“No momento da tomada de uma decisão (...) o decorrer do tempo pode ser abolido, invertido, ou totalmente distorcido”(...).⁴

Thomas Mann, em *Doutor Fausto*, conta uma anedota sobre Beethoven quando da escrita da *Missa Solemnes*. Trata-se de um episódio que se refere às dificuldades relacionadas ao processo de criação⁵:

Fora em pleno verão de 1819, na época em que Beethoven, (...), trabalhava na Missa, desesperado, porque cada movimento ficava muito mais extenso do que previra (...). Ocorreu naquele tempo que dois amigos e adeptos chegassem certa tarde, para visitá-lo, e já ao entrarem na casa receberam notícias assustadoras. Pois, na mesma manhã, as duas criadas do mestre tinham sumido, porquanto houvera na noite anterior, a uma hora da madrugada, uma cena terrível, que tirara toda a gente do sono. O patrão labutara, desde a tarde até altas horas, preocupado com o Credo, o Credo com a fuga, sem pensar no jantar, que se encontrava no fogão, a cujo lado as serventes, após a espera sempre vã, tinham finalmente adormecido, subjugadas pela Natureza. Quando o mestre então, entre a duodécima e a primeira horas, pedia que lhe trouxessem comida, achara, portanto, as criadas dormindo e os pratos inteiramente secos ou queimados. Em face disso, rompeu em ira violentíssima, sem nenhuma consideração com a hora noturna, já que ele mesmo não ouvia a força da sua vociferação. — Será que vocês não são capazes de velar um pouquinho comigo? — trovejou uma e outra vez. Mas não se tratava de um pouquinho e sim de cinco ou seis horas, e as ofendidas moças se escapuliam ao amanhecer, deixando na mão esse patrão grosseiro, que, obviamente, não almoçara nesse dia e desde o meio-dia da véspera não comera coisa alguma. Em vez disso, trabalhara no seu quarto, absorto pelo Credo, o Credo com a fuga — os discípulos ouviam pela porta fechada como trabalhava. O surdo cantava, uivava, batia o chão com os pés, sempre concentrado no Credo — era tão comovente e pavoroso que o sangue se congelava nas veias dos que espivavam junto à porta. Mas, quando estavam a ponto de afastar-se, profundamente atemorizados, abria-se ela subitamente e Beethoven assomava no vão. Que aspecto oferecia ele? O mais atroz! As roupas em desalinho, as feições tão perturbadas que causava medo, os olhos fixos a revelarem *confusa ausência*, assim os fitava dando a impressão de ter saído de uma luta de vida e morte com todos os espíritos avessos ao contraponto. Balbuciava inicialmente frases sem nexos, mas em seguida soltava lamentosos resmungos a respeito da desordem total que reinava em sua casa, contando que toda a gente fora embora e que o

⁴ http://www.stefanogervasoni.net/index.php/writings/the_paradoxes_of_simplicity.

⁵ Optamos por manter o trecho praticamente na íntegra por acreditarmos se tratar de um exemplo muito importante em relação à discussão proposta.

deixavam morrer de fome. Os dois esforçavam-se por acalmá-lo; um o ajudava a vestir-se; o outro corria ao albergue, para que ali preparassem uma refeição restauradora... A Missa somente foi concluída três anos depois. (MANN, 1984, p. 57-58).

Trata-se de uma história sobre o que podemos chamar de *imersão*. O compositor encontra-se absorto na criação de sua obra. Notadamente, a essa imersão corresponde uma espécie de deformação na sensação da passagem do tempo: uma “horinha” para o compositor imerso é algo completamente distinto de qualquer medida cronológica. Beethoven e suas funcionárias já não compartilham da mesma experiência do tempo.

Outro ponto interessante mencionado na anedota é uma estranheza expressa no próprio aspecto físico de Beethoven ao retornar de sua imersão. Quando ele reaparece está completamente desfigurado, desfalecido: *ausente*, segundo a descrição de seus amigos. Parece ter sido capturado por uma outra realidade. O compositor, imerso no ato composicional, experimentando uma outra temporalidade, encontra-se ausente da dinâmica do mundo externo à sua obra.

Essa caracterização tem pontos de contato com o conceito de *acontecimento* do filósofo Gilles Deleuze. ZOURABICHVILI (2004, p. 12) explica que esse conceito se refere uma cesura, um corte, uma interrupção no tempo cronológico, fruto de uma capacidade do próprio acontecimento afetar tanto a subjetividade do sujeito nele implicado, *como as próprias condições de uma cronologia*⁶.

De acordo com Deleuze:

⁶ ZOURABICHVILI (2004, p. 12) “O acontecimento, como “entre-tempo”, por si próprio não passa, tanto porque é puro instante, ponto de cisão ou de disjunção de um antes e um depois, como porque a experiência a ele correspondente é o paradoxo de uma ‘espera infinita que já é infinitamente passada(...)”.

"Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa (...); o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, *do ponto de vista daquele que o encarna*. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, *que esquiva todo presente* porque está livre das limitações de um estado de coisas". (DELEUZE, 2000, p. 154).

Para Deleuze, portanto, o acontecimento se dá fora do tempo cronológico. Ele até supõe um momento presente no qual se efetua, e um estado de coisas no qual se encarna, mas não se confunde com sua efetuação espaço-temporal. O acontecimento, portanto, sempre se dá em "entre-tempo", ele não pode ser marcado em uma linha cronológica do tempo, pois ele marca exatamente a cisão entre um antes e um depois.

Estamos chamando de *imersão* exatamente essa potência capaz de interromper o fluxo do tempo. É através da *imersão* que o compositor vive esse "tempo que não passa" denominado por Deleuze (1992, p. 204) de "instante puro" ou "espera infinita".

Durante o século XX, questões relacionadas à experiência do tempo no processo composicional foram abordadas por diversos compositores. Brian Ferneyhough (1998), por exemplo, propõe aos seus alunos de composição o seguinte exercício: compor uma peça de uma hora de duração em um minuto, e compor uma peça de um minuto em uma hora. Segundo o compositor, no primeiro caso, apenas um pequeno número de eventos poderão ser definidos, acompanhados por instruções verbais, a importância dos detalhes codificados (elementos da escrita) será minimizada e a perspectiva temporal será definida do ponto de vista da duração global. A

obra será apenas vislumbrada, esboçada. Nesse sentido, segundo Ferneyhough, o processo composicional sendo experimentado como imagem global, vindo-nos à mente instantaneamente, expressará um tempo que se “desdobra horizontalmente”.

Já no segundo caso, a ideia de se compor uma música de um minuto em uma hora, invoca uma experiência temporal em que o processo articulatório da peça poderá ser pensado com maior definição e densidade, o que nos remeterá à questão da escrita do detalhe, e à vivência de um tempo denso, que se “empilha verticalmente”.⁷

Como se vê, Ferneyhough propõe dois tipos de comportamento diante do ato composicional já partindo do pressuposto de que a criação atravessa planos temporais diversos e que aspectos da própria complexidade de uma obra estarão atrelados à maneira como um compositor empreende esses “percursos temporais”.

Existem abordagens sobre o “estado criativo” em outras áreas do conhecimento, tais como, psicologia e psicanálise. Essas ideias de *imersão* e *ausência* também têm relações, por exemplo, com reflexões do psicólogo austríaco Anton Ehrenzweig (1977, p. 49), para o qual o estado criativo se assemelha ao *devaneio* tendendo a ser lembrado mais tarde apenas como “distração”, “lacuna, vazio, interrupção da consciência”.

Toda essa discussão nos conduz a um outro ponto problemático, pois, definindo a composição como algo vivido enquanto experiência temporal singular, fora de uma cronologia, inviabiliza-se a possibilidade de realizar qualquer resgate “lógico” ou “objetivo” do processo. Assim, não se poderá

⁷ Idem. Essa ideia de um tempo vertical também é abordada por Ferneyhough em “Il tempo della figura”. Cf. FERNEYHOUGH, 1995, p. 41.

recuperar ou rememorar integralmente a experiência composicional a fim de se realizar uma descrição objetiva ou um relato didático, pois ela está atrelada à *imersão*, e não existe fora dela. O ato composicional só se concretiza com a condição de o compositor se *ausentar*, com a condição de ele ser tragado por esse outro tempo, configurando uma experiência subjetiva demasiado complexa para ser acessada retrospectivamente e narrada objetivamente.

Percebemos que, ao tentar abordar intelectualmente a composição, uma série de barreiras se interpõe. Nossa discussão propõe reconhecer essas barreiras, sondá-las e identificar suas armadilhas. Gradativamente aproximaremos de elementos mais palpáveis, passíveis de uma apropriação intelectual e de uma reflexão.

1.4 Terceiro exemplo: Caos e rabiscos

Falamos anteriormente, no primeiro exemplo, de uma espécie de incompatibilidade, de uma ruptura entre as ideias primordiais e a realização composicional. Negamos uma relação de causalidade entre o pensamento primordial e a obra final. Entretanto, isso não significa afirmar uma anterioridade absoluta da criação artística a toda e qualquer reflexão teórica ou especulação. É o que afirma Nouri (2010, p. 27) ao criticar uma certa compreensão da Estética como “abordagem teórica da obra de arte, uma ciência do sensível, um desenvolvimento teórico sobre a arte e a obra de arte, um saber e uma ciência das obras de arte, tendo ligações estreitas com a filosofia da arte.” Segundo o autor, tal noção estabelece uma separação

rigorosa entre prática e teoria, entre a obra a e a reflexão estética, como se a criação artística emanasse de um gesto arbitrário, do “vazio ou de uma força transcendental, (...) como se a obra de arte não fosse fruto de seu tempo e de sua cultura” (Ibidem). Deve-se, portanto, admitir alguma anterioridade ao ato de criação, com a condição de não confundi-la com nenhuma causa primordial.

Deleuze (2007) afirma que o artista vivencia, no momento imediatamente anterior ao ato de criação, uma espécie de caos. Trata-se de um estágio do processo no qual tem-se a manifestação de um conjunto elementos que, apesar de ainda não serem os que realmente estarão em jogo no ato da criação, são componentes fundamentais da gênese temporal de uma criação.

Para demonstrar esse argumento, o filósofo aborda, a seguinte passagem das reflexões de Cézanne:

Para pintar uma paisagem, devo descobrir antes de tudo as bases geológicas, pense que a história do mundo data do dia em que dois átomos ou dois redemoinhos se encontraram, duas danças químicas se combinaram. Esses enormes arco-íris, esses grandes prismas cósmicos, este nosso amanhecer por cima do nada(...). Sob essa fina chuva, respiro a virgindade do mundo. *Um sentido agudo dos matizes me invade. Me sinto colorido por todos os matizes do infinito. Nesse momento eu e meu quadro somos um só ser.* Somos um caos irizado. Vocês veem, não pinte nada ainda. Chego em frente ao meu motivo, me perco nele, sonho, vagueio. O sol me penetra de maneira surda como um amigo distante que aquece minha preguiça, a fecunda. *Germinamos.* Me parece, quando a noite cai, que não pintarei e que jamais pinte. A noite é necessária para que eu possa desprender meus olhos da terra, desse canto da terra em que estou fundido (...). Para pintar uma paisagem, devo descobrir antes de tudo as bases geológicas, uma boa manhã, a manhã seguinte, lentamente as bases geológicas me aparecem, camadas se estabilizam, os grandes planos da minha tela. *Desenho ali mentalmente o esqueleto pedregoso,* vejo aflorar as pedras embaixo da água, nubla-se o céu, tudo cai verticalmente. Uma pálida palpitação envolve os aspectos lineares. As terras vermelhas brotam de um abismo. *Começo a separar-me da paisagem, a vê-la. Me retiro dela com um primeiro esboço geológico,* a geometria, medida da terra. (CÉZANNE, *apud* DELEUZE, 2007, p. 28-31).

Esse texto descreve o que Deleuze chama de *véspera*, de um “antes de pintar” que parece eterno. Cézanne relata uma experiência em que se sente diluído no espaço e no tempo, sente-se afetado pelos matizes do infinito. Ele está perdido diante do quadro, e ainda não há sequer um traço sobre a tela, ele sente que nunca pintou.

Deleuze (2007, p. 31) afirma que esse momento tem seu movimento: *ele funda o olho*. Não se trata do surgimento de ideias, mas de uma experiência singular da visão. De acordo com o filósofo, há dois aspectos do momento *caos* na criação. Primeiramente, se sentindo diluído na paisagem, perdido diante de seu próprio motivo, *o pintor não vê nada*. É necessário que a noite caia e que ele se separe da paisagem para que, aí sim, num segundo momento, ele comece a vislumbrar, *ver, antever e entrever* sua obra.

Trata-se de uma espécie de *gênese do esboço*: atravessar essa *véspera* da criação, é o que permitirá ao pintor esboçar, “medir a terra”, “desenhar mentalmente”. Isso, que poderíamos chamar também de *pré-composição*, é apresentado detalhadamente no texto por Deleuze. Na *pré-composição* o artista primeiramente se sente perdido. Ele é atravessado por uma infinidade de sensações, flerta com mares, montanhas, rios de toda natureza, mas está inerte. Porém, em um segundo momento, “as camadas se estabilizam”, algo se fixa. Já é possível especular, planejar. Surgem rabiscos de todo tipo.

A força desse processo pode ser encontrada nas palavras do compositor Silvio Ferraz. A certa altura de sua reflexão sobre o rascunho ele diz:

“Grande parte das ideias musicais que tenho nasce de desenhos. Não é preciso que estes desenhos sejam feitos em algum pedaço de papel e, na maior parte das vezes, estes desenhos podem ser

imaginários; outras vezes, o desenho se esconde por detrás de uma partitura grosseira, sem detalhes. *Costumo encontrar ideias musicais quando desenho alguma coisa, em um cruzamento do som com a imagem*". (FERRAZ, 2007, p. 5).

Pelas palavras de Ferraz, no rascunho surge algo de uma *visibilidade* da obra por vir. Aqui o compositor já se refere à "ideias musicais", atrelando seu surgimento ao exercício do rascunho. A obra começa a *aparecer*. Já não se trata de ideias num sentido geral, abstrato do termo, mas de uma aparição.

Esse momento em que a obra aparece é narrado também por Mozart:

"(..) mesmo quando se trata de uma peça longa, eu posso ver a totalidade dela através de um único olhar na minha mente, como se ela fosse um quadro ou uma pessoa bonita; não ouço absolutamente nada em minha imaginação como sucessão – isso vem mais tarde – mas tudo de uma só vez. É uma festa rara! Todo o processo de inventar corre em mim como se fosse uma linda e forte corrente. Mas o melhor de tudo é ouvi-la de uma só vez". (MOZART, *apud* EHREBZWEIG, 1977, p.158).

Trata-se de um relatado muito parecido ao de Cézanne. Ambos são atravessados por algo *intenso* – o colorido dos "matizes do infinito" ou "uma linda e forte corrente" – que dispara uma *visão*. Também no caso de Mozart, essa visão é remetida unicamente a um primeiro momento, pois o problema da escuta e da sucessão se apresentarão depois.

Pode-se perceber que esse momento que descrevemos já possui uma série de elementos passíveis de serem apropriados por uma reflexão intelectual. Essa "gênese do rascunho", tal qual apresentamos, já possui uma objetividade, já se permite ser formulada, já é lugar de pensamento. Retomarei esse ponto ao abordar minha experiência composicional.

Porém, por mais que esse momento de pré-composição se trate, como diz Mozart, de uma “festa rara”, ainda não temos a obra. Resta ainda buscar os elementos necessários para que ela surja.

1.5 Quarto exemplo: Catástrofe

Como vimos, há uma configuração anterior ao ato de criação que lhe é fundamental, definindo os elementos da pré-composição. Porém, como vimos, esses elementos não se projetam na obra, eles não participam do ato de criação propriamente dito porque este não é exatamente a realização de um plano ou a simples implementação de uma especulação. Não se trata nem da expressão, nem da aplicação, nem da adaptação de um rascunho ou de um esboço.

Segundo Deleuze (2007), todos esses elementos anteriores à criação são, na verdade, *incendiados* no momento em que o ato criativo se concretiza. O filósofo define essa característica do ato de criação “incendiar” todos seus elementos anteriores como o verdadeiro movimento que torna possível a criação. Esse “incêndio” é chamado por ele de *catástrofe*.

Para compreendermos a abordagem de Deleuze sobre esse novo estágio da criação, será necessário retomarmos as palavras de Cézanne:

Uma terna emoção me toma. Das raízes desse emoção ascende a seiva, as cores. Uma espécie de liberação. O resplendor da alma, o olhar, o mistério exteriorizado, o intercambio entre a terra e o sol (...) as cores. Uma lógica aérea, colorida, substitui bruscamente o sombrio, a geometria teimosa. Tudo se organiza, as árvores, os campos, as casas. Vejo através de manchas a base geológica, o *trabalho preparatório, o mundo do desenho se afunda, é derrubado*

como em uma catástrofe. Um cataclismo a arrastou. Um novo período vive. O verdadeiro! Aquele no qual nada me escapa, e que *tudo é denso e fluido*, natural. Não há mais que cores, e nelas, claridades, o ser que as pensa, essa subida da terra ao sol, esta exalação das profundezas até o amor. *Quero me apropriar dessa ideia, desse eflúvio de emoções, dessa fumaça de ser*, por cima da fogueira universal (CÉZANNE, *apud* DELEUZE, 2007, 32-33).

De acordo com Cézanne, no instante da criação, parte-se novamente do zero. Vive-se um novo período no qual, paradoxalmente, todo o trabalho preparatório é derrubado. O denso e o fluido se instalam e o pintor deseja se apropriar deles, capturá-los.

Cézanne se refere a uma grande fogueira destruidora: nem a rigidez do trabalho relativo ao planejamento, nem a lógica própria do “mundo do desenho” sobrevivem.

Trata-se mesmo de uma *catástrofe*. Em sua reflexão sobre o texto de Cézanne, Deleuze defende que para que haja criação, *toda a condição anterior* deverá, de fato, passar por essa *catástrofe*; o artista deverá negar os encaminhamentos previsíveis, as escolhas gratuitas, acolher em si esse grande incêndio, percorrê-lo, *abrindo o ato de criação ao acidente*⁸. De acordo com Nuno Carvalho (2007, p. 27), através da *catástrofe* prepara-se o “terreno para acolher o fato pictural, a vinda do acontecimento, imprevisível, sujeito a uma lógica do acaso a que o artista não tem acesso, mas que pode manipular, escolher.”

⁸ Deleuze dirá: “você sabem, o inimigo de todas as formas de expressão é a *gratuidade*. Nunca é o falso. Nunca nos equivocamos quando dizemos algo. Mas, porque dizê-lo? Vale a pena dizê-lo?” DELEUZE, 2007, p.103.

Outro ponto fundamental é que para Cézanne essa *catástrofe* estabelece um novo movimento: “uma subida da terra ao sol”. Nessa subida, a “geometria teimosa” – isto é, o cálculo, o planejamento – é substituída por uma “lógica aérea”, por algo fluido, por uma “fumaça de ser”. A partir de então, o artista se vê diante uma realidade etérea, volátil; algo difícil de se apreender, difícil de se fixar. Sua tarefa será acessar essa realidade, se instalar nessa nova lógica da fluidez e se apropriar dela.

Em função disso, Deleuze aponta para o fato de que o texto de Cézanne descreve uma segunda gênese do olho. Anteriormente, naquele momento do *caos*, da pré-composição, o olho “via” ou “entrevia”, vislumbrava a obra. Agora, o olho de fato vê a cor ou, dito de outra forma, vê a matéria de expressão de uma maneira renovada. Vê uma cor que não existia antes da *catástrofe*, uma cor que nasce a partir dessa *catástrofe*. A partir de então, Cézanne poderá ver a cor *afetada* por um outro elemento, por uma outra força: por uma “lógica aérea”, pela “claridade”. O filósofo afirma que realmente “é necessário que a cor *brote* dessa espécie de forno” (DELEUZE, 2007, p. 33). A *catástrofe*, portanto, tem em si mesma um aspecto criador relacionado a esse *engendramento* da matéria de expressão, a essa fundação da cor, no caso da pintura.

Em resumo, podemos entender a *catástrofe* como esse movimento que, ao “incendiar” toda a anterioridade ao ato de criação para torna-lo possível, redimensiona a matéria de expressão, fazendo-a surgir como *fato* pictórico, fato musical, fato literário, etc.⁹ A matéria já não é um elemento

⁹ DELEUZE, 2007, p. 28: “No ato de pintar existe o momento do caos, logo o momento da *catástrofe*, e algo sai dali, do *caos-catástrofe*: a cor”.

dado de antemão, sobre a qual uma forma seria imposta. A matéria de expressão deverá ser engendrada, deverá “brotar” no seio do ato de criação.

1.6 A captura de forças

Em outros textos, Deleuze retoma essa ideia de uma transformação da matéria durante o ato de criação e a descreve como “*consolidação das matérias de expressão*”. Consolidar a matéria é fazer com que ela *capture* forças de uma outra ordem, forças que estão fora dela mesma. O filósofo defende que “o material visual deve capturar forças não visíveis.” O material visual deve *tornar visível* uma força não visível. (DELEUZE, 1997, p.90 et. seq.).

O filósofo faz uma distinção entre a “*matéria de expressão*” e o que ele chama de “*material de captura*”. A matéria de expressão, por si, é sempre dada de antemão: é o som, a cor, tomados nas suas dimensões físicas. Já o material de captura é um material rico, elaborado, “apto a captar forças cada vez mais intensas” (Ibidem).

Sendo assim, consolidar a matéria é transformá-la nesse material de captura. Trata-se de negar uma apreensão gratuita e imediatista da matéria de expressão, buscando abri-la a conexões complexas. Trata-se, enfim, de instalar, no seio da criação artística, o paradigma da “*captura de forças*”¹⁰.

¹⁰ DELEUZE, 1997, p. 159: “O essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades”. Mesmo quando Cézanne se refere a uma “lógica aérea”, àquela subida da terra ao sol como algo que permite que as cores capturem “claridades”, ele está relatando à sua maneira essa consolidação na matéria de expressão.

Isso se explica pelo fato de que para Deleuze (2000, p. 217) a finalidade da arte é engendrar o que ele chama de *bloco de sensações*, “um puro ser de sensações”. A arte deve alcançar a sensação. (DELEUZE, 2000, p. 246).

Haveria, portanto, uma relação íntima entre a *captura de forças* e a sensação. A força é uma condição da sensação. (DELEUZE, 2007, p. 62.) É necessário que o material capture a força para atingir a sensação. É necessário que o “material *entre* na sensação”, pois é no material consolidado, atravessado por distintas forças, que o “composto de sensações se realiza”. (DELEUZE, 2000, p. 250).

Finalmente, aquela *catástrofe* envolvida no ato da criação poderia ser entendida como um movimento, como uma fase da experiência criativa que cumpre essa função de *preparar* a matéria de expressão, abrindo-a a conexões complexas, à captura de forças, a fim de que ela alcance a sensação e realize a obra, acolha em si o acontecimento de uma obra.

Por toda essa argumentação, podemos definir com mais exatidão tanto os elementos que estão em jogo na pré-composição, como também precisar o que se passa durante o ato de criação. Baseados em relatos de artistas acerca de suas experiências criativas, e no pensamento de Deleuze vimos que o ato de criação se refere a uma condição anterior, chamada pelo filósofo de *caos* do qual nascem os planos, o esboço, o rascunho. Porém, para a criação se concretize, *toda a condição anterior* deverá passar pela *catástrofe*. Essa catástrofe, é necessária para a consolidação da própria matéria de expressão, para sua abertura à *captura de forças*. De acordo com Deleuze (2007, p. 37), “o ato de pintar deve afrontar sua condição pré-

pictórica *de maneira que algo saia*”. Dessa afronta redefine-se a matéria de expressão, retira-se dela toda sua inércia histórica, supera-se sua dimensão física, abrindo-lhe à conexão com realidades que a ultrapassam. Desta forma, a cor, ou, no caso da música, o som, o ritmo, etc., deixam de ser um dado anterior para se tornarem a matéria consolidada, *fato* pictórico ou sonoro.

Finalmente, após toda essa discussão, vislumbra-se a possibilidade de abordar a reflexão composicional como uma operação intelectual engajada em revelar essas linhas que conectam material e força. Essa operação é também criativa, pois como foi discutido, não se pode resgatar integralmente todo o conjunto de elementos implicados na criação de uma obra. Sendo assim neste trabalho tentarei orientar minha reflexão no sentido abordar a questão da *captura de forças* no seio da composição musical. Discutirei estratégias referentes aos *procedimentos composicionais* implicados na busca por tornar sonoras forças de outra ordem.

A seguir, passarei a uma discussão mais aprofundada sobre a questão da *captura de forças* no campo da composição musical. Inicialmente abordarei essa questão na poética do compositor Claude Debussy. Buscarei, através de pistas deixadas pelo compositor, do próprio contexto histórico e estético em questão e da análise musical, definir elementos poéticos e composicionais que nos possibilitem falar da *captura de forças* na obra desse compositor.

2 CAPTURA DE FORÇAS EM DEBUSSY

2.1 Cores e ritmos

“Eu sinto mais e mais que a música em sua verdadeira essência, não é algo que pode fluir dentro de uma forma rigorosa e tradicional. Ela consiste de cores e ritmos.”¹¹

Debussy, ao definir suas preferências musicais e sua maneira de trabalhar, diz ser avesso aos processos de desenvolvimento, referindo-se aos procedimentos de elaboração típicos do classicismo. Para ele, a música é feita de cores e ritmos.

Esse é um dado importante para uma aproximação à estética do compositor. Porém, não encontramos em suas entrevistas, cartas ou nos artigos que escreveu sob o pseudônimo de Monsieur Croche, maiores esclarecimentos sobre como se dá esse jogo entre cores e ritmos em sua música.

A cor não é, *a priori*, um elemento da música. Uma correspondência exata entre parâmetros musicais e cores não é evidente. Segundo Jewanski¹², argumentos desfavoráveis a essa correspondência já estão expressos em autores como Diderot, Rousseau e Voltaire: diz-se que a harmonia entre cores depende de uma certa configuração da luz, ao passo que a relação de consonância entre notas independe do contexto; diz-se também que uma “dissonância” no domínio das cores gera uma sensação de distúrbio menor que a dissonância musical; que as cores se fundem criando uma unidade distinta cujas partes são indiscerníveis, como por exemplo,

¹¹ Carta a André Caplet de 23 Junho de 1913. (Debussy Letters, p. 274)

¹² Cf. Jewanski, Jörg. “Colour and music” in *The New Grove Dictionary of Music Online*.

quando a fusão do amarelo e do azul gera o verde, o que não acontece quando combinam-se duas notas; que a percepção das notas, estando atrelada à sensação de tônica, é relativa, enquanto a percepção da cor é absoluta; que as emoções vivenciadas ao se escutar música ou observar um quadro, não são atribuíveis às relações entre cores e notas; e, finalmente, que seqüências de cores não podem ser retidas na memória como melodias musicais.

No caso de Debussy, sabemos que não se trata de uma busca de correspondências exatas entre som e cor: não é nem um sistema com algum tipo de embasamento teórico¹³, nem uma relação de sinestesia direta, à maneira de Messiaen¹⁴. Tais associações, em Debussy, remetem, antes de tudo, a um plano poético.

Tendo em vista toda essa problemática, para investigar as implicações de ideias tais como as de “cor” na música de Debussy será necessário, primeiramente, compreender como se dá, no contexto artístico do século XIX, o estabelecimento de um tipo de prática estética interessada no intercâmbio de dados sensoriais, de tal forma que os elementos de uma determinada forma de arte possam ser encarados como “objeto de captura” de outras formas de arte.

¹³ Há numerosas tentativas de sistematizar a relação entre som e cor. Desde a Grécia antiga, já há escalas de cores divididas em sete partes (em associação com as escalas de sete sons). No século XVII cores são associadas aos intervalos musicais tendo como base a teoria das cores de Aristóteles (*De sensu et sensibilibus*). Zarlino relaciona as consonâncias de uníssono e oitava à branco e preto, e as consonâncias intermediárias às cores intermediárias verde, vermelho e azul (*Le istitutioni harmoniche*). No século XVIII novos sistemas surgem agora influenciados pela teoria da ótica em Newton. No século XIX, D.D. Jameson propõe o conceito de “colour-music”, etc. Para um histórico detalhado, ver , Jörg. “Colour and music.” *The New Grove Dictionary of Music Online*.

¹⁴ Messiaen diz que ao escutar música, vê interiormente complexos de cores correspondentes aos complexos sonoros. (SAMUEL, 1999, p.96).

2.2 Turner e o “Nascimento da Cor”

O percurso do pintor inglês Willian Turner é ilustrativo de uma mudança de paradigmas no interior das artes plásticas no século XIX. Turner é considerado um dos precursores do Impressionismo. Em suas obras percebe-se um gradativo abandono da ideia de representação, uma vez que seus quadros partem de uma estética realista, mas evoluem de tal forma a dissolver o preceito da figuração. Analisando-se o conjunto de sua obra, percebe-se um movimento no qual a representação das formas dá lugar a uma busca pela fenomenalidade da cor (Fig. 1 e 2).

Para BOCKEMÜHL (2007, p. 84), vê-se em Turner um momento a partir do qual formas e figuras se dissolvem e “o observador experimenta como realidade a sua própria atividade observacional do efeito da natureza da cor no quadro. No fim, se há alguma coisa no quadro que seja natureza, então é a cor.” Trata-se de uma emancipação da cor em relação às formas: a cor não será mais tratada como um atributo das formas.



FIGURA 1: TURNER. W. *The Decline of the Carthaginian Empire*. 1817. Tate Gallery, London, UK.

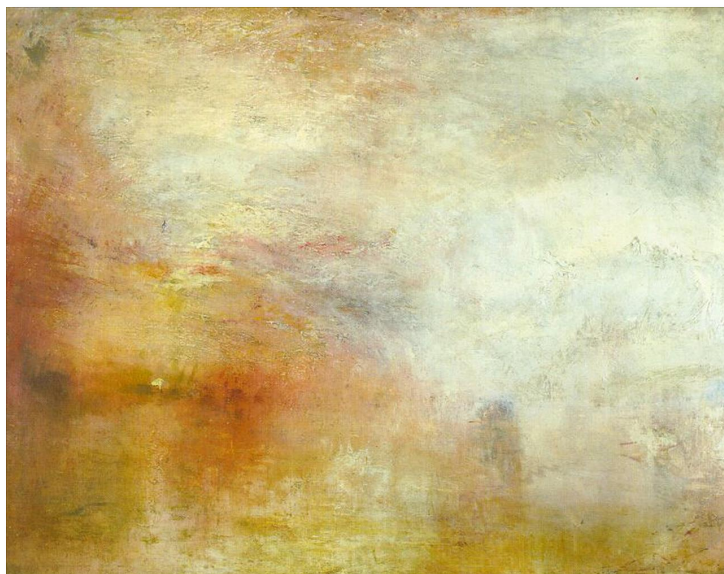


FIGURA 2: TURNER. W. *Sun Setting over a lake*. 1840. Tate Gallery, London, UK.

Deleuze (2007, p. 24-26) explicitará essa relação íntima entre o *desfalecimento das formas* e o *nascimento da cor*. De acordo com o filósofo, a trajetória de Turner se divide em dois grandes períodos: um primeiro, no qual o pintor dedica-se a representar catástrofes. Tratam-se das tempestades e avalanches recorrentes em sua obra até aproximadamente 1830. A partir de então, segundo Deleuze, a relação do pintor com a catástrofe assumirá uma outra dimensão: é a própria catástrofe que passa a “ocupar o coração do ato de pintar”. Vapores jorram de bolas de fogo, fazendo com que nenhuma forma conserve sua integridade. Porém, para o filósofo, toda essa catástrofe guarda em si o embrião de uma nova gênese: em Turner o desfalecimento das formas está intimamente ligado ao surgimento da cor como fato pictórico, como *matéria consolidada*: para o filósofo a cor “nasce” em meio a essa “catástrofe” à qual a pintura foi submetida.

Como se vê, há em Turner uma emancipação da cor em relação à lógica da representação. Tal emancipação coincide com o delineamento,

durante o século XIX na Europa, de práticas artísticas simpatizantes de jogos de assimilação recíproca entre os dados sensoriais: o dado sensorial emancipado torna-se “objeto de captura” de outras formas de arte.

Essa apropriação de um dado sensível característico de uma forma de arte por outras artes é um procedimento recorrente em diversas poéticas dos séculos XIX e XX, podendo ser encontrado na obra de autores como por exemplo, os poetas Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, que se interessam por uma espécie de musicalidade das palavras; na obra de Degas, cujas pinturas e esculturas de bailarinas buscam apreender o movimento da dança; e, também, na obra de Debussy, compositor empenhado em expressar uma unidade entre música, poesia e pintura. Esses artistas têm como um precursor o poeta Charles Baudelaire.

2.3 Baudelaire e as “Correspondances”

Charles Baudelaire, em seu poema *La Vie antérieure*, vislumbra um *espaço ideal*, no qual “acordes todo poderosos” se fundem “às cores do poente”. O poema é emblemático de um novo delineamento das práxis artísticas, estabelecendo as bases da poesia moderna:

Muito tempo habitei sob vastos pórticos
Que os sois marinhos envolviam com mil fogos,
E cujos grandes pilares, retos e majestosos,
Assemelhavam-se, à noite, a grutas basálticas.

As ondas, rolando as imagens dos céus,
Fundiam de uma maneira solene e mística
Os acordes todo-poderosos de sua rica música

Às cores do poente refletidas por meus olhos.

Foi lá que vivi em volúpias calmas,
Em meio ao azul, às vagas, aos esplendores,
E aos escravos nus, impregnados de odores,

Que me refrescavam a fronte com suas palmas,
E cujo único cuidado era o de aprofundar

A dor secreta que me fazia definhar. (BAUDELAIRE, 1976, p.17-8)

Segundo Walter Benjamin (1991), é sob o signo do impacto das transformações culturais oriundas da modernidade que a poética de Baudelaire se funda. Em seu artigo intitulado *Paris no segundo império*, o filósofo chama a atenção para impacto do crescimento exagerado da cidade, para sua expansão populacional exagerada e para o delineamento uma sensação geral de uma catástrofe iminente.¹⁵ Diante desse espaço moderno, no contexto da grande cidade, ele denuncia a impossibilidade de uma integralização da experiência. Nesse sentido, aquele *espaço ideal*, evocado pelo poema, seria o único lugar possível, no contexto da modernidade, para a vivência da experiência plena.

É por não haver espaço na vivência urbana do séc. XIX para uma experiência integral, que surge em Baudelaire esse outro lugar, único, primordial, cujos elementos se apresentam em absoluta harmonia e cuja unidade se expressa na própria fusão dos dados sensoriais. Sendo assim,

¹⁵ “Olha-se lá de cima para esse ajuntamento de palácios, monumentos, casas e barracos e se tem a sensação de que estão predestinados a uma ou mais catástrofes meteorológicas ou sociais... Dessas alturas, o que se torna mais claramente perceptível é a ameaça. As aglomerações humanas são ameaçadoras...” (BENJAMIN, 1989, p.83)

tudo se corresponde: os sons, os odores e as cores, o céu e o mar, bem como o próprio olhar do poeta e os elementos por ele apresentados.

Temos aqui o primeiro dado importante: o sistema de correspondências sensoriais expressa uma espécie de reivindicação por condições para uma fruição total do mundo. É na esteira de uma percepção totalizante que os dados sensoriais se mesclam¹⁶.

Por outro lado, essa “vida anterior” emerge de dentro da própria modernidade. A operação poética faz com que os limites entre modernidade e antiguidade se confundam, com que essas instâncias temporais se interpenetrem.¹⁷ Agora, aquele princípio da fusão, outrora atuante nos dados sensoriais, vê-se projetado sobre as próprias dimensões espaço-temporais.

Também é interessante perceber que a inquietação do poeta, reside na possibilidade de apreender o mundo na sua condição de *volatilidade*: em Baudelaire todas as formas devem fluidas.

Ademais, essa volatilidade é real. Ela se expressa de forma direta através da experiência da *brevidade*, vivida de forma muito intensa nos tempos modernos. Trabalhos como o do pintor Charles Meryon (contemporâneo de Baudelaire), ao captarem a paisagem de cidade de Paris momentos antes das reformas que a transformarão radicalmente, modernizando-a, têm sua contemporaneidade revertida imediatamente em testemunho de uma época já antiga: a arte deixa, portanto, de apontar para

¹⁶ A compreensão da relação entre inviabilidade da experiência e idealização pode ser ampliada através das noções de Spleen e Ideal formuladas pelo poeta em seu livro “Flores do Mal”. Para um aprofundamento dessas noções ver GATTI, 2008.

¹⁷ Há situações em que o poeta flâneur, de repente se vê numa Paris cujo aspecto real, se mistura com os rastros de uma velha cidade lembrada: “A velha Paris não existe mais (...)/ Só em espírito vejo todo esse campo de barracas...”. (BAUDELAIRE, 1976a, p. 85-86)

coisas, e a rigidez das formas que as delimitam. Torna-se função dela captar a fragilidade iminente das coisas.

Trata-se de um segundo dado importante. Havíamos visto que, primeiramente, a correspondência entre os dados sensíveis se legitima, no contexto da idealização baudelaireana, como metáfora da experiência plena. Agora, essa fusão entre as sensações se explica pela própria fluidez e volatilidade de um mundo que só pode ser captado nos seus *rastros*.¹⁸

Haveria, portanto em Baudelaire, toda uma poética dos rastros e dos ecos, uma poética empenhada em captar as realidades que ultrapassam qualquer princípio delimitador de uma fixidez. O elemento primordial dessa poética é o ar, é o perfume: “expansão das coisas infinitas”.

No poema *Correspondances*, veremos que os perfumes, as cores e os sons se correspondem no horizonte dessa expansão.

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam às vezes soltar confusas palavras;
O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como os longos ecos que de longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

¹⁸ Segundo Benjamin, Baudelaire teria ficado muito impressionado ao ver uma série de gravuras em água-forte realizadas por Meryon que retratam Paris antes das demolições empreendidas por Haussmann. São gravuras que “embora feitas imediatamente a partir da vida, dão a impressão de coisa já passada, já extinta ou prestes a morrer.” (Benjamin, 1989, pp.85-86.)

Há perfumes frescos como as carnes das crianças,
Doces como o oboé, verdes como as pradarias,
– E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Como a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos. (BAUDELAIRE,
1976, p.11).

Esse poema explicita um terceiro ponto fundamental da poética de Baudelaire. Agora, é o espírito que é transportado, habitando um espaço-tempo infinito, “vasto como a noite e a claridade”: aquele princípio expansivo dos perfumes confere ao próprio ser um estatuto de mobilidade.

Recapitulando, identificamos em Baudelaire três elementos que nos permitiram ampliar a compreensão de como a configuração de um novo regime entre as artes de fins do século XIX determinou uma função especial para o jogo entre os dados sensíveis. Primeiramente, vimos que as cores e os sons se fundem metaforizando a possibilidade de uma experiência plena, em um contexto de crise da experiência; em seguida, vimos que sons e cores fundem-se, por um lado, como expressão de um princípio expansivo que faz com que tudo se confunda, e, por outro, como signo de uma fluidez e volatilidade do mundo, uma vez que a fixidez das formas foi posta em xeque pelo próprio mecanismo de transformação constante característico da modernidade; finalmente, vimos que a correspondência entre os perfumes, as cores e os sons, reivindica que o próprio ser incorpore forças da fluidez, da mobilidade e da expansão.

Esse é o contexto estético geral herdado por Debussy. Veremos agora como essas ideias se relacionam com aspectos de sua poética e de sua maneira de compor.

2.4 Debussy e *Les parfums*.

Sabemos como a obra de Baudelaire é emblemática a tal ponto de influenciar gerações de artistas. Debussy, além de admirá-lo profundamente (diversas de suas obras fazem referência diretamente ao poeta) e compartilhar de suas convicções estéticas, está imerso no contexto da modernidade europeia e ciente de sua complexidade. Aspectos da estética baudelaireana, como os descritos acima, certamente dialogam com a poética de Debussy. A declaração que segue, do próprio compositor, revela uma forte afinidade com o que foi dito sobre Baudelaire:

A música está em toda a parte. Não fica trancada nos livros. Está nos bosques, nos rios e no ar. *Alguns são incapazes de perceber cor na música(...)*. Alguns são capazes de captar apenas aquilo que eu poderia chamar de linha musical. *São capazes de perceber a forma, mas não a substância.* (DEBUSSY, 1989, p.247).

Tem-se aqui tanto a ideia da imensidão (a música está em toda a parte), como a ideia de algo que escapa à fixidez das formas (a substância) como também a exigência de um novo sujeito capaz de perceber a cor como verdadeira substância da música. Porém, para além dessa afinidade estética expressa literalmente por Debussy, ainda será necessário estabelecer uma aproximação ainda mais estreita com o universo criativo do compositor, averiguando em sua obra como ele engendra esse conjunto de elementos poéticos no seu próprio processo composicional.

Para tanto, discutirei estratégias poético-composicionais empregadas no prelúdio *Des par sur la neige*. A escolha dessa obra se justifica por acreditamos que nela os *procedimentos de captura* estão estabelecidos de uma maneira bastante didática.

Certamente, abordar a composição sob esse ponto de vista da captura de forças implica reconsiderar a análise musical. No caso de Debussy, como foi dito, não há nenhum relato do compositor que esclareça de maneira mais técnica como as forças são engendradas em sua música. Não se tratará, portanto, de tentar reconstituir o percurso da criação nem buscar acessar seus labirintos. Em função disso, a análise, por si só, deverá ser criativa, buscando os elementos que também possam compor o quadro da discussão proposta aqui. Uma abordagem criativa da análise é proposta também por BOULEZ (2005, p.75), segundo o qual “a situação mais interessante é criar um labirinto a partir de um outro labirinto, de sobrepor seu próprio labirinto ao labirinto do compositor: não mais tentar em vão reconstituir seu percurso, mas criar, a partir da imagem incerta que podemos ter, um outro percurso.

2.5 Considerações sobre o Prelúdio *Des pás sur la neige*

I.

Numa primeira aproximação ao prelúdio, percebe-se a recorrência de um motivo ostinato (Fig.3) durante praticamente toda a extensão da peça:



FIGURA 3: Ostinato. (DEBUSSY. *Des pás sur la neige*. Compassos iniciais).

Ele é apresentado logo no início da obra e permanece intacto, sem sofrer nenhuma alteração. A existência desse motivo recorrente, desse extrato melódico aparentemente simples de ser apreendido, remete, em certa medida, a fórmula debussiniana citada anteriormente de “linha musical”. Como foi dito, para o compositor a percepção da cor estaria além da percepção das linhas. Ao compreendermos o motivo ostinato relacionando-o a tal “linha musical”, queremos dizer que será necessário passar por ele, atravessá-lo, cruzar seus limites, superar essa sua condição de *linha*, a fim de finalmente chegarmos à abordagem dessas forças não sonoras.

O motivo possui uma configuração e caracterização interna notáveis, tratando-se de um material claramente delimitado e diferenciado, dada sua curta extensão tanto temporal (dura um compasso) quanto espacial (abrange o âmbito de uma terça menor), sua configuração rítmica singular (o jogo entre uma duração curta seguida de uma longa encerrada em um tipo de subdivisão ternária) e sua identidade intervalar (um primeiro movimento de segunda maior – ré/mi seguido de um movimento de segunda menor mi/fá).

Uma vez que se tem a descrição desse motivo e o reconhecimento de seu destaque em relação a outros materiais, justamente por sua forte caracterização interna e sua reiteração incessante, discutirei as estratégias composicionais de Debussy para lidar com as consequências musicais oriundas do comportamento desse material.

II.

Vê-se que mesmo sendo um material fixo no espaço, o motivo ostinato ocupa posições distintas na textura musical. Isso ocorre porque há outros

materiais que gravitarão em seu entorno. O diálogo entre esse motivo - fixo no registro - e os materiais circundantes o transforma, pois nesse contexto seu interesse já não reside apenas em sua configuração interna, mas é determinado por suas relações com o que está em volta.

Tal é a importância desse artifício composicional que a posição do motivo na textura será um fator de organização e articulação formal da peça. Se tomarmos a primeira grande unidade formal da obra, [1-16], veremos que o motivo ocupou todas as posições possíveis na textura, seguindo o seguinte esquema: [1]: *solo*; [2-4]: *voz mais grave*; [5-7]: *voz central*; [8-11]: *voz superior*. A partir de [12] haverá uma supressão do motivo ostinato, que retomará sua função inicial em [16].

III.

Surge uma nova questão. Em função de todo esse processo descrito, ocorre que a escuta, a princípio direcionada ao motivo ostinato e à apreciação tanto de sua lógica interna quanto de sua reiteração idêntica em contextos sempre diferentes, *de repente desliza para o entorno desse motivo*, buscando perceber as qualidades e características desse entorno. De fato, para cada posição que o motivo ocupar na textura, materiais *sempre renovados* surgirão ao seu redor, convidando a escuta a percorrê-los. Isso significa dizer que há um processo composicional que busca entremear dois tipos de percepção: se, por um lado, a lógica interna ao motivo conduz a percepção a se inserir no domínio da identidade e da repetição, ver-se-á que a configuração do que é externo a esse motivo é da ordem da diversidade, o que supõe um outro tipo de comportamento perceptivo. De fato, o que ocorre

é que as forças que aglutinam o motivo, que lhe imprimem uma identidade, essas forças de individuação que tornam um determinado material musical identificável em função de suas determinações internas, forças, portanto, rígidas, não são as que atuam ao redor desse motivo. O “lado de fora” do motivo ostinato é nitidamente mais fluido e disperso.

A escuta, portanto é conduzida a conectar o paradigma da identidade ao da multiplicidade.

Finalmente é importante ressaltar que esse trânsito entre o nível de uma escuta da identidade e o nível de uma escuta da multiplicidade se dá graças ao processo composicional empregado por Debussy, no qual um material musical fortemente individualizado é repetido sempre de forma idêntica, *sem nenhum tipo de elaboração ou variação*. Será a partir desse material, um motivo monótono, sempre igual a si mesmo que a escuta saltará para apreciar o que está ao redor dele: materiais fluidos e flexíveis. O aspecto não evolutivo do motivo ostinato o transforma em um tipo de *catalisador* de todo o processo no qual a escuta busca percorrer o plano das multiplicidades. Portanto é a própria delimitação rígida desse material que, paradoxalmente, abre caminho para uma nova escuta, a escuta de singularidades fluídas: sonoridades livres, qualidades intervalares e harmônicas desprovidas de função tonal, perfis melódicos não tematizados.

Além de tudo, há uma ruptura histórica aqui. Sabe-se que trabalho temático do classicismo atribui uma delimitação rígida aos materiais musicais assimilando-os como verdadeiros personagens. Uma sonata clássica, principalmente a partir de Beethoven, é inseparável de uma ideia de conflito, de drama, sua fruição gira em torno da percepção da individualidade do tema

e de seu comportamento frente ao incessante trabalho de elaboração. Num contexto como esse, o jogo entre identidade e diferença tende a ocorrer no âmbito interno ao tema, ou seja, a diferença está submetida à identidade, é expressa na forma de níveis de proximidade em relação a um original. A própria lógica da variação, aspecto fundamental do trabalho composicional desse contexto, legitima o primado da identidade.

Em *Des pas sur la neige* esse processo já não ocorre, pois a ausência de procedimentos de variação ou elaboração do motivo ostinato e, principalmente, sua condição de *catalizador* acaba por transformar aquele primado da identidade. A delimitação e caracterização do material, enquanto individualidade autônoma, ocorrem, porém o objeto resultante desse processo desempenha um novo papel: o motivo ostinato *aglutina* os paradigmas tanto da identidade como diversidade. Ele é o desencadeador de uma escuta que percorre de uma só vez os traços característicos da unidade do material bem como as dimensões de um espaço aberto no qual partículas móveis e delicadas se distribuirão. Esse espaço é nitidamente um espaço de inspiração baudelairena.

Porém, uma vez instalada nesse espaço, o que, de fato, a escuta capta? O que esses materiais fluidos, que habitam o lado de fora das delimitações do motivo ostinato revelam? O próprio Debussy dirá: para além das linhas está a cor, verdadeira substância da música.

IV.

Quando falamos de cor em música, já sabemos de início da tendência comum de associá-la imediatamente à sonoridade dos intervalos, à harmonia

ou ao timbre. Porém, o que queremos entender é como essa associação, em toda sua dimensão poética e simbólica, se encarna em um procedimento composicional consistente. Compreendemos que os intervalos musicais e os acordes possuem qualidades perceptíveis que podem, de forma metafórica, ser associadas a sensações de colorido. Mas em Debussy, a questão parece se aprofundar, pois mesmo que a cor esteja associada de forma geral ao plano da sonoridade, conforme a própria expressão do compositor, “alguns são incapazes” de percebê-la na música. Afirmando isso, Debussy questiona toda a obviedade circundante ao redor da ideia da cor em música, o que nos faz buscar dados que nos permitam aprofundar essa questão na real medida de sua complexidade.

V.

Voltando ao prelúdio, uma vez compreendidas as características do motivo ostinato, seu caráter não evolutivo e sua função de catalisador, passemos a considerar especificamente as características dos materiais que gravitam em torno dele.

Como foi dito, tratam-se de materiais mais fluidos, nos quais não percebemos um trabalho rígido de caracterização temática. Nesse sentido, o que se percebe é que *o trabalho temático é substituído por um trabalho baseado na sonoridade dos intervalos*. É a esse trabalho que se deve a pregnância daqueles materiais circundantes. De fato, o que ocorre é que escutamos sonoridades de terças em todos os lugares. Deslizamos do motivo ostinato para escutarmos terças (aliás, elas mesmas já delimitam seu âmbito - ré-fá).

Uma observação atenta sobre a utilização das terças nesse prelúdio revela coisas interessantes.

Primeiramente, a terça menor que delimita o motivo ostinato é “projetada” no primeiro material que circunda o motivo. Trata-se da melodia da voz superior, [2-4], cujos pontos cadenciais são baseados em terças (Fig. 4):



FIGURA 4: Presença do intervalo de terça em posições estratégicas. (DEBUSSY. *Des päs sur la neige*).

Num segundo momento (Fig. 5), essas mesmas terças são projetadas e duplicadas na dimensão vertical: escutamos tríades perfeitas em paralelismo diatônico na mão esquerda em [5-7] e [20-25]. Em seguida, [26-28], temos um paralelismo, agora cromático, de acordes menores. Mais adiante, [29-31], esses acordes serão invertidos configurando progressões, diatônicas novamente, em falso bordão renovando a escuta desse paralelismo.

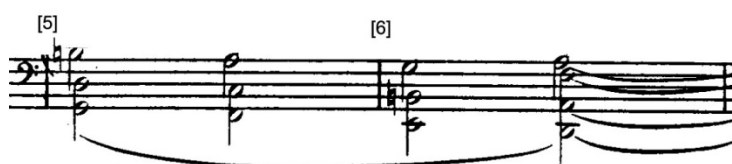


FIGURA 5: Tríades em paralelismo diatônico. (DEBUSSY. *Des päs sur la neige*).

Esses exemplos já são suficientes para notarmos um interesse composicional que se desloca do desenvolvimento temático para um trabalho sobre a sonoridade dos intervalos. Esses, sejam abordados enquanto sucessão, enquanto simultaneidade ou mesmo confrontados à sonoridade de

outros intervalos, são tratados como *qualidade expressiva*. Eles, bem como os acordes resultantes, surgem desprovidos de função tonal, sendo, a cada momento resignificados, tanto por conta dessa descodificação, com em função do próprio contato e da interferência estabelecidos com o motivo ostinado. A escuta, portanto, do lado de fora da linha que delimita o motivo ostinato, captará qualidades sonoras, que dizem respeito à singularidade do intervalo de terça.

Em Debussy, portanto, o desvelar da sonoridade enquanto qualidade expressiva, sobre a qual é exercido o trabalho composicional, se dá em função de uma recusa tanto dos processos de elaboração temática como de toda funcionalidade harmônica característica do tonalismo.

Neste ponto, percebemos uma íntima relação entre Debussy e o pintor Turner. No caso do compositor, a negação dos processos de desenvolvimentos clássicos é análoga à recusa de Turner dos métodos tradicionais de representação das formas. No pintor, essa negação dos processos de representação engendra a cor como uma nova realidade pictórica, como *qualidade expressiva*. Já em Debussy, a negação dos processos clássicos de desenvolvimento, estabelece um novo paradigma composicional e funda uma nova escuta: a cor, estando associada a um trabalho composicional orientado a explicitar as qualidades internas dos intervalos, surge do mesmo gesto que nega as heranças clássicas.

Porém, surge uma nova pergunta: A cor, definida como qualidade expressiva, estando encerrada nos intervalos e nos acordes, já não teria suas próprias delimitações pré-definidas? Assim sendo, não estaríamos em

desacordo com aquelas metáforas baudelaireanas da fluidez e da imensidão reivindicadas pelo próprio Debussy como componentes de sua estética?

VI.

Em uma de suas cartas Debussy diz que não há nada mais misterioso que um acorde perfeito maior¹⁹. Na verdade, nem se trata um caráter enigmático que esse acorde poderia ter. Mais do que isso, Debussy está questionando os nomes das coisas. Para ele, ser perfeito ou imperfeito não esgota as potências expressivas de um acorde. Tais potências escapam das codificações.

Necessariamente, sob esse ponto de vista, a cor deve ser extraída dos intervalos e dos acordes, para emergir como *efeito*. Portanto, já não se trata de compreender a cor apenas como qualidade expressiva. Como veremos, em Debussy há uma diversidade de procedimentos composicionais que corroboram a ideia baudelareana que apreende dados sensoriais como metáfora da imensidão: a cor, correspondendo ao perfume, “com a fluidez que jamais termina”²⁰, deve sugerir um efeito de vastidão, de algo que se expande.

Um primeiro momento ilustrativo de uma poética da expansão pode ser visto nos compassos [2-4], [5-7] e [20 a 25] (Fig. 6). Comparando esses três momentos, temos melodias na voz superior que guardam uma relação de semelhança. Há uma configuração intervalar parecida, mas, sobretudo, o que mais chama a atenção é a semelhança no perfil melódico. Sob um mesmo perfil, as melodias inflam ou contraem tanto do ponto de vista da

¹⁹ Cf. Ferchault, 1948, p. 115.

²⁰ BAUDELAIRE, 1985, p.115

organização das alturas no espaço, como do ponto de vista temporal. Diante desses perfis melódicos, a escuta já não apreende apenas sequências de notas e ritmos parecidos. Mais do que isso, ela apreende uma força de dilatação e de contração.

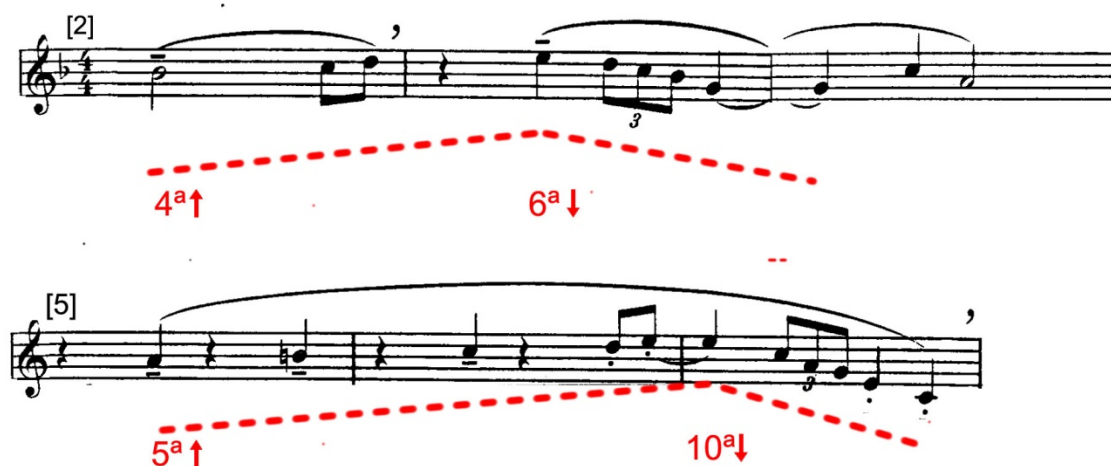


FIGURA 6: Semelhança de perfil melódico. Expansão e compressão intervalar. (DEBUSSY. *Des pas sur la neige*).

Outro caso interessante por ser visto em [8-10]. Aqui pela primeira vez escutamos sonoridades de tétrades. Isso é muito interessante: primeiramente, no início da peça, escutamos terças de natureza melódica. Quando projetadas na harmonia, [5-7], essas terças viram tríades. Trata-se de uma outra forma de apreensão do intervalo. Logo em seguida, escutaremos repetidas vezes a formação de uma única tétrade (Dó# ou Ré b), ou seja, o intervalo novamente se duplica e é apreendido sobre uma outra perspectiva. Escutamos, portanto, o intervalo melodicamente, como componente de uma tríade e como componente de uma tétrade, o que significa dizer que é o próprio intervalo que se “expande”. Nesse caso, Debussy acaba por mostrar que a própria sonoridade do intervalo pode captada de inúmeras formas.

Uma vez compreendido como esse “princípio eólico” da expansão atua tanto no nível da elaboração melódica, quanto no da elaboração intervalar, passemos à harmonia.

De [2] a [4] poder-se-ia considerar que a música está em Ré Menor. Porém é ambíguo. Se tomarmos a melodia da voz superior isoladamente (Fig. 7) veremos que ela não está em Ré Menor. Ela tende a um Sol Menor Dórico, mas cadencia estranhamente na nota Lá.



FIGURA 7: Melodia ambígua: fragmento Dórico cadenciando em Lá. (DEBUSSY. *Des pas sur la neige*).

Poderíamos até pensar que a sensação de Ré Menor se deve à presença do motivo ostinato, que polariza a terça ré-fá, mas também sua relação com a melodia é ambígua: em nenhum ponto, as notas da melodia e do ostinato coincidem-se para formar a tríade menor (Fig. 8). Pelo contrário, nos pontos em que não há movimento, as notas coincidentes formam simultaneidades estranhas. Será apenas na ultima metade de [4] que a tríade da tônica aparecerá completa, mas ainda assim nota Mi lhe conferirá um caráter ambíguo, e a nota Lá também, pois destoa da tendência da melodia se estabilizar na nota Sol:

Triste et lent (♩ = 44)

simultaneidades estranhas

pp *p expressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Ré menor

Figura 8: Resultantes harmônicas estranhas à tonalidade de Ré. (DEBUSSY. *Des pas sur la neige*. Compassos iniciais).

Trata-se de um Ré menor cujas qualidades expressivas dos intervalos tornaram-se voláteis. Seus componentes estão dispersos. É como se escutássemos apenas um *efeito* de Ré menor.

Já [5-7] e [20-25], também podemos pensar que as tríades paralelas são percebidas acima de tudo com uma evocação de um efeito de tríades: elas já não funcionam como uma entidade sólida, pois sua integridade está questionada por um jogo de notas melódicas resultante da interferência recíproca dos três estratos da textura. Sentimos a presença de uma sonoridade de tríades como algo que emana de todo esse jogo textural.

O mesmo vale para a sonoridade das tétrades [8-10] que no caso (Fig. 9), além de surgirem desse jogo de interferência entre os estratos, são escutadas como *ressonância*: resultam de movimentos melódicos cromáticos internos às vozes. Só temos certeza de que o acorde se formou ao fim de cada compasso. A ideia do efeito, da evocação e do rastro é ainda mais contundente aqui. Como um efeito de ressonância, cada tétrade exala sua qualidade harmônica.

Tétrade como ressonância C#7 Movimentos cromáticos das vozes

The image shows a musical score for Debussy's 'Des pas sur la neige'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has an *expressif* marking. The score is annotated with various colored lines and arrows: a blue line highlights a C#7 chord in the treble staff; green arrows indicate chromatic movements in both staves; yellow arrows point to specific notes in the bass staff; and a red circle highlights a note in the bass staff. The annotations are titled 'Tétrade como ressonância C#7' and 'Movimentos cromáticos das vozes'.

FIGURA 9: Aparecimento de tétrades como efeito de ressonância. (DEBUSSY. *Des pas sur la neige*. [8-10]).

Esse ponto é o que sentimos maior afinidade entre as questões que levantamos acerca da poética de Baudelaire e os processos composicionais de Debussy.

Agora, influenciados por toda essa lógica da fluidez, da dispersão, da evocação, do eco e do rastro, de todas essas noções que reportamos ao lado de fora dos limites do motivo ostinato, quando voltamos a ele, sentimos algo novo: suas bordas também se diluem e ele se integra facilmente aos outros materiais, fundindo-se a tudo que a princípio lhe seria externo. Já não conseguimos perceber a atuação de nenhum tipo de linha rígida separando os materiais nesse prelúdio. É como se a própria ideia de linha, como algo que delimita, que fixa limites, fosse reelaborada. Mas foi preciso conceber a existência de uma linha rígida atuante no motivo, passar por ela medindo sua importância e efetividade para chegarmos à compreensão de algo singular em Debussy: em consequência desses procedimentos de *captura*, as linhas tornaram-se fluidas, e, conseqüentemente, todos os materiais musicais se tornaram porosos e voláteis.

VIII

Concluindo, ao explorar as afinidades entre Debussy e as artes em geral, buscamos aprofundar sua operação de elaborar musicalmente forças que não se associam imediatamente à música, mostrando como os procedimentos composicionais podem estar enraizados em questões que ultrapassam as próprias delimitações da música enquanto arte autônoma.

Nossa pergunta inicial foi: Quais estratégias composicionais seriam empregadas por Debussy para captar forças não sonoras?

Mostramos, que em o tratamento da cor, por exemplo, estando associado ao trabalho sobre a sonoridade, é incompatível com as técnicas composicionais clássicas, apoiadas nas ideias de variação, elaboração, etc. Apresentamos uma série de procedimentos composicionais empregados por Debussy que ilustram essa premissa.

Em seguida vimos que a cor, para esse compositor, não é apenas símbolo de uma atitude contemplativa, mas está encerrada em um regime complexo de metáforas que enaltecem a possibilidade de uma nova percepção do mundo, reivindicando, por sua vez, novos sujeitos e também uma nova imaginação musical.

Nessa trama metafórica, cuja elaboração remontamos a Baudelaire, a cor se corresponde às demais realidades sensoriais; se *confunde* com elas. A ideia do limite como linha divisória rígida está posta em xeque. As linhas se diluem. O material musical capta a fluidez.

Daí surgiu uma segunda pergunta: como Debussy cria musicalmente condições para vislumbrar esse novo espaço, habitado por essas realidades fluidas e móveis? Haveria, no compositor, algum tratamento do material

musical capaz de expressar essas forças que dizem respeito a ideias como fluidez, diluição, volatilidade?

Aqui também vimos, mais uma vez, uma relação íntima entre inquietações de natureza poética e decisões referentes ao fazer composicional: toda problemática da captura de forças não sonoras se encarna em um trato composicional específico.

Pudemos observar um tipo de captura de forças em Debussy, que certamente se dá de uma forma labiríntica, sinuosa, uma vez que não se trata de uma assimilação literal, ou de uma experiência sinestésica. É o próprio material musical que é perpassado por diversas forças, compondo-se com outros elementos, mesclando-se com forças da fluidez, da imensidão, com a ideia de colorido. Engendrar tais elementos na música afeta todo o conjunto de parâmetros: vê-se, para além das ressignificações harmônico-melódicas consequências no trato rítmico, na concepção formal, textural e timbrística. O procedimento de captura redimensiona a própria técnica composicional, concorrendo na fundação de um estilo e de uma linguagem próprias a Debussy.

A seguir tentarei mostrar como toda essa reflexão se manifesta em meu próprio trabalho composicional. Discutirei especificamente a questão da *captura do movimento*. Para tanto, primeiramente apresentarei um pequeno panorama histórico acerca das teorias sobre a manifestação do movimento na música. Em seguida discutirei aspectos relacionados a essa *captura do movimento* em minha produção composicional realizada durante o período do mestrado. Buscarei estabelecer um diálogo com o pensamento do pintor Paul Klee, uma vez que sua produção teórica, em grande parte focada na reflexão

sobre a captura do movimento nas artes, foi minha a referência teórica mais importante sobre o assunto.

PARTE II: REFLEXÃO COMPOSICIONAL

3 CONTRIBUIÇÕES DO PENSAMENTO DE PAUL KLEE PARA A CRIAÇÃO MUSICAL

A obra pedagógica de Paul Klee, concentrada basicamente em *La pensée créatrice*, *Histoire naturelle infinie* e nos *Pedagogical sketchbooks*, tem sido frequentemente discutida em diversas áreas do conhecimento, inclusive na música.

Pierre Boulez (1989), por exemplo, diz ter sido apresentado às reflexões do pintor por Stockhausen que já expressava grande entusiasmo lhe recomendando a leitura: “você verá, Klee é o melhor professor de composição”. Segundo o compositor, sua assimilação do pensamento de Klee não foi imediata. Gradativamente ele entendeu que as questões que o pintor queria aprofundar, apesar de raramente se referirem diretamente à música, lhe forneceria consequências interessantes a serem experimentadas e aprofundadas em seu próprio trabalho. Na verdade, Boulez se viu atraído pela clareza com que o pintor aborda o processo de criação. Para ele, Klee “não fala jamais de si, mas estuda diante de nós e nos ajuda a estudar com ele. Ele é o mais criativo, o mais fecundo dos professores” (idem. p. 9).

Como foi dito anteriormente sobre a ideia do rascunho (página 20), há certos elementos em jogo na composição, que, ao serem simbolizados visualmente, tal como o faz Klee, ganham uma espécie de materialidade, facilitando sua manipulação: aspectos da especulação criativa ganham concretude através desenho, do esquema pictórico. Boulez diz ter se sentido

fortalecido ao identificar algo de suas ideias musicais já nas simbolizações visuais que corporificam o pensamento de Klee. Para o compositor, a grande virtude de Klee é alcançar, através dessa relação entre o pensamento e sua esquematização pictórica, *uma abordagem mais genérica*, o que permite a artistas de outras áreas extraírem conceitos dos exemplos discutidos e aplica-los aos seus próprios meios de expressão.

Daí, o compositor formula as razões pelas quais uma leitura da obra pedagógica de Klee pode seduzir um músico e permiti-lo *compreender de uma maneira renovada o fenômeno da composição*. Para Boulez, Klee reduz os elementos da imaginação a um tal grau de simplicidade que aprendemos a lidar com dois princípios fundamentais para a criação: *redução e dedução*.

1) (...) reduzir os elementos que nós dispomos em uma linguagem qualquer a seu próprio princípio, isto é, independente da complexidade de uma linguagem, compreender de início o princípio geral, e ser capaz de ainda reduzi-lo a princípios extremamente simples.

2) (...) a potência da dedução: poder, a partir de um único assunto, tirar consequências múltiplas, que proliferam. Se satisfazer com uma solução é insuficiente, é necessário chegar a uma cascata, a uma árvore de consequências. E aqui ele (Klee) sabe dar demonstrações de fato evidentes". (BOULEZ, 1989, p.11).

De fato, é a possibilidade de acessar a composição musical por outras entradas, a partir dessa abordagem mais genérica da criação, que nos convida a um contato mais aprofundado com o pensamento de Klee. Naturalmente deve-se respeitar os diferentes modos de funcionamento que caracterizam música e artes plásticas para se evitar os paralelismos mais imediatos e superficiais.

Nesse ponto, o texto de Boulez é bastante cauteloso. É com prudência que se discutirá essa ideia de uma transposição de estruturas entre distintos meios de expressão. A cada momento de sua reflexão, a relação entre

música e artes plásticas será avaliada sobre algum ponto de vista que resguarde a singularidade de ambas, evitando assim transposições simplistas.

Boulez (1989, p. 111) defenderá que entre os modelos que Klee oferece e o que se pode retirar para a música há um processo complexo de conversão que é absolutamente necessário. Ele discute o funcionamento do olho e do ouvido nessas formas de artes, reivindicando a especificidade de ambos e os riscos de se forjar uma correspondência literal entre eles (Ibidem, p. 97 et seq.), bem como questões referentes à memória, ao tempo e ao espaço, apontando, nesse caso, para uma espécie de direcionalidade do tempo condicionante da escuta musical e para uma multidirecionalidade característica da percepção do espaço pictórico, no sentido de que ele pode tanto ser abarcado em um único golpe de vista, como também, ser percorrido de múltiplas maneiras. (Ibidem, p.107-108).

Partiremos a seguir para uma apresentação mais pormenorizada o pensamento de Klee. Abordaremos especificamente sua reflexão sobre o movimento buscando definir elementos passíveis de serem refletidos também no campo da composição musical, cientes dos riscos envolvidos nas associações mais imediatas entre formas de artes distintas. A ideia é propor uma discussão de aspectos do meu próprio trabalho composicional à luz das ideias de Klee.

4 FIGURAS DO MOVIMENTO EM PAUL KLEE E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA UMA REFLEXÃO COMPOSICIONAL

“As forças de formação são mais importantes ao artista que as formas resultantes”²¹

No período em que atuou como professor na Bauhaus, Klee desenvolveu uma *Teoria da Forma Pictórica* fundamentada na reflexão sobre o movimento. De acordo com suas palavras:

O movimento é a base de todo o devir (...). Até mesmo no universo, o movimento é o dado essencial. A imobilidade é um entrave acidental da matéria(...). A obra de arte é em primeiro lugar gênese (...). (KLEE, 2004, p.12).

Do ponto de vista dos meios da pintura, para Klee (2004, p. 35) uma teoria da forma pictural começa com o ponto que se coloca em movimento, o que define a linha como o elemento pictórico dinâmico primordial e circunscreve a pintura no domínio das artes temporais:

Somente o menor ponto, que é morto em si, é atemporal. Quando esse ponto torna-se movimento e linha, isso exige tempo. O mesmo vale para quando essa linha desliza sobre a superfície, ou quando se produz o movimento de superfícies pelo espaço. Considerado do ponto de vista cósmico, se há um dado anterior em si, é o movimento (...) (KLEE, 2004, p. 127).

Para Klee, o movimento pictórico se expressa primeiramente por essa dinâmica da linha, ela é o seu agente, recebendo por isso a denominação de *“linha ativa”*. Referir inicialmente o movimento pictórico a essa *linha ativa* significa também reportar-se à própria motricidade do ato de pintar. Nesse caso, a ideia abstrata de um ponto que se move, tem como um correspondente físico a ação da mão de traçar, de desenhar; assim sendo, a

²¹ KLEE, 2004, p.12.

linha se define como algo necessariamente contínuo, indivisível, negando-se sua abordagem como uma sucessão de pontos estáticos.

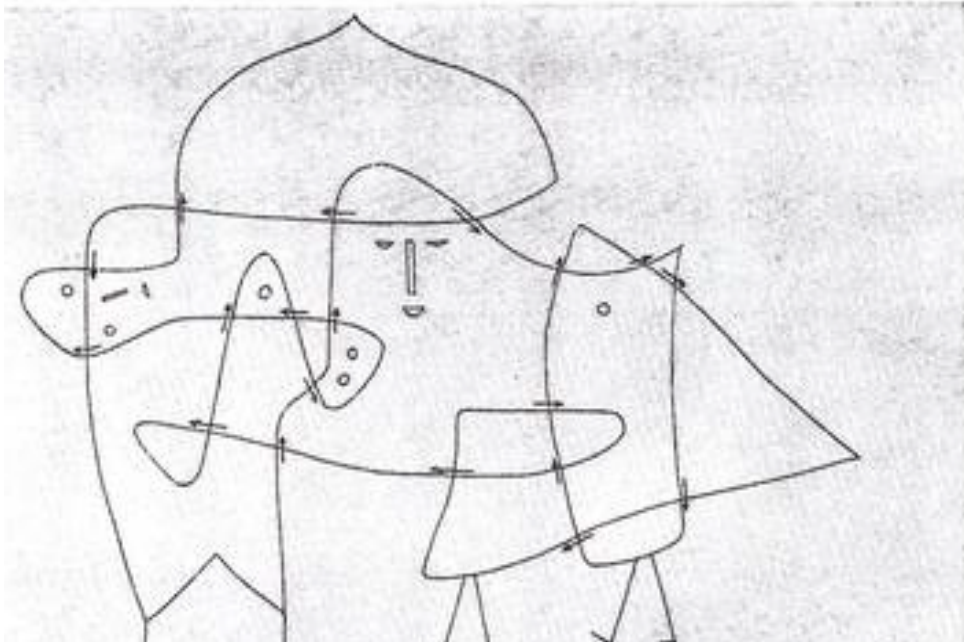


FIGURA 10: KLEE. *Enlacé en un groupe*, Dessin à l'encre. 1930.

Na figura anterior, observa-se exatamente essa ideia de um traço único. Certamente há uma forma resultante, porém o próprio auxílio das setas nos induz a *percorrê-la* salientando sua dimensão móvel.

Em Klee, essa definição dinâmica de linha, se reverbera atingindo outros elementos da pintura, como a ideia de superfície e espaço, de forma a defini-los também como realidades móveis.

Vejamos alguns casos dessa progressão do pensamento de Klee mostrando seus desdobramentos na nossa própria reflexão sobre a criação musical.

4.1 Experiência da linearidade ativa:

Para Klee, como foi dito, a experiência da linearidade ativa remete àquela situação “primitiva” referente à gestualidade própria do ato de pintar. A linha é o elemento primordial. O pintor desconsidera o valor do ponto em si só lhe interessando o salto do ponto para fora de si mesmo: a linha é o ponto em movimento.

Num primeiro momento, essa experiência da linearidade é comparada a uma caminhada ao bel prazer, sem objetivo (KLEE, 2004, p.39). Klee a desenha assim:



Fig. 1

FIGURA 11: KLEE, 1972, p.16.

Vê-se uma linha que muda de direção constantemente. NOURI (2010), ao aprofundar filosoficamente as reflexões de Klee, conectando-as ao pensamento de Deleuze, mostra que uma linha é sempre o efeito de um jogo de forças: energia que se desenvolve no espaço confrontando-se com outras forças que modificam seu percurso. Daí seu caráter curvo, seu aspecto retorcido. Ademais, uma linha ativa jamais se submete a uma forma, pois em Klee, uma forma como realidade dada a priori nem é considerada elemento artístico. Trata-se, portanto, a todo momento de *impedir que a linha se torne contorno*, que ela sucumba à função de delimitar formas. Do ponto de vista técnico, é dessa tensão entre a linha e a forma que surge um movimento

propriamente pictórico: ou a forma nunca se fecha, ou a linha é extraída da forma²². Trata-se de uma operação de neutralização. Evitar o contorno significa agir por subtração criando frestas nas formas, lapsos, superfícies incompletas ou atravessadas por cruzes e diagonais (Fig. 12):

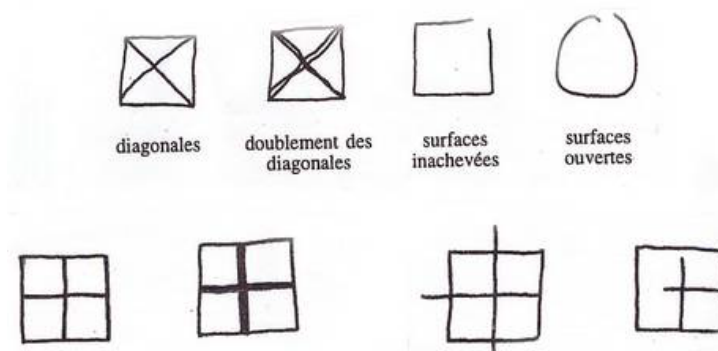


FIGURA 12: Linha que evita o contorno. *Apud* NOURI, 2010, p. 192.

As linhas ativas, e mesmo seus possíveis acoplamentos, são, portanto a expressão de um procedimento composicional que se nega a fazer contorno. A partir dessa ideia, gostaríamos de estabelecer algumas associações entre a linha pictórica de Klee e a ideia de linha melódica usualmente empregada na música ocidental.

Como se sabe, essas possibilidades de diálogo entre soluções técnicas de distintas formas de arte, devem ser encaradas com cautela. Boulez, por exemplo, se posiciona de uma maneira bastante precavida em relação essas essas tentativas de transposição de técnicas entre as artes. Para ele, *reduzir uma melodia a um traço* é algo muito simplista, pois:

o interesse de uma linha melódica não é o de permitir uma transcrição visual mais ou menos bela. Ao inverso, uma admirável

²² Nouri (2010, p. 101), aproximando o pensamento de Klee e Deleuze, se refere a uma *linha nômade*, linha que não delimita formas, expressão de um movimento puro, indivisível. Segundo o autor, “uma linha que perde seu aspecto ativo já não é mais nômade, pois a passividade é sinônimo do devir-forma, ela contém a linha e faz dela um contorno.”

curva traduzida em notas poderá dar uma linha melódica das mais banais. E o olho é incapaz de apreciar, diante de uma curva, a *finesse* dos intervalos, suas recorrências, as relações com a harmonia, ou seja, *tudo isso que faz o valor de uma linha melódica*. É preciso outros critérios, e eles são de dimensões inacessíveis à representação visual, nenhum desenho pode dar conta. (BOULEZ, 1989, p. 53)

De fato, a apreciação de uma linha melódica envolve a percepção de diversos jogos entre seus elementos constituintes: a função de cada nota em relação a um centro tonal, sua posição em uma determinada estrutura métrica, a gama intervalar em questão, o âmbito, o perfil, o ponto culminante, etc²³. Para Schoenberg (1996), por exemplo, a linha se relaciona ao “melódico”, estando atrelada ao uso musical da voz, ao *cantabile*, mesmo em se tratando de uma melodia instrumental. Nesse sentido ela implica:

a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento ondulatório que progride mais por graus que por saltos; implica, igualmente evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente, e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância. (SCHOENBERG, 1996, p.125-126)

Porém, ainda assim, considerando todas essas especificidades das linhas pictórica e melódica, após o contato com o pensamento de Klee, permanece a questão de como poderíamos incorporar sua ideia de linha ativa na composição musical.

Há algo referente àquelas estratégias de neutralização apresentadas, que nos inspiram a buscar procedimentos composicionais que, a partir dos

²³ NATTIEZ (1984) oferece um panorama das teorias melódicas discutindo o papel desses elementos apresentados (estrutura métrica, gama intervalar, âmbito, perfil, ponto culminante, etc.) tanto na escuta melódica como na possibilidade de uma abordagem teórica da melodia.

meios técnicos da música, expressem tensões entre “linha” e “forma”. Sendo assim, partiremos da associação comum entre linha e melodia mostrando como a neutralização de certos elementos constituintes da “linha melódica” contribui para o estabelecimento de um efeito de movimento na própria melodia.

4.1.1 La dance de Puck

Há em Debussy certas melodias que parecem funcionar na contramão da definição de Schoenberg mencionada anteriormente. No prelúdio *Dança de Puck* (Fig.13), por exemplo, a melodia do piano já não remete a modelos vocais: há mudanças súbitas de velocidade, passagens extremamente rápidas, movimentos que procedem por saltos, a tonalidade hesita se manifestar claramente.

Capricieux et léger (♩ = 138)

FIGURA 13: DUBUSSY. *La danse de puck*. Compassos iniciais.

FERRAZ (2006), a respeito desse prelúdio, fala de uma espécie de *captura do vento*: “o vento aparece como aquilo que faz tremular uma simples sequência escalar de alturas”. Tremular as alturas é exatamente neutralizar nelas qualquer referencialidade que lhes pudesse subordinar à imperativos formais da música tonal. As sequências escalares aqui se reduzem apenas a uma espécie de *indicador de movimento*, até mesmo porque o colorido global, mantendo-se homogêneo, permite uma apreensão focada nos desenhos escalares. É como se um vetor de variação de força, velocidade e direção fosse aplicado à escala²⁴, criando elementos que já não se aglutinam

²⁴ FERRAZ define força, velocidade e direção como três “afetos” do vento. Mais adiante retomaremos a noção de afeto a fim de discutir as estratégias composicionais da peça “Corrupio”.

para formar um tema ou algo parecido, mas sim para “tornar sonoro” o movimento:

Serão os objetos propostos pelo compositor que farão aparecer a marca do vento, sua velocidade, força de direção. A força da gravidade. E tais fatores são concretos e construídos pelo compositor de modo que o próprio processo de construção se faça presente. Propõe-se assim uma escuta de processo mais do que de elementos que se correspondem por uma ou outra recorrência estrutural ou formal. (FERRAZ, 2006)

No curto exemplo de Debussy, já se tem um interessante indício de como definir agenciamentos melódicos que engendrem o movimento. Para tanto, há de se neutralizar as configurações que de alguma maneira expressem aqueles princípios referentes aos modelos melódicos vocais, ao *cantabile*, libertando os elementos da melodia daqueles compromissos estéticos e formais tipicamente associados ao discurso tonal. De alguma forma esse procedimento lembra a linha de Klee que evita o contorno.

4.1.2 Linha ativa com movimento limitado por pontos

Klee nos mostra que algo novo ocorre quando o movimento da linha é limitado por pontos fixos (Fig. 14):

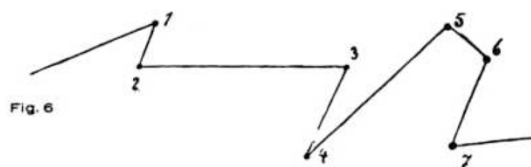


FIGURA 14: KLEE, 1972, p.18.

A espontaneidade da linha é reduzida, salientando uma direcionalidade mais objetiva. O *ponto* aqui é importante como marca precisa do momento no qual a linha muda de direção.

No caso da reflexão composicional, esse exemplo nos inspira inicialmente a pensar em configurações melódicas cujo desdobramento se dá por *estágios*, explicitando as mudanças de direção da melodia. Nesse sentido, será o trabalho sobre o aspecto direcional que possibilitará uma fruição do movimento. Isso, de certa forma, já era válido para o exemplo de Debussy, porém, como veremos, explicitar os momentos em que a linha muda de direção requer uma maior mobilização de outros parâmetros.

O exemplo seguinte (Fig.15), mostra uma melodia composta de tal forma que o efeito das mudanças de direção da linha é amplificado por mudanças na configuração rítmica. A mudança de direção é anunciada por uma mudança na duração da nota (quadrado azul) e pronunciada com ritmos diferentes (círculo vermelho):



FIGURA 15: BACH, *O Cravo bem Temperado, Fuga I*, Primeiro livro [1-2].

Em alguns gestos do compositor Brian Ferneyhough, percebe-se essa mesma ideia de se salientar uma mudança de direção melódica alterando-se as configurações rítmicas. Além disso, Ferneyhough também chama a atenção para essas mudanças através de alterações nas dinâmicas propostas. Dessa forma os desenhos melódicos se distribuem em níveis de energia (Fig. 16):

veloce
(♩:56 ca.)
sempre giusto

p *mf* *f* *mf-ppp* *p* *mp* *pp* *mp*

FIGURA 16: FERNEYHOUG. *Superscriptio* (compassos iniciais).

Como se vê nesse exemplos, o parâmetro *direção*, associado a certas configurações dinâmicas e rítmicas, atua no sentido de neutralizar um encadeamento mais progressivo do parâmetro *altura*. Sendo assim, a escuta pode apreender um tipo de movimento que se define não só na sucessão das notas mas também nas mudanças de direção da linha como um todo.

A partir de agora, discutiremos alguns aspectos do processo composicional da peça “São seus olhos que Tremem”, para piano solo, buscando traçar algumas relações com o que estamos discutindo a respeito da *linha ativa*.

4.1.3 “São seus olhos que tremem” – composição por tipos melódicos

Essa obra foi inteiramente pensada em função de uma organização melódica cujos elementos constituintes pudessem funcionar como *agentes de movimento*. Nela, utilizo três tipos melódicos, isto é, três procedimentos distintos de composição no nível da estruturação melódica, que compartilham dessa característica de tentar produzir efeitos de movimento.

No primeiro tipo melódico A1 (Fig. 17), *Melancólico, quasi cantábile, sussurrado*, tem-se uma linha principal cujas notas apresentam uma considerável variedade de durações, definindo uma agógica irregular. Além

do mais, percebe-se mudanças de direção na melodia que também não seguem um padrão regular. Soma-se a isso uma configuração intervalar que valoriza, sobretudo, intervalos de segundas e sétimas. A convivência desses elementos contribui para a definição de uma situação de “suspensão temporal” que acaba por singularizar o instante de surgimento de cada nota, *impedindo o ouvinte de antever o momento de articulação das frases*. Dito de outra forma, a cada instante esquiva-se da possibilidade do próprio material indicar sua articulação. Tal delimitação formal apenas ocorrerá através de alguma intervenção externa, no caso, a mudança dos baixos, o que significa dizer que as frases poderiam ser hipoteticamente mais longas ou mais curtas, sem comprometer o efeito geral de movimento. Dessa forma, evitam-se procedimentos composicionais que submetam os elementos melódicos à princípios formais (jogos de hierarquizações entre consonância e dissonância, tensões e distensões, condução ao ponto culminante, etc.) associados ao discurso tonal. Aqui, o movimento, no nível da melodia, se dá pela definição desses pontos, nos quais os diversos parâmetros estão organizados no sentido de informar as mudanças de direção da curva melódica.

A1 *Melancólico, quasi cantabile, sussurrado*

♩ = 60 c.a.
Tempo Rubato

sm

p *p* *mf súbito* *p* *mf súbito*

pp sempre

rit. **A tempo** *rit.*

FIGURA 17: *São seus olhos que tremem.* Compassos iniciais.

No caso do segundo tipo melódico B1 “*Parlando*” (Fig. 18), trabalha-se essa questão de uma “suspensão temporal” através de um outro procedimento:

B1 * "*Parlando*"*** (*como num lento lamento*)
 Senza tempo

The musical score for 'Parlando' (B1) is presented in three staves. The top staff is for the right hand (Pno. m.d.) in treble clef, featuring a melodic line with a chromatic character, marked with a dynamic of *mf sempre* and a tempo of *Senza tempo*. The middle staff is for harmonics (Harmônicos), marked with a dynamic of *mp sempre*, and shows a series of notes that correspond to the melodic line. The bottom staff is for the left hand (Pno. m.e.) in bass clef, featuring a series of notes that are 'shaded' by the harmonics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

FIGURA 18: Tipo melódico B1. (*São seus olhos que tremem*).

As figurações melódicas, realizadas pela mão direita, ocupam uma tessitura reduzida (3^a maior ou 4^a justa). O caráter cromático de cada passagem impede uma definição clara de algum centro tonal. Além do mais, essas figurações são “sombreadas” pelo material da mão esquerda que realiza figurações em uma região do piano que está *preparada*²⁵ de forma a projetar harmônicos na mesma região da melodia. Tais harmônicos às vezes coincidem com as notas da melodia, criando uma espécie de orquestração, porém, o que se tem na maioria das vezes é a percepção de uma linha principal que é modulada por um timbre estranho criando uma resultante que já se afasta de um sentido mais tradicional de melodia *cantabile*.

²⁵ No caso de “*São seus olhos que tremem*”, algumas notas do registro grave do piano são preparadas com um conjunto de borrachas entre as cordas, visando obter harmônicos de terça.

O terceiro tipo melódico B2 (Fig. 19), surge de uma operação de deslocamento. Da mesma forma como anteriormente tinha-se uma linha principal modulada, agora é todo o material de B1 que sofrerá interferências.

B2 (como B1)

*essa linha deve ser executada o mais legato possível e sempre em primeiro plano. Sua inflexão e comportamento temporal deve ser dar de forma paralela e independente da textura subjacente.

FIGURA 19: Tipo melódico B2. (*São seus olhos que tremem*).

Nesse caso, o tipo melódico B1 está interpolado a trechos do *Adagietto* da Quinta Sinfonia de Gustav Mahler. Porém, essa melodia, extraída de seu contexto original, se redefine e os afetos originalmente a ela associados, que deveriam remeter diretamente ao universo estético do romantismo, são resignificados.

Essa espécie de “neutralização” da referencialidade tonal também se explica pelo fato da melodia mahleriana agora estar imersa naquele ambiente temporal suspenso, destituído dos jogos de direcionalidade temporal associados ao sistema tonal. Sendo assim, os momentos em que ela

atravessa o material B1, e vice-versa, são imprevisíveis para o ouvinte. Nesse sentido, é como se aquele efeito operado em A1, de singularização dos pontos, reivindicando uma escuta do instante, fosse projetado agora à própria aparição dos dois tipos melódicos, cuja alternância irregular e imprevisível estabelece um movimento em uma outra dimensão, não mais entre pontos, mas entre os tipos melódicos e seus afetos.

7

FIGURA 20: São seus olhos que tremem. [38-43].

Como se vê, o que se tem é uma tentativa constante de se extrair novas forças dos comportamentos melódicos, neutralizando em distintos níveis soluções melódicas associadas mais diretamente àqueles modelos vocais e à lógica tonal.

Retomemos as reflexões de Klee para podermos avançar nessa reflexão sobre o movimento e a composição musical.

4.2 Experiência da linearidade intermediária

Há casos em que o embate entre uma *linha ativa* e uma forma que quer se insinuar se intensifica, e a linha se vê prestes a se tornar superfície. Trata-se do que Klee designa como *experiência da linearidade intermediária*.

O efeito de uma linearidade intermediária se estabelece sempre quando a *linha descreve um plano* (Fig.21):

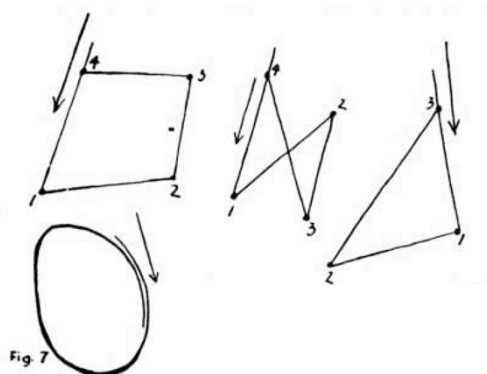


FIGURA 21: KLEE, 1972, p.18.

Klee dirá o seguinte:

(...)Como linha, ela ainda se distingue por seu caráter apaziguado e por não ter nem começo em fim. Considerada de maneira elementar (como ação da mão) ela ainda é uma linha, mas uma vez concluída, a representação linear está no lugar ocupado pela imagem de uma superfície. Ao mesmo tempo desaparece seu caráter móvel (...). (KLEE, 2004, p. 40.)

Nesse caso, esquematicamente tem-se²⁶:

- Linhas intermediárias
- Causa: energia linear
- Efeito: impacto planar

²⁶ Cf. KLEE, 1972, p. 20.

Na tentativa de relacionar essa ideia de linearidade intermediária com a reflexão composicional, devemos pensar em casos nos quais o desenho da linha, e aqui podemos até mesmo pensar na ideia tradicional de linha melódica, defina alguma instância que enfraqueça esse desenho. De maneira bem livre, essa nova instância pode ser associada a uma estrutura métrica.

No exemplo seguinte (Fig. 22) , tem-se claramente a ideia de um movimento cujo desdobramento melódico, marcado por saltos em direções opostas (as notas da extremidade), coincide exatamente com as cabeças de tempo do compasso, potencializando uma escuta da estrutura métrica:



FIGURA 22. BACH. *O cravo bem temperado*, Prelúdio II, Primeiro Livro, [1-6].

Porém, o “melódico” aqui não se manifesta na sucessão imediata das notas, nem das unidades de tempo; uma linha melódica, naquela acepção schoenberguiana, surge das notas iniciais de cada compasso (mão direita: Dó, Lá, Si, etc.) intencionalmente posicionadas no ápice da tessitura dos compassos. Nesse sentido, o conteúdo interno de cada compasso torna-se uma espécie de engrenagem motora cuja função, mais do que simplesmente melódico-harmônica, é criar o interesse métrico. Nesse caso, a estrutura métrica pode perfeitamente remeter à ideia de um plano fechado, uma vez que o percurso sempre se completa voltando-se a um primeiro tempo. (padrão).

No exemplo seguinte (Fig. 23) tem-se a mesma operação, porém o direcionamento das vozes, não coincidindo com a posição das 4 semínimas subentendidas pelo compasso, gera uma estrutura rítmica assimétrica (3 + 5), mas que da mesma forma do exemplo anterior, subordina o movimento das vozes internas à definição da atividade rítmica.

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo and dynamics are indicated at the top. The music is characterized by rapid, rhythmic patterns of sixteenth notes, often grouped in pairs of forte (f) and piano (p) dynamics. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and fingerings (1, 2, 3) to guide the performer.

FIGURA 23: LIGETI. *Étude pour piano n° 1*, Premier Livre, [1-4].

Algo desse jogo, em que o encadeamento melódico gera um interesse rítmico, foi experimentado na escrita da peça “Tranças” (Fig. 24 e 25). Em diversos momentos o violino realiza uma melodia que ora pertence a um plano principal, ora acompanha o piano que realiza uma espécie de coral.

H **Piu mosso**
♩ = 100

Pno.

Vln.

mp

FIGURA 24: RODRIGO. *Tranças*: [65-66].

I

mp cantabile, espressivo

FIGURA 25: *Tranças*: [69-70] (Continuação/ mesmas claves da fig. 24).

Os jogos de mudança de direção da melodia acabam por transformar uma sequencia regular de ataques em algo de interesse rítmico. Para tanto, inicialmente foi construída uma estrutura rítmica e em seguida buscou-se informar melodicamente o posicionamento dos ataques principais através de variações da direção melódica e da alternância do posicionamento das notas na tessitura (Fig. 26):

Base Rítmica

Soluções melódicas

- 1) As cores indicam as posições dos ataques no compasso.
- 2) As notas em X indicam pontos da melodia que criam interesse rítmico em função do posicionamento das notas na tessitura ou das mudanças de direção da melodia.

FIGURA 26: Base rítmica sua realização na melodia. (*Traças*).

Nesse exemplo, não é tanto a estrutura do compasso (5/4) que se pronuncia, mas sim a atividade rítmica. A ideia era justamente não subordinar essa atividade à medida do compasso. Para isso, a estrutura rítmica de base foi construída de modo a deixar a percepção da hierarquia entre os tempos do compasso imprecisa: tratam-se de quatro figuras rítmicas idênticas (1 colcheia + 2 semicolcheias) entremeadas por uma figura rítmica distinta (semicolcheia + colcheia + semicolcheia).

Procedimento semelhante foi empregado na peça “*Corisco*”, para violoncelo e percussão (Fig. 27). A parte do violoncelo segue estritamente a mesma lógica descrita acima, porém, buscou-se uma maior alternância entre momentos de rítmicas regulares e irregulares.

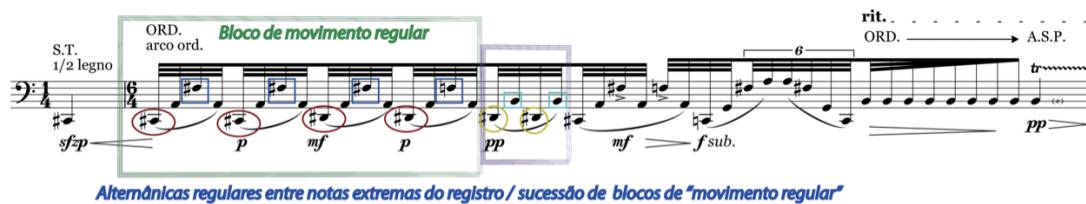


FIGURA 27: Alternâncias entre registros extremos criando movimentos regulares. *Corisco* (parte de violoncelo) início.

Na medida em que a alternância entre as notas extremas respeita um mesmo padrão (no caso do exemplo, os registros grave e agudo são conectados através de uma nota pivô), define-se uma atividade regular. Porém, também alternam-se registros grave e agudo visando a definição de uma atividade irregular, tornando assim a flexão do tempo mais complexa (Fig. 28):

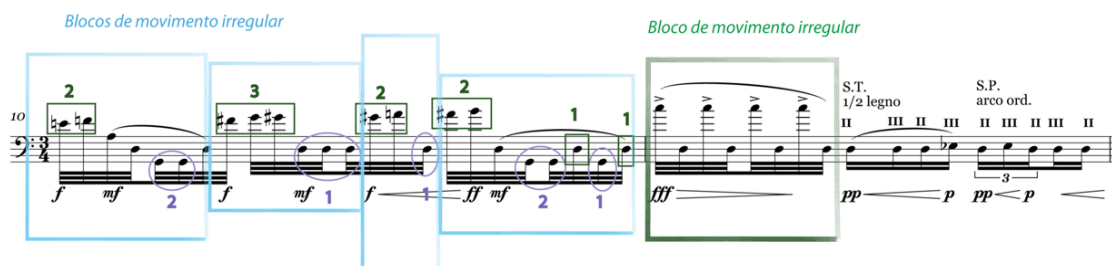


FIGURA 28: Alternâncias irregulares entre registros. Sucessão de blocos de “movimento irregular”. *Corisco* (parte de violoncelo) [10-11].

Entretanto, ainda estamos considerando apenas a parte de violoncelo isoladamente. A parte de percussão foi pensada para funcionar principalmente como uma espécie de *senalizador temporal*. Seus jogos de acentos e alternâncias de timbres nem sempre coincidem com a articulação temporal proposta no violoncelo o que acaba por definir níveis distintos de flexões temporais, resultando em uma rítmica global intencionalmente hierarquizada, espécie de engrenagem rítmica na qual ações da percussão anunciam ações do violoncelo e vice-versa.

O exemplo seguinte (Fig. 29) ilustra esse procedimento de *sinalização temporal*: algumas das ações da percussão pontuam instantes imediatamente anteriores às mudanças de inflexão temporal no violoncelo, “indicando”, por assim dizer, que algo novo ocorrerá.

Ações alternadas de violoncelo e percussão

Alterância de timbres na percussão defasada em relação à alternância de registros no violoncelo

FIGURA 29: Alternância de timbres na percussão defasada em relação à alternância de registros no violoncelo. (Corisco).

Essas estratégias composicionais que propõe informar melodicamente uma intensão de natureza rítmica imprimem à melodia um caráter de movimento que já não se refere apenas à percepção das mudanças de direção: em função desse interesse rítmico, o funcionamento melódico se presta também a *informar a maneira como o tempo se flexiona*.

4.3 PROGRESSÕES DO PENSAMENTO EM KLEE: DO DESENHO À PINTURA, DA ESPECULAÇÃO MATERIAL À OBSERVAÇÃO DA NATUREZA

Até o momento apresentamos as reflexões de Klee relacionadas aos dinamismos da linha. Nesse estágio de sua reflexão, o pintor tenta criar o movimento a partir dos próprios meios conceituais da pintura. Ao incorporar suas reflexões no campo da música, de alguma forma, mantivemos a associação padrão entre linha pictórica e melodia, porém, o contato com o pensamento de Klee nos desafiou a buscar soluções mais ousadas no nível da estruturação melódica, o que acabara por determinar uma compreensão renovada do próprio fenômeno melódico.

Porém, há toda uma progressão no percurso prático de Klee, desde uma compreensão pormenorizada do emprego dos meios pictóricos até a elaboração de uma técnica mais complexa. Como aponta NOURI (2010, p.195), o pintor começa pelo desenho, por essa vivência da linha, passa pelas tonalidades e pelo problema da cor, para terminar na criação de composições mais complexas, integrando todos os meios e procedimentos da pintura. Tendo definido as bases de sua reflexão sobre a linha, Klee parte para a observação da natureza desenhando sistematicamente suas linhas, numa rotina que gradativamente redefine sua técnica. A partir dos esquemas oriundos de suas observações da natureza, Klee inventa procedimentos composicionais. Através de uma técnica de *decalque* – na qual uma imagem criada geralmente em papel vegetal, pode ser reproduzida posteriormente em outros lugares – composições mais complexas surgem: o traço do lápis, dá

lugar ao nanquim, que dá lugar à aquarela e, finalmente à pintura a óleo²⁷. Nesse sentido a própria complexidade das obras se relaciona diretamente a esse percurso reflexivo do pintor.

Veremos a seguir, como o pensamento de Klee se expande, buscando compreender manifestações do movimento externas ao domínio pictórico. Ainda de acordo com Nouri (2010), trata-se de um novo estágio de seu estudo do movimento no qual ele irá estudar as linhas da natureza liberando suas energias a fim de torna-las meios pictóricos.

Veremos a seguir alguns casos referentes à maneira como Klee elabora seu processo de observação da natureza definindo novas ferramentas para a criação pictórica.

²⁷ Esse procedimento do decalque nos faz pensar imediatamente na obra do compositor italiano Luciano Berio atravessada por procedimentos de *reescritura*, nos quais, de maneira geral, peças solo transformam-se numa espécie de *cantus firmus* sobre o qual se compõe obras com outras configurações instrumentais e outras questões composicionais. Vale mencionar que algumas das peças apresentadas no portfolio deste trabalho também se baseiam neste procedimento, são elas: *Acquarello*, uma reescritura de “*Lançam-me olhares molhados*” e “*Tranças*”, uma reescritura da peça de piano “*Corrupio*”.

5 PESO E CONTRA-MOVIMENTO: O MOVIMENTO NAS SITUAÇÕES DE DESEQUILÍBRIO DE FORÇAS

Há em Klee um hábito constante de se referir a medidas de peso. Em seus cursos na Bauhaus, o primeiro elemento não pictórico relacionado ao movimento é o peso. Frequentemente ele esboça desenhos e lhes atribui valores, “pesando-os”. (KLEE, 2004, 57).

O *contra-movimento* é definido por Klee (ibidem, p. 60 et seq.) como uma manifestação atrelada ao movimento. A relação entre *movimento* e *contra-movimento* se explica fisicamente pela lei da gravitação. O pintor explica o modo de funcionamento dessas duas forças tomando como um símbolo de referência a balança (Fig. 30). Se considerarmos uma balança de dois pratos com dois pesos de mesmo valor em cada um deles, temos uma situação de *equilíbrio de forças* (no caso, Klee ilustra com uma balança com dois pesos de 500g de um lado, e de outro, um peso de 750g outro de 250g).

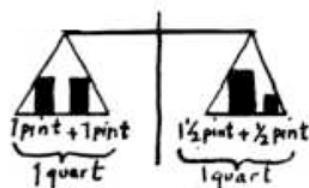


FIGURA 30: Situação de equilíbrio de forças. (KLEE, 2004, p. 62).

Porém, ao se alterar o valor de um dos pesos, veremos imediatamente a ação de repartir em duas direções: a parte mais pesada se deslocará para baixo, e a mais leve, para cima. Trata-se da aparição simultânea de *movimento* e *contra-movimento* (Fig. 31):

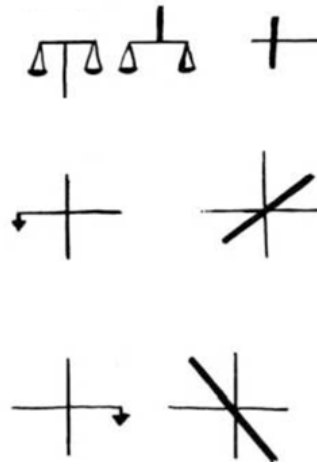


FIGURA 31: Movimento e Contra-movimento. (KLEE, 2004, p. 60).

Contudo, movimento e contra-movimento já agem mesmo em situações de equilíbrio, pois nesse caso, a atuação da força gravitacional deve ser compensada pela ação de uma força em sentido contrário. O importante aqui é que mesmo a questão do *estatismo*, do *imóvel*, será encarada por Klee como um aspecto de toda a problemática relacionada ao movimento, isto é, o estatismo será concebido, mais do que como ausência de movimento, como o resultado de um *antagonismo de forças*, estando de fato inscrito na própria lógica do movimento.

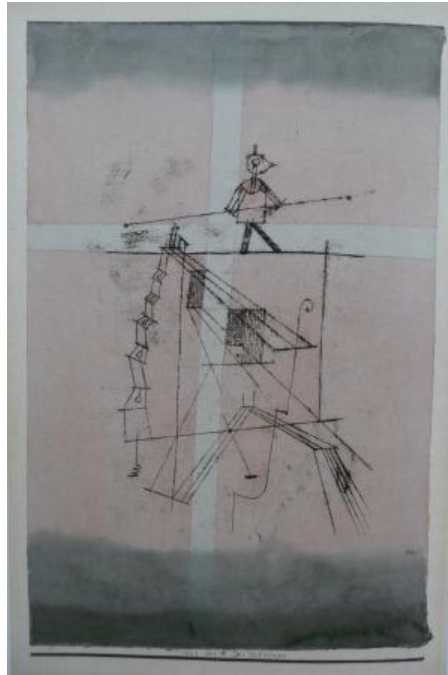


FIGURA 32: KLEE. *Le funambule*. 1923.

NOURI (2010, p. 164) discute essa questão dos jogos de forças em Klee referindo-se à ideia de “*equilíbrio assimétrico*”, configuração de forças na qual uma situação de repouso vertical, como no caso do equilibrista, por exemplo, só é alcançada através de movimentos horizontais para a direita e para a esquerda. Sendo assim, ele mostra como em Klee, a partir de situações de desequilíbrio flagrante, a pintura pode, através de seus próprios meios reinstalar um equilíbrio assimétrico, imagem de um espaço que se apresenta como “estabilidade dinâmica”.

Percorrendo os escritos de Klee, percebe-se que há todo um sistema de projeções, reflexões e reverberações de seu pensamento. Da mesma forma que o ponto se lança na linha, uma manifestação concreta pode ser projetada em domínios abstratos. Observando a natureza, Klee constantemente parte de situações físicas (como nesse caso, a experiência

do peso) destilando-as em busca de formulações aptas a gerarem conceitos pictóricos. Nesse sentido, a constatação, da atuação de um *contra-movimento* associado à própria ação, lhe fornecerá as bases para a formulação de seu conceito de *perspectiva*.

A perspectiva em Klee (2004, p. 44 et seq.) nasce de um tipo especial de acoplamento de linhas, chamado por ele de “linhas divergentes”. No entanto, em relação às premissas básicas de seu pensamento, é o movimento das linhas que define superfícies, o que significa dizer que mesmo sua ideia de perspectiva também será perpassada pelo movimento. Logo, Klee se interessa pelas *perspectivas móveis*, demonstrando isso aos seus alunos através de um exemplo sobre os trilhos de um trem de ferro, no qual, em função do posicionamento de um observador imaginário, espaços tridimensionais móveis se estabelecem, criando todo um jogo de perspectivas múltiplas. Klee mostra que em cada ponto do espaço tem-se uma perspectiva diferente, uma apreensão diferente desse espaço; se o observador muda de posição, *o espaço se reconfigura*: o espaço “reage” ao movimento do observador definindo um movimento próprio. É esse jogo, essa “reação” do espaço ao movimento de um observador que Paul Klee define como *contra-movimento* (Fig. 33):



FIGURA 33: Contra-movimento: perspectivas móveis. (KLEE, 1972, p. 36-37).

Como se vê, trata-se de uma implementação pictórica dos jogos de força entre *movimento* e *contra-movimento*. Tais conceitos já não se restringem ao campo da física, prescindindo de sua própria base concreta – a experiência do peso – para se definir. O desafio de Klee é buscar aplicar ao modo de expressão pictórica todas essas riquezas deduzidas do campo da física, fazendo com que suas estruturas sejam assimiladas pela própria linguagem das artes.

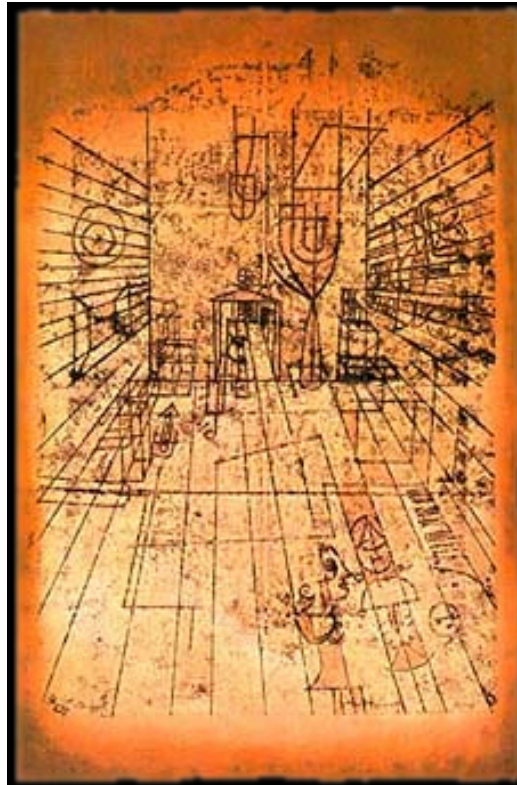


FIGURA 34: KLEE, Paul. *Zimmerperspective mit Einwohnern*. Zentrum Paul Klee, Bern. 1921.

5.1 “Perspectivas Móveis” em *Aura*

Em “*Aura*”, peça para orquestra composta entre 2010 e 2011, há uma seção [147-190] inteiramente estruturada sobre um único acorde (Fig. 35).



FIGURA 35: Acorde principal. (*Aura*).

Através de uma diversidade de jogos dinâmicos, timbrísticos e articulatórios a cada momento esse acorde é abordado a partir de uma de suas notas constituintes, sendo percebido através de vários “pontos de escuta”. O resultado global é de um colorido geral que se mantém homogêneo, porém, quando a percepção se desloca para o detalhe dá-se conta de um dinamismo que evoca os espaços móveis de Klee²⁸.

Trata-se de uma densa trama polifônica (Fig. 36), na qual o naipe de cordas é inteiramente tratado por *divisi*. Um jogo de defasagem entre *crescendos* e *decrescendos*, aplicados alternadamente a cada uma das notas do acorde, explicita sua configuração intervalar, criando sub-agrupamentos de notas que a cada momento se recombina. Ritmicamente tem-se uma estrutura de *acelerandos* e *ralentandos* que rege o jogo entre as dinâmicas, criando uma espécie de fluxo irregular. Jogos timbrísticos (vibratos, tipos de arcadas, posição das arcadas, etc.) reforçam essa distribuição do acorde em

²⁸ Essa ideia foi revisitada por diversos compositores

Essa ideia de se engendrar qualidades dinâmicas a partir de situações que envolvem o estatismo de algum parâmetro pode ser vista em diversas obras do século XX. A guisa de exemplo poderíamos pensar em *Atmospheres* de György Ligeti, obra na qual, em diversos momentos, acordes estáticos ganham dinamismo ao serem abordados à luz de procedimentos de variação textural, timbrística e dinâmica, além de um trabalho de espacialização dos instrumentos absolutamente criterioso. Um outro caso radical de tal procedimento ainda poderia ser visto na obra *Rothko Chapel* de Morton Feldman, na qual, a partir de um determinado momento (compasso 211), um mesmo acorde é sustentado durante mais de três minutos. Estando expostos a esse acorde por tanto tempo, a partir de um determinado momento *a escuta passa a se movimentar no interior dessa sonoridade*, buscando captar suas seus pequenos detalhes e suas nuances.

5.2 Aspectos do movimento rígido em Klee e suas relações com a composição musical

A reflexão de Klee (2004, p. 95 et seq.) se encaminha no sentido de mostrar que, uma vez estando fixos à Terra, nosso raio de ação está fisicamente delimitado pela atuação da força de gravidade. Qualquer objeto na Terra estará submetido a essa força e, finalmente, nossa própria apreensão do movimento está determinada por ela. Essa ação da gravidade, conseqüentemente, imprime aspectos qualitativos ao movimento: mover-se a favor ou contra a gravidade, mais do que deslocar-se em sentidos opostos, caracterizará *qualidades* de ações distintas, definindo o primeiro estágio de

uma tipologia do movimento que gradativamente ganha forma nos escritos de Klee.

No exemplo seguinte, Klee esquematiza um movimento ascendente em uma escada com os degraus cada vez maiores (Fig. 37):

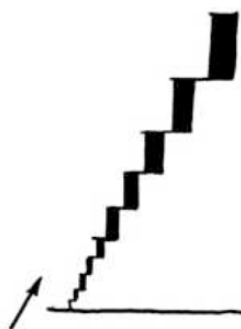


FIGURA 37: Escada que se sobe com um esforço acrescentado a cada passo. (KLEE, 1972, p. 25).

A ação da gravidade, além de determinar aspectos qualitativos ao movimento, define também uma espécie de *delimitação*, uma restrição. Se pensamos, por exemplo, no lançamento de um projétil, sabemos que ele alcança um ponto máximo, um limite em sua trajetória vertical: ele sobe com velocidade decrescente e desce com velocidade crescente, ou seja, no momento de menor velocidade, tem-se o ponto mais alto da trajetória e, a partir de então, o sentido do movimento se inverte.

De resto, a ação da gravidade, ao delimitar esse movimento, lhe causa obrigatoriamente uma *articulação*, segmentando-o em dois momentos, os trajetos de ida e volta. Em função dessa articulação, deduz-se um *ritmica* própria ao movimento desse projétil. De fato, Klee identifica aí um “ritmo binário” (Fig. 38), nascido da percepção do momento em que a segmentação do movimento se expressa:



FIGURA 38: Ritmo binário de articulação fluida. (KLEE, 1972, p. 25).

Como se vê, essa *experiência do peso*, oferece para Klee, através de uma elaborada lógica de deduções, a possibilidade do começo de uma *parametrização* do movimento: primeiramente a força da gravidade determina qualidades, tipos de acelerações do movimento; em seguida, essas qualidades, uma vez circunscritas no próprio raio de ação da gravidade, se repartem, se distribuem, se *articulam*; e, finalmente o jogo dessas articulações gera ritmos.

Essa definição do ritmo como *aquilo que se pronuncia no instante articulatório de um movimento* é fundamental tanto na construção da teoria pictórica de Klee, como em sua elaboração artística. Tecnicamente, em sua busca por uma rítmica propriamente pictórica, Klee se atentarà às maneiras com o espaço pode ser dividido, como suas as articulações se definem. Para isso, ele elege o tabuleiro de xadrez como elemento símbolo de um espaço dividido, cuja alternância entre preto e branco define uma articulação binária (Fig. 39).

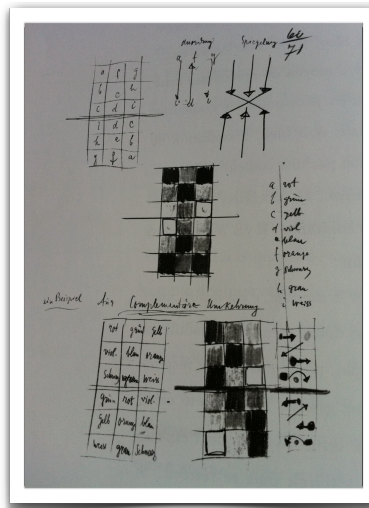


FIGURA 39: Movimentos em um tabuleiro de xadrez. (KLEE, 1977, p. 146).

Nas reflexões de Boulez sobre o texto de Klee, há momentos em que a relação entre música e pintura se estreita. Em um desses momentos, o compositor discute a ideia de ritmo em Klee, mostrando sua aproximação com a música. Para o Boulez (1989, p. 86), a concepção de tempo em música é fundada sobre o que ele chama de *módulo*. Trata-se de padrão de divisão, que na verdade pode ser aplicada tanto ao tempo, no caso da música, como ao espaço, no caso das artes plásticas.

Se pensarmos no tabuleiro de xadrez, o espaço é dividido de maneira binária, através da alternância de preto e branco. Trata-se, na terminologia de Boulez de um *módulo* binário. Já no caso da música, segundo o compositor, o que importa é marcar, assinalar o tempo, pois o ouvido não apreende as durações de maneira cronométrica. Sendo assim, um padrão de divisão (uma pulsação), regular ou não, *ajuda a medir o tempo* da mesma forma que o módulo de espaço permite medir as distâncias. Para ele, a pulsação é *um módulo de tempo*. Na verdade, o que Boulez está mostrando é que organiza-se o tempo na música da mesma forma como se organiza o espaço na pintura, apesar das ações envolvidas serem diferentes.

Em “*Corisco*”, como foi mostrado anteriormente (p. 74-76), há um procedimento composicional que tenta informar melodicamente uma atividade de natureza rítmica. Mostramos como seu processo articulatório, no nível das configurações melódicas, expressava uma rítmica irregular, o que não deixa de evocar essas ideias de Klee que apresentamos. Porém, há uma tentativa de se projetar também no nível da forma global elementos que engendrem uma sensação de atividade rítmica (Fig. 40). Para tanto, partiu-se de uma espécie de “mapa temporal”²⁹, em que uma duração previamente estabelecida foi dividida em partes desiguais.

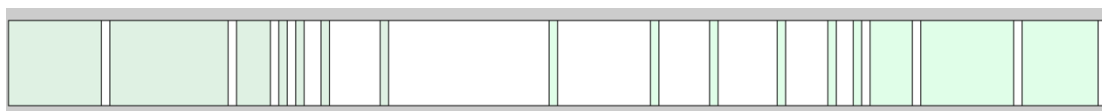


FIGURA 40: Esquema temporal de *Corisco*.

A princípio, a alternância entre as cores deveria simbolizar um tipo de encaminhamento formal baseado na alternância de certos “tipos texturais” (Fig. 41)³⁰. Tratam-se de materiais, com comportamentos diferenciados, que seriam desenvolvidos alternadamente, criando-se um contínuo sub-articulado e diferenciado em função da expressão das suas características expressivas. Porém, no decorrer da composição, tanto as proporções temporais como a elaboração dos materiais sofreram ajustes tendo em vista o próprio encaminhamento composicional.

²⁹ Uma discussão mais aprofundada sobre a ideia de “mapa temporal” pode ser encontrada em BARBOSA (2008, p. 43-51).

³⁰ Idem, p. 51-55. Barbosa apresenta a noção de “tipo textural” como uma “combinação de traços expressivos”. O autor discute detalhadamente essa noção remetendo-a às reflexões de compositores como Roger Reynolds, Pierre Boulez, Iannis Xenákis e Brian Ferneyhough.

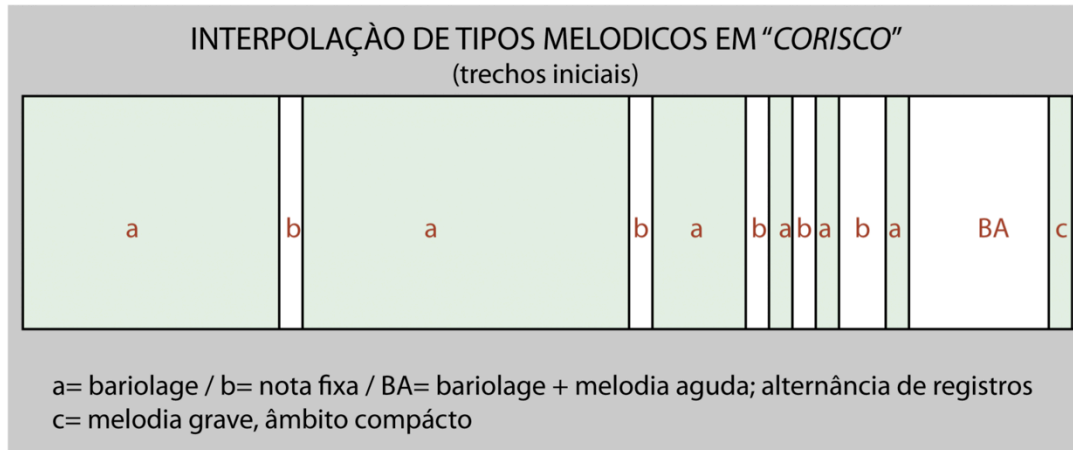


FIGURA 41: Esquema para a parte de violoncelo. "Corisco", Trechos iniciais.

Observando esse esquema, inicialmente tem-se uma alternância entre os tipos texturais "a" e "b". Os níveis de elaboração dos materiais, expressos em suas próprias extensões temporais, são distintos. O tipo textural "a", inicialmente o material principal, gradativamente perde importância em relação a "b" e esse jogo é, na realidade, o dispositivo formal que permite que outros tipos texturais, no caso, "BA", se apresentem, renovando o interesse formal. Tem-se, portanto, um desdobramento temporal marcado por *interpolações*, definindo um processo formal dinâmico, cujas articulações, pronunciadas pela alternância irregular dos materiais, redimensionam aquela atividade rítmica interna à melodia, exprimindo-a na própria forma (Fig. 42):

5.3 Aspectos do “movimento fluido” em Klee e suas contribuições para o pensamento composicional

Se, por um lado, a *experiência do peso* concorre, em Klee, para uma formulação mais elaborada do movimento, por outro lado, ela o aprisiona em um tipo de manifestação circunscrita à lógica gravitacional. Ciente da subordinação a essa força de atração terrestre, Klee, rapidamente expande sua reflexão em busca de “regiões onde outras leis vigoram, para as quais será necessário encontrar outros símbolos correspondentes a um movimento mais solto, e a pontos de contato mais móveis.” (KLEE, 2004, p. 96)

Trata-se, para Klee, de pensar o movimento na água, na atmosfera e, finalmente, no espaço cósmico.

Na água, em função do empuxo, tem-se uma espécie de negativo do movimento na terra. Se na terra, a força gravitacional nos puxa para baixo, na água, o empuxo nos impulsiona para cima. Porém, se pensamos no caso de um mergulhador ou de um peixe, vemos que pode-se dominar a totalidade de um espaço aquático prescindindo-se de pontos rígidos de adesão. Isso não é válido para o movimento terrestre, já que para realizarmos qualquer movimento ascendente, deveremos necessariamente recorrer a alguma estrutura munida de pontos de contato, como uma escada. Consequentemente, o mais importante é que “o ritmo do movimento de natação na superfície da água ou no fundo, é mais fluido, mais relaxado, do que o ritmo da caminhada na terra ou do que o da subida de uma montanha ou de uma escada” (Fig. 43):



FIGURA 43. “Os impulsos das pernas de um nadador”. Um ritmo de articulação fluida. KLEE, (1972, p. 25).

Um ritmo fluido, em Klee (2004, p. 99) se define pela natureza de suas articulações, pela configuração dos pontos de contato. No caso da água, a fluidez do movimento e sua tendência ao contínuo se relacionam à sutileza das articulações, que agora se manifestam de forma muito mais discreta do que em relação ao movimento no solo, realizado necessariamente por etapas (Fig. 44):

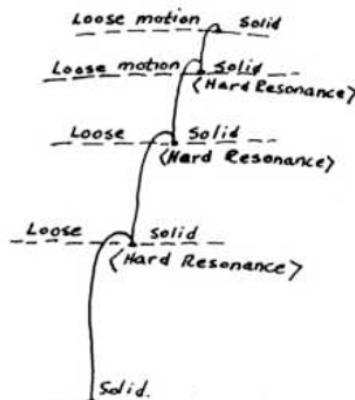


FIGURA 44: Representação de uma pedra que cai em saltos cada vez maiores de uma escarpa íngreme. Ritmo de articulação rígida. (KLEE, 1972, p. 49).

No caso do movimento na atmosfera, Klee (ibidem) faz alusão a um balão completamente livre, entregue às correntes de ar quentes e frias. Nesse caso (Fig. 45), são essas massas de ar de temperaturas diferentes que determinam um tipo de movimento que, se comparado aos anteriores, é ainda mais solto.

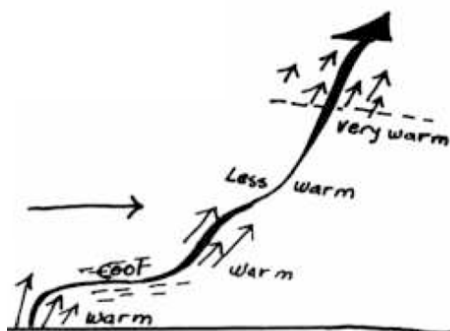


FIGURA 45. Representação de um balão livre sobe de uma coluna de ar quente a uma coluna de ar frio, depois passa por uma coluna mais quente e finalmente em uma muito quente. Ritmo de articulação fluida. (KLEE, 1972, p. 49).

Toda essa incursão por esses ambientes oferece a Klee casos cuja investigação lhe permite cada vez mais aprofundar sua pesquisa sobre o movimento. Gradativamente observamos o pintor conquistando esse conceito, reconhecendo suas variáveis, estabelecendo seus parâmetros e tornando-o cada vez mais manipulável. Nas aulas de Klee acompanhamos a formulação de uma verdadeira *tipologia do movimento* cujos critérios se definem pouco a pouco.

Até o momento podemos esquematizar essa tipologia em função dos seguintes parâmetros³¹:

Ambiente	Princípio motor	Direção	Articulação
Terra	Gravidade	Descendente	Rígida
Água	Empuxo	Ascendente	Fluida
Ar	Temperatura	Livre	Fluida

TABELA 1: Tipos de movimento em Klee.

³¹ No capítulo 5.3.2 “Aura: composição por tipos móveis” (p. 99 et seq.) tentarei trazer para a música uma reflexão inspirada nessa espécie de tipologia do movimento proposta por Klee.

Com isso, a reflexão de Klee avança num sentido cada vez mais abstrato e criativo: não se trata mais de apenas catalogar os tipos de movimento, mas de operar criativamente com os parâmetros já definidos, combinando-os e intercalando-os de tal forma a se chegar à composição pictórica³².

A possibilidade de se engendrar um movimento fluido na música foi experimentada sobretudo nas peças “*Acquarello- tintas diluídas em água*” e “*Aura*”, as quais discutiremos a seguir.

5.3.1 Movimento fluido em “*Acquarello – tintas diluídas em água*”

Em “*Aquarello...*”, trio para flauta, clarinete e piano, em alguns momentos leva-se ao extremo a busca por um tempo fluido. Experimenta-se uma rítmica contínua e irregular, não mensurada, que se presta a *atenuar o processo articulatório*. Isso determinará a escolha de uma notação não convencional (Fig. 46):

FIGURA 46: Exemplos das soluções notacionais em “*Acquarello, tintas diluídas em água*”.

³² Cf. KLEE, 2004, p. 100.

Essas linhas curvas, que remetem literalmente à traços pictóricos, estarão associada à variações contínuas de velocidade: *acelerandos* e *desacelerandos*. Na bula da partitura lê-se:

essa partitura alterna momentos de escrita rítmica mensurada com momentos de rítmica não mensurada. em alguns momentos, a rítmica não mensurada é sugerida através de uma escrita de **forte apelo visual**. trata-se de uma escrita baseada em curvas que sugerem visualmente nuances agógicas, isto é, variações de velocidade. tais curvas serão utilizadas **sempre** em situações de figurações ou gesticulações **rápidas**, descrevendo portanto gradações de andamento à partir desse contexto.

o exemplo abaixo ilustra como devem ser interpretadas:

tem-se portanto acelerandos e desacelerandos associados às mudanças de direção da curva:

ponto superior: andamentos mais rápidos

ponto superior: andamentos mais lentos

desacelerando

acelerando

desacelerando

FIGURA 47: Bula de *Acquarello*...

Acredito que é na medida em que o tempo se flexiona dessa maneira imprecisa, expressando apenas variações de velocidade e neutralizando uma hierarquização mais evidente entre os ataques, que se aproxima de um estado de fluidez. Contudo, apenas esse jogo temporal não é suficiente para se definir o ambiente fluido. Da Vinci, em suas reflexões a partir da observação da natureza propõe o seguinte:

Observa o movimento da superfície da água, que se parece com a do cabelo, e que tem dois movimentos. Um que acompanha o fluxo da superfície. O outro que forma linhas de refluxo. Assim a água forma turbilhões, que se devem ao ímpeto da corrente principal e aos movimentos ocasionais e refluxos. (DA VINCI, 2007, 164)

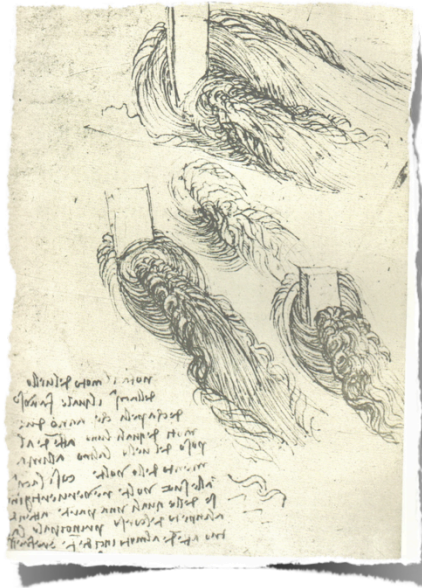


FIGURA 48: Esquema de fluxos e refluxos na superfície da água. DA VINCI (2007, p.165).

No momento da escrita dessa obra, considerava ser necessário levar aspectos da fluidez à própria concepção dos materiais, tornando-os elásticos, aptos à expressarem esse jogo entre fluxos e refluxos. Nesse sentido, pode-se atuar, por exemplo, no nível da elaboração textural, a fim de se criar um efeito geral de ressonância, de “turbilhão”. Isso pode ser solucionado tecnicamente apresentando-se as mesmas ordenações de alturas simultaneamente em diversos instrumentos, mas variando-se suas inflexões temporais e dinâmicas (Fig. 49):

Tempo libero, presto rubato
"Plástico"

Flute

Clarinet in Bb

Piano

"caprichoso e leve"

[mf ↔ mp ↔ p :] (1/2)

Fl.

Cl.

poco meno

ancora poco meno

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p*

FIGURA 49: Efeito de “cauda”: materiais semelhantes, porém com inflexões temporais e dinâmicas distintas. (*Acquarello...*).

Em “*Acquarello...*” há um conflito em relação à notação tradicional, pois o processo rítmico é informado no eixo vertical da partitura, juntamente com o posicionamento da haste. Porém, a ideia é justamente a de se imprimir a esse processo rítmico aspectos relacionados ao movimento na água: graficamente, as linhas onduladas ascendentes expressam acelerandos, numa tentativa de se trazer para a própria escrita musical uma dinâmica do empuxo.

Melodia e ritmo estão, portanto, trançados em um único eixo definindo um movimento que prescinde dos “pontos de contato” de um tempo horizontal, subdividido uniformemente. Essa ideia de se entrelaçar parâmetros em função de uma mesma componente notacional, se presta também à intenção de se tentar informar os elementos da escrita de uma maneira mais direta, visual, sem a necessidade de se passar pela ideia de se “contar” o tempo, subdividi-lo para “encaixar” os ataques, enfim, mediações que se alinham aos hábitos de discretização do tempo.

Há um outro aspecto interessante relacionado às soluções notacionais em *“Acquarello...”*. Em função da ausência de referências temporais, cada parte individual só poderá ser executada “acompanhando” as outras, ou seja, os músicos só poderão se sincronizar em função da percepção das outras partes, o que condiciona a atividade sempre à definição de uma resultante global. O tempo já não é dividido, mas compartilhado.

Naturalmente, essas soluções notacionais, apesar de estarem fundadas em aspirações de natureza poética, não se reduzindo aos fetichismos da grafia musical, ao negarem premissas básicas do sistema notacional ocidental, reivindicam uma atitude especial de seus interpretes, pois todas essas linhas apenas sugerem a maneira como o tempo deve ser compartilhado. Interpretes que se engajem nos elementos poéticos que abordamos certamente terão mais sucesso na realização da obra.

5.3.2 “Aura” : composição por tipos-móveis

Em muitos aspectos, “Aura” é a projeção no ambiente de uma orquestra sinfônica das questões composicionais referentes a fluidez experimentadas em “Acquarello...”. O conjunto dos materiais é mais diversificado, tendo sido elaborado a partir de um conjunto de “comportamentos” relacionados a ideias de movimento. Estabeleci os seguintes comportamentos: *móveis*, *estáticos*, *circulares* e *lineares*. Combinando-se esses comportamentos tem-se o que denominei “tipos móveis”: *giros*, *paisagens*, *atmosferas*, *linhas*, *gestos*. Por exemplo: da combinação entre comportamentos lineares e móveis tem-se os chamados *gestos*. Da combinação entre comportamentos móveis e circulares tem-se os *giros*. Comportamentos estáticos combinados aos circulares definem *paisagens*. A figura seguinte (Fig. 50) ilustra todo o processo de concepção dos “tipos móveis”.

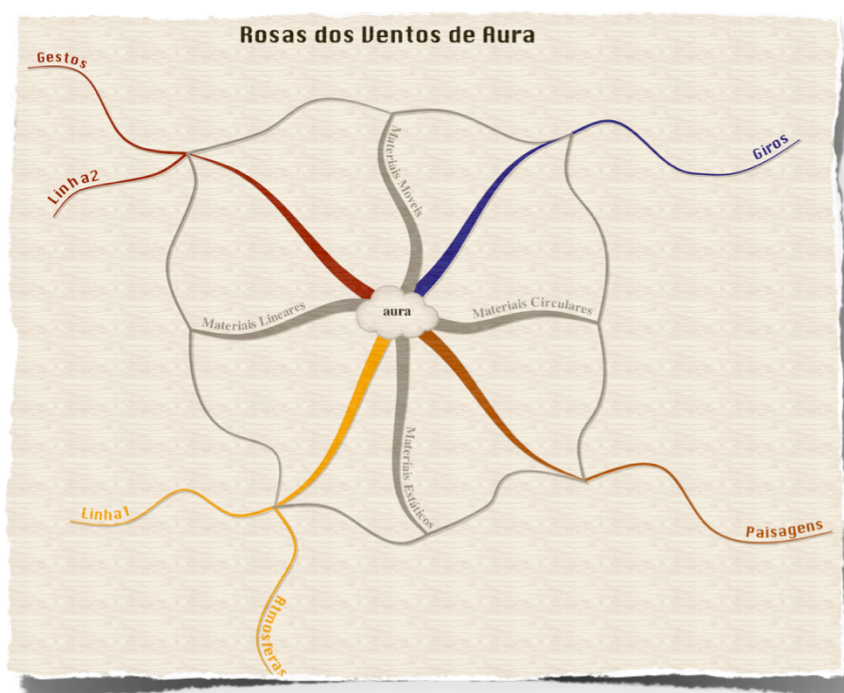


FIGURA 50: Concepção de “tipos móveis em Aura”.

A caracterização propriamente musical dos “tipos móveis” definiu-se em função da ocorrência ou ausência de certos critérios, escolhidos previamente, que de alguma forma expressassem musicalmente os comportamentos apresentados:

	Figuração	Direção	Recorrência	Função Articulatória
Giros	X	Q	X	
Linha I	X	↓	X	
Linha II	X	↑	X	X
Gestos	(X)	(↑) (↓)	(X)	X
Paisagens	X		X	
Atmosfera			X	

TABELA 2: Caracterização dos “tipos móveis” em *Aura*.

Os “giros” (Fig. 51-52) têm *figuração*, no sentido de sua atividade rítmica e melódica os recortarem da textura; têm também *direção circular*, começando sempre do mesmo ponto; são *recorrentes*, mas não possuem *função articulatória*.

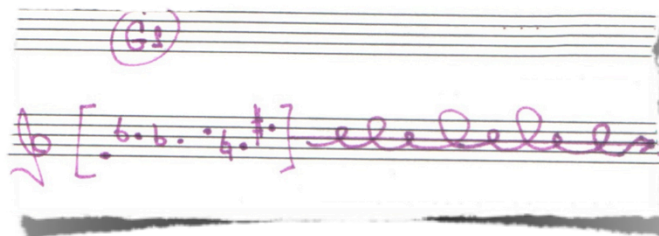


FIGURA 51: Giros. Representação esquemática.

85 $\text{♩} = 60 \text{ c.a.}$ 86 87

FIGURA 52: “Tipo móvel”: Giros. *Aura*. [85-87].

As “linhas” 1 e 2 (Fig. 53-56) diferem-se quanto à direção e à função articulatória.



FIGURA 53: Linha 1. Representação esquemática.

FIGURA 54: “Tipo móvel”: Linha1. *Aura*.

FIGURA 55: Linha 2. Representação esquemática.

H $\text{♩} = 60 \text{ c.a.}$

Fluc.1.2
Ob.1
Cl.1
C Tpt.1
C Tpt.2
Perc.1
Perc.2
Perc.3
Perc.4
Cel.
Vln. I
Vln. II

FIGURA 56: “Tipo móvel”: Linha 2. *Aura*. [69-71].

Os “gestos” (Fig. 57-58) são caracterizados por sempre possuírem função formal articulatória; seus outros parâmetros podem se apresentar ou não.

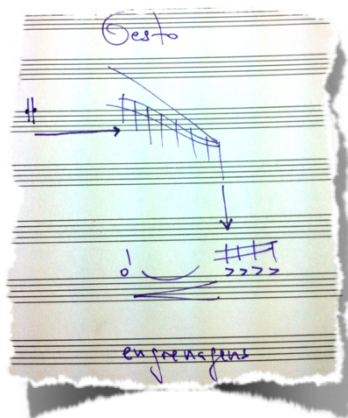


FIGURA 57: Gesto. Representação esquemática.

78 Picc. 2 to FL

Picc. 1.2

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Cl. 1.2.3

B. Cl.

Sn. 1.2.3

Cbn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3.4

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn.

Perc. 1

Glock.

Perc. 3

Perc. 4

Hpi.

Hpo.

to Gongu médio

Prato susp. Caretílo

irregular

irregular

Ec.

****12

FIGURA 58: "Tipo móvel": Gesto. Aura. [78].

No caso das “paisagens” (Fig. 59-60), o que se tem são elementos recorrentes, sem se definir necessariamente nenhum padrão quanto à direção. De maneira geral estão associados à texturas envolvendo a percussão.

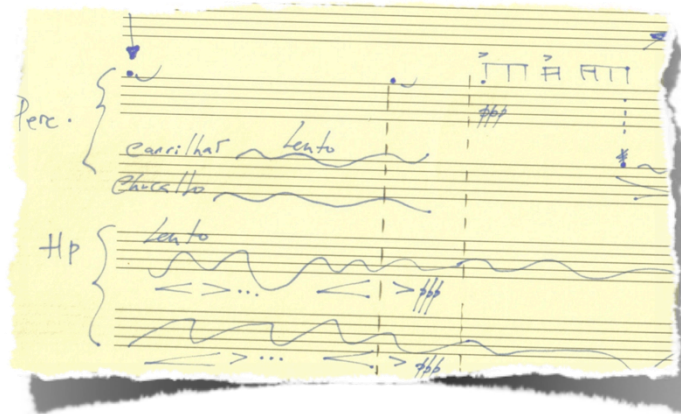


FIGURA 59: Paisagem. Representação esquemática.

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 60 \text{ c.a.}$

senza tempo

FIGURA 60: “Tipo móvel”: Paisagem. *Aura*. Compassos iniciais.

Finalmente, no que se refere ao tipo móvel “atmosfera” (Fig. 61-62), o que se tem é uma textura em que seus componentes internos aparecem e desaparecem.

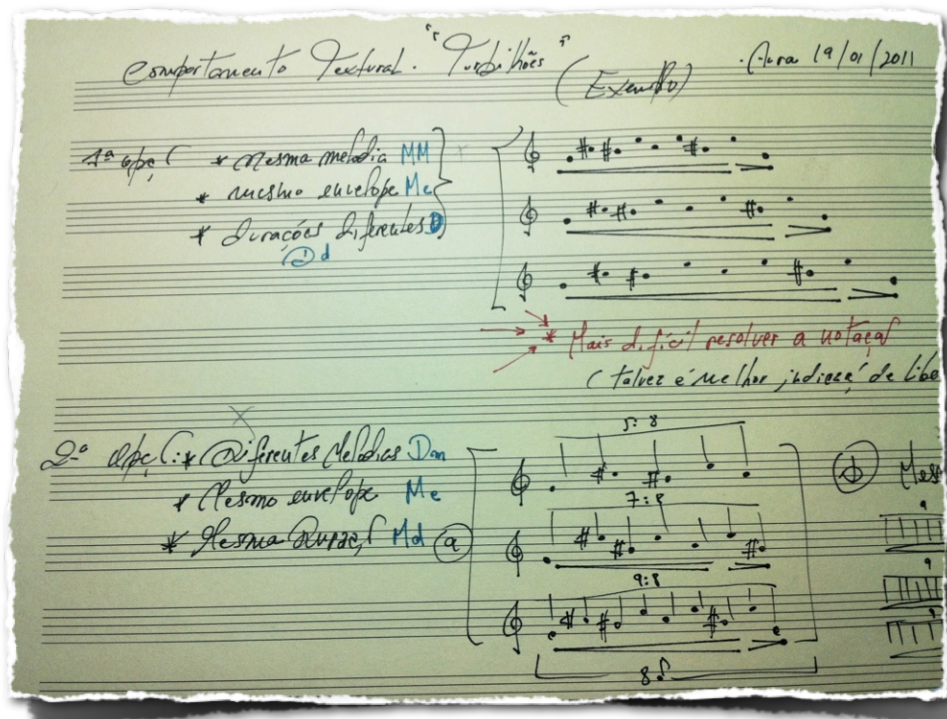


FIGURA 63: Efeito de “turbilhões” em *Aura*. Representação esquemática.

Porém, por se tratar de um efetivo instrumental extenso, toda a proposta notacional de “*Acquarello...*”, considerada mais adequada para lidar com essa questão da fluidez, tornou-se inviável, sendo necessário reavaliar as soluções de escrita tradicionais. Nesse sentido, tem-se basicamente tem-se dois princípios de escrita: a) mantém-se uma pulsação regular de referência justapondo-se e sobrepondo-se distintas subdivisões do tempo, quiálteras (tempo regular / subdivisões irregulares); ou, mantém-se certos padrões de subdivisão delegando ao regente a função de marcar o tempo de maneira irregular (tempo irregular / subdivisões regulares) (Fig. 64-65):

No processo composicional de “*Aura*” há uma conduta que dialoga em certa medida com o percurso reflexivo de Klee. Como foi discutido anteriormente, a reflexão de Klee sobre o movimento parte dos meios técnicos da pintura (movimento da linha, etc.), mas gradativamente incorpora no domínio pictórico elementos oriundos da observação da natureza. Algo parecido ocorre aqui, pois, ao contrário de peças anteriores nas quais o movimento musical é engendrado a partir de uma reflexão sobre as possibilidades encerradas nos próprios meios musicais (movimento da linha melódica, mudanças de direção, interesse rítmico), em “*Aura*”, ao contrário, partiu-se de uma reflexão mais genérica sobre o movimento, de sua observação em ambientes externos à música, estabelecendo-se um processo que parte dessa sua observação para alcançar sua formalização musical baseada, dentre outras coisas, nessa ideia dos *tipos móveis*.

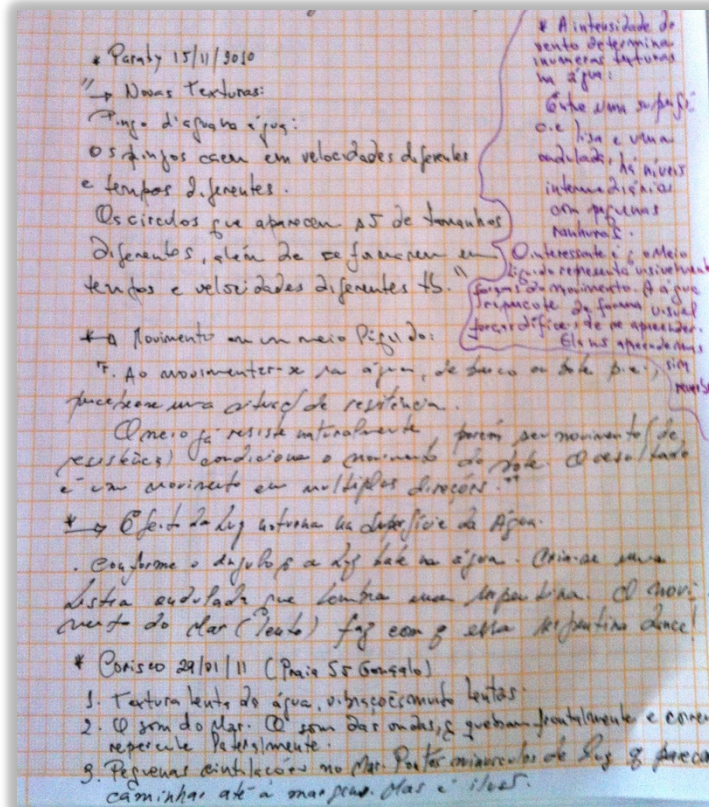


FIGURA 66: Apontados pessoais sobre o movimento a partir da observação da natureza. Pré-composição de *Aura*³³.

³³ Transcrição do esquema:

“Paraty 15/11/2010. Novas Texturas: Pingo d’água na água. Os pingos caem em velocidades diferentes e tempos diferentes. Os círculos que aparecem são de tamanhos diferentes, além de se formarem em tempos e velocidades diferentes.

- Ao se movimentar na água (mar), de barco ou de bote, por exemplo, percebe-se uma situação de resistência. O meio já resiste naturalmente, porém seu movimento condiciona (interfere) o movimento do bote. O resultado é um movimento em múltiplas direções.

- Efeito da luz noturna na superfície da água: Conforme o ângulo que a luz bate na água cria-se uma listra ondulada que lembra uma serpentina. O movimento do mar (lento) faz com que essa serpentina dance.

Corisco 29/01/2011 (Praia São Gonçalo)

1 – Textura lenta da água, vibrações muito lentas

2 – O som do mar. O som das ondas que quebram frontalmente e correm lateralmente.

3 – Pequenas cintilações no mar. Pontos minúsculos de luz que parecem caminhar até a margem. Mas é ilusão.

(no topo à direita:)

A intensidade do vento determina inúmeras texturas na (superfície da) água. Entre uma superfície lisa e uma ondulada há inúmeros níveis intermediários com pequenas ranhuras. O interessante é que o meio líquido representa visivelmente forças do movimento. A água repercute de forma visual forças difíceis de se apreender (...).

Considerando a minha produção composicional da última fase deste mestrado (primeiro semestre de 2012), observo que essa tendência a uma reflexão mais ampla sobre o movimento – considerando suas distintas formas de manifestação, bem como as qualidades perceptivas envolvidas – tem sido nutrida não só por aquela postura mais contemplativa dos diversos tipos de movimentos, importante na escrita de “*Aura*”, como também por uma atitude mais especulativa em relação aos significados implicados em cada tipo de movimento. Gradativamente, a ideia de uma representação musical do movimento, em seu aspecto físico (referente à tentativa de engendrar uma sensação de que algo se move), tem se conciliado a uma busca pela expressão de aspectos distintos dessa dimensão física, aspectos relacionados mais intimamente à dimensão dos significados atrelados a cada forma de movimento.

A seguir passarei a uma discussão mais pormenorizada da peça “*Corruptio*” (2012) para piano solo, por acreditar que ela, além de expressar de alguma forma esse meu percurso reflexivo acerca do movimento, traz novas questões acerca da *captura de forças*. Apresentarei o processo composicional dessa peça à luz da ideia de *movimento giratório* em Klee.

6 MOVIMENTO GIRATÓRIO: O MOVIMENTO COMO SITUAÇÃO DE EQUILÍBRIO DE FORÇAS

Mostramos que Klee tenta associar tipos de movimentos a formas capazes de simbolizá-los. Primeiramente, como foi dito, ele estabelece a balança como um símbolo de situações de equilíbrio de forças, apontando para uma definição do movimento exatamente como uma situação de desequilíbrio de forças (p. 78 et seq.). Porém, em um segundo momento, sua reflexão abarca *situações em que o próprio movimento se estabelece como condição de equilíbrio*. Trata-se do movimento giratório, e, nesse ponto, ele toma o pião como seu símbolo, enumerando, uma série de brinquedos, do bambolê ao malabares, que, enquanto estão em movimento, nunca caem. (KLEE, p. 147-148).

Trata-se de uma nova elaboração das manifestações do movimento e, mais uma vez, a observação está associada a um ato investigativo que não se contenta apenas em descrever a realidade física do movimento. Sendo assim, Klee vislumbra no movimento giratório um novo significado, referente a essa ideia de mover-se como condição para se manter em equilíbrio: a ideia de movimento se conecta à ideia de repouso.

Tentarei a seguir mostrar como toda essa trama conceitual dialoga com as inquietações composicionais que estão na base da escrita de *“Corruptio”*.

6.1 “*Corrupio*”: composição por giros

6.1.1. Antecedentes

Para uma discussão abrangente do processo composicional de “*Corrupio*”, será necessário apresentar algumas definições que ajudam a esclarecer esse processo e ampliar seu significado. Durante a reflexão sobre a obra em questão entremearmos algumas noções que nutriram nossa imaginação e autores que conviveram com o processo composicional.

Antes de mais nada, *Corrupio* é o nome dado a algumas brincadeiras infantis relacionadas ao movimento giratório. De acordo com o Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira, trata-se de um brinquedo popular, também conhecido em algumas regiões do Brasil como *Bufa-gato*, *Currupicho*, *Gira-botão* e *Roncador*, que é constituído de barbante e botão ou tampinhas de refrigerante com furos que produz som a partir do movimento giratório das mãos e do tensionamento do barbante. *Corrupio* ou *Rodopio* trata-se também de uma brincadeira em que pares de crianças de mãos dadas e braços esticados giram o mais rápido possível.³⁴

³⁴ Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000189.htm> acesso em 17/05/2012.



FIGURA 67: O brinquedo Corrupio e seu funcionamento.³⁵



FIGURA 68: Foto da brincadeira Corrupio, ou Rodopio³⁶

A possibilidade de abordar a relação entre música e movimento sob o prisma desse universo da brincadeira certamente estabeleceu, no caso da escrita de “*Corrupio*”, uma primeira intenção poética em relação à obra por vir. Não imagino uma alusão, ou uma imitação, ou uma tradução em música do brinquedo, mas uma música que seja afetada tanto por uma lógica motora relacionada ao brinquedo, como também pela própria atmosfera lúdica relacionada ao brincar.

Num devaneio ainda anterior ao ato composicional propriamente dito, vejo em um corrupio aquilo que Klee designou como *Máquina-movimento*. (KLEE, 2004, p. 112 et seq.) De acordo com o pintor, uma *máquina-movimento* é um sistema hierarquizado de engrenagens coordenadas em

³⁵ Foto retirada do site: <http://associartemontealegredosul.blogspot.com.br/2011/01/como-construir-um-corrupio.html>

³⁶ Foto retirada do site: <http://olhares.uol.com.br/rodopio-foto3672888.html>

função de dois *princípios-operatórios*: dominação e submissão. Para ele, haveria, na base do funcionamento motor, uma relação íntima entre ordenar e servir, entre “vontade de movimento” (princípio dominante) e “execução de movimento” (princípio subordinado). Esses princípios-operatórios se manifestam em um conjunto de *estruturas materiais* (no caso do corrupio, a linha e o botão), associando-as.

Na figura seguinte (Fig. 69) tem-se um “esquema de ação” de um moinho d’água. Klee relaciona os números aos princípios motores ativo (I), intermediário (II) e passivo (III):

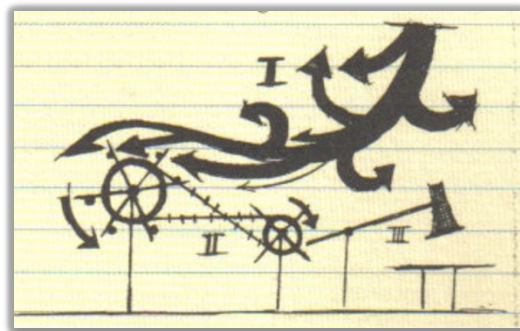


FIGURA 69: Moinho d’água: I Queda d’água (ativo = “*impulso*”), II Roda (intermediário = “*condutor*”), III Martelo (passivo = “*sinalizador*”). (KLEE, 2004, p. 121).

Klee salienta a importância dessas estratégias de esquematização como forma de apreender, as “forças” implicadas num determinado tipo de movimento. Em um registro de uma de suas aulas de 1922 tem-se a seguinte proposta de exercício composicional:

Dever sobre o movimento. O “jato d’água”, não o jato d’água em sua aparência, mas no que define sua essência, *as forças da água como dispositivo e princípio*, como um funcionamento movido. (KLEE, 2004, 154)

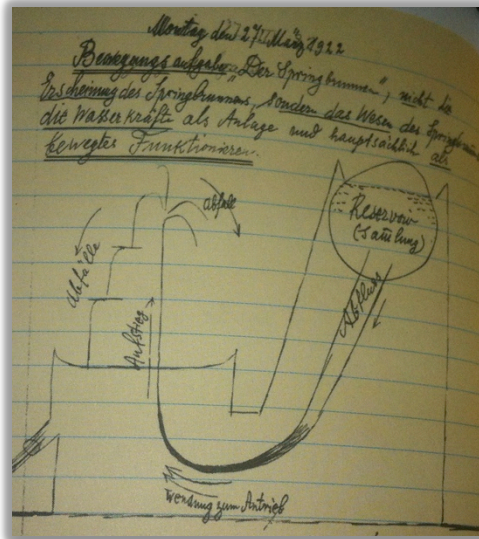


FIGURA 70: Esquema de um jato d'água no qual as setas indicam a direção do movimento interdependência entre os elementos constituintes para que o movimento se realize. (KLEE, 2004, p. 154).

Todas essas ideias nutriram o processo composicional de “*Corrupio*”. Porém, apesar dessa reflexão já preparar o terreno para o processo criativo, não sinto que os procedimentos descritos sejam suficientes para *captar* integralmente as forças que convivem no brinquedo, pois o próprio mecanismo que faz dele uma experiência de movimento, tem seu significado nutrido por algo que é específico do ato de brincar. Sendo assim, girar um corrupio é vivenciar algo que ultrapassa a mera percepção do movimento giratório em seu aspecto mecânico. Compor a partir de um corrupio, não deveria se resumir a apenas à um tentativa de se reproduzir um processo mecânico inspirado no brinquedo; creio que o ato composicional deve se nutrir de todo um conjunto de elementos de natureza poética, oriundos também desse universo da brincadeira, que compõe os significados do próprio ato de girar.

Em função dessa questão, passaremos em seguida a uma breve apresentação da noção de *afecto* elaborada por Deleuze. Aprofundar esse

conceito nos ajudará delimitar com mais precisão todo esse conjunto de elementos que atuam na constituição dos significados na ideia de se girar um corrupio.

6.2 O *afecto* em Deleuze:

Há uma bela passagem nos escritos de Erwin Straus na qual o autor define o *sentir*:

"as grandes paisagens têm, todas elas, um carácter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... *a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos.* Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. *Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem.* Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. *Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos.* É o sentir." (STRAUS, 1989, p. 519)

Deleuze, cuja reflexão não deixa de reverberar esse texto, define *afecto*, inicialmente, como uma possibilidade de devir. (DELEUZE, 1998, p. 48 et seq, et 1992, p. 220). Para o filósofo, o *afecto* ultrapassa a subjetividade daquele que o experimenta, ele é autônomo e não se confunde com uma *afecção*, com um sentimento individual: trata-se, de fato, de "seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem". (1992, p. 213). São, de acordo com Nuno Carvalho (2007, p. 68), realidades impessoais, que nos atravessam mas não se deixam totalizar ou aprisionar.

Para Deleuze (1992, p. 220), ser afetado é necessariamente tornar-se outra coisa, é ser furtado ao mundo e a si mesmo: é captar um instante com

a condição de se transformar nele, assumindo um “devir não humano no homem”.

O *afecto* não somente está para além das *afecções*, mas também se define, para o filósofo, como algo que se “arranca” delas. Ele é, por excelência, assunto da arte: “O objetivo da arte, com os meios do material (...), é arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro.” (Ibidem, p. 217). O artista, nessa perspectiva é concebido como um “mostrador de afetos, um inventor de afetos, um criador de afetos” desconhecidos. (Ibidem, p. 226).

Finalmente, essa autonomia do afecto o define como elemento para a composição: “o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é *ele próprio um composto de perceptos e de afectos*.” (Ibidem, p. 213). O filósofo defende que a própria definição das coisas, a definição de um animal, por exemplo, está atrelada à busca de seus *afectos*: “Você ainda não definiu um animal enquanto não tiver feito a lista de seus *afectos*”. (DELEUZE, 1998, p. 50).

Como foi dito anteriormente, uma tentativa de aproximação ao universo poético de um brinquedo como o corrupio, certamente se relaciona à compreensão dos movimentos implicados na brincadeira, mas que não se resume a isso. Essa ideia do *afecto*, tal como foi apresentada, pode funcionar como uma ferramenta conceitual que permita uma aproximação mais abrangente em relação a esse brinquedo. Em função disso, passaremos em seguida a uma tentativa de definir *afectos* que estariam relacionados ao ato de girar.

6.3 Os *afectos* do giro

A noção de giro engloba um aspecto físico, relacionado ao movimento giratório, à ideia de se dar voltas em torno de ponto ou de um eixo, mas não se esgota aí. Procedimentos técnico-composicionais referentes ao ato de girar são recorrentes nas mais diversas formas de arte, apontando para uma dimensão que ultrapassa seu aspecto mecânico.

Gabriela Reinaldo (2005, p. 72-76), num estudo sobre a obra de Guimarães Rosa, identifica ali diversas imagens de giros que a cada momento expressam *afectos* distintos. Logo de início, para ela, o próprio ato de narrar já é um giro, uma volta, seja porque narrar supõe retomar algum episódio passado, empreendendo uma espécie de giro no tempo, seja porque é próprio do procedimento de narrar e dos jogos retóricos envolvidos retomar certos elementos durante a própria narrativa para se fixar um caminho compreensível.

O texto da autora revela giros de todo tipo em Guimarães, expressando afetos tais como os do recomeço e da mudança, da “volta renascida”, da aprendizagem, da memória e do esquecimento, da saudade e da despedida, afetos esses que se conectam aos movimentos de idas e vindas.

Reinaldo aponta em *Grande Sertão: Veredas*: “*Olererê bahia.../ eu ia e não vou mais: / eu faço / que vou / lá dentro, oh, baina! / E volto do meio pra trás*”. Já Em Campo Geral: “*Eu vou e vou e vou e volto! / Porque se eu for / Porque se eu for / Porque se eu for / hei de voltar...*” (p. 45). A autora também menciona a seguinte passagem de “Cara-de-Bronze”: “*No ir – seja até aonde*

se for – tem-se de voltar; mas seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre se está no lugar, no ponto final.” (REINALDO, 2005, p.118).

Como se vê, a noção de giro sempre é acompanhada de outros elementos que, a cada situação, compõe seu significado. São os *afectos*.

Imagens do giro também são caras ao escritor argentino Júlio Cortázar. Caleidoscópios, relógios de corda, peões, maçanetas, anéis de Moébius, são elementos constituintes de sua poética.

Mônica G. Fagundes (2008, p. 38) lê Cortázar sob o signo do caleidoscópio, mostrando como, para o escritor, um livro e um caleidoscópio compartilham a mesma potência de conduzir quem os manipula a algo fantástico, extraordinário: *o livro como uma miniatura de mundo que se gira com as mãos*. Em algumas situações, como no caso do *Jogo da Amarelinha*, no qual o percurso da leitura é escolhido pelo próprio leitor, essa associação é ainda mais explícita, pois a mão “vira páginas como a girar um tubo de brinquedo com cristais no fundo”. (Ibidem, p. 302).

Trata-se de um duplo *afecto* do giro que chamaremos aqui de *afecto microcósmico-maquinico*. Por ele acessa-se uma espécie de mecanismo do mundo: girar como um ato que nos permite participar de uma espécie de “jogo do mundo”, operação cósmica que entrelaça acaso e repetição. De fato, em Cortázar há personagens que giram como um peão, mas há também toda uma compreensão do mundo e do ato de criação como uma máquina, como “engrenagem produtora de imagens que, voltando-se sobre si mesma, faz-se lugar de um pensamento sobre a imagem; alegoria cósmica de uma nova máquina do mundo”. (FAGUNDES, 2008, p. 141).

Por outro lado, em sua *Prosa do observatório*, numa passagem na qual vê-se uma descrição fantástica dos observatórios astronômicos criados pelo sultão indiano Sawai Jai Singh, o escritor conecta uma série de imagens estranhas, numa alusão poética aos objetos astronômicos e ao giro na luneta que *conecta* homens e astros. Trata-se do *afecto* da *conexão*, desse aspecto do giro que liga heterogêneos:

Como nas pinturas de Remedios Varo, como nas noites mais altas de Novalis, *as engrenagens imóveis da pedra à espreita esperam a matéria astral para moê-la (...)*. Jaulas de luz, gineceu de estrelas possuídas uma a uma, despidas por uma álgebra de falanges azeitadas, por uma alquimia de joelhos úmidos, desforra maníaca e cadenciada de um Endimião que inverte a sorte e atira contra Seleme, um enxame de parâmetros que vão desvesti-la até entregá-la a esse amante que a espera no mais alto do labirinto matemático, homem de pele de céu, sultão de estremecidas favoritas deitadas por uma interminável chuva de abelhas de meia-noite. (CORTÁZAR, 2005, p. 61)

Nesse trecho há uma referência à pintora espanhola Remedios Varo, cuja obra *Papilla estelar*, mostra uma mulher manipulando uma espécie moedor de astros para dar de comer à sua lua crescente, presa a uma gaiola.



FIGURA 71: VARO, Remedios. *Papilla Estelar*. 1958.

Essa relação entre giro e moinho definiria ainda um outro *afecto* do giro: não apenas mover mas, “*moer*”, *extrair o sumo*, gerir a energia. Nesse momento, no contexto da criação artística, o giro se refere à condição de *cevar* o material artístico, nutri-lo, para que a partir dele, *algo novo apareça*. Nesse sentido não se trata apenas de conectar elementos distintos. Não se trata de justapor, superpor ou sobrepôr, mas sim de *atravessar*.

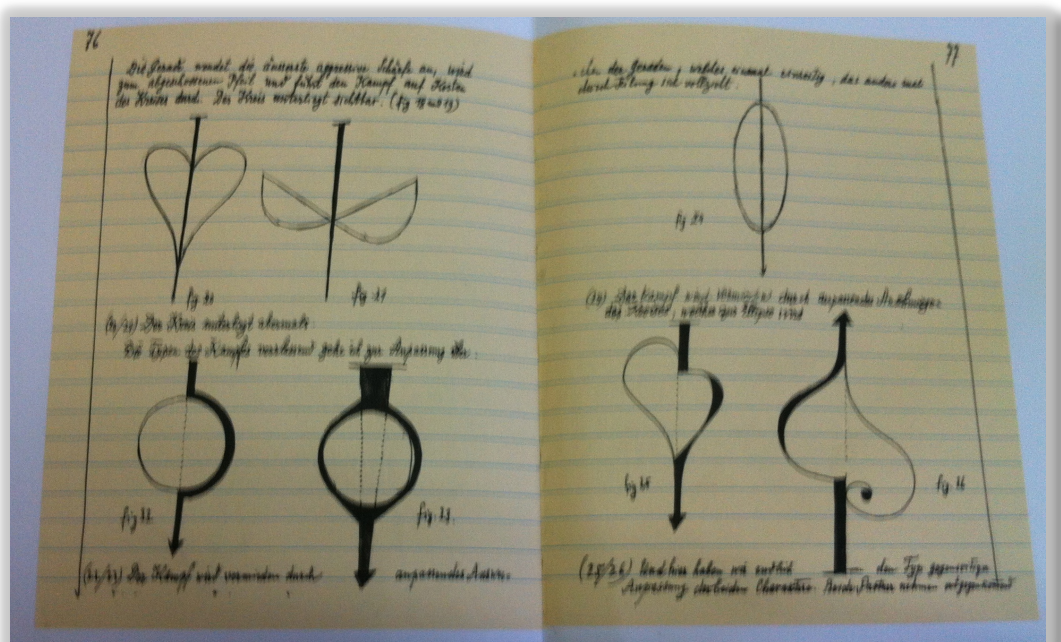


FIGURA 72: Relação de forças entre uma flecha e um círculo. (KLEE, 2004, p. 76-77).

No campo da composição musical, Silvio Ferraz (2005; 2007) também desenvolve essa questão do giro com muita atenção. Tendo como referência conceitual a noção deleuziana de *ritornelo*, Ferraz insiste sobre a ideia de “um giro em torno de um centro” estar na base do problema da criação musical:

(...) Um ambiente sonoro, uma paisagem, nasce do surgimento e permanência dos ciclos ao que acrescento que cada ciclo envelopa pequenos ciclos, seus ciclos formantes. Como em um som, um aparente grande ciclo constituído de pequenos ciclos formantes.

Ou ainda, um tema musical, que volta sempre, pode mudar de timbre: detalhes que desfazem ciclos, ou que inauguram outros ciclos, e deste mesmo modo um ciclo e seus formantes é formante de outros ciclos; um ciclo ou formante sendo formante de mais de um ciclo por vez. *Um objeto sonoro seria nada mais do que ciclos com determinadas tendências.* (FERRAZ, 2007, p. 104)

Porém, isso não significa reduzir os *afectos* do giro a procedimentos composicionais de simples reiteração, pois, para o compositor, “o giro é mais do que apenas um aspecto da música; é um aspecto da *musicalidade*, que atravessa uma grande área da vida”, podendo ser percebido tanto em Beethoven como nos ciclos de um improviso jazzístico, tanto na poesia e literatura. (FERRAZ, 2005, p. 84).

Ferraz também elabora sua lista de *afectos* que compõem o giro. Primeiramente, o giro é indício de um *hábito*. Anda-se em círculos, reiteram-se elementos a fim de que se defina uma presença, uma sensação de lugar: “se cria um lugar com aquilo que roda, aquilo que estabelece um hábito (...). (Idem, 2007, p.102).

Num segundo momento, a partir de uma ruptura do hábito e da permanência, o giro se conecta à *memória* engendrando as condições iniciais para que uma força de natureza temporal se torne sensível:

Começa-se assim primeiro com o hábito, repetindo pedaços de sons e lhes dando permanência. Depois se interrompe esta brincadeira para começar outras, e dá-se nascimento às memórias (longa, breve, ativa, passiva), à fundamentação do tempo. (FERRAZ, 2007, p. 113).

A memória aqui é entendida como a condição temporal para que os jogos de idas e vindas sejam percebidos em ciclos mais complexos (ciclos com distintos materiais intercalados), “como maneira de manter a permanência onde ela já não existe concretamente(...).” (FERRAZ, 2007, p. 117).



FIGURA 73: Sequência com corte, incrustações, permanências. (FERRAZ, 2007, p. 117).

Porém, para que, de fato, o tempo nasça na música é necessário que o *esquecimento* entre em cena: “o compositor deverá também fazer esquecer, esquecer para que o retorno seja de fato um retorno e não apenas simples permanência intercalada”. (Idem, p. 97)

Finalmente, há o *grande giro*, através do qual, agora, se entra e sai da própria música. Seu *afecto* é o da *linha de fuga*. Segundo Ferraz:

A cada corte, a cada nascer do tempo (e ele nasce em todas as direções e dimensões), algo que não está claramente na matéria sonora move uma sensação. Acabamos movidos pela materialidade do som para fora da própria matéria e levados a um lugar de forças de conexão soltas...(FERRAZ, 2007, p. 112)

Em função desse grande giro, é a matéria sonora que torna-se composta, nutrida por uma série de forças que a ultrapassam, se transformando em *sensação*, num reencontro com a ideia deleuziana de *captura de forças*:

Aqui o tempo, o ser da escuta, passa a poder perambular para fora do espaço da música que ele escuta e juntar peças daquela música com as de outras músicas, com as de um som cotidiano, com um fato visual, um cheiro, uma presença de alguém familiar, para nascer enquanto sensação. (FERRAZ, 2007, p. 142).

Na esteira de toda essa exposição, partimos de uma busca por uma ferramenta conceitual que nos permitisse expandir a compreensão do movimento giratório, característico do brinquedo corruído. Para isso, foi

abordada a definição deleuziana de *afecto*. Em função de tal conceito, vimos que a noção de giro pode ser apresentada como algo que se compõe de diversos elementos que não só a arrastam para além do domínio da física, como também definem poéticas em campos estéticos distintos. Fomos de Guimarães Rosa a Júlio Cortázar, escritores conectados não apenas por uma predileção pessoal, mas também pelo fato de conceberem seu próprio processo criativo como uma espécie de “astronomia”³⁷: “grande giro” que liga micro e macrocosmo. Já em Silvio Ferraz, encontramos uma reflexão propriamente musical sobre o giro, reflexão essa que busca, além de definir seus *afectos*, percorrer sua problemática do ponto de vista da prática composicional.

A seguir, passaremos a um relato técnico composicional sobre a criação da peça “*Corrupio*”, na expectativa de que a definição de todos esses elementos contribua para uma delimitação mais precisa do universo poético da obra.

6.4 Um relato sobre a pré-composição de “*Corrupio*”

Foi percorrendo as questões apresentadas sobre o pensamento de Klee a respeito do movimento giratório e da problemática do *afecto*, que entramos em um devaneio pré-composicional. Primeiramente buscamos uma compreensão da lógica motora do corrupio. Nesse sentido, sua imagem sofreu aquela *esquematisação* kleeeriana a fim de se definir os dados que constituíssem o princípio motor do brinquedo. Formulamos o seguinte

³⁷ Segundo Cortázar (1999, p. 354), “um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência”.

encadeamento: I) a mão imprime um movimento giratório à linha e controla sua tensão puxando-a e soltando-a. II) O botão entra em ressonância com a vibração da linha assumindo um movimento giratório que muda de sentido enquanto a linha se enrola ou se desenrola. Esse esquema se constitui de: a) um conjunto de operações motoras (girar, puxar, soltar) que funcionam com um *impulso*; b) um *condutor* (a linha) que recebe a ação e a transmite; c) um *senalizador* (o botão) que incorpora a ação dando visibilidade ao movimento original.

À maneira de Klee, podemos propor o nosso “esquema motor” para o corrupio (Fig. 74):

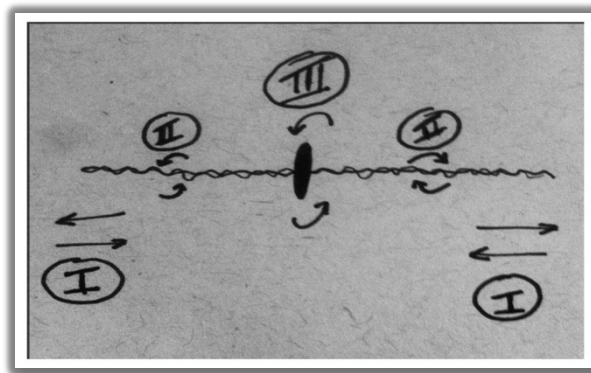


FIGURA 74: Esquema motor do corrupio: I mãos (ativo = “*impulso*”), II linha (intermediário = “*condutor*”), III botão (passivo = “*senalizador*”)

Todo esse devaneio pré-composicional tende a arrastar o brinquedo para domínios cada vez mais abstratos. Os elementos que elegemos como característicos do corrupio começam a interagir se afastando das relações mais imediatas com a lógica motora do brinquedo a ponto de serem capturados por uma fantasia de música. É justamente da possibilidade de uma abstração em relação ao brinquedo que surge esse desejo de compor. Em virtude de tal desejo, há uma manipulação imaginária, ainda mais

abstrata, dos elementos iniciais que contribui para que, em algum momento, uma *visão musical*, ainda que momentânea e fugaz, venha à tona.

A partir de então, passamos ao desejo de fixar essa imagem musical, de dotá-la de uma permanência. O esquema inicial se dissolveu e uma fabulação propriamente sonora quer se estabelecer. Isso porque nesse momento já estamos formulando perguntas que são de natureza técnico-composicionais. Queremos saber, por exemplo, como engendrar musicalmente aquele *senalizador* capaz de tornar sonoro um movimento do tipo giratório, ou como transformar a ideia de giro em uma espécie de *máquina*, cujas engrenagens nos possibilitem projetar uma forma musical também afetada pelo giro. Como se vê, trata-se de fazer com que um procedimento composicional brote daquela visão musical inicial e consiga, além do mais, expressar aqueles *afectos* que definimos.

6.5 Estratégias composicionais

6.5.1 Organização de alturas

I.

As alturas em “*Corrupio*” estão organizadas através de um algoritmo baseado em um procedimento tecnicamente chamado *interlock*, relacionado à ideia de se intercalar notas a partir de uma sequência inicial (Fig. 75):

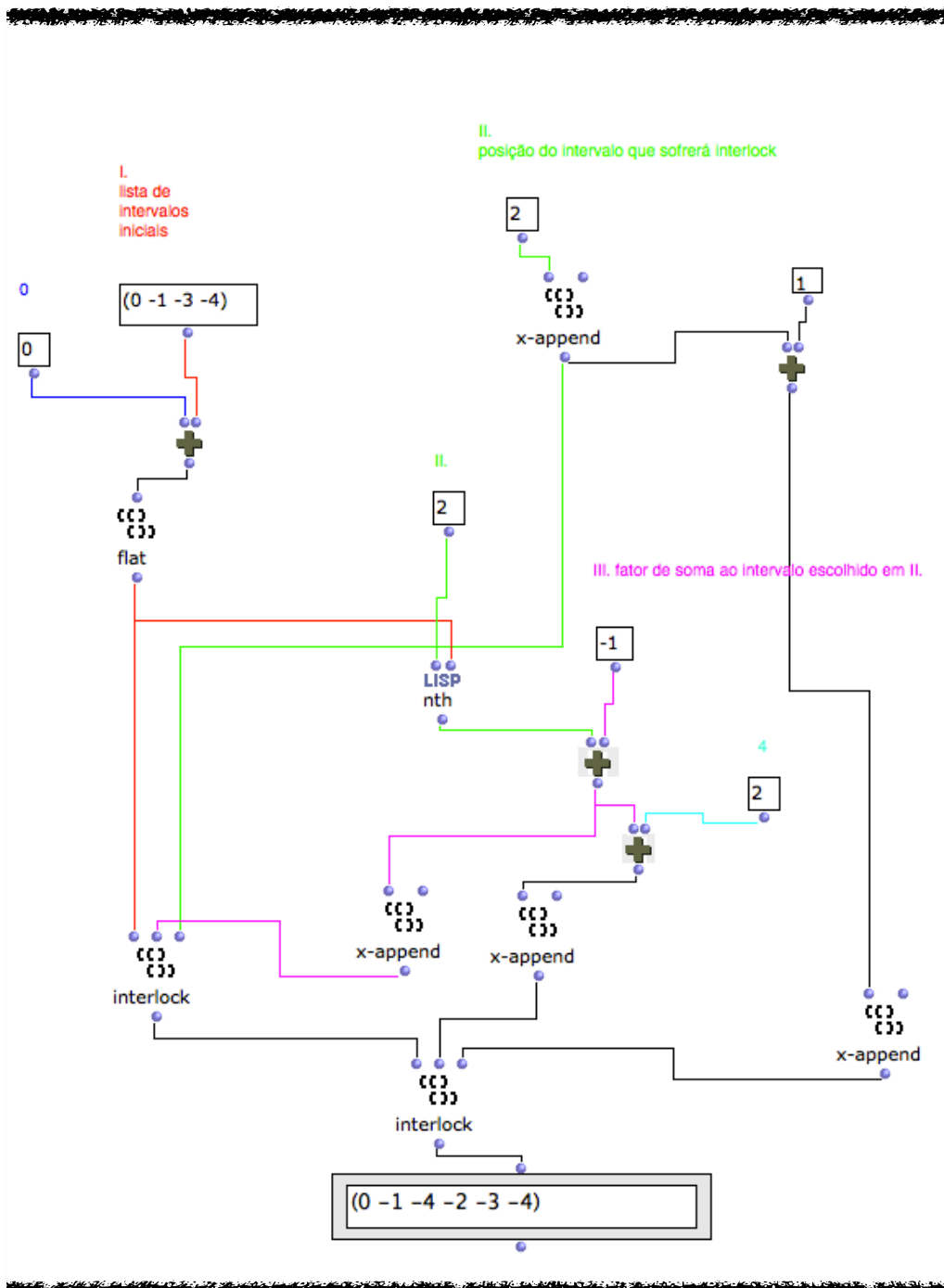
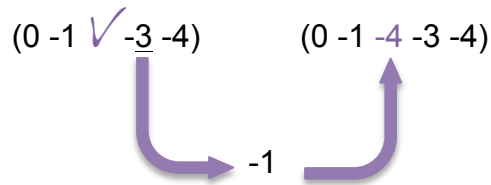


FIGURA 75: Algoritmo de organização de alturas em “Corrupio”

Nesse patch, desenvolvido no software *Open Music*, tem-se os seguintes passos:

1. (em vermelho no esquema) Uma seqüência intervalar inicial (quatro notas) sofrerá *interlock* duas vezes.

2. (em verde no esquema) A nota que ocupa a posição 2 é tomada como referência. A ela soma-se ou subtrai-se algum valor interválico:



3. (em lilás no esquema) O resultado (Fig. 75) sofre um segundo *interlock* na posição seguinte à primeira posição escolhida inaugurando uma nova sequência em que se distingue da original em relação às notas intercaladas no centro.

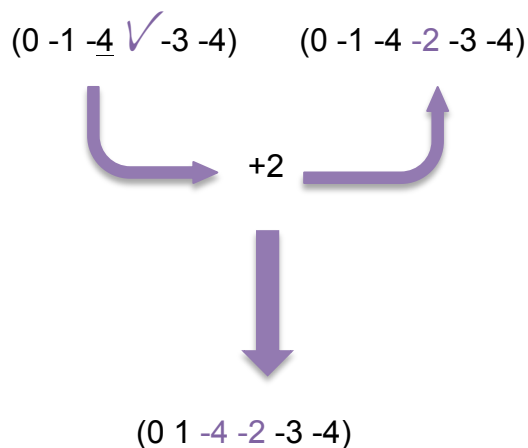


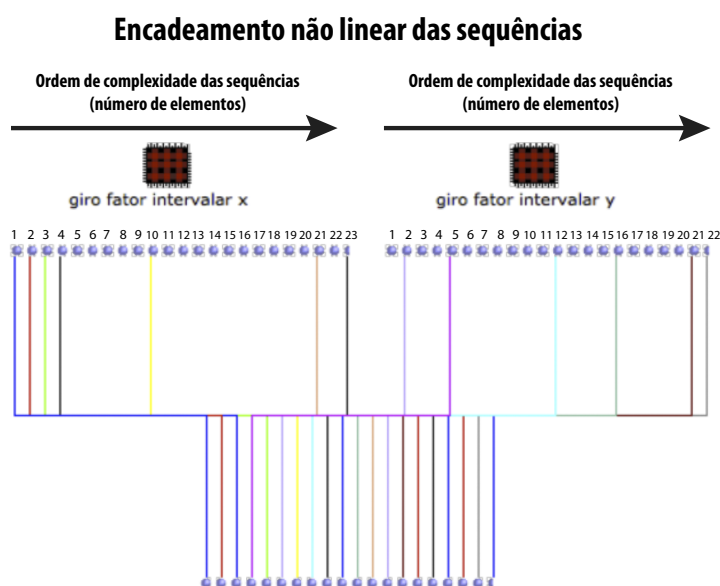
FIGURA 76: Efeito de expansão a partir do centro. (Corrupio).

Na medida em que essa operação é repetida, nota-se uma expansão da sequência original a partir do centro. Cada sequência começará e terminará necessariamente com, pelo menos, três notas que sempre se repetirão. Por um lado, a cada “giro” novas notas são acrescentadas à sequência original; por outro, cada grupo de notas intercalado passa a pertencer à sequência fazendo com que a cada passo um número maior de

elementos seja repetido. Nessa expansão a mesma operação intervalar é repetida a partir de pontos distintos, o que confere ao conjunto das seqüências uma identidade intervalar, um “colorido”, fortemente definido. Porém, por mais que haja aqui um jogo que relaciona repetição e novidade, considero que este momento da elaboração composicional ainda está ancorado à ideia se repetir elementos para a definição de um *hábito*, tal qual apontamos em Ferraz.³⁸

II.

O encadeamento das seqüências é pensado de maneira a contradizer, em alguns momentos, a tendência linear do próprio algoritmo (Fig. 77):



Há dois grupos que geram seqüências. Ambos partem da mesma seqüência original, porém aplicam operações intervalares distintas. As seqüências estão numeradas em relação ao número de elementos. Da esquerda para a direita há uma expansão do número de elementos de cada seqüência. As cores das linhas indicam um tipo de encadeamento que mescla tanto a extensão de cada seqüência como a operação intervalar de base.

FIGURA 77: Encadeamento não linear das seqüências de alturas em *Corrupio*.

³⁸Cf. Ferraz (1998). O compositor aborda as ideias de *incrustação* e de *crescimento pelo meio*. O procedimento de *interlock* apresentado tem fortes relações com as ideias de Ferraz, apesar de algumas diferenças na forma de implementação.

Como se vê na figura anterior, além de um encadeamento não linear, tem-se algumas repetições de seqüências (por exemplo, linhas azul, vermelha e cinza). É exatamente a recorrência imprevisível dos elementos que define uma primeira noção, certamente ainda bastante literal, de *giro*

Na seção inicial da peça, as seqüências são encadeadas vinte vezes. A figura seguinte (Fig. 78) ilustra seqüências com o algoritmo já implementado a partir da nota dó:

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. Each staff contains a sequence of notes, numbered from 1 to 20. The sequences are connected in a non-linear fashion, as indicated by overlapping circles and slashes. The circles are colored blue and yellow, and the slashes are red. The sequences are arranged in a roughly linear fashion from top to bottom, but the connections between them are non-linear, with some sequences overlapping or connecting to non-adjacent ones. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

FIGURA 78: Encadeamento não linear de seqüências com extensões variáveis. Os grupos circulados indicam o início e o fim idênticos de cada seqüência. (*Corrupio*).

Esse tipo de encadeamento quebra a possibilidade de um desenvolvimento mais progressivo do material criando um efeito de *hesitação*: o algoritmo inicial sugere um tipo de desdobramento mais linear, mas seu encadeamento irregular nem sempre afirma essa linearidade, o que cria um jogo de expectativa que não deixa de evocar algumas daquelas passagens de Rosa nas quais o ato de ir e voltar está revestido por um afeto de *insinuação*³⁹

Como se vê, há uma variação incessante na extensão de cada sequência. Pensando no plano temporal, essa variação de extensão corresponde imediatamente a uma variação de duração entre as sequências. Se, por exemplo, adotarmos a mesma duração para cada nota, àquela primeira noção de giro teremos um correlativo temporal exprimindo uma espécie de mecanismo de sístole e diástole. Porém, a partir desse momento, começaremos também a contradizer essa tendência mais imediata de traduzir a extensão de um giro em sua duração. Na verdade, adotaremos uma estratégia de organização rítmica que terá um mecanismo próprio, desenhando giros que, apesar de serem independentes em relação aos giros melódicos os enlaçarão arrastando-os a uma outra dimensão de significação, desta vez menos literal do que a primeira.

³⁹ Citamos anteriormente a seguinte passagem extraída de Grande Sertão: Veredas: “*Eu ia e não vou mais: / eu faço / que vou / lá dentro, oh, baina! / E volto do meio pra trás*”.

6.5.2 Estruturação rítmica

A estruturação rítmica de “*Corrupio*” parte das divisões da pulsação em três, quatro, seis, oito partes e seu encadeamento. Da mesma forma como foi pensando no caso da organização das alturas, aqui o encadeamento das divisões se dá tanto de maneira gradativa, configurando ciclos de acelerações e desacelerações, como de maneira alternada, saltando entre os grupos de divisões (Fig. 79):

- As barras vermelhas separam ciclos com gradações rítmicas (acelerando, desacelerando) expressas por setas diagonais em azul
- Os quadrados verdes representam quebras nas gradações, gerando mudanças súbitas de andamentos (setas verticais verdes)

The image displays a musical score for the piece "Corrupio" in 4/4 time, spanning 19 measures. The score is annotated to illustrate its rhythmic structure. Red vertical bars are placed at measures 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, and 17, indicating the boundaries of rhythmic cycles. Blue diagonal arrows above the staff show the direction of acceleration (upward) or deceleration (downward) within these cycles. Green boxes highlight specific measures where there are abrupt changes in tempo, marked by green vertical arrows pointing down (deceleration) or up (acceleration). The notation includes various rhythmic groupings such as triplets (marked with '3') and sextuplets (marked with '6').

FIGURA 79: Estruturação rítmica em *Corrupio*.

Como se vê, há ciclos de ritmos encadeados de maneira gradativa, definindo acelerações e desacelerações, ou alternada, definindo mudanças súbitas de andamento. Tais ciclos expressam uma segunda implementação da ideia de *giro*, referente exclusivamente à estruturação rítmica.

É importante frisar que ao se juntarem os parâmetros altura e ritmo, seus giros nem sempre coincidirão (Fig. 80):

linhas azuis: giros melódicos
linhas vermelhas: giros rítmicos

FIGURA 80: Encadeamento dos giros melódicos e rítmicos. Coincidências e não-coincidências. (*Corrupio*).

Nesse momento, tem-se um acoplamento de giros melódicos e rítmicos. Conseqüentemente, define-se uma espécie de *engrenagem*: aspectos da organização de alturas são afetados por aspectos da

organização rítmica, a sequência de notas é enlaçada pelo ritmo e se resignifica. A noção de giro se engendra em outra escala, gradativamente tornando sensível essa noção de engrenagem.

6.5.3 Gesto pianístico

Esse acoplamento de giros pouco a pouco se complexifica. O passo seguinte é distribuir a linha melódica entre as duas mãos, atrelando aos giros algo da própria gestualidade pianística. Nesse ponto definiremos ciclos gestuais que, da mesma forma como ocorrido anteriormente, serão intercalados aos outros giros. Dessa forma, uma mesma sequência de alturas poderá ser executada com *digitações* diferentes, conferindo aos giros tanto uma riqueza de toques e articulações, como também de timbres (Fig. 81):

As notas coloridas a cada momento são tocadas por uma das mãos



The image shows a musical score for Piano, consisting of two staves. The notes are color-coded: blue, red, green, and orange. The score includes various articulations such as slurs, triplets (marked with '3'), and a sextuplet (marked with '6'). The word 'Piano' is written to the left of the staves. The notes are arranged in a way that suggests a complex, interlocking melodic structure.

FIGURA 81: Jogo das mão em *Corrupio*. Trecho inicial.

Agora são as mão que literalmente giram, configurando uma espécie de “caixinha de música”, na qual o que se escuta está intimamente conectado ao movimento corporal.

Como se vê, cada elemento da composição se resignifica ao ser enlaçado por uma outra operação: os giros das notas, se resignificam ao

serem enlaçados pelos giros rítmicos e a resultante ainda se resignifica ao ser enlaçada pelos giros das mãos. Tal operação a cada passo estabelece giros mais sutis e complexos.

O giro das mãos permite que *subfrases* sejam desenhadas. A linha melódica inicial sofre uma espécie de molecularização e seus subcomponentes ganham expressividade em função de diferentes tipos de toques e dinâmicas: aquela “caixinha de música” gradativamente se transforma em uma pequena máquina, uma espécie de caleidoscópio que a cada momento revela a partir do próprio material original configurações sonoras inusitadas (Fig. 82):

Sub-frases em “Corruptio”

Linhas dentro de linhas

As notas coloridas indicam subfrases com articulações e tipos de toques específicos.

As subfrases estão notadas na partitura através de sinais pontilhados.

Hesitante e inebriante

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Pno. (Piano). The score is in a single system with two staves. The Piano part is on the top staff and the Pno. part is on the bottom staff. The music is in a complex, chromatic style. The Piano part starts with a dynamic marking of *p* and includes a performance instruction: *p, sempre ressoante e delicato, Ed. a piacere*. The Pno. part starts with a dynamic marking of *p* and includes a performance instruction: *mp*. The score is annotated with purple notes and dotted lines to indicate subphrases. The Piano part has a dynamic marking of *pp* and the Pno. part has dynamic markings of *ppp*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and slurs.

FIGURA 82: Sub-frases em *Corruptio*. Trecho inicial.

Nesse ponto, penso que as relações entre os elementos do brinquedo corruptio que anteriormente chamamos de *impulso* (operações motoras) e *condutor* (linha que recebe a ação) foram estabelecidas no plano musical. Da mesma forma como no brinquedo o jogo das mãos varia a tensão da linha criando a ilusão de várias linhas, aqui, o jogo das mãos no piano engendra “miragens melódicas”, linhas dentro da linha, num giro que finalmente remonta aos ensinamentos de Klee a respeito das *máquinas-movimento*, nos assegurando uma aproximação mais poética em relação ao brinquedo. Porém ainda falta engendrarmos aquele *senalizador* do qual falamos anteriormente.

6.5.4 Berceuse

O desdobramento formal de “*Corruptio*” conduz a um momento em que novas figuras rítmicas surgem: a divisão da pulsação em dois e cinco. A partir de então há uma simplificação de todo o material e das operações composicionais: gradativamente algumas notas tendem a se fixar e um padrão rítmico ameaça se impor (Fig. 83):

Recorrência de padrões rítmicos e melódicos em “*Corruptio*”

Sempre cantabile e ressoante

4

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

FIGURA 83: Recorrência de padrões rítmicos em *Corruptio*. Página 4.

Esses padrões pouco a pouco se estabilizam e algo tende a se repetir quase literalmente. Contudo, nesse instante os elementos recorrentes são deslocados para um segundo plano dinâmico e notas móveis (de altura fixa, porém, de registro variável) desenham frágeis melodias num primeiro plano (Fig. 84):

5

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano (left) and treble (right) staff. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a dynamic marking of *f* and *pp/p sempre*. It includes slurs, accents, and fingerings (5, 3, 6). A dotted line indicates a specific articulation.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with similar slurs and fingerings.
- System 3:** Shows further melodic movement with slurs and fingerings.
- System 4:** Concludes the system with a dynamic marking of *mp > pp/p* and includes a red slur over a specific melodic phrase.

FIGURA 84: *Corrupio*. Página 5. Jogo entre notas fixas e móveis. Colorido Tonal subentendido. Plano dinâmico primário = notas maiores. Plano dinâmico secundário = notas menores.

Essa hierarquização entre frases e subfrases estabelece um tipo de textura que às vezes se comporta como uma espécie homofonia, de forma que, a partir de um certo momento, letra [C], *todo o movimento interno das linhas passa a desempenhar um outro papel*. Em uma mesma linha melódica, ter-se-á pequenas cintilações em primeiro plano e aquelas figurações associadas aos giros são arrastadas para um segundo plano. É como se todo o material deduzido dos giros se prestasse, a partir de então, a “acompanhar” essas cintilações melódicas. Por outro lado, uma vez que se trata de uma única linha melódica, tais cintilações acabam também funcionando como uma espécie de *signalizador* da presença, em segundo plano, do material associado aos giros ⁴⁰.

Todo esse novo mecanismo gira em torno de algumas notas fixas (Dó# – Mi – Sol# – Lá). Uma longínqua relação tônica-dominante (C#m – G#7) e um ritmo ondulante se insinuam, trazendo, de forma sutil, para o interior da peça elementos inspirados em uma *berceuse*: algo daquele *afecto da conexão* se manifesta, e estamos diante de uma ideia de giro que conecta distintas temporalidades.

Nesse momento tenho a sensação de que a ideia de movimento e repouso se conciliam, pois em função desse novo comportamento textural as reiterações tornaram-se mais constantes resultando em uma sonoridade global mais estática. O interessante é que tal fator também remete àquele preceito inicial do movimento giratório como situação de equilíbrio de forças.

⁴⁰ Todo esse procedimento não deixa de remeter às texturas homofônicas encontradas em certas obras de piano de compositores como Schumann (*Kreislariana*, *Études Symphonics*, etc.) ou nos últimos *Intermezzi* de Brahms (opus 117, 118, 119) nas quais melodia e harmonia se enlaçam de tal forma que torna-se difícil discernir seus limites.

Como se vê, foi necessário considerar musicalmente diversos aspectos da ideia de giro, buscando engendrar desde uma sensação de que algo se move, até os aspectos de natureza mais poética, associados aos *affectos* que vislumbramos no movimento do corruptio. Certamente a operação de *captura de forças* nessa peça foi redimensionada, e isso se explica pelos próprios desdobramentos de minha reflexão sobre o movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O compositor, quando fala de seu trabalho, sempre o faz de um lugar diferente do lugar no qual exerce seu ofício composicional. Composição e reflexão, não são, de fato, a mesma realidade.

Para mim, a experiência composicional se define como uma vivência muito singular do tempo. Este, no instante criativo, pode se dilatar ou se contrair, assumindo aspectos muito distintos do chamado tempo cronológico.

A *imersão* no ato composicional fixa o compositor em uma espécie de presente suspenso: o tempo em que cada decisão é gestada, projetada e realizada parece se contrair: “uma hora”, do ponto de vista do compositor em ação, pode ser experimentada como “um minuto”.

Ademais, compor não se trata de uma realidade constante e contínua. Pelo contrário, tais *imersões* variam de regularidade, de intensidade e de duração. Há sempre uma ruptura e uma retomada do processo. Porém, pode acontecer de nesse momento de ruptura, uma dimensão exclusivamente especulativa, exterior à escrita, se manifestar, reivindicando que os elementos composicionais se atualizem. Sendo assim, a obra será retomada de um lugar muito diferente do qual ela foi interrompida. Essa experiência da *interrupção*, pode conduzir o compositor a uma outra vivência temporal, reportando-o desta vez a um futuro imaginável, lugar de planejamento, de especulação, de imaginação. Nesse momento, o tempo pode apresentar um aspecto dilatado e em “um minuto” o compositor pode divagar sobre “uma hora” de música.

Como se vê, essas ideias de *imersão* e *interrupção* podem funcionar como um mecanismo que conecta a especulação criativa à execução composicional.

Em função da convivência de distintas temporalidades na experiência criativa, a obra, no decorrer de sua escrita, tende a se afastar de seu próprio ponto de partida, das ideias primordiais às quais se relacionava: a *imersão* pode revelar aspectos inusitados do material composicional, e através da *interrupção* o compositor pode vislumbrar encaminhamentos distintos para a obra, desviando o processo composicional de seu percurso inicial. Sendo assim, as relações de causa e efeito entre os elementos anteriores à criação e a obra tendem a se dissolver, o que nos impede de realizar qualquer resgate “correto” ou “verdadeiro” de um processo composicional.

Tudo isso foi discutido no primeiro capítulo desta dissertação. Abordamos esse efeito de uma *deformação* do tempo na experiência criativa através do conceito de *acontecimento* de Deleuze e apresentamos relatos de diversos artistas acerca de seus dilemas frente a formalização de suas experiências criativas.

Ao cabo da discussão, chegou-se à ideia de *captura de forças*, na tentativa de conseguir ultrapassar esse impasse referente à anterioridade de uma obra e sua realização, bem como de definir uma forma de abordar a criação de um ponto de vista que inclua suas determinações poéticas.

A partir de então, partiu-se em busca de algum exemplo musical passível de ser estudado à luz do conceito de *captura*. Debussy pareceu ser uma opção interessante exatamente pelo fato de suas próprias declarações

sobre composição deixarem pistas que apontam para a atuação de “elementos não-sonoros” na constituição de sua poética.

Como foi mostrado no segundo capítulo, em Debussy, ideias como “cor” e “fluidez”, mais do que divagações abstratas, remetem diretamente a questões de natureza técnico-composicionais, de forma que a busca por engendrar musicalmente tais elementos não-sonoros contribui na definição da própria técnica desse compositor. Tentamos mostrar exatamente em que medida certas decisões de natureza composicional podem ser remetidas a inquietações em relação à *captura de forças não sonoras*.

Na segunda parte da dissertação, do capítulo 4 ao 7, buscou-se estabelecer uma relação mais íntima entre a reflexão de Klee sobre o movimento e as peças compostas durante o mestrado.

O percurso reflexivo de Klee, no que se refere, por exemplo, ao movimento, à cor ou à forma, é caracterizado por um constante revezamento entre o estudo técnico-científico (domínio da geometria, da física, da anatomia, etc.), a observação da natureza e a formulação de técnicas composicionais. Segundo Klee, “o diálogo com a natureza é uma condição *sine qua non* para o artista. O artista é um homem, é ele mesmo natureza, um pedaço da natureza no espaço da natureza”. (KLEE, 1977).

Mais do que estabelecer uma aplicação direta do pensamento de Klee na composição musical, venho tentando seguir seu exemplo. Durante esse período do mestrado, busquei estabelecer um tipo de rotina criativa que inscrevesse a composição em uma cadeia de situações que incluem tanto a especulação teórica e técnica, como a observação da natureza. As peças apresentadas aqui refletem certamente inquietações pessoais, mas

sobretudo, expressam um método de trabalho aprendido após o contato com a obra de Klee. Foi pelo fato de compartilhar de uma mesma crença em relação à criação e à postura do artista, que se propôs um diálogo entre o pensamento de Klee e as peças apresentadas.

Espero ter conseguido transmitir um percurso, no qual minha própria reflexão sobre movimento e composição se amadureceu. Inicialmente estava muito interessado na questão da *captura* do aspecto físico do movimento, buscando engendrar sensações de rigidez e fluidez. Passo a passo, fui compreendendo, sobretudo a partir da ideia de *afecto* em Deleuze e da releitura de Guimarães Rosa e Júlio Cortázar, outras dimensões de significado relacionadas ao movimento. Compreendi que o próprio movimento pode relevar aspectos simbólicos e poéticos. Sinto que foi necessário atravessar todo esse período de pesquisas, reflexões e criações para, de fato, abarcar esse amplo conjunto de determinações nas quais as *forças não-sonoras* podem estar investidas.

Observo que, ao cabo de todo esse percurso prático e reflexivo, um aprofundamento em relação à questão do movimento me arrastou para uma formulação mais complexa do próprio conceito de captura de forças. Este acabou por se encontrar, de uma maneira imprevisível, porém, de maneira absolutamente transformadora para mim, com o conceito de *afecto*. Pude vivenciar uma espécie de cumplicidade entre tais conceitos: a captura de forças se viabilizando na revelação dos afectos a ela relacionados.

Já no que se refere às questões da técnica composicional, há todo um desdobramento por vir em relação ao que foi vivenciado. Muitos elementos certamente foram elaborados de uma maneira mais consciente, redefinindo

em muitos aspectos minha maneira de compor. Algo se sedimentou. Porém, tudo isso só poderá ser demonstrado em trabalhos futuros.

Haveria ainda, como possibilidade de continuação destes estudos um maior aprofundamento em relação às consequências dessa reflexão sobre o movimento na questão da forma musical. Tal encaminhamento, inclusive, estaria ainda em consonância com o próprio percurso reflexivo de Klee, que se encaminha para a definição da ideia de *mise en forme*, como continuidade das reflexões do movimento associado aos meios da pintura. Trata-se de também de compreender a forma como a expressão de forças dinâmicas.

De acordo com o pintor:

“A *mise en forme* deve ser ligada à noção de movimento. Em teoria, a mobilidade conduz ao repouso imóvel(...). O movimento dos meios da criação é um vai e vem entre pontos fixos, movimento ao cabo do qual novos pontos fixos aparecem(...).

A *mise en forme*, propriamente dita, animada de um movimento de vida, *deve por consequência se liberar da ordem teórica e escolher a cada vez um ou vários órgãos desse organismo, de maneira a ordená-los por eles mesmos em uma nova perfeição orgânica. As possibilidades são mais que múltiplas, susceptíveis de variar ao infinito. A esse respeito é o elemento original que deve decidir o quão longe se pode escutar sua mobilidade recém-adquirida.*(KLEE, 1977, p. 26-27).

A partir de tal conceito abrem-se novas possibilidades de descobertas e o trabalho pode se desdobrar em caminhos desconhecidos, mantendo-se a premissa original partidária dos diálogos interdisciplinares.

REFERÊNCIAS

- BACH, Johann Sebastian. (1993). *Das Wohltemperierte Klavier I*. Budapeste: Könemann Music Budapest Kft. (partitura).
- BARBOSA, Rogério Vasconcelos. *Escuta / escritura: entre o olho e o ouvido, a composição*. 2008. 170 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. (1976). *Oeuvres Completes I*. Paris: Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (1985). *As flores do mal*. Trad.: JUNQUEIRA, Ivan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (edição bilíngue).
- BENJAMIN, Walter. (1991). *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad.: BARBOSA, José C. M. e BAPTISTA Hemerson A. São Paulo: Brasiliense.
- BOCKEMUHL, Michael. (2007). *J. M. W. Turner 1775-1851: o mundo da luz e da cor*. Trad.: REIS, Paula. Koln: Benedikt Taschen.
- BOULEZ, Pierre. (1989). *Le pays fertile*. Paris: Éditions Gallimard
- _____ (2005). *Leçons de musique. Points de repère III*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*. 2007. 81 f. Dissertação (Mestrado em filosofia). – Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa. Lisboa. 2007.
- CHIPP, Herschel Browning. (1996). *Teorias da arte moderna*. Trad. DUTRA, Waltensir... *et al*. São Paulo: Martins Fontes.
- CORTÁZAR, Júlio. (1999). *Obra crítica*. Volume 2. Trad.: WACHT, Paulina e ROITMAN, Ari. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (2005). *Prosa do Observatório*. Trad. ARRIGUTI JÚNIOR, Davi. São Paulo: Perspectiva.

- DEBUSSY, Claude. (1910) *Preludes I*. Paris: Durand & Cie. (partitura).
- DEBUSSY, Claude. (1989). *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Trad.: RAMALHETE, Raquel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DELEUZE, Gilles. (1992) *Conversações*. Trad. PELBART, Peter Pál. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2000). *Lógica do sentido*. Trad. FORTES, Luiz Roberto. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____ (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad.: MACHADO, Roberto (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____ (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Trad.: Equipe editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. (1998). *Diálogos*. Trad. RIBEIRO Eloisa Araújo. São Paulo: Escuta.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix (1995). *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Trad. NETO, Aurélio Guerra e COSTA, Célia Pinto. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____ (1997). *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Trad. ROLNIK, Suely. São Paulo: Editora 34.
- DEVOTO, Mark. (2003). "The Debussy sound: colour, texture, gesture." In *The Cambridge Companion to Debussy*. New York: Cambridge University Press.
- EHRENZWEIG, Anton. (1969) *A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (1977). *Psicanálise da percepção artística*. Trad. FRANCO, Irley. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ELGAR, Frank. (1974). *Cézanne*. Lisboa: Editorial Verbo,
- FAGUNDES, Mônica Genelhu. *Desastrada maquinaria do desejo: a Prosa do observatório de Julio Cortázar*. 2008. 309 f. Tese (Doutorado em

Ciência da Literatura). - Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.

FERCHAULT, Guy. (1948). *Claude Debussy musicien français*. Paris: La Colombe.

FERNEYHOUGH, Brian. (1981). *Superscriptio*, for solo piccolo. London, Frankfurt, New York: Edition Peters. (partitura)

_____ (1995). *Collected Writings*. Netherlands: Harwood academic publishers.

_____ (1998). *The Concept of Time in Contemporary*. Disponível pela internet: http://danielandor.com/cunms/BF_time.html. (Acesso em 29/03/2012)

FERRAZ, Silvio. (2005). *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: 7 letras.

_____ Ritornelo: composição passo a passo, *Revista Opus*, v. 10. 2004. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/10/files/OPUS_10_Ferraz.pdf (Acesso em: 17/06/2012)

_____ Primeiro afeto: como jogar notas ao vento, *Revista Opus*, v. 12. 2006. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Ferraz.pdf. (Acesso em: 17/06/2012)

_____ *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. 2007. 168 f. Tese (Livre docência na área de criação musical). – Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo. 2007.

GATTI, Luciano. (2008). “O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin”. Disponível pela internet: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a07.pdf> (acessado em 30 de dezembro de 2010).

GATTI, Luciano. (2009). “Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire”. Disponível pela internet: <http://www.scielo.br/pdf/kr/v50n119/a0850119.pdf> (acessado em 30 de dezembro de 2010).

GERVASONI, Stefano. (1999) *Les paradoxes de la simplicité*. Disponível pela internet: http://www.stefanogervasoni.net/index.php/writings/the_paradoxes_of_simplicity

(acessado em 20 de abril de 2011)

JEWANSKI, Jörg. “[Colour and music](#)” in *The New Grove Dictionary of Music Online*. Ed. L. Macy. Disponível pela internet: <http://www.law-guy.com/dummygod/Entries/S06156.htm>
(acessado em 12 de dezembro de 2010)

KELLY, Barbara I. (2003). “The Debussy’s Parisian affiliations” In *The Cambridge Companion to Debussy*. New York: Cambridge University Press.

KLEE, Paul. (1977). *Histoire naturelle infinie*. Trad. de Sylvie Girard. Paris: Dessain et Tolra.

_____ (1972). *Pedagogical Scketchbook*. Trad. NAGY, Sybil.M. New York: Praeger Publisher.

_____ (2001). *Escritos sobre arte*. Trad. PIRES, Catarina e MANUEL, Marta. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.

_____ (2004). *Paul Klee, Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la théorie de la forme picturale*. Trad. RIEHL, Claude. Paris: Éditions Hazan.

LESURE, François e NICHOLS, Roger. (1987). *Debussy Letters*. Trad.: NICHOLS, Roger. London: Faber.

MANN, Thomas. (1984). *Doutor Fausto*. Tradução Hebert Caro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1984.

NOURI, Ismail. *Esthétique nomade: La ligne, Deleuze et Klee*. 2010. 256 f. Tese (Doutorado em Estéticas, ciências e tecnologia das artes.) Université de Paris VIII. Paris. 2010.

REINALDO, Gabriela. (2005). “Uma cantiga de fechar os olhos...”: *Mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume; Fapesp.

SAMUEL, Claude. (1999). *Permanences d’Olivier Messiaen*. Arles: Actes Sud.

SCHOENBERG, Arnold. (1996). *Fundamentos da composição musical*. Trad.: SEINEMAN, Eduardo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

STRAUS, Erwin. (1989). *Du Sens des Sens*. Grenoble, Millon.

VALÉRY, Paul (2003). *Degas Dança Desenho*. Trad. MURACHCO, Christina e EUVALDO, Célia. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

VINCI, Leonardo da. (2007). *Os apontamentos de Leonardo*. Trad. CORDEIRO, Manuel ... *et al.* Bath: Parragon Book Ltd.

ZOURABICHVILI, François (2004). *O vocabulário de Deleuze*. Disponível pela internet:

<http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>.

(Acessado em: 14 de maio de 2012)

SÉRGIO RODRIGO RIBEIRO LACERDA

**MOVIMENTO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
uma abordagem à luz do pensamento de Paul Klee e Gilles
Deleuze.**

**VOLUME II
(partituras das obras escritas durante o mestrado)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

2012

SÉRGIO RODRIGO RIBEIRO LACERDA

**MOVIMENTO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
uma abordagem à luz do pensamento de Paul Klee e Gilles
Deleuze.**

**VOLUME II
(partituras das obras escritas durante o mestrado)**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado da Faculdade de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Música.

Orientador: Professor Dr. Rogério
Vasconcelos Barbosa

Belo Horizonte, MG

Escola de Música – UFMG

2012

III. são seus olhos que tremem

(em memória de Roberto Bolaño)

A1 *Melancólico, quasi cantabile, sussurrado*

♩=60 c.a.

Tempo Rubato

Piano

pp sempre
8^{va}

p *mf* súbito *p* *mf* súbito

rit. . . A tempo rit. . .

Pno.

(8) A tempo rit. . .

4 *p* *mf* súbito *mp* *pp* *ppp* *mf* *pp*

B1 * "Parlando"*** (*como num lento lamento*)

Senza tempo

7

Pno. m.d.

*mf sempre*****

** (Harmônicos)

Pno. m.e.

8vb

*mp sempre *****

* para esse movimento as cordas E1, F1, F#1 e G1, devem estar prepradas com uma borracha a fim de se obter seus respectivos harmônicos de terça.
 ** o 2º sistema (harmônicos) trata-se de uma simples orientação à respeito dos harmônicos que deverão soar. Portanto as notas entre parênteses não devem ser tocadas.
 *** buscar uma articulação inspirada em um tipo de dicção que lembre uma voz pezarosa.
 **** deve-se buscar um equilíbrio entre o som da nota normal e o som do harmônico a fim de se obter um timbre unificado e com certo caráter misterioso.

8

Pno. m.d.

(Harmônicos)

Pno. m.e.

(8)

A2 senza tempo (ad libitum)

Pno.

9

pp *sfz*

p

ppp sempre

8vb

8vb

tempo de A1

senza tempo (ad libitum)

Pno.

11

ppp *mp* m.e.

8va

8vb

8vb

B2 (como B1)

13

Pno.

f *espress., cantabile**

p *sempre*

Pno. m.d.

(harm.)

Pno. m.e.

8vb

*essa linha deve ser executada o mais legato possível e sempre em primeiro plano. Sua inflexão e comportamento temporal deve ser dar de forma paralela e independente da textura subjacente.

19

Pno.

7 3

7 3

7 3

Pno. m.d.

(harm.)

Pno. m.e.

(8)

255

Pno.

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

(8)

30

Pno.

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

(8)

A3 (como A2)

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

34

mp

mf

8vb

8vb

8vb

pp sempre

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

36

p cantabile

pp

mp

8vb

8vb

p espressivo

B3 (como B2)

38

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

8vb

39

Pno.

f (como B2)

mp

f cantabile sempre

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

(8)

44

Pno.

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

mf

48

Pno.

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

mf

rall.

C Senza Tempo (ad libitum)

50

Pno.

Calmo

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

pp

pp

ppp sempre

mp

8vb

52

Pno.

rall.

Pno. m.d.

(Harm.)

Pno. m.e.

mp

p

pp

8vb

8vb

rall.

sérgio rodrigo

Acquarello

tintas diluídas em água

INSTRUMENTAÇÃO:

piccolo, flauta em C, flauta em G

Clarinete em Bb e Clarone

Piano

duração prevista: aproximadamente 7 minutos

partitura em C

convenções gerais de notação

H

parte que deve servir de referência temporal para a sincronização dos ataques



rítmo irregular



gesto rápido



desacelerando sutil



acelerando sutil



desacelerando exagerado



acelerando exagerado

- , respiração (cesura) breve
- ’ ’ respiração (cesura) média
- ’ ’ ’ respiração (cesura) longa
- passagem progressiva de
um estado a outro
- ←—————→
 o o o o alternância contínua,
 porém irregular,
 entre dois estados
- > cresc. a partir do silêncio
- >○ decrescendo para o silêncio

p ↔ ***f*** alternância contínua,
porém irregular,
entre as dinâmicas estabelecidas (cresc. e decresc. irregulares)

FLAUTA

- som normal
- ◇ *soffio*

CLARINETE

- som normal
- ⊗ *son fendu* : som distorcido
realizado forçando a nota e
relaxando os lábios

nota sobre a escrita rítmica

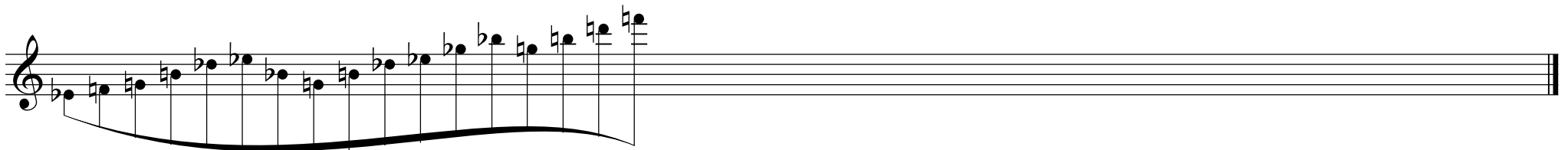
essa partitura alterna momentos de escrita rítmica mensurada com momentos de rítmica não mensurada.

em alguns momentos, a rítmica não mensura é sugerida através de uma escrita de **forte apelo visual**.

trata-se de uma escrita baseada em curvas que sugerem visualmente nuances agógicas, isto é, variações delicadas de velocidade.

tais curvas serão utilizadas **sempre** em situações de figurações ou gesticulações **rápidas**, descrevendo portanto gradações de andamento dentro desse contexto. A opção por essa escrita se justifica pelo objetivo de se conquistar uma gestualidade plástica e arredondada, incentivando uma atitude criativa por parte do intérprete.

o exemplo abaixo ilustra como devem ser interpretadas:

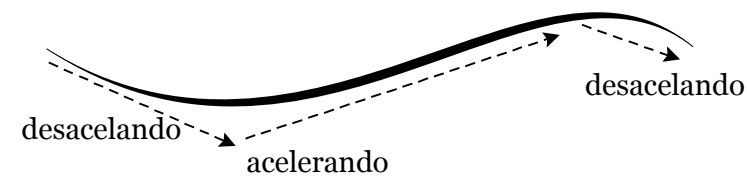


ponto superior: andamentos mais rápidos



ponto superior: andamentos mais lentos

tem-se portanto acelerandos e desacelerandos associados às mudanças de direção da curva:



obs.: o único parâmetro visual a ser levado em consideração é a direção da curva. Sua variação de espessura é decorrência da limitação do software utilizado, devendo portanto ser ignorada.

Acquarello

tintas diluídas em água

sérgio rodrigo

(à Mariana)

Tempo libero, presto rubato

"Plástico"

Flute

Clarinet in B \flat

Piano

p

p *mf*

"caprichoso e leve"

f

[*mf* ↔ *mp* ↔ *p* :]

(1/2)

L.v.

L.v.



ATACA:

repetições nuançadas do gesto anterior: (duração *ad libitum*)

"doce e sem rigor"

Fl.

Cl.

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

poco meno

ancora poco meno

poco meno

ancora poco meno

A

Fl. *To Picc.* 6" aprox.

ff *p f* *p f* *pp*

Cl. *ff* *mf* *p* *pp* *ff*

Pno. *mp, dolce* *l.v.* *l.v.*

Picc. *p sempre* *ff* *p* *gliss. irregular*

Cl. *mp*

Pno. *ff* *l.v.* *l.v.*

B **Tempo libero, presto rubato**

Picc. *p* *f* *p* *f* *p* *f sub.* *ff* *p* *gliss. irregular*

Cl. *mp* *mf* *"sem rigor"*

Pno. *ppp* *ppp, una corda* *l.v.* *l.v.*

(1/2) scad (trocar sutilmente, sem perder a ressonância)

8

Picc. *4" aprox.* *fff* *mf* *f* *p* *4" aprox.* *mp* *pp* *sfzp* *To Fl.* *5" aprox.*

Cl. *tr* *mp* *ppp* *mp*

Pno. *fff* *l.v.*

fff *∞* * trocar gradativamente o ped. filtrando o acorde

Flute *2" aprox.* *4" aprox.*

Fl. *sfzp* *mp* *pp* *lip. gliss.* *1 2 3 2 etc...* *mp* *p* *ppp* *nV* *MV* *fluido* *ppp* *p* *l.v.*

Cl. *pp* *pp*

Pno. *ppp* *ppp* *∞* *∧*

15

Fl. *fff*

Cl. *pp sempre, misterioso*

Pno. *mp* *p* *pp* *mp* *∧*

rall *rall* *rall*

16

Cl. *p* *mp* *mf* **acell. -----**

Pno. *ppp*

D

17

Fl. *calmo e lento* *calmo e lento*

Cl. *gliss* *ff*

Pno. *f* *ppp* *l.v.*

E

Tempo Rubato, Ondulante $\text{♩} = 380 - 420$

Tempo libero

19

Fl. *wistful* *lento* *mf* *p* *nV* *MV* *vibr.*

Cl. *sfz* *mp* *pp* *mf* *pp*

Pno. *pp* *mf* *mp* *mf* *mp* *pp* *l.v.*

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

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

♩ (mudanças sutis)

Tempo Rubato **Tempo libero**

♩ = 300-340

22

Fl. *mf* *mp* *sfz-p* [*mp-pp*]

Cl. *ppp pos.* *mp*

Pno. *pp* *pp* *L.v.*

molto calmo

Tempo rubato

Lento

26

Fl. *lip gliss*

Cl. *mp*

Pno. *f* *pp* *L.v.* *L.v.*

Piccolo *p*

8va

F

Tempo Rubato, Ondulante

Súbito Agitado

♩ = 160 - 220

29

Cl. *mp* *mf cantabile e espressivo*

Pno. *pp* *mf* *mp* *mf* *mp* *ff sub.*

pp *mf* *mp* *mf* *mp* *ff sub.*

ff sub.

molto ressoante

mod. (mudanças sutis)

Cl. $\text{♩} = 160 - 220$

Pno. *pp sub.* *mf* *mp* *mf* *mp simile* *ff sub.*

mf molto cantabile e rubato, livre

\wedge (trocar sutilmente, sem perder a ressonância) *molto ressoante*

Tempo Rubato, Ondulante, poco piu presto

Súbito Agitado

Pno. $\text{♩} = 280 - 320$ *pp sub.* *ff sub.*

\wedge (trocar sutilmente, sem perder a ressonância) *molto ressoante*

Tempo Rubato, Molto rall.

Tempo Rubato, molto espressivo, com liberdade

Picc. **Alto Flute** **B. Cl.** **Pno.**

B. Cl. Bass Clarinet in B \flat *3'' aprox.* *ff* *p*

Pno. *pp* *lv.* *pp*

Picc. *2'' aprox.* *f* *p* *mf*

\wedge

H Tempo ondulante, poco rubato

♩ = 320-350 c.a.

40

4 ♩ + ♩ + ♩ + ♩ **4** ♩ + ♩ + ♩ + ♩

A. Fl. *mf cantabile sempre, incerto* *mf cantabile* *p*

"como guizos, líquido e ressoante"

Pno. *pp* *p* *mf subito*

pp *pp* *p*

♬ (trocas sutis)

3 **4** ♩ + ♩ + ♩ + ♩

A. Fl. *mf espress. e livre* *f*

B. Cl. *f* *f*

Pno. *mp* *ppp sub.* *mp*

mp

I Tempo libero

Prestíssimo

46

Acell. poco a poco

poco a poco M.v.

A. Fl. *fff* *fff* *f* *ff* *mf* *fff*

Rall. poco a poco *tr* poco a poco M.v.

B. Cl. *mf* *ff* *f* *fff*

f *mp* *ff*

Pno. *f* *ff* *mp* *f*

poco *♬*



Tempo Rubato, incerto e hesitante

♩ = 280 = 320

48 **3** ♩ + ♩ + ♩ **3** ♩ + ♩ + ♩ **4** ♩ + ♩ + ♩ + ♩

A. Fl. *ff* *f* poco a poco M.v.

B. Cl. *f* *mf*

Pno. *p* → *mf*

p (trocar sutilmente o Ped., sem perder a ressonância)

51 Mv. (◊ → •) **accel.**

A. Fl. *f* *f* *f*

B. Cl. *f* *molto*

Pno. *accel.*



Tempo libero, presto rubato

"Plástico"

53

A. Fl. *f* *mp* *f* *mp* *f*

B. Cl. *ff* *f* *mf* *f*

Pno. *ff* *ff* *f*

Molto risonante

ATACA

54

A. Fl.

B. Cl.

mf *f* *mp* *mf* [: *p* ↔ *mp* :]

mf *mp* *mf* *p* < *mp* > *pp* *mp* *pp* < *p* > *pp* *p*

55

A. Fl.

Pno.

L

5" aprox.

Tempo libero,
"Agitadíssimo"

ff *

"Acalmandosi"

57

Pno.

Calmo, tempo pouco ondulante

♩ = 260-280

p como ressonância, dim. poco a poco

58

Picc.

Clarinet in B

Pno.

M

2" aprox.

f

ff subito

l.v.

* a sensação de perto e longe dada pela variação das curvas deve ser entendida como nuances dinâmicas

N **Tempo ondulante, poco rubato**
♩ = 300-320 c.a.

4 ♩ + ♩ + ♩ ♩ + ♩ **4** ♩ + ♩ + ♩ ♩ + ♩

61 Picc. *sfz* *pp* *f* *mf* *f* *pp* *mp* *pp*

Clarinet in B *pp* *mp* *pp* *mp pos.* *pp* *mp* *pp* *mp* *mf* *pp*

"como guizos, líquido e ressoante"

Pno. *p* *pp* *mp*

♩ (trocas sutis)

63 Picc. *mp* *mf* *f* *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Clarinet in B *f* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *f* *pp* *mf*

Pno. *[: pp ↔ mp :]* *mf cresc. poco a poco*

65 Picc. *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *f* *mp*

Clarinet in B *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Pno. *cresc. poco a poco*

Piccolo

66

Picc.

Cl.

Pno.

Molto Ressonante

[: p ↔ f ↔ ff :]

f

ppp

[: ff sub. ↔ f :]

(1/2)

67

Picc.

Cl.

Pno.

[: pp ↔ mp :]

H

5" aprox.

H

5" aprox.

f

[: mp ↔ p :]

mf

f

69

Cl.

Pno.

fff

f

mf

f

ff

f

f

8" aprox.
H
① ② ③

Cl. [*p* ↔ *pp*]

f *decresc. poco a poco*

8" aprox.
"sem rigor"

Pno. [*ppp* ↔ *pp*]

[*pp* ↔ *ppp*] una corda
(1/2) *scd.* (trocar sutilmente, sem perder a ressonância)



P Alto Flute

A. Fl. *f* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

Cl. H *fff* *fff* *fff* H *fff*

Pno. [*mp* ↔ *p*]

[*p* ↔ *mp*] tre corde



72

Pno. *ff* *secco*

ff *secco*

Q

A. Fl. *f* (*ff pos.*) (*ff pos.*) (*ff pos.*) (*ff pos.*)

Cl. *f* *fff* *f*

Pno. *l.v.*

H
poco a poco M.v.

A. Fl. *fff* *f* (*ff pos.*) *fff*

Cl. *f* *f* *f* *fff* *fff*

Pno. *mf* *l.v.*

Molto espressivo sempre

A. Fl. *fff* *fff* *fff* *fff*

Cl. *fff* *fff* *fff*

Pno.

76 M.v. (• → •) **fff**

A. Fl.

Cl. *tr* **H** **fff** **fff** **fff** **fff**

Pno. **L.v.**

77 **H** (• → •) **H** **fff** **fff** **fff** **fff**

A. Fl.

Cl. **fff** **fff** **fff** **fff**

Pno.

78 **Súbito Agitado**

A. Fl.

Pno. **L.v.** **mf** **ff subito**

R

81

A. Fl. *ff* *f* *fff*

Cl. *f* *f* *mf* *fff* *fff*

Pno. *mp* *l.v.*

82

A. Fl. *fff* *fff* *fff*

Cl. *f* *ff* *fff* *fff* *fff*

Molto espressivo, cantabile e ressoante sempre

Pno. *f* *l.v.*

f sempre, com Sed.

83

A. Fl. *fff* *fff* *fff*

Cl. *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

Pno. *f* *l.v.*

f sempre, com Sed.

84

A. Fl. *M.v.* *fff* *fff* *fff* *fff*

Cl. *M.v.* *fff* *f* *fff* *fff*

Pno. *l.v.* *H*

85

A. Fl. *ff* *mp*

Cl. *H* *f* *mf*

Molto Espressivo e sempre risonante

Pno.

86

Pno.

87

Pno.

Measures 87-88, right hand part of the piano score. It features a melodic line with a slur over measures 87-88 and a dynamic marking of *mf* at the start of measure 88. A breath mark (v) is present above measure 88.



88

Pno.

Measures 87-88, left hand part of the piano score. It features a bass line with a slur over measures 87-88 and a dynamic marking of *mf* at the start of measure 88. A breath mark (v) is present above measure 88.



89

Picc.

Cl.

Pno.

Measures 89-92, score for Piccolo, Clarinet, and Piano. Measure 89 is marked with a 'T' in a box. The Piccolo part has dynamic markings *p*, *mf*, and *mp*. The Clarinet part has dynamic markings *p* and *pp*. The Piano part has dynamic markings *f* and *pp sempre*. There are also performance instructions like *8va-1* and *8va* for the piano part.

* os glissandos de clarinete devem se estender ao maior âmbito possível

7 " aprox.

Picc. *sfzp*

Cl. *p*

Pno. *8^{va}*
8^{ba}



3 " aprox.

Cl. *p*



8 " aprox.

2 " aprox.

10 " aprox.

Cl. *p* poco a poco M.v. *p* *mp* senza vibr.



20 " aprox.

Cl. *pp* *pp* *p* *ppp* *p*

SÉRGIO RODRIGO

aurora

para orquestra sinfônica

Comissionada pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

SÉRGIO RODRIGO



Instrumentação

4 Flautas (1.2./pic2.3/pic.1)	4 Trompas	14 1 ^{os} Violinos
3 Oboés (1.2./Eh.3)	3 Trompetes*	12 2 ^{os} Violinos
3 Clarinetes in Bb	3 Trombones**	10 Violas
1 Clarone	1 Tuba	9 Violoncelos
3 Fagotes	Tímpanos*** (30", 28" e 25")	7 Contrabaixos
1 Contrafagote	4 Percussões****	
	2 Harpas	
	Celesta	

Duração 15 min, aprox.

Partitura em C

*Surdinas solicitadas aos Trompetes: *Plunger, Harmon, Cup*

**Surdinas solicitadas aos Trombones: *Plunger, Pixie, Harmon, Straigh, Velvet*

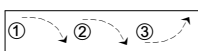
*** Em algumas situações o timpanista deverá utilizar um pequeno *Crotale* sobre a pele do Tímpano. Esse *Crotale* será tocado com baqueta ou arco conforme indicação na partitura. Nas situações em que for tocado com baqueta, deverá ser posicionado no centro do Tímpano. Quando for acionado por arco, deve-se mantê-lo na borda, de forma que a parte do seu corpo acionada esteja posicionada fora e a outra parte vibre sobre a pele.

****Set de Percussão

Perc.1	Perc.2	Perc.3	Perc.4
Crotales	Glockenspiel/Xylophone	Vibraphone	Marimba
Glass Chimes	Carrilhão	Rain Stick	Wood Chimes
Finger Cymbals (1 par)	Finger Cymbals (1 par)	Finger Cymbals (1 par)	Finger Cymbals
Triângulo	Triângulo	Triângulo	Triângulo
Caxixi (2)	Flexatone	Flexatone	Caxixi (2)
Reco-reco	Caxixi (2)	Caxixi (2)	Shekere
Cow Bell	Sand Block	Pandeiro	Chicote
Wood Blocks (2)	Matraca	Caixa Clara	Pandeiro
Prato de Choque	Pandeiro	Tom-tons (2)	Prato Suspenso
Gongo Médio	Congas (2)	Bumbo Sinfônico	Gongo Grave
	Gongo Médio	Prato Suspenso	Tam-Tam
	Prato Suspenso		

Convenções Gerais de Notação

Sinais de regência:



Acclerandos e desacclerandos entre tempos. Os números indicam o tempo do compasso. As setas ascendentes indicam acclerando e setas descendentes indicam desacclerando.

Crescendo a partir do silêncio (dal niente)

Decrescendo para o silêncio (al niente)

p / **ppp** Alternância irregular entre as dinâmicas estabelecidas

pp ↔ **ppp** Passagem contínua entre as dinâmicas estabelecidas

Trêmulo irregular

Ritmo irregular (tempo rubato)

Abafar (Damp)

Madeiras

ondulações dinâmicas decrescendo

Flz. Frulato

2 Golpe duplo

3 Golpe triplo

Variação microtonal lenta

Trinado microtonal

Trinado irregular e descontínuo

Vibrato muito irregular

trilo híbrico Trilo utilizando diversas posições para a mesma nota

Flauta *Soffio*: som aeólio

Clarinete Glissandos agudos cujo perfil deve seguir a sugestão visual, percorrendo um âmbito confortável ao intérprete

Clarone slap tongue

Metais

Glissando irregular ("Half-valve" para Trompetes)

Glissando de série harmônica ascendente

Glissando de série harmônica ascendente e descendente

Ataque antecedido por portamento ascendente

Harpas

Glissando alternando circularmente as duas mãos

Glissando alternando circularmente as duas mãos conforme o ritmo indicado

Sequência escalar com configuração de pedal livre. Evitar configurações tonais ou modais

Percussão

Além das baquetas usuais solicita-se aos percussionistas a baqueta *superball*

com baqueta

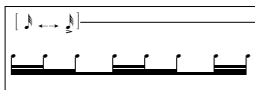
com arco

Pratos

raspar

raspar pratos de choque entre si partindo do repouso

fechar pratos de choque como chimbal



repetir a fórmula rítmica variando a distribuição do acentos

Tímpano

wa-wa Variar irregularmente a pressão na pele do Tímpano com os dedos produzindo um efeito similar ao "wa-wa"

Caxixi

Posições:

0°

90°

180°

270°

Posição Prona: palma das mãos para baixo

Posição supina: palma das mãos para cima

↑ ↓ direções do gesto

Chimes

Direções dos Gestos

em direção ao centro (2 mãos)

em direção às extremidades (2 mãos)

de uma extremidade à outra (2 mãos)

em direção ao agudo

em direção ao grave

Sand Block

movimento circular

Rain Stick

rotação em torno do próprio eixo

Shekere

golpe com a mão (tapa)

direções do gesto

Vibraphone

"pitch bending"

Cordas

com surdina

sem surdina

Mão Esquerda

↑ nota mais aguda possível

↑ harmônico mais agudo possível

[••••] alternância contínua entre nota e "nó" (variação da pressão do dedo na corda)

† "hammer-on": atacar a nota apenas com a mão esquerda

‡ "pull-off": técnica inversa ao "hammer-on". A nota é gerada puxando-se dedo da corda

Glissando irregular

Mão Direita

flaut. Arco Flautando

Pressão exagerada

[4 x] Mudanças de arco irregulares (quantidade indicada acima da nota)

1/2 legno Legno + crina tratto

arco ondulé: "vibrato de arco"

Atenção: Contrabaixos com IV em Eb

*“A luz era uma substância dourada e densa,
quase líquida,
à qual se colavam folhas secas, papéis velhos,
a fina poeira afogueada,
matéria que o vento ia erguendo com seus braços tortos.”*

J.E.Agulosa, Barroco Tropical

Aura

(dedicada aos meus pais)

Sérgio Rodrigo

4/4 ♩ = 60 c.a.

senza tempo

180° (posição supina) 90° 0° (posição prona) 180° (sup.) 180° (sup.)

Glass Chimes
Caxixi 2
Caxixi 1

180° 90° 90° 0° (posição prona) 180° (sup.) 0° (posição prona) 90° 180° (posição supina) 0° (posição prona) 90°

Caxixi 2
Caxixi 1

0° *lentamente* → 90°

Rain Stick *ppp* *poco cresc.*

Prato Susp.

Bumbo

Prato Susp. *L.v.* *p* *mp* *mf* *mp* **Gongo G. Tam-tam**

5

Picc. 1

Tbn. 3 con sord. (Plunger+Pixie)

Tbn. con sord.

Tba. con sord.

Perc. 1 *L.v.*

Perc. 2 *fz* 90° **Pandeiro Carrilhão**

Perc. 3 *p* *L.v.* *p* *mf* *mp*

Perc. 4 *mp* *L.v.* **superball** *L.v.* **Pandeiro** *p*

Hrp1. *ppp* *mp* *pp* *pp* *pp* *mf*

Hrp2. *ppp* *mp* *pp* *mp*

Vln. I *s. pont.* *mp* *pp* *p* *p* *p*

Vln. II *s. pont.* *mp* *pp* *p* *p* *p*

1 *s. tasto* *vibr. ord.* *mp*

2 *s. tasto* *vibr. ord.* *mp*

3 *s. tasto* *vibr. ord.* *mp*

gliss. *mp* *molto vibr.* *molto vibr.* *molto vibr.* *molto vibr.* *lento* *L.v.* *L.v.* *L.v.*

9

Picc.1 *gliss.* *mf*

Picc.2 *gliss.* *mf* to Fl.

Cl.2 *mp*

Cl.3 *mp*

B. Cl.

Perc.1 *mp* *mf* *mp* *l.v.* **to Finger Cymbals**

Perc.2 *mp* *p* *p* *mp* *lento* *mp* *arco* *l.v.* *mf*

Perc.3 *mp* *l.v.* *mp* *l.v.* *mp* **to Vibraphone**

Perc.4 **Gongo G. Tam-tam** *p* *l.v.* *superball* *lento* *l.v.* *mf* **to Marimba**

Timp. *com superball*

Hp1. *pp* *mf* *p* *mf* *mf*

Hp2. *pp* *mf* *p* *mf*

Vln. I (...simile...) *pp* *p* *pp* *mf* *mp* *f* *s. pont.*

Vln. II (...simile...) *pp* *mf* *mp* *f* *s. pont.*

Vla. *pp* *p* *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *s. pont.*

Vc. *s. tasto* *molto vibr.* *mf*

Cb. *s. tasto* *molto vibr.* *mf*

A

13

Picc.1 *ff* *p* *mf* *pp* *mp* *ppp*

Fl.1 *mp, cantabile, espressivo* *mf* *mf* *f* *p*

Fl.2 *Cantabile, espressivo* *p* *mp* *mf*

Fl.3 *pp poss.* *Flz.*

Ob.1 *ppp* *p* *pp* *mp*

Ob.2 *m.v.* *ppp* *p* *solo* *pp*

C. A.

Cl.1 *ppp* *mp* *ppp* *mf* *ppp* *mp*

Cl.2 *solo* *pp poss.* *mp*

Cl.3 *pppp* *pp* *p* *ppp, pos.* *p* *fp sub.* *f*

B. Cl.

Bsn.1 *p* *mf, express.*

Bsn.2

Cbsn. *ppp, poss.* *p*

Hn.3 *3 con sord.* *senza vibr.* *p*

Hn.4 *4 con sord.* *senza vibr.*

C Tpt.1 *con sord. (Plunger)* *molto vibr.* *p* *molto vibr.* *pp* *molto vibr.* *pp* *rall.*

C Tpt.2 *con sord. (Harmon stem out)* *molto vibr.* *pp* *molto vibr.* *pp*

C Tpt.3 *molto vibr.* *pp* *molto vibr.* *pp*

Perc. **Finger Cymbals** *f*

Vib. *ppp, com $\frac{2}{4}$ espress. e ressoante* *mp* *decresc.* *ppp*

Mar. *mf* *ppp, express.* *mf* *pp* *cresc.* *f, molto decresc.* *ppp* *pp, cantabile espressivo* *mf* *f*

Timp.

Cel. *mf* *p, espressivo, cantabile* *p* *pp* *pp* *p* *pp* *p* *mf*

Hp1. *f* *ppp*

Vln. I *ord.* *vibr. ord.* *mp*

Vln. II *ord.* *vibr. ord.* *mp*

Vla. *ord.* *vibr. ord.* *mp*

Vc. *s. pont.*

Cb. *s. pont.*

This page of a musical score, numbered 4, contains the following parts and markings:

- Picc.1:** Dynamics range from *ppp* to *p*. Includes markings for *Flz.* and *m.v.*
- Fl.1:** Dynamics range from *mf* to *ppp*. Includes *m.v.* marking.
- Fl.2:** Dynamics range from *mf* to *mfpp*. Includes *mf pp poss. sub* and *mfpp poss.* markings.
- Fl.3:** Dynamics range from *mfpppp* to *mfpppp*. Includes *m.v.* marking.
- Ob.1:** Dynamics range from *ppp* to *mp. express.*. Includes *m.v.* marking.
- Ob.2:** Dynamics range from *f* to *mf*. Includes *m.v.* marking.
- C. A.:** Dynamics range from *pp* to *mp*. Includes *To Ob.* marking.
- Cl.1:** Dynamics range from *p* to *f*. Includes *ppp* marking.
- Cl.2:** Dynamics range from *mp* to *pp*. Includes *pp < mp* and *pp* markings.
- Cl.3:** Dynamics range from *p* to *mf*. Includes *pp* marking.
- B. Cl.:** Dynamics range from *f* to *p*. Includes *m.v.* marking.
- Bsn.1:** Dynamics range from *mp* to *pp*.
- Cbsn.:** Dynamics range from *mf* to *mf*.
- Hn.1:** Dynamics range from *p* to *p*. Includes *con sord.* and *senza vibr.* markings.
- Hn.2:** Dynamics range from *p* to *p*. Includes *con sord.* and *senza vibr.* markings.
- Hn.3:** Dynamics range from *mf* to *p*. Includes *Flz.* and *senza vibr.* markings.
- Hn.4:** Dynamics range from *mf* to *mf*. Includes *Flz.* marking.
- C Tpt.1:** Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes *Flz.* marking.
- C Tpt.2:** Dynamics range from *mf* to *mp*. Includes *Flz.* marking.
- C Tpt.3:** Dynamics range from *pp* to *mp*. Includes *m.v.* marking.
- Vib.:** Dynamics range from *f, staccatissimo* to *ff*. Includes *mp, ressoante pp* and *pp* markings.
- Mar.:** Dynamics range from *ppp, cresc.* to *mf*. Includes *pp* marking.
- Cel.:** Dynamics range from *mf* to *f*. Includes *p* marking.

Picc.1

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Ob.1

Ob.2

Cl.1

Cl.3

B. Cl.

Bsn.2

Hn.1

Hn.2

Hn.3

Hn.4

C Tpt.1

C Tpt.2

C Tpt.3

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tba.

Glockenspiel

Vib.

Mar.

Timp.

Cel.

Hp1.

pp pos.

mf *fp* *ppp* *p*

fp *fp*

fp

f

fp espress.

p *fp* *mp*

mp *pp*

trilo timbrico irregular

pp *fff*

ppp *p* *fpp* *pp express.*

ff

pp *p* *f*

senza vibr. *f* *senza sord.* *f* *molto vibr.* *p*

senza sord. *f* *senza vibr.* *+* *fpp* *p*

senza sord. *f*

senza vibr. *p* *senza sord.* *f*

half valve *fpp* *p* *mp*

half valve *fpp* *p* *fpp* *p* *fpp* *p* *ff*

half valve *fpp* *p* *p*

con sord. (Plunger+Pixie) *mf*

con sord. (Plunger+Pixie) *mf*

con sord. (Plunger+Pixie) *mf*

mf

Glockenspiel

p express. e ressoante

pp sempre *fpp* *motor on* *p express. e ressoante*

pp *mf* *mf* *mf cantabile* *f* *ff*

pp sempre suave e ressoante, lv.

mp express. e ressoante

mp, cantabile express.

① ② ③ ④ ① ② ③ ④

25

Picc.1 (...simile...)

Fl.1 sempre dal niente *p* (...simile...)

Fl.2 sempre dal niente *p* (...simile...)

Fl.3 ord. m.v. sempre dal niente

Ob.1 (...simile...)

Ob.2 sempre dal niente *p* (...simile...)

Ob.3 To C. A. sempre dal niente *mf*

Cl.1 sempre dal niente *p* (...simile...)

Cl.2 *mf* sempre dal niente (...simile...)

Cl.3 sempre dal niente *p* (...simile...)

Bsn.2 sempre dal niente *p*

Cbsn. sempre dal niente *mf*

Hn.1 senza vibr. + sempre dal niente *mf*

Hn.2 + molto vibr. *p*

Hn.3 senza vibr. + sempre dal niente *mf* molto vibr. *p*

Hn.4 molto vibr. *p* senza vibr. + *p*

C Tpt.1 sempre dal niente *p*

C Tpt.2 sempre dal niente *p*

C Tpt.3 sempre dal niente *p*

Glock.

Vib.

Timp.

Cel.

Hp1. ++|+|+|+|+ E♭

Hp2.

① ② ③ ④

C ♩ = 40 c.a.

Picc.1

Fl.1
ord. m.v. mf sempre dal niente p sempre dal niente

Fl.2
ord. m.v. mf sempre dal niente p sempre dal niente

Fl.3
mf sempre dal niente p

Ob.2

Cl.2
sempre dal niente

C Tpt.1

Perc.1
Finger Cymbals horizontalmente Lv. mp, sempre ressoante

Glock.
Finger Cymbals horizontalmente Lv. mp, sempre ressoante

Vib.
Finger Cymbals horizontalmente Lv. mp, sempre ressoante

Perc.4
Finger Cymbals horizontalmente Lv. mp, sempre ressoante

Timp.
poco gliss. To Crotale no Timpano pp p Crot./Timp. mf Lv. Ped. (lento e irregular) mf Ped. (lento e irregular)

Cel.
f

Hp1.
mp f mp pp mp

Hp2.
mp f mp pp simile

1.2
ord. mp simile

3-4
Vln. I
ord. mp simile

5.6.7
ord. mp simile

Vln. II
II I II I sim. f sul pont.

Vla.
III o III o sim. f sul pont.

Vla.
III II III II sim. f

flaut.
f

Vc.
III II III II sim. f sul pont.

30

Fl.1 *simile*

Fl.2 *simile*

Fl.3 *simile*

Ob.1 *p* *sempre dal niente*

Ob.2 *simile*

Cl.1 *p* *sempre dal niente* *simile*

Cl.2 *simile*

Cl.3 *simile*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Crot./Timp. *Ped. (lento e irregular)* **to Timp.** *Ped. (lento e irregular)*

Hp1 *simile*

Hp2 *simile*

1.2 *flaut.* *ord.* *fp* *mf*

3-4 Vln.1 *flaut.* *ord.* *fp* *mf*

5.6.7 *flaut.* *ord.* *fp* *mf*

35 **D**

Fl.1

Fl.2

Fl.3 To Piccolo

Ob.1

Ob.2

C.A.

Cl.1

Cl.2

Cl.3

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Timp. poco gliss. **To Crotale no Timpano**

Hp.1

Hp.2

1.2

3-4 Vln. I

5.6.7

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. sul tasto

mp, *p*, *mf*, *f*, *pp*, *fp*, *simile*, *senza vibr.*, *vibr. ord.*, *flaut.*, *horizontalmente*, *obliquamente*, *sul pont.*

40

Fl.1

Ob.1

Cl.1

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Crot./Timp.

Hp.1

Hp.2

Vln.1

p

p

p

Crotales

horizontalmente

horizontalmente

horizontalmente

mf, ressoante

pp

pp

pp

flaut.

mf

mf

flaut.

mf

m.v.

simile

mf

mf

simile

44 **E**

Picc.1

Picc.2

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.1

Cl.2

Cl.3

Crot.

Perc.2

Perc.3

Crot./Timp.

Cel.

Vln.1

ppp poss.

ppp poss.

ppp poss.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Glockenspiel

Vibraphone

pp

pp

f

"wa-wa"...

pp, com 2da

pp, com 2da

pp, com 2da

l.v.

Ped. (lento e irregular)

F ♩ = 60 c.a.

Picc.1

Picc.2 to Fl.

Fl.1 *pp* *pp express.* *f* *pp*

Fl.2 *pp express.* *mp, express.* *pp express.*

Fl.3 *pp*

Ob.1 *mf* *ppp* *mp* *mf* *vibr. lento* *pp*

Ob.2 *pp express.* *p* *ppp, poss.*

C. A.

Cl.1 *simile* *pp express.* *f* *pp, express.*

Cl.2 *pp* *ff* *p* *mf* *mf* *pp, express.*

Cl.3 *mp* *ppp*

B. Cl.

Bsn.1 *p* *mp* *Bsn.*

Bsn.2 *mp*

Cbsn.

Vib. *motor off* *ppp, ressoante* *ppp* *mf* *pp, sempre ressoante*

Mar.

Crot./Timp. *ped.* *(lento e irregular)*

Cel. *pp, ressoante* *f* *p*

Vln. I *ord.* *f* *1/2 legno, flaut.* *poco vibr. sempre* *pp* *ppp* *[5x] s.pont. sempre*

Vln. II *ord.* *f* *arco ord. [5x] s.pont. sempre* *pp* *ppp* *1/2 legno, flaut.* *[3x] pp ppp*

Vla. *ord.* *f* *1/2 legno, flaut.* *poco vibr. sempre* *[5x] s.pont. sempre* *pp* *ppp* *1/2 legno, flaut.* *[4x] arco ord.* *p* *mf*

Vc. *ord.* *f* *TUTI* *[5x]*

55 Picc. *ppp* *p*

Fl.1 *mp* *f* *p* *ppp*

Fl.2 *mf* *p* *mp* *pp*

Fl.3 *ppp pos.* *p* *pp express.*

Ob.1 *ppp* *p* *pp sub., express.*

Ob.2 *ppp* *p*

C.A. *p* *mf* *p* *mf* *p* *To Ob.*

Cl.1 *f* *p* *mf* *mp* *mf* *p* *fp*

Cl.2 *pp, molto express.* *ppp, molto express.* *mf* *p sub.* *fp*

Cl.3 *f* *f*

Cbsn. *f*

Vib. *pp* *mf* *p* *p* *f* *ppp* *motor on*

Mar. *p* *mp* *p* *f* *ppp*

Cel. *ff* *mp* *ff* *pp*

Vln. I *p* *ppp* *s. pont* [6 x] [7 x] [3 x]

Vln. II *flaut.* [6 x] *pp* *ppp* *s. pont* [4 x] [3 x] [3 x]

Vla. *arco ord.* *f* *mf* *arco ord.*

Cb. *s. tasto sempre* *espressivo / com vibr.* *p*

G ♩ = 40 c.a.

59

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Cl.3

Perc.1

Perc.2

Vib.

Mar.

Cel.

Hp2.

1.2.3

4.5

Vln. I

6.7

1.2.3

Vln. II

4.5.6

Vla.

Vc.

Cb.

p
ppp

p
ppp

p
ppp

p
ppp

mf, sempre ressoante

mf, sempre ressoante

pppp

pppp

pppp

ressoante, l.v., sempre

mp, express.

mp

ord.sempre

simile

f
p

ord.sempre

mp

simile

flaut.

4 x

ord.sempre

mp

arco ord.

flaut.

4 x

ord.sempre

mp

mf

expressivo / com vibr.

p

mf

p

mf

p

62

Fl.1 *simile*

Fl.2 *simile*

Fl.3 *simile*

Perc.1

Perc.2

Perc.3 *to Triângulo* *L.v.* *mf, sempre ressoante*

Perc.4 *to Triângulo* *L.v.* *mf, sempre ressoante*

Hp1. *ressoante, L.v., sempre* *mp, espressivo sempre* *8^{va}*

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

4.5 Vln. I *mp* *flaut.* *4x* *mp* *f* *mp*

6.7 *f* *p* *mp* *flaut.* *3x* *fp* *mp*

1.2.3 Vln. II *f* *p* *mp* *mp* *f* *mp*

4.5.6 *ord. sempre* *mp* *f* *p* *mp*

Vla. *f* *f* *f* *f* *f*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

65

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Crot./Timp.

Hp1.

Hp2.

1.2.3

4.5

Vln. I

6.7

1.2.3

Vln. II

4.5.6

Vla.

Vc.

Cb.

to Picc.

wa-wa

to Timp.

This page of a musical score (page 17) contains 15 staves. The top four staves are for woodwinds: Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Flute 3 (Fl.3), and Piccolo (Picc.). The next four staves are for percussion: Percussion 1 (Perc.1), Percussion 2 (Perc.2), Percussion 3 (Perc.3), and Crotchet/Timpani (Crot./Timp.). The following two staves are for harp: Harp 1 (Hp1.) and Harp 2 (Hp2.). The bottom five staves are for strings: Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mp*, *fp*), articulation marks, and performance instructions like "to Picc." and "wa-wa".

69

Picc.1.2 *mf* a2

Ob.1 *p* *mf* *p < mf* *f*

Cl.1 *mp* *pp < mp* *mp sempre*

C Tpt.1 *senza sord.* *p* *p < mf*

C Tpt.2 *senza sord.* *p* *mf*

Perc.1 *Crotales* *f*

Perc.2 *Xylophone* *Glockenspiel* *p* *mf* *mf* *f*

Perc.3 *Vibraphone* *mp* *mp* *mf*

Perc.4 *Marimba* *p* *mf*

Cel. *mf* *f*

Vln. I **TUTTI** *mfpp* *pp* *p* *pp* *p* *p* *mf* *p* *f*

Vln. II **TUTTI** *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *mf* *p < mf* *p < f*

I ♩ = 40 c.a.

72 Picc. *gliss.* *f*

Ob.1 *p*

Ob.2 *p*

Ob.3 *p*

Cl.1 *ppp* pos, sempre

Cl.2 *ppp* poss. sempre

Cl.3 *ppp* poss. sempre

C Tpt.1 *con sord. (Plunger)* *p*

C Tpt.2 *con sord. (Plunger)* *p*

C Tpt.3 *con sord. (Plunger+Pixie)* *mp*

Tbn.1 *con sord. (Plunger+Pixie)* *mp* *lento, irregular*

Tbn.2 *con sord. (Plunger+Pixie)* *mp* *lento, irregular*

Tbn.3 *con sord. (Plunger+Pixie)* *mp* *lento, irregular*

Tba. *mp*

Crot. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Glock. *f* *f* *mf*

Vib. *f* con *va* sempre, molto ressoante *mf* *f* *mf* *f* *ord.*

Hp1. *mf* *ff* *A2* *mf* *mf* *mf* *mf*

Hp2. *f* *mf* *A2* *mf* *mf* *mf* *ff* *A2* *mf*

Vln. I *s. pont. sempre* *flaut.* *3x* *mp* *arco ord.* *fp* *mp* *simile*

Vln. II *s. pont. sempre* *mp* *simile*

Vla. *ord.* *f* *f* *f* *f* *f*

Vc. *s. pont. - - - s. tasto ...* *p* *mf* *p* *mf*

Cb. *s. pont. - - - s. tasto ...* *p* *mf* *p* *mf*

5/4

6/4

4/4

Subito: Agitato Molto

♩ = 100 c.a.

Picc.1 *mf, cantabile* *pp* Picc.1.2 *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Fl.1 *f* *ff* *f* *ff*

Fl.2 *f* *ff*

Ob.1 *m.v.* *mp* *m.v.* *p* *f* *ff* *f* *ff*

Ob.2 *m.v.* *p* *f* *ff*

Ob.3 *m.v.* *p* *f* *ff*

Cl.1 *molto cresc.* *f* *ff* *f* *ff*

B. Cl. *mf* *f* *mf* *ff*

Bsn.1.2.3 *ff*

Cbsn. *ff*

Hn.1 *senza surdina* *ff*

Hn.2 *senza surdina* *ff*

Hn.3-4 *senza surdina* *ff*

C Tpt.1 *senza surdina* *ff*

C Tpt.2 *senza surdina* *ff*

C Tpt.3 *senza surdina* *ff*

Tbn.1 *lento, irregular* *simile* *senza surdina* *irregular* *ff*

Tbn.2 *lento, irregular* *simile* *ff*

Tbn.3 *lento, irregular* *simile* *senza surdina* *ff*

Tba. *simile* *ff*

Crot. *prato de choque* *ff*

Glock. *f* *mf*

Vib. *wa-wa irregular* *mf* *to Flexatone* *mf* *Bumbo* *Tom-tom 1* *Tom-tom 2* *f* *p*

Perc.4 *Tam-tam* *Prato susp.* *ff* *irregular* *p* *ff* *ff*

Hp1. *mf* *ff*

Hp2. *mf* *f* *f* *ff*

Vln. I *4x flaut.* *simile* *ff*

Vln. II *simile* *p* *mf* *f* *ff*

Vc. *p* *mf* *f* *ff*

Cb. *p* *mf* *f* *ff*

Picc. 1.2 *ff* Picc. 2 to Fl.

Fl. 1 *f* *ff* *f* *ff*

Fl. 2 *f* *ff*

Ob. 1 *f* *ff* *f* *ff*

Cl. 1.2.3 *f* *ff* *f* *ff*

B. Cl. *mf* *f* *mf* *ff*

Bsn. 1.2.3 *ff*

Cbsn. *ff*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

Hn. 3-4 *ff*

C Tpt. 1 *ff*

C Tpt. 2 *ff*

C Tpt. 3 *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff* *p* *mp* *pp* *p* *pp* *p* *ppp*

Tbn. 3 *ff* *p*

Tba. *f*

Perc. 1 *ff* to Gongu médio *mp* *p* *L.v.* *L.v.*

Glock. Prato susp. Carrilhão *f* *L.v.* *rápido* *L.v.*

Perc. 3 *f* *p* *ppp sempre*

Perc. 4 *p* *ff* *ff* *L.v.* *to shekere*

Hp1 *pp* *mp* *sempre ressoante* *sempre ressoante* *p*

Hp2 *f* *ff* *f* *ff* *ppp*

81 con sord.

Hn.1 con sord. *f*

Hn.2 con sord. *f*

Hn.3 con sord. *f*

Hn.4 con sord. (Cup) *f*

C Tpt.1 con sord. (Cup) *f*

C Tpt.2 con sord. (Cup) *f*

C Tpt.3 con sord. (Cup) *f*

Tbn.1 con sord. (Velvet) *f*

Tbn.2 con sord. (Velvet) *f*

Tbn.3 con sord. (Velvet) *f*

Tba. con sord. *f*

Perc.1 Wood blocks *pp* *lento* *l.v.* Reco-reco *gliss. lento* *ord.* *gliss. lento* *ord.* *gliss. lento* *ord.* *pp, cresc. poco a poco* *ff*

Perc.2 *pp* *lento* *l.v.* *p* *pp* *lento* *l.v.* Matraca *f*

Perc.3 *f* Vibraphone

Perc.4 *pp* *pp*

Timpani com superball *mf*

Hp1 *p* *pppp*

Hp2 *ppp* *p* *ppp* *mp* *p* *mp*

Vln. I *p* *mf* *p* *ff* [s. pont.]

Vln. II *p* *ff* [s. pont.]

1 *f* *mf* *f* [s. pont.]

2 *f* [s. pont.]

Vla. 3 *mf* *f* [s. pont.]

4.5 *mf* *f* [s. pont.]

1 *mf* *f* [s. pont.]

2 *mf* *f* *mf* *f* [s. pont.]

Vc. 3 *mf* *f* [s. pont.]

4.5 *mf* *f* [s. pont.]

Cb. *pizz.* *mf*

85 **J** ♩ = 60 c.a.

Picc.1

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Ob.1

Ob.2

Cl.1

Cl.2

Cl.3

Bsn.1.2.3

Cbsn.

Vib.

Mar.

Cel.

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

1.2

Cb.

3.4

pp, *mp*, *p*, *mf*, *ppp*, *ppp poss.*, *trilo tímbrico*, *a3 m.v.*, *m.v.*, *motor on sempre risonante*, *p con Ra*, *fp*, *sempre risonante*, *p con Ra sempre*, *mf*, *som real*, *ord.*, *p*, *simile*, *s. tasto*, *molto vibr., flaut.*, *arco*, *molto s.tasto con sord*, *mp*, *simile*

Picc.1

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Ob.1

Ob.2

C.A.

Cl.1

Cl.2

Cl.3

B. Cl.

Bsn. 1.2.3

Cbsn.

Hn. 1.2.3.4

Tba.

Perc.1
to Prato de Choque

Perc.2
to Sand Block

Vib.

Mar.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

1.2

Cb.

3.4

92 **K**

Fl.1 *mf* *ppp* *f* *p* *m.v.*

Fl.2 *mp* *ppp* *p* *f* *m.v.*

Fl.3 *p* *p* *f* *p* *m.v.* *to Picc.*

Ob.1 *mp* *ppp* *f*

Ob.2 *mp* *f* *m.v. sempre*

C. A. *p* *p* *p*

Cl.1 *p* *mp* *mf* *f*

Cl.2 *f* *ppp* *p* *f* *mf*

Cl.3 *p* *simile*

Bsn.1.2.3 *mf* *mf* *simile*

Cbsn. *p* *simile*

Hn.1 *mp* *simile* *f*

Hn.2 *mp* *simile* *f*

Hn.3 *mp* *simile* *f*

Hn.4 *p* *p* *p* *p*

C Tpt.1 *con sord. (Harmon - stem in)* *mf* *f*

C Tpt.2 *con sord. (Harmon - stem in)* *mf*

C Tpt.3 *con sord. (Harmon - stem in)* *mp* *mf*

Tba. *mp* *mf*

Vib. *pp* *mf* *pp* *mf* *f*

Timp. *pppp* *pp* *pppp* *pp* *pppp*

Cel. *pp* *mf* *f*

Hp1. *mf, cantabile express. sempre* *8^{va}*

Hp2. *mf, cantabile express. sempre* *8^{va}*

Vln. 1 *ord.* **3.4**

Cb. **TUTI** *ord. m.v.* *pp* *mp* *pp* *mp*

95 **L**

Picc.1 *pp sempre*

Picc.2

Fl.1 *p*

Fl.2 *p*

Ob.1 *p*

Ob.2 *p*

Cl.1 *f*

Cl.2 *p*

Cl.3 *p*

Cbsn. *f*

C Tpt.1 *mf*

C Tpt.2 *mf*

C Tpt.3 *mf*

Tbn.1 *con sord. (Harmon - stem in)* *molto vibr.* *irregular* *mf*

Tbn.2 *con sord. (Harmon - stem in)* *molto vibr.* *irregular* *mf*

Tbn.3 *con sord. (Harmon - stem in)* *molto vibr.* *irregular* *mf*

Tba. *mp*

Perc. *Finger cymbal* *mf sempre* *finger cymbal ord.* *finger cymbal/ triángulo* *finger cymbal/ crotales* *finger cymbal ord.*

Perc.2 *Finger Cymbal* *mf sempre*

Vib. *pp* *ppp - p* *mf* *pp*

Mar. *ppp* *mp* *f* *pp*

Timp. *pppp* *pp* *pppp* *pp*

Cel. *f* *ppp - p* *f* *pp*

Hp1. *8^{va}*

Hp2.

1.2 *ord.* *m.vibr.* *poco vibr.* *simile*

3-4 Vln. I *molto vibr.* *poco vibr.* *ord.* *f* *poco vibr.*

5-6.7 *ord.* *molto vibr.* *poco vibr.* *ord.* *mp* *simile*

1.2 *ord.* *molto vibr.* *poco vibr.* *ord.* *mp* *simile* *molto vibr.* *poco vibr.*

3-4 Vln. II *ord.* *molto vibr.* *poco vibr.* *ord.* *mp* *simile* *molto vibr.* *poco vibr.*

5-6. *ord.* *poco vibr.* *ord.* *mp* *simile* *poco vibr.*

Vla. *[s. pont]* *molto vibr.* *ord.* *f* *simile...* *f* *simile*

Vc. *f* *f* *f*

Cb. *f* *f*

98

Picc.1

Picc.2

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.1

Cl.2

Cbsn.

C Tpt.1

C Tpt.2

C Tpt.3

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tba.

Perc.

Perc.2

Vib.

Mar.

Timp.

Cel.

Hp1.

Hp2.

1.2

3-4 Vln. I

5.6.7

1.2 Vln. II

3-4

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

f

f

f

f

simile

gliss.

mf

simile

irregular [• → • → •]

rall. irregular [• → • → •]

irregular [• → • → •]

irregular [• → • → •]

irregular [• → • → •]

molto vibr.

irregular [• → • → •]

irregular [• → • → •]

finger cymbal/triângulo

To Prato de Choque

to Flexatone

to Prato Susp.

L.v.

ff

rit.

mf

ppp → *p*

ff

com superball

pppp

mp

pppp

pppp

ff

mf

ppp → *p*

ff

G₀

G₂

F₂

Sib.

poco vibr.

molto vibr.

poco vibr.

mp

molto cresc.

molto vibr.

poco vibr.

molto vibr.

poco vibr.

molto vibr.

poco vibr.

102

Picc.2

Fl.1

Fl.2

Ob.1.2.3

Cl.2

B. Cl.

Bsn.1.2.3

Cbsn.

Hn.1

Hn.2

Hn.3.4

C Tpt.1

C Tpt.2

C Tpt.3

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tba.

Perc.1

Xyl.

Perc.

Perc.4

Hp.1

soloz

f

ff

mf

mp

pp

p

simile

lento irregular [•→•→:]

molto vibr.

acell. [•→•→:]

irregular

pp sempre

irregular

irregular

irregular

to Wood Blocks

Caxixi 1
Caxixi 2

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

Perc.

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4-5

p

pp

pp

pp sempre

solo 1

pizz. sempre
pp sempre

solo 2

pizz. sempre
pp sempre

solo 3

pizz. sempre
pp sempre

solo 1

pizz. sempre
pp sempre

solo 2

pizz. sempre
pp sempre

solo 3

pizz. sempre
pp sempre

col legno battuto, sempre
ppp sempre

col legno battuto, sempre
ppp sempre

col legno battuto, sempre
ppp sempre

col legno battuto, sempre
ppp sempre

110

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Cl.1

Cl.2

Cl.3

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Vln. I

Vln. II

1.2.3.

Vla.

4.5

Vc.

Cb.

ppp *pppp* *ppp* *pppp* *f* *ff*

ppp *pppp* *ppp* *pppp* *f* *ppp* *f*

ppp *pppp*

ppp *pppp* *pppp* *f* *ff*

ppp *pppp* *ppp* *pppp* *f*

ppp *pppp* *ppp* *pppp* *f*

to Cow bell

to Congas

Tom-tom1 Tom-tom2 Caixa clara
Bumbo

f *pp* *mf*

chicote *f*

TUTI solo 1 *f* *pp*

TUTI solo 2 *f* *pp*

TUTI solo 3 *f*

TUTI solo 1 *f* *pp*

TUTI solo 2 *f* *pp*

TUTI solo 3 *f* *pp*

pizz. *mf* **TUTI** div. a 2 *ppp*

pizz. *mf* **TUTI** pizz. *f* *ppp*

TUTI pizz. sempre *f*

TUTI pizz. sempre *f*

3/4 Poco meno mosso

113

Picc.1 *f sempre*

Picc.2 *f sempre*

Fl.1 *f sempre*

Fl.2 *f sempre*

C Tpt.1.2.3 *senza sord.* *fp* *f* *mf* *f* *mf* *f* *ff*

Tbn.1.2.3 *senza sord.* *fp* *f* *mf* *f* *mf* *f* *ff*

Tba. *ff*

Perc.1 *mf*

Perc.2 *mf*

Perc.3 *mf* *lv.*

Perc.4 *f* *lv.* *to shekere* *p* *mp*

Timp. *ff* *mf* ① ② ① ① ② ② ① ③

Hp1. *f*

Hp2. *mf* *f* *f*

Vln. I *TUTI* *pizz. sempre* *f*

Vln. II *TUTI* *mf sempre* *pizz. sempre*

Vla. *TUTI* *pizz. sempre* *mf sempre* *pizz. sempre*

Vc. *TUTI* *pizz. sempre* *mf sempre* *pizz. sempre*

Cb. *TUTI* *pizz. sempre* *mf sempre* *pizz. sempre*

O

116

Picc.1

Picc.2

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

C. A.

Cl.1

Cl.2

Cl.3

B. Cl.

Bsn.1.2.3

C Tpt.1.2.3

Tbn.1.2.3

Tba.

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Tim.

Hp1.

Hp2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *mf* *f* *sfzp* *ff* *p* *mf* *f* *pizz. sempre* *solo*

122

Picc.1 *ff* *pp* *mf* *p* *f*

Picc.2 *mf* *mf* *p* *f* *ff*

Fl.1 *mf* *ff*

Fl.2 *mf* *ff*

Ob.1.2 *p* *f* *mf* *ff*

C.A. *mp* *f* *mf* *ff*

Cl.1 *p* *mf* *p* *f* *mf* *ff*

Cl.3 *p* *f* *p* *ff*

B. Cl. *pp* *mp* *p* *f* *mf* *ff*

Bsn.1.2.3 **solo2** *pp* *mp* *p* *f* **solo3** *mf* *ff* **solo1** *mf* *ff*

Cbsn. *pp* *mp*

Hn.1.2.3.4 *p* *mf*

C Tpt.1.2.3 *f* *ff*

Tbn.1.2.3 *fp* *f* *ff*

Perc.1

Perc.2

Perc.3 *mp* *f* *mf* *f*

Perc.4

Timp. ① ① ② ②

Cel.

Hp2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

124

Picc.1 *f* *mf* *ff* *molto cresc.*

Picc.2 *p* *f* *mf* *molto cresc.*

Fl.1 *f* *fff*

Fl.2 *mf* *ff* *f* *fff*

Ob.1 *mf* *ff* *f* *fff*

Ob.2 *mf* *ff* *f* *fff*

C. A. *mf* *ff*

Cl.1 *p* *f* *mf* *ff* *f* *fff*

Cl.3 *p* *f* *mf* *ff* *f* *fff*

B. Cl. *pp* *mp* *p* *f* *mf* *ff*

solo2

Bsn.1.2.3 *pp* *mp*

Cbsn. *pp* *mp* *p* *f* *mf* *ff*

Hn.1.2.3.4 *p* *mp* *p* *f* *mf* *f*

C Tpt.1.2.3 *portamento de anacuse* *f* *f* *fp* *ff* *molto cresc.*

Tbn.1.2.3 *f* *f*

Tba. *f* *f* *fp* *ff* *molto cresc.*

Perc.1 *to Prato de Choque*

Perc.2 *sempre f*

Perc.3 *f* *f* *ff* *f* *ff* *fff*

Perc.4

Timp. ② ① *molto cresc.*

Cel. *ff* *ff*

Hp1. *ff* *ff sempre* *f*

Hp2. *ff* *ff*

Vln. I *ff* *ff*

Vln. II *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

126

Picc.1 *fff* *ppp fff* *ppp fff* *ppp*

Picc.2 *fff* *ppp fff* *ppp fff* *ppp*

Fl.1 *fff* *ppp fff* *ppp fff* *fff*

Cl.1 *fff* *ppp fff* *ppp fff* *fff*

B. Cl. *fff* *ppp fff* *ppp fff* *fff*

Bsn.1.2.3 **solo3** *f* *ppp* **solo 1** *fff* *p* **solo 2** *p sempre* **solo 1** **solo 2** **solo 1**

Cbsn. *f* *ppp* *p*

Hn.1.2.3.4 *fff* *poco a poco*

C Tpt.1.2.3

Tbn.1.2.3

Tba. *fff*

Perc.1 *lv.* *fff* irregular

Perc.2 *ff*

Perc.3 *fff* *lv.*

Perc.4

Timp. *fff*

Hp.1 (s) *mf* *mp sempre* *

Hp.2 *mp, sempre* *

Vln. I **arco sempre** **arco sempre** *8^{va}*

Vln. II **arco sempre** **arco sempre** *8^{va}*

1.2 **arco sempre** **s.pont. → vibr. ord.** **s.tasto → poco a poco m.vibr.**

Vla. **arco sempre** **ord. → vibr. ord.**

3-4-5 **arco sempre** **s.tasto → poco a poco m.vibr.**

1.2 **arco sempre** **s.pont. → vibr. ord.** **s.tasto → poco a poco m.vibr.**

Vc. **arco sempre** **ord. → vibr. ord.**

3-4-5 **arco sempre** **s.tasto → poco a poco m.vibr.**

1.2 **arco sempre** **s.pont. vibr. ord.** **s.tasto → poco a poco m.vibr.**

Cb. **arco sempre** **ord. → vibr. ord.**

3-4 **arco sempre** **ord. → vibr. ord.**

129

Cl.2 *f* *mf*

Cl.3 *f* *mf*

B. Cl. *p sempre*

Bsn.1.2 *solo 2* *solo 1* *a2* *solo 1* *solo 2*

Bsn.3 *f* *mf*

Cbsn. *f* *p pos.*

Hp1.

Hp2.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

1.2 *ord. - - -* *f* *V poco a poco vibr. ord.* *s.pont. - - -* *vibr. ord.*

Vla. *s.tasto - - -* *poco a poco m.vibr.* *s.pont. - - -*

3-4-5 *f*

1.2 *ord. - - -* *f* *V poco a poco vibr. ord.* *s.pont. - - -* *vibr. ord.*

Vc. *s.tasto - - -* *poco a poco m.vibr.* *s.pont. - - -*

3-4-5 *f*

1.2 *ord. - - -* *f* *V poco a poco vibr. ord.* *s.pont. - - -* *vibr. ord.*

Cb. *s.tasto - - -* *poco a poco m.vibr.* *s.pont. - - -*

3-4 *f*

132 **Q**

Fl.1 *ff*

Ob.1 *f* *mf*

Ob.2 *f* *mf* *simile*

Cl.1 *ff*

Cl.2 *simile*

Cl.3 *simile*

B. Cl. *f* *p*

Bsn.1.2 *solo 1* *solo 2* *solo 1* *solo 2* *solo 1* *a2* *f*

Bsn.3 *simile*

Cbsn. *mf* *simile* *p poss.*

Hp1. (8)..... 8^{va}..... 8^{va}.....

Hp2. * 8^{va}..... *

Vln. I *simile*

Vln. II *simile*

1.2 *s.tasto* *poco a poco m.vibr.* *ord.* *poco a poco vibr. ord.* *s.pont.* *vibr. ord.*

Vla. *ord.* *vibr. ord.* *s.tasto*

3-4-5 *simile* *poco a poco m.vibr.*

1.2 *s.tasto* *poco a poco m.vibr.* *ord.* *poco a poco vibr. ord.* *s.pont.* *vibr. ord.*

Vc. *ord.* *vibr. ord.* *s.tasto*

3-4-5 *simile* *poco a poco m.vibr.*

1.2 *s.tasto* *poco a poco m.vibr.* *ord.* *poco a poco vibr. ord.* *s.pont.* *vibr. ord.*

Cb. *ord.* *vibr. ord.* *s.tasto*

3-4 *simile* *poco a poco m.vibr.*

simile

136

Ob.1 *simile*

Ob.2

Cl.2

Cl.3

B. Cl.

Bsn.1.2 **solo 1** **solo 2** **solo 1** **solo 2** **solo 1** **solo 2** **solo 1**

Bsn.3

Cbsn.

Hp1. *(s)* *

Hp2. *

Vln. I *(s)*

Vln. II *(s)*

1.2 *s.tasto - - -* poco a poco m.vibr. *ord. - - -*

Vla. *s.pont. - - -* *ord. - - -* vibr. ord.

3-4-5 *s.pont. - - -* *ord. - - -* vibr. ord.

1.2 *s.tasto - - -* poco a poco m.vibr. *ord. - - -*

3-4-5 *s.pont. - - -* **3.** *ord. - - -* vibr. ord.

Vc. *s.tasto - - -* m.vibr. **4.5.**

1.2 *s.tasto - - -* poco a poco m.vibr. *ord. - - -*

Cb. *s.pont. - - -* *ord. - - -* vibr. ord.

3-4 *s.pont. - - -*

143

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.2

Cl.3

B. Cl.

Bsn.1.2

Bsn.3

Cbsn.

Hn.1.2

Hn.3.4

C Tpt.1.2.3

Tbn.1.2.3

Hp1.

Hp2.

Vln. I

Vln. II

1.2

Vla.

3-4-5

1.2

Vc.

3.

4-5.

1.2

Cb.

3-4

p sempre

mf

mf

simile

f

mf

con sord. (Cup)

fp

con sord. (Velvet)

fp

8^{va}

8^{va}

s.tasto - -

m.vibr.

s.tasto - -

poco a poco m.vibr.

ord. - -

vibr. ord.

s.tasto - -

poco a poco m.vibr.

ord. - -

vibr. ord.

s.tasto - -

poco a poco m.vibr.

s. pont. - -

s.tasto - -

poco a poco m.vibr.

ord. - -

ord. - -

vibr. ord.

147

Instrumentation: Picc.1.2, Fl.1, Ob.2, Cl.2, Cl.3, Bsn.1.2, Hn.2, C Tpt.1.2, C Tpt.3, Tbn.1.2, Tbn.3, Croc., Perc.2 (to Sand Blocks), Perc.3 (Prato Susp.), Perc.4 (Tam-tam, superball), Vln. I (1-7), Vln. II (1-6), Vla. (1-5), Vc. (1.2, 3, 4.5)

Key Performance Instructions:

- to Sand Blocks** (Perc. 2)
- Prato Susp.** (Perc. 3)
- Tam-tam** (Perc. 4)
- superball** (Perc. 4)
- SOLO 2** (Vln. I, Vln. II)
- solo1** (Vln. II)
- solo2** (Vln. II)

Dynamics and Articulation: *ff*, *mp*, *f*, *mf*, *ord.*, *sempre dal niente*, *vibr. ord.*, *molto vibr.*, *poco vibr.*, *senza vibr.*

150 **S**

Perc.1

Perc.2 trem. irregolar (acel. e rall em sironica com a dinãmica) *pppp* *mf*

Perc.3 trem. irregolar (acel. e rall em sironica com a dinãmica) *pppp* *mf*

Perc.4 trem. irregolar (acel. e rall em sironica com a dinãmica) *pppp* *mf*

1 **SOLO 1** III *ord.* senza vibr. *mf* *sempre dal niente* *3x*

1 senza vibr. *5x* molto vibr. *mf* poco vibr.

2 molto vibr. *5x* poco vibr.

3 *ord.* senza vibr. *5x* *mf*

Vln. I *5x* molto vibr. *mf* poco vibr.

4 molto vibr. *5x* poco vibr.

5 molto vibr. *5x* poco vibr. II *ord.* senza vibr.

6 *ord.* senza vibr. III *6x*

7 *ord.* molto vibr. *f* *s. tasto col legno tratto, flaut. vibr. ord.*

1 *4x* molto vibr. *ff* poco vibr.

1 molto vibr. *ord.* senza vibr.

2 *ord.* senza vibr. *ord.* senza vibr.

Vln. II *5x* molto vibr. *mf* poco vibr.

3 *ord.* senza vibr. *ord.* senza vibr. *4x*

4 *ord.* senza vibr. *ord.* senza vibr. *f*

5 molto vibr. *ord.* senza vibr. *ord.* senza vibr.

6 *ord.* senza vibr. II *3x* *ord.* senza vibr. *ord.* senza vibr. *vibr. ord.*

1 *ord.* senza vibr. *6x* *vibr. ord.*

1 *ord.* senza vibr. *ord.* senza vibr.

2 *ord.* senza vibr. *4x* *vibr. ord.* *s. tasto 1/2 legno, flaut. vibr. ord.*

Vla. *ord.* senza vibr. *4x* *vibr. ord.*

3 *ord.* senza vibr. *f* *ord.* senza vibr.

4 molto vibr. *ord.* senza vibr. *4x*

5 *ord.* senza vibr. *3x* *vibr. ord.*

1.2 *vibr. ord.* molto vibr. *mf* poco vibr.

3 *5x* *vibr. ord.* molto vibr. *mf* poco vibr.

Vc. *vibr. ord.* molto vibr. *mf* poco vibr.

4.5 *vibr. ord.* molto vibr. *ord.* senza vibr.

155

Perc.1 *to Carrilhão* *mf*

Perc.2 *mf*

Perc.3

Perc.4 *molto vibr.* *poco vibr.* *senza vibr.*

1 *ord.* *senza vibr.* *m.v.* *s.p.* *s.v.* *vibr. ord.* *s.p. - s.t.* *s.t.* *II* *1/2 legno, flaut.* *3 x* *arco ord.* *molto vibr.* *senza vibr.*

1 *ord.* *senza vibr.* *6 x* *vibr. ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.*

2 *ord.* *senza vibr.* *6 x* *vibr. ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.*

3 *molto vibr.* *poco vibr.*

Vln. I 4 *ord.* *senza vibr.* *6 x* *vibr. ord.* *molto vibr.* *ord.* *molto vibr.*

5 *ord.* *senza vibr.* *6 x* *vibr. ord.* *molto vibr.* *ord.* *molto vibr.*

6 *vibr. ord.* *f* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.*

7 *vibr. ord.* *f* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.*

1 *ord.* *senza vibr.* *II* *6 x* *vibr. ord.* *molto vibr.* *ord.*

1 *6 x* *vibr. ord.* *f* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *mf*

2 *6 x* *vibr. ord.* *f* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.*

Vln. II 1 *ord.* *senza vibr.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *3 x* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

2 *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

3 *ord.* *senza vibr.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *3 x* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

4 *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

5 *1/2 legno, flaut.* *IV* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

6 *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *IV* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

1 *molto vibr.* *poco vibr.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.*

1 *6 x* *vibr. ord.* *f* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

2 *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

Vla. 3 *vibr. ord.* *f* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

4 *vibr. ord.* *f* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.*

5 *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.*

1.2 *ord.* *senza vibr.* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.*

3 *ord.* *senza vibr.* *6 x* *vibr. ord.* *f* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.*

Vc. 4.5 *6 x* *vibr. ord.* *f* *s. tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *s. pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *vibr. ord.* *s. pont.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *flaut.* *molto vibr.*

90° irregular 90° (... simile)

Caxixi 1 Caxixi 2

90° 90° 270°

trem. poco a poco acell. *pppp*

U

166

Perc.1 *regular* *pppp* *f* *270°* *(... simile...)* *f*

Perc.2 *Caxixi* *pppp* *f* *mp* *f* *270°* *regular* *f* **to Sand Blocks**

Perc.3 *270°* *regular* *f*

Perc.4 *270°* *regular* *mp* *f* *(... simile...)* *f* **to Wood Chimes**

1 *s.p.* *senza vibr.* *ff* *ord. flaut.* *1/2 legno, flaut.* *arco ord.* *poco vibr.* *f* *flaut.* *molto vibr.*

1 *flaut.* *molto vibr.* *flaut.* *III* *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *IV* *ord. flaut.* *4x* *3x* *s.t.* *molto vibr.* *f* *ord.*

2 *molto vibr.* *flaut.* *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *mf* *flaut.* *4x* *3x* *ord.* *flaut.* *II* *ord.* *flaut.*

3 *s.tasto* *1/2 legno, flaut.* *s.pont.* *arco ord.* *senza vibr.* *m.v.* *s.u.* *s.pont.* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *vibr. ord.* *3x* *flaut.* *molto vibr.*

Vln. I
 4 *s.tasto* *1/2 legno, flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *4x* *flaut.* *molto vibr.* *s.tasto* *vibr. ord.* *flaut.* *arco ord.* *molto vibr.* *arco ord.* *molto vibr.* *mf*

5 *s.pont.* *1/2 legno, flaut.* *flaut.* *s.tasto* *vibr. ord.* *molto vibr.* *arco ord.* *flaut.* *3x* *s.tasto* *flaut.*

6 *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *mf* *flaut.* *ord.* *III* *ord.* *6x* *arco ord.* *f*

7 *arco ord.* *mf* *flaut.* *ord.* *III* *ord.* *3x* *arco ord.* *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.*

1 *s.pont.* *1/2 legno, flaut.* *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *molto vibr.* *arco ord.* *flaut.* *ord.* *3x* *ord.*

1 *ord.* *IV* *senza vibr.* *6x* *molto vibr.* *ff* *molto vibr.* *molto vibr.* *poco vibr.*

2 *poco vibr.* *flaut.* *molto vibr.* *4x* *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *flaut.* *ord.* *4x* *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *f*

Vln. II
 3 *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *5x*

4 *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *molto vibr.* *poco vibr.* *ord.* *IV* *senza vibr.* *5x*

5 *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.*

1 *arco ord.* *molto vibr.* *4x* *flaut.* *ord.* *4x* *flaut.* *ord.* *4x* *flaut.*

1 *s.tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *molto vibr.* *arco ord.* *4x* *flaut.* *ord.* *4x* *flaut.*

2 *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.*

Vla.
 3 *ord.* *5x* *arco ord.* *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *senza vibr.*

4 *arco ord.* *molto vibr.* *ord.* *flaut.* *ord.* *5x* *molto vibr.*

5 *ord.* *4x* *arco ord.* *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.*

1.2 *5x* *molto vibr.* *flaut.*

Vc.
 3 *flaut.* *s.tasto* *vibr. ord.* *arco ord.* *molto vibr.* *flaut.* *ord.* *3x* *arco ord.*

4.5 *flaut.* *ord.* *3x* *arco ord.* *molto vibr.*

173

(... simile...)

Perc.1 *pppp* *f*

Perc.2 *f* *pppp* *f*

Perc.3 *mf* *270°* *90°*

Perc.4 *f* *Caxixi* (... simile...)

1 *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *arco ord.* *molto vibr.* *mf* *ord.* *flaut.* *ord.* *flaut.* *II* *ord.* *flaut.* *6 x*

1 *flaut.* *IV* *senza vibr.* *3 x* *vibr. ord.* *molto vibr.* *ff*

2 *6 x* *molto vibr.* *vibr. ord.* *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *II* *senza vibr.* *3*

3 *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *m.v.* *s. v.* *6 x* *flaut.*

Vln. I *6 x* *vibr. ord.* *flaut.* *s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *5 x* *arco ord.* *molto vibr.*

4 *5 x* *arco ord.* *molto vibr.* *ff* *ord.* *IV* *senza vibr.* *4 x*

6 *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *II* *senza vibr.* *6 x* *ff*

7 *ord.* *II* *senza vibr.* *5 x* *ff* *molto vibr.* *molto vibr.* *poco vibr.* *3*

1 *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *I* *senza vibr.* *5 x* *molto vibr.*

1 *ord.* *IV* *senza vibr.* *4 x* *f* *vibr. ord.* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto*

Vln. II *ord.* *III* *senza vibr.* *6 x* *molto vibr.* *poco vibr.* *ff*

4 *vibr. ord.* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto*

3 *6 x* *molto vibr.* *poco vibr.* *ff* *3*

Vla. *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *senza vibr.* *4 x* *vibr. ord.* *3* *molto vibr.* *ff*

1.2

3 *molto vibr.* *flaut.* *vibr. ord.* *ord.* *senza vibr.* *4 x*

Vc. *flaut.* *vibr. ord.* *3*

4.5 *flaut.* *vibr. ord.*

V

180

Perc.1 *to Glass Chimes* *lento* *p* *mp* *mf* *L.v.* *L.v.*

Perc.2 (... simile...) *mf*

Perc.3 270° *irregular* *desacel.* *pppp* *p* *mf sub.*

Perc.4 *f* *to Shekere* *raspar* *p poss.*

Hp1 *mp*

Hp2 *mp*

1 *vibr. ord.* *f* *molto vibr.* *ord. -> s. tasto* *flaut.* *vibr. ord.* *s. tasto* *ord.* *s. vibr.* *5 x* *ff* *poco vibr.*

2 *6 x* *ff* *molto vibr.* *poco vibr.*

3 *ord. senza vibr.* *IV* *3 x* *f* *molto vibr.* *poco vibr.*

Vln. 1 *flaut.* *vibr. ord.* *ord. arco ord. vibr. ord.* *4 x* *ff* *molto vibr.*

5 *mf* *molto vibr.* *poco vibr.*

6 *molto vibr.* *poco vibr.*

7 *III* *ord. senza vibr.* *5 x* *vibr. ord.*

Vln. II 1 *poco vibr.* *II* *ord. senza vibr.* *3* *vibr. ord.* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto* *6 x* *f* *vibr. ord.* *molto vibr.*

2 *ord. senza vibr.* *II* *4 x* *vibr. ord.* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto*

Vla. *molto vibr.* *poco vibr.*

Vc. *molto vibr.* *poco vibr.* *ff*

Lento Sostenuto

188

rit.

Perc.1 *mp* *lento*

Perc.3 *pp* *to Rain Stick* *ppp sempre* 0° 45°

Perc.4 *p poss.* *raspar* *To Tam-tam* *superball* *lento* *to Wood Chimes* *mp*

Timp. *pp* *(Levissimo e ressoante)* *rall.* *Crotales no Tímpano* *mf* *Ped.*

Hp1 *pp molto express. "dolce"* E_2 A_3

Hp2 *pp molto express. sempre legato* A_3

4 *poco vibr.*

Vln. I *molto express.* *ord.* *molto vibr.* *s. tasto*

Cb. *s. tasto* *IV III* *pp*

195

rit.

Perc.1 *mp* *lento* **W** *pp* *lento* *ppp* *lento*

Perc.2 *mp* *lento*

Perc.3 *ord.* 0° 270°

Perc.4 *irregular* *p* *pp sempre* *lento*

Crot./Timp. *wa-wa-wa...* *mp* *lento*

Hp1 *express.* *ppp* A_2 D_2 G_2 A_2 D_2 G_2 A_2

Hp2 *ppp* A_2 E_3 G_3 A_2 E_3

Sérgio Rodrigo

Corisco

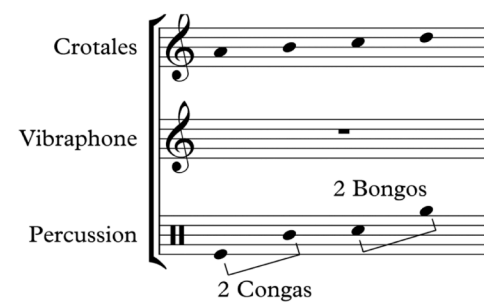
for Violoncello and Percussion

INSTRUMENTATION

Solo Violoncello

Percussion (1 player)

Percussion: Crotales (4), Vibraphone, Bongos (2), Congas (2)



The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Crotales' and contains a treble clef with a series of four eighth notes. The middle staff is labeled 'Vibraphone' and contains a treble clef with a whole rest. The bottom staff is labeled 'Percussion' and contains a bass clef with a series of four eighth notes. The first two notes of the Percussion staff are bracketed together and labeled '2 Bongos', and the last two notes are bracketed together and labeled '2 Congas'.

Sticks

☐ Soft Stick


☐ Hard Stick


☐ Bow


duration: ca 5 minutes

dedicated to Elise Pittenger and Fernando Rocha

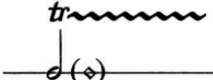
Performance Notes


 change gradually from one sound or way of playing to another

 diminuendo al niente

 crescendo da niente

S.P. sul ponticello
A.S.P. alto sul ponticello
S.T. sul tasto
ORD. ordinario

 a trill produced by rapidly alternating the finger pressure between normal and lighth.

 Increase bow pressure to get overtones and bow noise. Sound a mix of noise and the actual note

Corisco

Sérgio Rodrigo (2011-12)

Movido, hesitante e agitado

tempo sempre poco rubato

♩=54-60

rit. A tempo

The musical score for "Corisco" is divided into three systems, each with multiple staves. The first system includes Vibraphone, Percussion, and Violoncello. The second system includes Percussion and Violoncello. The third system includes Vibraphone, Percussion, and Violoncello. The score is marked with various dynamics (sfz, p, mf, f, pp, ff) and articulations (tr, accents, slurs). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and changes in meter (4/4, 6/4, 7/4, 5/4, 2/4, 3/4). Performance instructions include "ORD. arco ord.", "S.P.", "A.S.P.", "S.T.", "m.vibr.", "molto vibr.", and "molto cantabile sempre, espressivo".

System 1:

- Vibraphone:** Starts with a forte (*f*) chord, then a *mf* chord at the end.
- Percussion:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting *p* and moving to *mf*.
- Violoncello:** Starts with *sfz* and *p*, then *mf*, *p*, *pp*, *mf*, *f sub.*, *pp*, *sfz*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*. Includes markings for "S.T. 1/2 legno", "ORD. arco ord.", "ORD.", "A.S.P.", "S.P.", "ORD.", "III II", and "S.T."

System 2:

- Perc.**: Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and quintuplets, starting *f* and *p*, then *f*, *f sub.*, *f sub.*, *p*, *f*, *p*, *f sub.*, *p*, *f*.
- Vc.**: Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and quintuplets, starting *sfz*, *f sub.*, *f sub.*, *p*, *f*, *p*, *f*, *molto vibr.*, *f*, *f sub.*, *p*, *f*, *f sub.*, *p*, *f*. Includes markings for "ORD.", "S.P.", "ORD.", "S.P.", "ORD.", "S.P. m.vibr.", "II", "III", "IV", "5".

System 3:

- Vib.**: Features a melodic line starting *f* and moving to *p*.
- Perc.**: Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting *f*, *p*, *f*, *f sub.*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Vc.**: Features a melodic line starting *mf*, then *f sub.*, *f*, *p sub.*, *ff*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *ff*. Includes markings for "A.S.P.", "ORD.", "III", "m.vibr.", "ORD.", "A.S.P.", "ORD.", "molto cantabile sempre, espressivo".

9

Crot. *mp*

Vib.

Perc. *mf* *f sub.* *f* *p* *f* *p* *f* *mp* *p* *p* *f*

Vc. S.T. 1/2 legno *mf* *f* *ff sub.* S.P. arco ord. *f* *mf* *f* ORD. *mf* *f* *ff* *mf* S.T. 1/2 legno *fff* *pp* *p* S.P. arco ord. *pp* *p*

12

Vib. *ff*

Perc. *f* *p* *f* *p* *f* *ff* *f* *p* *p* *f* *ff*

Vc. ORD. *f* *mf* *ff* *pp/mp* S.P. *ff* *pp/mp* S.T. *f* *pp* *pp* *pp*

15

Crot. *f* *mp*

Vib. *f* *mp*

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

Vc. S.T. 1/2 legno *fff* *p* S.T. *f* *pp* *pp* *sfz* *pp/mp*

18

Vib. *mf* *f* *pp* *f* *ORD.*

Perc. *pp* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *f* *mf* *pp* *pp* *f*

Vc. S.T. *mf* *f* *f sub.* II III *pp* *f* *f sub.* *p sub.* ORD. *f* *f sub.* II I S.P. *ff* A.S.P. *molto* *p sub.* *fff* *ORD.* 6

21

Crot. *mp* 3 3 3

Vib. *mf*

Perc. *f* *p* *f* *mf* 3

Vc. A.S.P. *f* *mf* ORD. *ff* S.T. 1/2 legno *ppp* *f* *p sub.* *f sub.* *p sub.* *pp sub.* *f* *ORD.* *ORD.* III IV III IV S.P. *ORD.* 3 3 3

24

Crot. 3

Vib. *ff* *mp* *f* *ff*

Vc. A.S.P. *f* S.P. *ff* *ORD.* *f* *S.T.* 6

26

Vib. *mp* *f* *pp* *f* *pp*

Vc. ORD. *f sempre cantabile* *f sub.* *f sub.* S.T. 1/2 legno *pp* ORD. arco ord. *f molto cantabile e espressivo* *p*

28

Vib. *f* *mp* *f sub.* *p*

Vc. *f* *ff* *mf* *p* *f* *p* *f*

ORD. II A.S.P. ORD. S.T.

31

Crot. *mp* *mp* *ppp*

Vib. *mp* *p* *ff* *mp*

Vc. S.T. 1/2 legno *mf dolce* A.S.P. arco ord. *f* S.T. 1/2 legno *f* ORD. arco ord. A.S.P. ORD. S.T. 1/2 legno *f*

35

Crot.

Vib.

Vc.

arco flaut. 1/2 legno

A.S.P. arco ord. ORD.

S.T. arco flaut. 1/2 legno S.P.

motor on

mf p mp p mf sub. fff 3 p

Tempo Rubato

ST sempre

III II III II

39

Vc.

ORD.

S.T. 1/2 legno I II

A.S.P.

S.T. 1/2 legno

mp mf p sfz p p sub.

Súbito estático

Tempo Rubato

42

Vib.

Vc.

motor on

I II molto vibr.

ASP

ORD.

III IV III II

mf ppp pp p 3

46

Vib. *mp* **motor off** *p*

Vc. *mp* *p* *mf*

I II I II I

50

Vib. *mf* **motor on**

Vc. *f* *mp*

IV III

54

Crot. *mf* **motor off** *mf* *mp*

Vib. *mf* *mf* *p* *f* *pp* *mp*

Vc. S.P. IV III II III ORD. III II S.P. A.S.P. ORD. III IV

Súbito agitato

♩=120 aprox.

58

Crot. *ff*

Vib. *f*

Vc. *ff* *fff* *fff* *fff*

3

S.P.

II III

II III

Ad libitum

Lento

Ad libitum

61

Vib. *p* *f*

Vc. *fff* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *p*

A.S.P.

ORD.

II III

II III

A.S.P.

Estático

Ad libitum

64

Crot. *p* *p*

Vib. *p* *pp*

Vc. *p*

motor on

8va

ORD.

II III

II III

Sérgio Rodrigo

corrupio



para piano solo

Corrupio

"Tempo de berceuse"

Sérgio Rodrigo

♩ = 60 c.a.

Hesitante e inebriante

Piano

p, sempre ressoante e delicato, Ped. a piacere

Pno.

ppp *mp* *mp* *p*

Pno.

mf *pp sub.* *p*

Pno.

p *pp* *mf* *ppp*

Pno.

mf *pp sub.* *mf*

Pno.

liggiero

Pno.

Pno.

mp

mf

f

cresc. poco a poco

decresc.

Pno.

f sub.

p

Pno.

Sempre cantabile e risonante

Pno.

mf *p*

8vb

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

f *pp/p sempre*

Pno.

Pno.

Pno.

mp *pp/p*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Piano score system 1. Treble clef contains a 3:2 triplet and a 7-measure phrase. Bass clef contains a 3-measure triplet and a 6-measure phrase. Dynamics include *ff*, *f sub.*, and *mf/mp*. A decrescendo instruction is present: *decresc. poco a poco (como ressonância)*.

Piano score system 2. Treble clef contains a 3:2 triplet and a 6-measure phrase. Bass clef contains a 3-measure triplet and a 6-measure phrase. Dynamics include *p*, *f*, and *ff/mf*.

Piano score system 3. Treble clef contains a 6-measure phrase, a 5-measure phrase, and a 3-measure triplet. Bass clef contains a 3-measure triplet and a 3-measure triplet. Dynamics include *f*, *mf sub.*, *p sub.*, *ff*, and *fff*.

Piano score system 4. Treble clef contains an 8va section and a 6-measure phrase. Bass clef contains a 3:2 triplet and a 5-measure phrase. Dynamics include *mf* and *f*.

Pno.

ff *fff* *p sub./mp* *pp/ppp* *l.v.*

8^{va} *ff* *fff*

Pno.

Pno.

Pno.

rall.

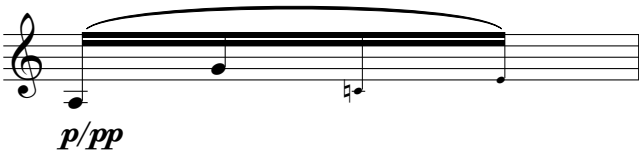
Pno.

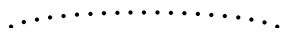
8^{va} *ppp*

Convenções gerais de notação

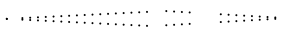
Em "*Corruptio*" optou-se por uma escrita sem compasso, como forma de se evitar qualquer sugestão de uma intenção métrica e se alcançar um tempo flutuante, *rubato*.

Há também um jogo com *linhas melódicas secundárias* que surgem de uma linha principal. Tais linhas devem ser diferenciadas tanto através do tipo de toque utilizado como do equilíbrio dinâmico. Para isso são utilizados os seguintes tipos de notação:

Pno.  *p/pp* *cabeças de nota pequenas* devem ser executadas sempre em um plano dinâmico secundário de acordo com as duas dinâmicas estabelecidas



"sub-linha": indica uma linha melódica interna à frase, a ser executada o mais legato possível.



"dinâmica interna": indica a variação dinâmica de uma sub-linha

Sérgio Rodrigo

BRAIDS

Instrumentation

Horn in F

Trombone

Percussion

Piano

Violin

Percussion:

Vibraphone, Marimba, Crotales, Wind Chimes, Tom-toms (2), Cowbell

BRAIDS

Sérgio Rodrigo

♩ = 60 c.a.
"...as a delicate and floating berceuse..."

Horn in F
con sord. vibrato ordinario
ppp pos. *p*

Trombone
con sord. (cup) vibrato ordinario
ppp pos. sempre *p*

Vibraphone
l.v. *l.v.*
mp. sempre risonante e delicato, *da a piacere*
sempre poco cresc. *mp*

Piano
mp cantabile, sempre risonante e delicato, *da a piacere*
sul tasto
pp *p* *mp* *ppp* *mp* *mp*

Violin
dal niente sempre *p* sempre



Hn. *molto vibrato* *vibrato ord.*

Tbn. *molto vibrato*

Vib. *l.v.* *l.v.*

Pno. *mf* *pp* sub. *p* *p* *pp* *mf*

Vln. "vibrato of bow" arco ord. sul ponticello/ *molto vibrato* *vibrato ord.*

* note : Piano: Dotted lines indicates "sub-phrases". It should be played with different expression.

9

Hn. poco a poco molto vibrato vibrato ord.

Tbn. vibrato ord. slow vibrato

Vib. motor off

Pno. *pp sub.* *mf* *l.v.* *liggiero*

Vln. sul tasto poco a poco al sul ponticello molto vibrato posizione normale senza vibrato / poco a poco molto vibrato

13

Hn. **A**

Tbn. fast vibrato senza vibrato *fp* *mf* *mf*

Vib. motor on *l.v.*

Pno. *mp* *mf* *f* *decres.* *f sub.* *p* *posizione normale*

Vln. molto vibrato sul ponticello *cresc. poco a poco* *mf* *mf*

19

Hn. vibrato ordinario *mp* molto vibrato *p*

Tbn. vibrato ordinario *mp* slow vibrato *p* fast vibrato *p*

Crot. Crotales *f*

Vib. to Crotales *mp*

Pno. *mf* *p*

Vln. molto vibrato "vibrato of bow" *p* arco ord *p* con sord. *pp*

B

23

Crot. motor on *mp* *L.v.* *mp* *L.v.* *p*

Vib. *mp* *L.v.* *p*

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

Vln. *ppp* *p* *mf* *p* *mp*

27

Crot. *mp* *risonante sempre*

Vib. *mp* *risonante sempre*

Pno. *p* *mf* *mp* *mf sub.*

Vln. *p* *mf* *mp* *mf sub.*

*piano: large notes: first plan / small notes: second plan.

31

C

Hn. *senza sord.*

Tbn. *senza sord.*

Vib. *mf* *decesc.* *pp* *mp* *decesc.* *pp*

Pno. *f* *mp sempre espressivo*

Vln. *senza sord.* "vibrato of bow" *arco ord.* *molto vibrato*

dal niente sempre *p sempre*

34

Hn. *molto vibrato* *mf* *vibrato ordinario* *microtonal oscillation (very slow)*

Tbn. *mf* *slow vibr.* *senza vibr.* *mp*

Vib. *mf* *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mp sempre cantabile, espressivo* *p* *mf*

Pno. *mp* *pp/p*

Vln. *molto vibrato* *mp* *vibrato ordinario* *mp*

39

Hn. *mf* *p*

Tbn. *vibrato ordinario* *mf* *p* *microtonal oscillation (very slow)*

Vib. *mf* *p* *mp* *mf* *mp* *f*

Pno. *mf* *p* *mp* *mf* *mp* *f*

Vln. *sul ponticello* *posizione normale* *senza vibrato / poco a poco molto vibrato* *microtonal oscillation (very slow)* *vibrato ord.* *p sempre*

D

E

Musical score for measures 44-46. The score is for five instruments: Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Violin (Vib.), Piano (Pno.), and Viola (Vln.).

- Hn.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *f*, *ff*, *mf*.
- Tbn.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*.
- Vib.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *mf sempre espressivo*, *f*, *p*, *mf*.
- Pno.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *f*, *ff*, *mp/p*.
- Vln.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *f*, *ff*, *mp*. Includes markings "sul ponticello" and "Cantabile".

Musical score for measures 47-50. The score is for five instruments: Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Violin (Vib.), Piano (Pno.), and Viola (Vln.).

- Hn.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *mp*, *mf* *decresc.*, *p*, *f*.
- Tbn.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *mf* *decresc.*, *p*, *f*. Includes marking "con sord. (harmon)".
- Vib.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *f*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*.
- Pno.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *mp*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*.
- Vln.:** Starts with a half note G4, then a half note F#4. Dynamics: *mp*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*.

F

51

Hn. *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *mf*

Tbn. *ppp* *f* *ppp* *f* *mf* *f* *f* *p*

Crotales *ppp* *f* *ppp* *f* *mf sempre*

Pno. *ff* *f sub.* *ff* *mf/ mp* *decresc. poco a poco* *p* *ff/ mf*

Vln. *mf sempre espressivo* *f* *p* *f*

G

54

Hn. *ff* *fff* *p* *ppp* *mf* *decresc.*

Tbn. *f* *ff* *fff* *ppp* *mf* *decresc.*

Crotales *f* *mf* *ff* *mf* *f*

Pno. *mf sub.* *p sub.* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *mp* *mf*

Vln. *f* *f* *p* *ff* *f* *ff* *mf* *f* *mp* *mf*

57

Hn. *mp* *ppp* *mp* *mf*

Tbn. *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mf* *mp*

Crot. Wind Chimes *p*

Pno. *gr*

Vln. *p* *f* *mf*



61

Hn. *mf* *mp* *mf* *f*

Tbn. *mf* *p* *mp* *mf* *f*

W.Ch. *p* *gr* *mf* *f*

Pno. *gr* *3* *3*

Vln. *mf* *f cantab.*

H Piu mosso
♩=100

65 (8).....1

Pno.

Vln.

mp

I

mp cantabile, espressivo

71

Pno.

Vln.

74

Mar.

Pno.

Vln.

Marimba

mf

8th.....1

J

Mar. *f* *mp* *pp*

Pno. *f* *pp*

Vln. *f* *mp*

Section J (measures 77-79) features a Marimba part with dynamics *f*, *mp*, and *pp*. The Piano part has dynamics *f* and *pp*. The Violin part has dynamics *f* and *mp*. The Marimba part includes a triplet in measure 79.

**K**

Mar. *p* *f sub.* *f*

Pno. *mf cantabile, espressivo*

Vln. *p*

Section K (measures 80-82) features a Marimba part with dynamics *p*, *f sub.*, and *f*. The Piano part has dynamics *mf cantabile, espressivo*. The Violin part has dynamics *p*. The Marimba part includes a triplet in measure 82.

**L**

Mar. *mf risonante* *p* *mp*

Pno. *mp*

Vln. *f* *mp*

Wind Chimes

Marimba

Section L (measures 83-85) features a Marimba part with dynamics *mf risonante*, *p*, and *mp*. The Piano part has dynamics *mp*. The Violin part has dynamics *f* and *mp*. Wind Chimes and Marimba parts are also present.

86

Mar. *f* *p* *f*

Pno. *pp* *8va* *8va*

Vln. *f*

89

Mar. *f*

Pno. (8) *pizz*

Vln. *mp* *arco* *f*

M

93

Mar. *mp* *f* *f* *mp* **to Tom-toms**

Pno. *f* *molto espressivo*

Vln. *mp* *mf*

N

97

Hn. *con sord*
ppp *mf* *fp*

Tbn. *con sord (straight)*
ppp *mf* *fp* *ppp*

Perc. Tom-toms
f *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f* *mf* *p*

Pno. *ff* *ff* *fff* cluster

Vln. *f* *ff* *fff* cluster



O

100

Hn. *ff* *ppp* *ff* *mf*

Tbn. *ff* *ppp* *ff* *mf*

Perc. *f* *ff* *mf* *ff* *f* sempre

Pno. *ff* molto express. *mf* decresc. *p* *f*

Vln. *fff* *f* *ff* *f* *mf* *fp* sul ponticello

T. Tons / Cow Bell

104

Hn. *mf* *p* *f* *ppp* *f* *ppp* *ff* *ppp* *ff*

Tbn. *mf* *p* *f* *ppp* *f* *ppp* *ff* *ppp* *ff*

Perc. *ff* *f* *ff* *mf* *fff* *f*

Pno. *pp* *8va* *f*

Vln. *molto vibr.* *ff* *fff* *mf* *mp*

vibrato ord.

Wind Chimes

Vibraphone *mf perendosi*

109

Hn. *senza sord.* *mp* *ppp* *p*

Tbn. *senza sord.* *ppp* *mp* *ppp* *p*

Vib. *Crotales* *mf* *Vibraphone* *mp* *motor on* *p* *Crotales* *mp*

Pno. *ppp*

Vln. *f* *mf* *mp*