

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

r^()ô t a

Aspectos da Articulação Temporal na Música Instrumental do Século XX

Marcos Mesquita

Campinas - 1995

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

r ô t a

Aspectos da Articulação Temporal na Música Instrumental do Século XX

Marcos Mesquita

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Marcos Mesquita
e aprovada pela Comissão Julgadora em
12/12/95
Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado

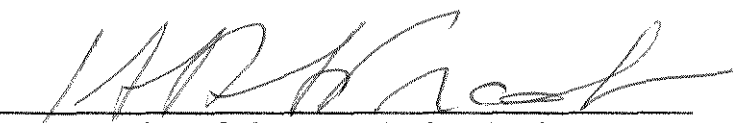
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado do Departamento de Música do I.A..

CAMPINAS - 1995

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

96.017.666

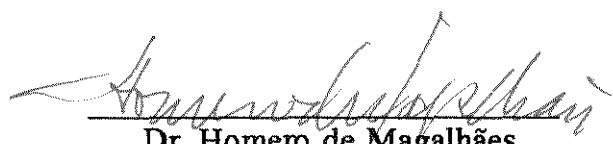
Campinas, 06 de dezembro de 1995.



Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado



Dra. Maria Lúcia Pascoal



Dr. Homero de Magalhães

Agradecimentos

Parte desta pesquisa foi possível graças a uma bolsa de mestrado concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo durante dois anos e três meses e a um auxílio-ponte concedido pelo Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas durante dois meses.

A todos vocês - eu sei o porquê:

Adriana, Amnon, Ana, Antônio M., Antônio N.M., Aurèle, Breno, Carlos, Carmen, Cláudia, Cristiana, David, Eduardo, Elisa, Eloísa, Elza, Erhard, Estela, Esther, Felícia, Flo, Francisco, Friedrich, Gilberto, Hans, Haydée, Helena, Helmut, Homero, Jean, Jetro, João, José Antônio, José Augusto, Julio, Kudsi, Kunsu, Leila, Magali, Marcelo, Maria, Milko, Nelly, Niza, Norton, Odette, Pierre, Regina, Rolf, Saloméa, Seyhmus, Sidney, Soraya, Teresa, Vera, Virginia C., Virginia M.

Resumo

A dissertação ⁽¹⁾ r ô t a - Aspectos da Articulação Temporal na Música Instrumental do Século XX está dividida em duas grandes seções: um texto analítico-reflexivo e um anexo com cinco obras do autor escritas durante o curso de mestrado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

O texto busca não só analisar essas peças, mas, de maneira mais ampla, reavaliar conceitos estabelecidos sobre o tempo de forma geral, as conseqüências desses conceitos sobre a criação e percepção musicais e as novas alternativas propostas pelos compositores em obras musicais instrumentais no decorrer do século XX.

Índice

Resumo	4
Introdução	14
1. Exposição	16
1.1. Considerações iniciais	16
1.2. Um antecedente	17
1.3. Uma nova fase criativa	21
1.3.1. Proposta reflexiva	21
1.3.2. Recursos sonoros	22
1.4. Percurso	23
1.4.1. Menas (janeiro de 1990)	24
1.4.2. Trilogia de Crônicas Sonoras (1990 a 1993)	25
1.4.3. Las Pielas (fevereiro a março de 1993)	27
1.4.4. De Barro é feito João, e Sopro (março a junho de 1994)	28
1.5. Uma interseção	30
1.6. Outro percurso	31
1.6.1. Antes das Leituras (maio de 1993)	31
1.6.2. Leituras I (novembro de 1993)	34
1.7. Glosa	38
2. Interlúdio I	39
3. Desenvolvimento	49
3.1. Questões preliminares	49
3.2. Algumas propostas - 1908 - 1931	55
3.2.1. The Unanswered Question - Charles Ives	55
3.2.2. Danse Sacrale-Igor Stravinsky	58
3.2.3. Fünf Stücke für Orchester op. 10 - Anton Webern	61
3.2.4. O Ursozinho de Algodão - Heitor Villa-Lobos	70
3.2.5. Ionisation - Edgard Varèse	80
3.3. Síntese das propostas apresentadas	86
3.4. Manutenção e Expansão - 1951 - 1986	87
3.4.1. Contínuo	88
3.4.2. Justaposição	92
3.4.3. Superposição	97
3.4.4. Pontilhismo	108

3.4.5. Rede Subliminar	129
4. Interlúdio II	144
5. Reprise com variações	155
Coda - conclusão	187
Anexo 1. Las PieleS	188
Anexo 2. Antes das Leituras	189
Anexo 3. Leituras I	190
Anexo 4. De Barro é feito João, e Sopro	191
Anexo 5. r ^(a) t a	192
Bibliografia	193
Musicografia	198

Lista de Exemplos

Exemplo 1.1. Primeira peça de Cinco Gestos e um Movimento.	18
Exemplo 1.2. Quinta peça de Cinco Gestos e um Movimento.	20
Exemplo 1.3. Melodia que serve de base para Menas e comparação com o início do hino da Internacional Socialista.	24
Exemplo 1.4. Tem gato na tuba de João de Barro.	29
Exemplo 1.5. Trecho de Antes das Leituras.	33
Exemplo 1.6. Análise do final da Sonata em lá menor para violino solo de J.S.Bach.	35
Exemplo 1.7. Início de Leituras I.	37
Exemplo 3.1. Popule meus - Orlando di Lasso	49
Exemplo 3.2. Fuga I do 1º vol. de Das wohltemperierte Klavier - J.S. Bach.	50
Exemplo 3.3. Sinfonia nº 4o, 4º mov., final da transição e início do 2º tema na exposição - W.A. Mozart.	50
Exemplo 3.4. Sinfonia nº 1, 4º mov., final da transição e início do 2º tema na exposição - L. van Beethoven.	51
Exemplo 3.5. Sinfonia nº 1, 4º mov., final do desenvolvimento e início da reprise - L. van Beethoven.	52
Exemplo 3.6. Concerto para piano e orquestra nº 4, 1º mov., entre o final da exposição orquestral e o início da exposição do instrumento solista - L. van Beethoven.	53
Exemplo 3.7. Sonata para piano KV 332, 1º mov., final do 2º tema e início da coda na exposição - W.A. Mozart.	54

Exemplo 3.8. Módulos rítmico-harmônicos do refrão de Danse Sacrale de Igor Stravinsky.	58
Exemplo 3.9. Excertos da copla C de Danse Sacrale de Igor Stravinsky. ...	60
Exemplo 3.10. Peça op. 10 nº 3 de Anton Webern.	63
Exemplo 3.11. Peça op. 10 nº 1 de Anton Webern.	65
Exemplo 3.12. Compasso 7 - Ursozinho de Algodão.	72
Exemplo 3.13. Compassos 13-14 - Ursozinho de Algodão.	72
Exemplo 3.14. Compassos 24-25 - Ursozinho de Algodão.	73
Exemplo 3.15. Compasso 44 - Ursozinho de Algodão.	73
Exemplo 3.16. Compasso 61 - Ursozinho de Algodão.	73
Exemplo 3.17. Resumo harmônico - compassos 68-72 - Ursozinho de Algodão.	74
Exemplo 3.18. Compassos 105-112 - Ursozinho de Algodão.	74
Exemplo 3.19. Compasso 1 - Ursozinho de Algodão.	74
Exemplo 3.20. Compasso 32 - Ursozinho de Algodão.	75
Exemplo 3.21. Compasso 1 - Ursozinho de Algodão.	77
Exemplo 3.22. Compasso 1 - Ursozinho de Algodão.	78
Exemplo 3.23. Início de Carneirinho, Carneirão.	79
Exemplo 3.24. Compassos 1-7 de Ionisation de Edgard Varèse.	82
Exemplo 3.25. Compassos 8-12 de Ionisation de Edgard Varèse.	83
Exemplo 3.26. Compassos 18-20 de Ionisation de Edgard Varèse.	84

Exemplo 3.27. Seqüência melódica de o king de Luciano Berio.	89
Exemplo 3.28. Trecho inicial de o king de Luciano Berio.	90
Exemplo 3.29. Seqüência melódica final de o king de Luciano Berio.	91
Exemplo 3.30. Início de Le Merle Bleu de Olivier Messiaen.	93
Exemplo 3.31. Trecho de Sincronie de Luciano Berio.	94
Exemplo 3.32. Trecho de For Christian Wolff de Morton Feldman.	96
Exemplo 3.33. Trecho de Sincronie de Luciano Berio.	98
Exemplo 3.34. Trecho de Jeux Vénitiens de Witold Lutoslawski.	99
Exemplo 3.35. Trecho do 1º mov. do Kammerkonzert de György Ligeti. . .	101
Exemplo 3.36. Compassos 8-12 de Kontrakadenz de Helmut Lachenmann. .	105
Exemplo 3.37. Compassos 17-20 de Carceri d'Invenzione I de Brian Ferneyhough.	107
Exemplo 3.38. Sonata para dois pianos, 2ª parte, de Karel Goeyvaerts. . .	110
Exemplo 3.39. Trecho da Klavierstück IV de Karlheinz Stockhausen. . . .	111
Exemplo 3.40. Compassos 260-271 de Kontra-Punkte de K. Stockhausen. .	113
Exemplo 3.41. Compassos 180-186 de Kontra-Punkte de K. Stockhausen. .	114
Exemplo 3.42. Trecho de baixa densidade em Music of Changes I de John Cage.	117
Exemplo 3.43. Trecho de alta densidade em Music of Changes I de John Cage.	118
Exemplo 3.44. Compassos 12-23 de Commentaire I de "bourreaux de solitude" do Marteau sans Maître de Pierre Boulez.	121

Exemplo 3.45. Trecho de Structures II de Pierre Boulez.	122
Exemplo 3.46. Trecho de Lemma-Icon-Epigram de Brian Ferneyhough. . .	124
Exemplo 3.47. Compassos 278-282 de Mouvement (- vor der Erstarrung) de Helmut Lachenmann.	125
Exemplo 3.48. Compassos 11-17 de Fragmente - Stille, an Diotima de Luigi Nono.	128
Exemplo 3.49. Séries de Structures de Pierre Boulez.	129
Exemplo 3.50. Compassos 1-15 de Structures Ia de Pierre Boulez.	132
Exemplo 3.51. Série de Gruppen em uma oitava.	133
Exemplo 3.52. Série de Gruppen distribuída em varias oitavas.	134
Exemplo 3.53. Série de Gruppen com proporções intervalares.	134
Exemplo 3.54. Cifras 29-31 de Gruppen de K. Stockhausen.	136
Exemplo 3.55. Compassos 1-6 do Quarteto de Cordas nº 2 de Brian Ferneyhough.	138
Exemplo 3.56. Compassos 121-123 do Quarteto de Cordas nº 2 de Brian Ferneyhough.	139
Exemplo 5.1. Análise estrutural de O cravo brigou com a rosa.	157
Exemplo 5.2. Idem - Fui no Itororó.	158
Exemplo 5.3. Idem - Vamos, maninha.	159
Exemplo 5.4. Idem - Olha aquela menina.	160
Exemplo 5.5. Idem - Bela pastora.	161
Exemplo 5.6. Idem - Cai, cai, balão.	162

Exemplo 5.7. Idem - Passa, passa, gavião.	163
Exemplo 5.8. Idem - Vamos atrás da serra, oh! Calunga.	164
Exemplo 5.9. Idem - Carneirinho, carneirão.	165
Exemplo 5.10. Idem - A canoa virou.	166
Exemplo 5.11. Idem - Nesta rua tem um bosque.	167
Exemplo 5.12. Idem - Que lindos olhos.	168
Exemplo 5.13. Projeção harmônica de O cravo brigou com a rosa.	170
Exemplo 5.14. Idem - Fui no Itororó.	171
Exemplo 5.15. Idem - Vamos, maninha.	172
Exemplo 5.16. Idem - Olha aquela menina.	173
Exemplo 5.17. Idem - Bela pastora.	174
Exemplo 5.18. Idem - Cai, cai, balão.	175
Exemplo 5.19. Idem - Passa, passa, gavião.	176
Exemplo 5.20. Idem - Vamos atrás da serra, oh! Calunga.	177
Exemplo 5.21. Idem - Carneirinho, carneirão.	178
Exemplo 5.22. Idem - A canoa virou.	179
Exemplo 5.23. Idem - Nesta rua tem um bosque.	180
Exemplo 5.24. Idem - Que lindos olhos.	181

Lista de Figuras

Figura 1.a. Tabela rítmica da primeira peça de Cinco Gestos e um Movimento.	19
Figura 1.b. Esquema formal de De barro é feito João, e Sopros.	30
Figura 3.a. Projeção gráfica dos eventos sonoros de The unanswered question de Charles Ives.	57
Figura 3.b. Esquema rítmico do refrão de Danse Sacrale de Igor Stravinsky	59
Figura 3.c. Quadro de instrumentação das Peças op. 10 de Anton Webern.	62
Figura 3.d. Quadro de inter-relações intervalares do op. 10 nº 1 de Anton Webern.	68
Figura 3.e. Esquema gráfico dos eventos sonoros do op. 10 nº 1 de Anton Webern.	69
Figura 3.f. Esquema formal d'O Ursozinho de Algodão de Villa-Lobos. ...	70
Figura 3.g. Encadeamentos temáticos entre as subseções d'O Ursozinho de Algodão de Villa-Lobos.	71
Figura 3.h. Quadro de ocorrências da célula de quarta justa.	75
Figura 3.i. Acordes baseados na célula de 5ª justa ou diminuta.	76
Figura 3.j. Quadro de ocorrências melódicas da célula de 5ª justa ou diminuta.	76
Figura 3.k. Quadro de ocorrências da célula em graus conjuntos.	77
Figura 3.l. Quadro de ocorrências da célula de tons repetidos.	78
Figura 3.m. Quadro de relações temáticas.	79

Figura 3.n. Estratos de timbres e registros do Exemplo 3.35.	104
Figura 3.o. Quadrados seriais de Structures Ia de Pierre Boulez.	130
Figura 3.p. Quadro de serializações de Structures Ia de Pierre Boulez.	131
Figura 3.q. Projeção rítmica das proporções intervalares do Exemplo 3.53.	135
Figura 3.r. Esquema gráfico do "som-cadência".	140
Figura 3.s. Esquema gráfico do "som-impulso".	140
Figura 3.t. Esquema gráfico do "som-iniciante".	141
Figura 3.u. Esquema gráfico do "som-finalizante".	141
Figura 3.v. Esquema gráfico do "som-cor".	141
Figura 3.w. Esquema gráfico do "som-flutuação" estacionário.	142
Figura 3.x. Esquema gráfico do "som-flutuação" móvel.	142
Figura 3.y. Esquema gráfico do "som-textura".	142
Figura 3.z. Esquema gráfico de um "som-estrutura".	143
Figura 5.a. Tabela de seções de $r^{(\lambda)}_0 t a$	184

Introdução

O texto que se segue está dividido em cinco capítulos e é a interseção de vários campos reflexivos, criativos e de estudo que foram provisoriamente enfiados no decorrer do curso de mestrado em artes realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A palavra *r(ô)ta* é o título da peça de orquestra que foi escrita durante o curso de mestrado, cuja partitura está no Anexo 5. Uma explanação pormenorizada sobre ela encontra-se no capítulo *Reprise com Variações*.

A palavra *articulação*, por outro lado, refere-se, basicamente, ao procedimento de expor separadamente partes diferenciadas. Em música, tal procedimento ocorre no tempo - e de várias maneiras, como veremos adiante. Por analogia, podemos dizer que as estratégias utilizadas pelos compositores para projetar e ordenar os eventos sonoros no decorrer de determinadas extensões cronológicas criam articulações temporais - mais ou menos evidentes. Esse é o tema central de todo o texto.

Cada capítulo tem objetivos claramente diferenciados:

1. Exposição: abordagem às composições e bases técnico-estéticas das duas tendências que orientaram minha criação entre os anos de 1989 e 1994;
2. Interlúdio I: as diferentes concepções de tempo que foram desenvolvidas no decorrer da história e suas conseqüências na criação e percepção musicais;
3. Desenvolvimento: a articulação temporal na música tonal tradicional e as novas alternativas propostas por compositores no século XX;
4. Interlúdio II: a compressão do espaço-tempo na Pós-modernidade, a emergência de novas relações sociais e a aspiração a um espaço-tempo ecumênico;
5. *Reprise com variações*: abordagem à peça orquestral *r(ô)ta*, a mais ampla criação musical realizada durante o curso de mestrado.

Os capítulos ímpares, que tratam mais diretamente de música, valem-se de uma análise estrutural voltada basicamente para dois aspectos: a natureza do material sonoro ocorrente nas peças e a sua projeção no decorrer do tempo. Não procurei vestir as obras ou trechos analisados em uma camisa-de-força analítica predeterminada. Ao contrário, partindo da realidade sonora de cada peça, procurei estabelecer metodologias específicas que refletem, na verdade, as preocupações e focos de atenção que têm dirigido minha própria atividade composicional.

Os interlúdios, por sua vez, traçam inter-relações com a história e a filosofia (o primeiro) e com a sociologia (o segundo).

Embora cada parte tenha seu aspecto autônomo, em alguns momentos traço paralelos entre conceitos de diferentes capítulos, visando uma supraordenação que

explícite a contigüidade de temas que, por motivos de clareza de redação, tiveram que ser desmembrados. Mas, em muitos outros momentos, deixo a cargo do leitor o estabelecimento dessas "pontes", solicitando-lhe sua interação com o texto.

Desejo ao leitor uma convivência agradável e frutescente com meus apontamentos!

1. Exposição

1.1. Considerações iniciais

A obra *r(ô)ta* para orquestra dá prosseguimento a uma atitude composicional que venho desenvolvendo há alguns anos, para ser mais exato desde 1989. Embora seja particularmente difícil (ocasionalmente até penoso) para o compositor comentar sua própria obra com um distanciamento crítico típico do musicólogo, acredito que, no caso de meu próprio momento criativo, existam características objetivas e conclusões metodológicas suficientes para empreender uma abordagem isenta, permeada, obviamente, por reflexões de tom mais confessional - confessional porque baseadas em algo menos palpável e mensurável que é a convicção estética.

Penso, além do mais, que a cisão obra-público, característica do Modernismo, fez nascer uma nova figura em arte e, em particular, em música: o compositor-comentarista. De Ferruccio Busoni até hoje, exige-se cada vez mais que o compositor, além de criar, explique seus métodos, sua tendência estética, etc. Enfim, grosso modo, não se considera mais a obra musical como auto-explicativa, ela há de ser acompanhada por algum guia de escuta, uma abordagem analítica ou outra espécie de texto de apoio. Pessoalmente, creio que essa profusão de explanações pode vir a prejudicar a própria fruição da obra ou, ainda, direcionar esta fruição para os aspectos enfatizados pelo comentário. Creio também que, no momento atual, tanto criador como público ainda necessitam de tempo para reavaliarem suas posturas criativa e auditiva, tendo em vista um novo relacionamento que ultrapasse o infelizmente ainda vigente estranhamento mútuo.

De volta à obra *r(ô)ta*, antes de abordar a fase criativa em que ela se insere, faz-se necessário um rápido comentário a respeito do momento imediatamente anterior à instauração de tal fase. De maneira geral, gosto de pensar em meus comentários sobre minha própria criação como "mais do que passatempo e menos do que apostolado"¹: em uma esfera tão dinâmica em transformações e exigências, como é a produção artística, não sobra muito espaço nem para o amadorismo nem para o dogmatismo - provavelmente para nenhum "ismo".

¹ Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre, W. M. Jackson Inc. Editores, 1944, p.20.

1.2. Um antecedente

Após meu regresso da Alemanha, em 1988, permaneci cerca de um ano sem escrever música. O período de readaptação ao Brasil se prestou também a uma reavaliação de minha atividade criativa que acabou por tomar novo impulso, em 1989, com a obra *Cinco Gestos e um Movimento* para piano. Nesta peça inicio um trabalho que, reavaliado hoje, pode ser visto como o germe de tudo o que venho escrevendo desde então. Esse trabalho dizia respeito à retomada de elementos sonoros e processos estruturantes considerados simples, mas que, submetidos a métodos de justaposição e superposição, podiam gerar diversos graus de densidade, resultando em painéis sonoros mais ou menos complexos. Elementos sonoros simples seriam, por exemplo, tons repetidos, tons em sucessão ascendente ou descendente, em ziguezague, blocos de diversas densidades, etc. Tais elementos coordenados por ritmos diferenciados (do regular ao irregular, do sincrônico ao defasado), dinâmicas variadas e distribuição no âmbito de frequências do piano podem oferecer inúmeras possibilidades.

O esquema formal da obra como um todo foi elaborado da seguinte maneira: a primeira metade é constituída por cinco peças curtas de um minuto e cinco segundos entremeadas por pausas de diferentes durações; a segunda metade é constituída por uma peça longa cuja cronometragem corresponde, aproximadamente, à soma das durações das peças e pausas da primeira metade - daí o título, sendo os *Cinco Gestos* representados pela primeira metade e o *Movimento*, pela segunda. Embora cada peça apresente um perfil sonoro bem característico, existem vários elementos e procedimentos mais ou menos evidentes que permeiam toda a obra e que lhe dão uma grande unidade.

Como demonstração de tudo o que foi explanado acima, podem ser analisadas sucintamente as primeira e quinta peças do ciclo.

O material básico da primeira peça (Exemplo 1.1) é constituído, como se constata imediatamente, por blocos. Além disso, pode-se observar que eles têm as seguintes características: são o resultado da soma de acordes pentatônicos (teclas pretas, mão direita) e basicamente diatônicos (teclas brancas, mão esquerda); sempre há prolongações de um a cinco tons após três semínimas da emissão dos blocos; estes se movimentam em sentido ascendente do início até o compasso nove e descendente do compasso 13 ao 24, sendo que na primeira seqüência ocorre um "diminuendo" do "fortissimo" ao "pianissimo", enquanto que na segunda seqüência as dinâmicas são entremeadas - *ff/pp/f/p/mf*, ambas as partes da peça são finalizadas por uma espécie de "rima" - compare-se os compassos 11-12 com 27-28. Além dessas constatações a respeito dos blocos, as emissões e prolongações têm um perfil rítmico e de densidade bem característico: enquanto os blocos têm uma duração constante de três semínimas e uma

densidade de dez sons, as prolongações variam suas durações e densidades no decorrer do tempo (Figura 1.a).

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff, f, mf, p, pp, TENUTO). The tempo is marked as 1/2 = 92. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 18, and 24 indicated. The final system includes a section labeled (1) LEVANTAR AS TECLAS NO RITMO INDICADO (RELEASE THE KEYS IN THE INDICATED RHYTHM) and (2) PAUSA 1'05" (REST 1'05").

1/2 = 92

SENZA PEDAL

6

11

18

24

ff, f, mf, p, pp, TENUTO

(1) LEVANTAR AS TECLAS NO RITMO INDICADO (RELEASE THE KEYS IN THE INDICATED RHYTHM)

(2) PAUSA 1'05" (REST 1'05")

Exemplo 1.1. Primeira peça de Cinco Gestos e um Movimento.

Compasso	Duração da prolongação	Duração da pausa	Quantidade de tons prolongados
2	uma 	quatro 	cinco
4	duas 	três 	quatro
6	três 	duas 	três
8	quatro 	uma 	dois
10 (-12)	cinco  (11 )	zero	um
14	uma 	uma 	um
16-17	duas 	duas 	dois
19-20	três 	três 	três
22-23	quatro 	quatro 	quatro
25-26	cinco  + cinco  de extinção sonora		cinco

Figura 1.a. Tabela rítmica da primeira peça de Cinco Gestos e um Movimento.

Enquanto os blocos da primeira peça eram submetidos a esses procedimentos estruturais, pode-se dizer que esse mesmo material - blocos - serve de base à quinta peça (Exemplo 1.2), mas desta vez ele é apresentado em processos aditivos e subtrativos, ou seja, os blocos vão sendo montados ou desmontados gradativamente, de compasso em compasso, com uma estrutura intervalar menos densa, utilizando somente as teclas pretas do piano. Outro material menos evidente na leitura da partitura, mas presente na audição da peça, são as ressonâncias criadas pela prolongação do sib 3 (comps. 9-25) e do mib 2 (comps. 25-39): toda vez que um tom oitava ou décima segunda abaixo do sib e acima do mib é emitido, ele cria, por simpatia, ressonâncias nessas cordas. Tal idéia foi projetada também para criar falsas ressonâncias, o que ocorre entre os compassos 21 e 24, nos quais a mão esquerda toca blocos em "fortissimo" e a mão direita, simultaneamente, toca notas prolongadas em "pianissimo", resultando um efeito auditivo semelhante àquele das ressonâncias verdadeiras.

$\text{♩} = 100$

pp cresc.

9 ff pp ff pp

17 pp sempre ff sempre

25 TEN. mf pp cresc.

33 ff pp

6''

1'05''

Exemplo 1.2. Quinta peça de Cinco Gestos e um Movimento.

Ritmicamente, há maior estabilidade do que na primeira peça: são utilizadas somente duas células rítmicas, uma anacrúsica em 3/4 (comps. 1-19 e 25-29) e outra tética em 2/4 (comps. 21-24 e 31-34).

Uma última observação que se faz necessária sobre esse ciclo é a seguinte: as restrições quanto ao material sonoro e o rigor estrutural que se manifestam aqui são o fruto daquela reavaliação criativa que foi mencionada anteriormente. O reinício de minhas atividades composicionais se deu dessa maneira e, como veremos adiante, várias características e estratégias de escrita se mantêm até hoje em meu trabalho, despidas de tal rigorismo, visando uma maior plasticidade no tratamento do material sonoro e de sua conformação no tempo.

1.3. Uma nova fase criativa

Após a aventura "parnasiana" - no sentido formalista e apolíneo do termo - dos Cinco Gestos e um Movimento, foram se delineando novas tendências em meu trabalho que podem ser resumidas em duas preocupações básicas que serão explanadas nos dois sub-ítems seguintes.

1.3.1. Proposta reflexiva

A primeira questão, de cunho extra-musical, diz respeito à integração em música de uma reflexão sobre algum fato social ou político ocorrente no Brasil.

É tarefa difícil, talvez até improdutiva, especificar de que maneira se traduzem tais reflexões para o plano sonoro-musical. Só menciono essa característica porque, se por um lado existe efetivamente esta intenção reflexiva de minha parte, por outro, o máximo que posso dizer é que o impulso criativo se vê permeado por uma determinada preocupação extra-musical e que esta pode influir na escolha de caminhos específicos a serem seguidos no decorrer da obra, imprimindo-lhe um tipo característico de expressividade. Por fim, não há intenção de minha parte em descrever ou evocar algo através dos sons e, mesmo

nos inevitáveis comentários de programa, evito mencionar o tema reflexivo extra-musical para não direcionar a escuta do público, o que poderia acarretar um cerceamento de sua imaginação fruidora.

Tal atitude, portanto, não está relacionada nem ao Realismo Socialista e à música dita engajada, nem a um Neo-romantismo evocativo ou programático. Em síntese, pode-se dizer que meu objetivo reflexivo se mantém oculto ao ouvinte, que nada perde com isso, e o resultado sonoro preserva sua identidade autônoma e, assim espero, sua originalidade.

1.3.2. Recursos sonoros

A segunda questão, por seu turno, relaciona-se mais diretamente ao trato artesanal e nasceu da intenção de integrar, no contexto da obra, elementos rítmicos e melódicos de alguma fonte musical que estivesse relacionada ao tema de reflexão sócio-político.

Como veremos no item a seguir, a totalidade dessas fontes provém da música folclórica ou popular, fato este que me levou a uma reavaliação do nacionalismo musical e a uma tentativa de expandir o aproveitamento do material folclórico e popular para além do pitoresco e exótico que caracterizaram a maior parte da produção da escola nacionalista.

Tais pensamentos me conduziram àquele que foi baluartizado - se me é permitido o neologismo - por compositores nacionalistas brasileiros. O próprio Mário de Andrade já exigia, ou pelo menos previa, uma atitude menos chauvinista e xenófoba por parte do criador. Em 1939, dividindo a história da música brasileira em quatro períodos, segundo sua opinião, o país já teria ultrapassado as fases religiosa e internacionalista, vivendo naquele momento a fase nacionalista em que a criação musical se caracterizaria pela "aquisição de uma consciência de si mesma", sucessão esta que chegaria "à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não

reflita as realidades profundas da terra em que se realiza"². Complementando estes pensamentos, Janjão, seu alter-ego n'O Banquete, diria mais tarde, entre 1943 e 1945, a respeito das fases nacionalista e cultural: "O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. (...) A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto"³.

Não sendo meu objetivo reeditar a cartilha do nacionalismo, direcionei o reaproveitamento do material folclórico e popular para integrá-lo à linha de trabalho que eu vinha desenvolvendo até 1989, buscando um verdadeiro reconhecimento de ambas as partes que, afinal de contas, é o estado sinérgico alcançado pela obra musical em que convivem mais ou menos pacificamente a personalidade do compositor - com suas várias capacidades eletivas quanto ao material sonoro e seu comportamento no tempo - e os próprios recursos empregados - provenham de que fonte for.

1.4. Percurso

Os comentários que se seguem procuram sintetizar as preocupações de cada obra e as aplicações específicas da proposta e da pesquisa de recursos explanadas anteriormente.

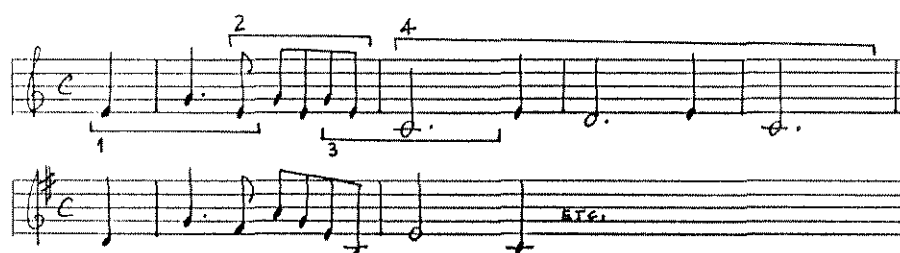
² Andrade, Mário de. *Evolução Social da Música do Brasil*, in: *Aspectos da Música Brasileira*, São Paulo / Brasília, Martins Editora / Instituto Nacional do Livro, 1975, p.34.

³ Andrade, Mário de. *O Banquete*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, p. 151.

1.4.1. Menas (janeiro de 1990)

Nessa peça, escrita para flauta e violino, procurei plasmar sonoramente minhas reflexões sobre a eleição direta para presidente da república que ocorrera em 1989, diga-se de passagem, a primeira desde 1960. Este fato, por si só, já imprimia aos acontecimentos daquela época uma forte carga emocional, transferindo-os da esfera política para a psicológica e afetiva.

O ponto de referência musical foi uma melodia utilizada na campanha de um dos candidatos, cujo potencial de recursos foi explorado no decorrer da peça. Realizei uma análise estrutural do "jingle", desmembrando-o em seus elementos constitutivos e, além disso, também constatei a semelhança rítmica entre ele e o início do hino da Internacional Socialista (Exemplo 1.3):



- 1 - Ziguezague com ritmo irregular:
- 2 - Ziguezague com ritmo regular:
- 3 - Saltos descendentes e nota prolongada:
- 4 - Notas em ziguezague em valores pontuados (dó-ré-dó) e tons repetidos em semínimas (mi).

Exemplo 1.3. Melodia que serve de base para Menas e comparação com o início do hino da Internacional Socialista.

Integrei tais elementos ao meu próprio repertório sonoro e concebi a peça como um painel sem uma forma claramente articulada. O seu título se originou em um dos debates entre presidenciaíveis transmitido pela televisão, quando um deles disse que "queria ver um Brasil com 'menas' miséria". Palavra adequada, aliás, pois remete-nos à idéia de pequena quantidade, de restrição, o que, de certa

maneira, relaciona-se com a concepção da peça de forma geral - poucos instrumentos, poucos recursos estruturais, expressão comedida.

1.4.2. Trilogia de Crônicas Sonoras (1990 a 1993)

Com essa obra recebi, entre 1990 e 1991, uma bolsa de criatividade Vitae.

Os primeiros estímulos para a escrita desse tríptico nasceram de meu contato, meses depois de retornar da Europa, com as crônicas escritas na década de 30 por Luiz Edmundo⁴ que, de maneira mordaz e sempre precisa, soubera retratar sua época e sua cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A atualidade de suas observações e críticas me surpreendeu a tal ponto que me obriguei a uma reflexão sobre os desígnios de uma aglomeração social - neste caso uma cidade grande - que retrata emblematicamente as condições de degeneração de todas as outras cidades, enfim, de todo o país. Em outras palavras: uma particularidade que exprime uma generalidade.

Conscientizei-me que a indignação que hoje sentimos pela degradação social, cultural e do meio-ambiente no país já vem sendo partilhada por todas as pessoas de bom-senso desde as poesias satíricas de um Gregório de Matos, por exemplo, sendo o próprio Luiz Edmundo mais um consciente ponto de referência na história da nossa sociedade.

Fruto dessa reflexão, foi minha resolução em integrar trechos de crônicas de Luiz Edmundo em uma obra musical. Concluí que esses textos podiam fazer parte de um plano objetivo/realista na Trilogia, em que haveria também um outro plano subjetivo/fantasia, constituído por poemas de meu irmão Francisco Mesquita, que contam as impressões de um viajante e a sua relação com sua cidade natal. Essas duas categorias estavam sempre em igualdade de condições no decorrer das três peças, dialogando, comentando-se e criticando-se mutuamente. Essas peças têm as seguintes formações e durações:

- 1 - Voz masculina, clarineta e piano; 20 minutos;

⁴ Edmundo, Luiz. O Rio de Janeiro do meu Tempo, 3 vols. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.

- 2 - Voz masculina, flauta, clarineta, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo, piano e fita; 25 minutos;
- 3 - Voz masculina, coro e grande orquestra; 30 minutos.

Elas apresentam três comentários sonoros de um mesmo assunto, servindo-se, além de uma unidade temática dos textos, de uma coerência instrumental e estrutural. A primeira diz respeito ao percurso da expansão tímbrica que, partindo das possibilidades da voz e dois instrumentos solistas, vai pouco a pouco dissipando essas individualidades em grupos cada vez mais amplos, ou seja, clarineta, piano e voz desencadeiam o processo de expansão que vai exaurir suas próprias capacidades e características individuais em aparatos instrumentais cada vez mais extensos. A coerência estrutural, por outro lado, é garantida pelo método de escrita simultânea das três peças, de tal maneira que o inter-relacionamento orgânico entre elas podia ser checado a cada instante do trabalho.

Os recursos sonoros da Trilogia foram explorados a partir de quatro canções impressas no livro de Luiz Edmundo, canções essas que eram de grande popularidade na virada do século no Rio de Janeiro: Quis debalde varrer-te da memória, de Plínio de Lima e Xisto Bahia; O bem-te-vi, de Mello Moraes Filho e Miguel Pestana; Acorda Adalgisa e O vago mestre, as duas de autor desconhecido.

A partir dessa obra, definiram-se também os procedimentos de análise estrutural e projeção harmônica apenas esboçados em Menas. O primeiro trata de desconstruir a melodia em seus elementos constitutivos básicos e constatar a fusão destes elementos em agregados compostos. Qualquer melodia é formada por repetição de tom, graus conjuntos ascendentes e descendentes e saltos ascendentes e descendentes. Esses elementos básicos podem fundir-se em outras figurações como bordaduras, arpejos, ziguezagues, etc. Toda essa classificação pode parecer um truismo, mas, ao desconstruir uma melodia, podem ser constatadas várias potencialidades sonoras de um material considerado trivial e até mesmo vulgar. O segundo procedimento, a projeção harmônica, trata de verticalizar a sucessão de notas apresentada pela melodia em blocos de três a seis sons - maiores densidades serão o resultado da soma desses blocos básicos.

Extensas exemplificações desses procedimentos serão encontradas no capítulo Reprise com variações.

A questão da relação texto-música ultrapassa o objetivo desse sub-ítem, mas, grosso modo, pode-se dizer que na Trilogia eu exploro duas aplicações do material literário: a transmissão do texto tal qual ele se apresenta, seja cantado ou falado, e a utilização dos fonemas em distorções ou reordenações, de tal maneira que a esfera semântica se dissipa e o que antes era texto transforma-se em material sonoro sem um significado literal.

1.4.3. Las Pielas (fevereiro a março de 1993)

Essa peça, escrita para dois percussionistas, foi um ensaio em que explorei as potencialidades de duas cantigas de roda que também viriam a ser integradas posteriormente à obra *rô'ta* para orquestra. Aqui, sem instrumentos de altura definida, restringi-me à utilização do material rítmico de Fui no Itororó e Olha Aquela Menina. Mas é importante frisar que esse material é só uma fachada que esconde atrás de si duas diretrizes mais fundamentais para a composição. A primeira refere-se à utilização das diversas sonoridades que os intérpretes conseguem ao percutir, somente com as mãos, instrumentos exclusivamente membranofônicos (bongôs, tumbadoras e tom-tons); a segunda refere-se aos vários graus de sincronismo e não-sincronismo que são explorados no decorrer da peça (andamentos idênticos ou diferenciados para cada percussionista e polirritmia).

Eu não diria que há uma forma claramente articulada, mas três estágios são particularmente marcantes: a primeira metade da peça se caracteriza pelo não-sincronismo pontuado por "ilhas" de sincronismo; o um sexto seguinte (um sexto em relação à duração total) é constituído por módulos específicos para cada percussionista que são encadeados aleatoriamente - portanto um estágio de não-sincronismo total; o último terço da peça apresenta uma tendência do não-sincrônico ao sincrônico pontuado por "ilhas" de não-sincronismo.

Os esquemas formais previamente delimitados e claramente definidos são

abandonados em benefício de uma outra estratégia de projeção do material sonoro no tempo, cujas intenções principais são escapar ao tempo musical tradicional considerado lógico por uma prática secular e oferecer ao ouvinte diversas possibilidades de montagem no decorrer mesmo da fruição. (A partitura integral dessa peça está no Anexo 1.)

1.4.4. De Barro é feito João, e Sopro (março a junho de 1994)

Há muitos anos eu vinha pensando em fazer uma composição em homenagem a João de Barro e, quando Graham Griffiths me solicitou que escrevesse uma peça para o Grupo Novo Horizonte, achei que seria o momento adequado. Se nessa obra, por um lado, não há um tema de reflexão sócio-político, por outro, pude aprofundar várias questões quanto ao aproveitamento do material da música folclórica e popular, principalmente por ter incorporado a um grupo instrumental as amplas possibilidades abertas pela pesquisa no estúdio de música eletroacústica panAROMA da FASM/UNESP, onde recebi o auxílio técnico de Flo Menezes.

O ponto de partida para a composição foi uma marchinha de João de Barro intitulada *Tem Gato na Tuba* (Exemplo 1.4). Sua escolha foi como que simbólica, pois sua letra fala da "banda no coreto lá da praça" e isso me remeteu a uma trama de analogias. O instrumental do grupo inclui clarinetas, saxofones, trombone e percussão, típicos das fanfarras do interior do país; as fontes sonoras trabalhadas na fita provêm não só de canções de João de Barro, como também de gravações de grupos folclóricos brasileiros que incluem esse tipo de instrumental; a desafinação característica desses grupos foi transposta para as clarinetas e saxofones que tocam um quarto de tom, aproximadamente, acima ou abaixo do diapasão do trombone e do piano. Todas essas relações analógicas representam uma expansão em minha atividade composicional que ainda terá repercussões a médio prazo, juntamente com outros aspectos que serão explanados no item *Uma Interseção*.

Voltando à marchinha de João de Barro, a utilização dos seus recursos

rítmico-melódicos foi ordenada a partir da própria forma da canção através dos seguintes procedimentos:

- multiplicação da duração da canção para alcançar a duração requerida pela peça (sete minutos), o que corresponde à proporção uma semínima da canção igual a cinco segundos da peça;
- o material rítmico-melódico de cada seção da canção é explorado na seção correspondente da peça.



Exemplo 1.4. Tem gato na tuba de João de Barro.

O esquema a seguir resume essas observações:

Seção	Compassos	Duração
A	1-47	44"
B	48-79	44"
A'	80-103	44"
C	104-139	44"
A	140-185	44"
C'	186-218	44"
D (A")	219-249	34" (*)
E	250-261	33" (*)
F	262-269	22"
G	270-279	22"
F	280-287	22"
G	288-299	22"

(*) Essas duas seções tiveram suas durações diminuídas, preparando a menor duração das últimas seções.

Figura 1.b. Esquema formal de De barro é feito João, e Sopro.

(A partitura integral dessa peça está no Anexo 4.)

A continuidade dessa fase criativa se dá com a composição *r(ô) t a* para orquestra, que será abordada detalhadamente no capítulo Reprise com variações.

1.5. Uma interseção

Entre as peças Las Piele e De Barro é Feito João, e Sopro, comecei a explorar uma outra linha composicional, fruto de vários anos de uma reflexão desencadeada pelo meu contato com textos orientais, especialmente de Chuang Tzu⁵, Lao Tzu⁶ e do Bhagavad-Gîtâ⁷.

Se na fase criativa explanada anteriormente o tema de reflexão era "exotérico", porque baseado em fatos sociais ou políticos, aqui o impulso para a composição nasce de um plano "esotérico" - uma reflexão mais subjetiva sobre

⁵ Merton, Thomas. A Via de Chuang Tzu, Petrópolis, Editora Vozes, 1969.

⁶ Tzu, Lao. Tao-Te King, São Paulo, Editora Pensamento, 1987.

⁷ Anônimo. Bhagavad Gîtâ, São Paulo, Editora Três, 1973.

o "eu" e seus desígnios. Ambas as esferas, "exo" e "eso", têm convivido pacificamente até o momento atual. Diga-se, de passagem, que toda a pesquisa estrutural em torno de melodias, tal como foi feita nas composições analisadas no item 1.4., vem sendo incorporada ao processo criativo, mas com uma fatura menos rigorosa porque não baseada em modelos pré-existentes de melodias folclóricas ou populares.

1.6. Outro percurso

Embora ainda embrionária, essa fase está representada aqui pelas duas obras que serão comentadas a seguir.

1.6.1. Antes das Leituras (maio de 1993)

Concebida como um preâmbulo à serie Leituras, essa peça para narrador e coro misto apresenta alguns trechos do Prólogo ao Livro VI do Masnavi de Jalaluddin Rumi, poeta persa do século XIII:

"O amor não tem nada a ver com os cinco sentidos ou os seis lados do
[mundo;

Sua única meta é ser atraído por Deus!

Mas talvez me seja dada licença, doravante,

Para contar estes mistérios, na medida em que possam ser contados,

Em um discurso que se aproxime mais dos fatos,

Do que estas pálidas indicações desses assuntos obscuros.

Mistérios não podem ser comunicados, salvo àqueles que sabem;

Um mistério no ouvido de infiéis não é mistério.

Não obstante, este é um chamado de Deus para ti;

Não importa a Ele que tu o aceites ou rejeites.

(...)

"Diante dos latidos e uivos dos cães,

Nunca uma caravana deixou de seguir seu caminho.

Tampouco a lua cheia, em uma noite clara, deixou de brilhar

Por causa dos uivos dos cães na terra.

A lua derrama sua luz e os cães uivam;

Cada um age de acordo com a sua natureza.

Pelo decreto divino, a cada um é designado um ofício,

E ele age conforme sua natureza.

(...)

"Quando o vento sopra as plantas para fora da superfície da água,
Esta mostra então sua própria pureza.

Contempla os ramos de coral brilhantes e frescos

E os ricos frutos crescendo na água da vida!

Assim, quando a sabedoria é purgada de letras e palavras,

Ela as abandona todas, e aparece como o mar da Unidade.

Então, aquele que fala, aquele que escuta e as palavras ditas,

Todos os três entregam a alma nessa consumação.

Aquele que dá o pão, aquele que come o pão e o próprio pão

São purificados de suas formas e tornam-se pó.

Mas suas essências em cada uma dessas três categorias

São diferenciadas como tal eternamente.

Sua forma converte-se em pó, mas sua essência não;

Se alguém disser que sim, dize-lhe que não."⁸

Esse preâmbulo nos remete ao tom das peças que pretendo desenvolver na série Leituras, levando-se em consideração que ele se presta a vários tipos de abordagem a textos místicos. Estes podem ser interpretados "não só em seu sentido literal, mas em três outros sentidos: o alegórico, o moral e o anagógico"⁹. Essa abertura de abordagens sempre me interessou, e procuro coordenar esses graus de liberdade interpretativa com a própria fatura musical que pode se valer de diversas nuances de tratamento do material sonoro, de forma a permitir, tanto ao intérprete quanto ao ouvinte, diferentes percursos no decorrer do tempo.

Em uma partitura gráfica que somente sugere a sucessão melódica (Exemplo 1.5), os integrantes de cada naipe têm um certo grau de liberdade em escolher o tom a ser emitido. Alternando "tuttis" e solos, eu crio diferentes densidades harmônicas. A narração é integrada a esse painel de densidades não com uma pretensão teatral, mas sim com o intuito de transmitir o texto de maneira isenta. (A partitura integral dessa peça está no Anexo 2.)

⁸ Rumi, Jalaluddin. *Masnavi*, Rio de Janeiro, Edições Dervish, 1992, pp.329-330.

⁹ Eco, Umberto. *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 4, 1976, pp.42-43.

TACET

TUTT:

	TUTTI	1 SOLO			TUTTI	
S						4 1 4
	$\tilde{A}$ pp	$\hat{O}$ mf			$\tilde{A}$ pp	
A						4 1 4
	$\tilde{A}$ pp	$\hat{O}$ mf			$\tilde{A}$ pp	
T			(1 SOLO)			4 1 4
	$\tilde{A}$ pp	$\hat{O}$ mf			$\tilde{A}$ pp	
B			(1 SOLO)			4 1 4
	$\tilde{A}$ pp	$\hat{O}$ mf			$\tilde{A}$ pp	

1.6.2. Leituras I (novembro de 1993)

Um outro poema de Rumi, o Prólogo ao Livro I do Masnavi, serviu como ponto de partida para a composição dessa peça para flauta solo - deixo ao intérprete a escolha de ler ou não o texto após a performance instrumental:

"Escuta a flauta de bambu, como se queixa,
Lamentando seu desterro:
'Desde que me separaram de minha raiz,
Minhas notas queixosas arrancam lágrimas de homens e mulheres.
Meu peito se rompe, lutando para libertar meus suspiros,
E expressar os acessos de saudade de meu lugar.
Aquele que mora longe de sua casa
Está sempre ansiando pelo dia em que há de voltar.
Ouve-se meu lamento por toda a gente,
Em harmonia com os que se alegram e os que choram.
Cada um interpreta minhas notas de acordo com os seus sentimentos.'
(...)
"Levanta-te, ó filho! Rompe tuas cadeias e sê livre!
Quanto tempo serás cativo da prata e do ouro ?
Embora despejes o oceano em teu cântaro,
Este não pode conter mais que a provisão de um dia.
O cântaro do desejo do ávido nunca se enche,
A ostra não se enche de pérolas até a saciedade;
Somente aquele cuja veste foi rasgada pela violência do amor
Está inteiramente puro, livre de avidez e de pecado.
(...)
"O Amor quer ver seu segredo revelado,
Pois se o espelho não reflete, de que servirá ?
Sabes por que teu espelho não reflete ?
Porque a ferrugem não foi retirada de sua face.
Fosse ele purificado de toda ferrugem e mácula,
Refletiria o brilho do Sol de Deus."¹⁰

Embora haja uma relação óbvia entre a flauta de bambu citada no início do poema e a instrumentação da peça, não há nenhuma intenção em recriar

¹⁰ Rumi, Jalaluddin. Op. cit., pp.17-19.

musicalmente os diversos "tons" da mensagem poética - o lamento, a crítica e o imperativo à libertação. A música procura, isto sim, instaurar uma ambiência sonora reflexiva, como que imitando o livre curso de pensamentos que se encadeiam por analogias, metonímias ou associações ambíguas.

Para essa obra convergiram não só a pesquisa estrutural de melodias feita em ocasiões anteriores, como também um antigo desejo de minha parte em escrever uma polifonia virtual para um instrumento monódico. Tal simulacro pode ser constatado nas partitas e sonatas para instrumentos solo de J.S.Bach, como nos adverte Nicolaus Anton Huber, de cujo artigo sobre o assunto¹¹ projeto o seguinte esquema analítico (Exemplo 1.6) do final do quarto movimento da Sonata em lá menor para violino solo:

The image shows a musical score for three staves, labeled (1), (2), and (3). Staff (1) contains the original melody of Bach, written in G minor (one sharp, F#) and 4/4 time. Staff (2) contains a 'Baixo' (bass) line and a 'soprano' line, both written in G minor. Staff (3) contains a 'Voz intermediária' (intermediate voice) line, also written in G minor. The score is a virtual polyphony for a monodic instrument, showing how the original melody is reimagined in different registers and textures.

(1) Melodia de Bach (2) "Baixo" e "soprano" (3) "Voz intermediária"

Exemplo 1.6. Análise do final da Sonata em lá menor para violino solo de J.S.Bach.

¹¹ Huber, Nicolaus Anton. Die Kompositionstechnik Bachs in seinen Sonaten und Partiten für Violine solo und ihre Anwendung in Weberns op.27/II, in: Zeitschrift für Musiktheorie 2, Stuttgart, 1970, p.27.

Entre vários outros compositores do século XX que se ocuparam dessa questão, Luciano Berio comenta que suas "Sequenze" para instrumentos solo "têm em comum a intenção de precisar e desenvolver melodicamente um discurso essencialmente harmônico e sugerir (...) uma audição de tipo polifônico. (...) eu queria alcançar uma forma de audição tão fortemente condicionante que pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente e implícita. O ideal, portanto, eram as melodias 'polifônicas' de Bach"¹².

Em Leituras I, projeto o fluxo sonoro em dois pentagramas; cada qual tem seu andamento específico e seu material sonoro vai dialogando, integrando-se ou não e, ocasionalmente, influenciando-se mutuamente (Exemplo 1.7). É importante frisar que cada um dos pentagramas também apresenta polifonias virtuais internas, e que toda essa trama de relações busca uma integração em um universo "melódico" supraordenado onde tanto intérprete como ouvinte podem atuar como "seletores" de linhas condutoras perceptivas. (A partitura integral dessa peça está no Anexo 3.)

¹² Berio, Luciano. Entrevista sobre a Música Contemporânea, realizada por Rossana Dalmonte, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s.d., pp.83-84.

Handwritten musical score for a flute (FL.) and piano accompaniment. The score is written on multiple staves.

FLUTE (FL.)

- Tempo: $\text{♩} = 126$
- Dynamic: *p* (piano)
- Section: **DISCRETO**
- Tempo: $\text{♩} = 76$
- Dynamic: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano)
- Tempo: **ACCELERANDO** (indicated by a dashed line)
- Tempo: **A TEMPO (76)**

PIANO ACCOMPANIMENT

- Dynamic: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte)
- Tempo: $\text{♩} = 76$
- Tempo: **ACCELERANDO** (indicated by a dashed line)
- Tempo: **A TEMPO (76)**

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 1.7. Início de Leituras I.

1.7. Glosa

Os comentários feitos até agora procuram sintetizar buscas e realizações que antecederam e conviveram com a escrita da obra *r(ô) t a*. Em um universo de atenções diversificadas no qual se mesclam vivências artísticas e do dia-a-dia, uma das tarefas mais árduas do criador é não se deixar seduzir pela diversidade pura e simples, transformando-a em dispersão. Tratar de enfeixar linhas antes desconectadas e fazê-las conviver ou atuar paralelamente em um dado período de tempo musical é uma cristalização momentânea das histórias do material sonoro (sistemas, timbres, formas, "códigos", etc.) e do criador - este como uma esfera onde estão unidos os seus perfis espiritual, psicológico e social. Entenda-se história como móbil de simultaneidades, parcialmente capturável pela escrita totalmente subordinada a uma explanação sucessorial. Daí a dificuldade, talvez impossibilidade, em transpor, dos estratos de simultaneidades da história, uma linha condutora que deve orientar a mera sucessão de idéias no discurso escrito.

2. Interlúdio I

Por estabelecer relações entre sons e silêncios no decorrer do tempo, somos tentados a classificar a música como uma metáfora dos diversos tempos que vivenciamos ou aos quais nos submetemos: o subjetivismo humano das impressões do fluir do tempo, dependente de disposições psíquicas e fisiológicas; os ciclos da natureza, do corpo, da história, e assim por diante. A metáfora, como veremos, não é de todo infundada, mas, por outro lado, "toda música cria uma ordem de tempo virtual, em que suas formas sonoras se movem umas em relação às outras" e, estando a percepção do tempo musical monopolizada basicamente pelo sentido da audição, a música "cria uma imagem do tempo medida pelo movimento de formas que parecem dar-lhe substância, porém uma substância que consiste inteiramente de som de modo que é a própria transitoriedade"¹. Uma outra divergência entre tempo virtual e tempo vivenciado pode ser assinalada pelo fato de que o padrão estruturante do primeiro pode não apresentar a mesma "ordem unidimensional que supomos para efeitos práticos"².

Seja qual for a esfera da vivência - factível ou virtual -, o nosso sentido de tempo abrange uma consciência de duração e uma diferenciação entre passado, presente e futuro, mas, além disso, "embora possa parecer inerente à nossa experiência pessoal, a consciência de fenômenos temporais envolve uma estrutura conceitual abstrata que só gradualmente aprendemos a construir"³. Esta é uma constatação muito importante para a compreensão das limitações que o próprio homem impõe a si mesmo, que o tornam uma espécie de prisioneiro do horizonte perceptivo que ele estabelece para sua vivência temporal. Quando um artista, um pensador ou um cientista propõe novas relações temporais, irá esbarrar exatamente naquilo que é uma construção intelectual que age como um impedimento para novas formas perceptivas - o estabelecido "bom senso", sensor da expansão de nossa vivência em geral e na arte em particular.

Por outro lado, há dois aspectos do sistema perceptivo humano e do "bom senso" perceptivo que devem ser realçados. A grande carga de informações que sempre rodeou o homem devia ser submetida a alguma espécie de método "baseado no fato de que o manejo de um fluxo contínuo de informações pode ser simplificado, separando-se as informações em peças menores, mais manejáveis,

¹ Langer, Susanne K. *Sentimento e Forma*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Estudos 44, 1980, pp. 116-117.

² *Ibidem*, p.118.

³ Whitrow, G.J. *O Tempo na História*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p.18.

e organizando-as em um sistema coerente"⁴. Esta característica perceptiva do homem possibilitou-lhe a construção de um "bom senso" que "organiza os inputs sensoriais, a percepção do mundo, numa estrutura de espaço e tempo", de maneira tal que o homem seja "capaz de deles extrair sentido. A estrutura de espaço e tempo simplifica o mundo, dá-lhe uma ordem coerente e, assim, o torna capaz de ser vivido"⁵.

Entre outras formas que a consciência humana encontrou para transcender o tempo, estão os sistemas simbólicos da linguagem e da arte, através dos quais o homem pode escapar, mental ou conceitualmente, das contingências e limitações da sobrevivência em si. Graças a esses sistemas, foi possível que "nosso mundo mental de espaço e tempo se tornasse ilimitado. Mas esse mundo não é perceptível. É puramente simbólico"⁶. Isto quer dizer que, não contente com a vivência direta de um tempo real - também resultante, como vimos, de uma construção mental -, o homem se aventura em construções eminentemente simbólicas que instituem aquilo que Susanne Langer chamou de "tempo virtual".

O conflito entre padrões estabelecidos e novas propostas que assistimos no século XX pode ser encarado sob esse ângulo, já que "o mundo exterior, (...) tal como o nosso cérebro, parece conter certos padrões, e tanto o artista quanto o cientista procuram esses padrões que sejam significativos; procuram padrões que ajudem a dar sentido ao mundo. Visto sob esse ponto de vista, o simultâneo fracasso da cosmologia mamífera em ser útil na física, na música e nas artes visuais parece menos estranho, mas não menos interessante"⁷. A questão é que artistas e cientistas, insatisfeitos com os padrões herdados, buscaram significados naquilo que era considerado sem sentido, simplesmente desprezado ou até mesmo ignorado. Essa busca fez com que houvesse um afastamento entre o sentido ansiado por uma pequena parcela de criadores e pesquisadores e o público de forma geral. Daí a superposição de inúmeros significados e padrões perceptivos que assistimos no final do século XX. Some-se a isto uma maior aceitação da alteridade, ou seja, a busca em compreender outras culturas e outras épocas, e veremos como tal diversificação nos rodeia e afeta nossa vivência diária. O fascínio pelas filosofias e religiões orientais, a assim chamada "world music", a "descoberta" de artes "periféricas" (leia-se não-européias ou não-norte-americanas), tudo são exemplos de um novo panorama cultural que está

⁴ Szamosi, Géza. *Tempo & Espaço - As Dimensões Gêmeas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p.42.

⁵ *Ibidem*, p.43.

⁶ *Ibidem*, p.10.

⁷ *Ibidem*, pp.211-212.

efetivamente transformando nossos padrões perceptivos, mesmo que não o percebamos conscientemente.

Ao lançarmos um olhar analítico sobre a história, podemos compreender melhor a relação entre o sistema perceptivo humano e os sistemas temporais desenvolvidos por cada civilização. Os conceitos que devem ser relevados aqui são os do tempo cíclico, do tempo linear, do presente perpétuo e o abalo sofrido no século XX pelas antigas - pode-se dizer até fossilizadas - fórmulas conceituais e perceptivas do tempo.

Em muitas culturas antigas e nas assim denominadas "primitivas" floresceu a idéia de um tempo cíclico coordenador de uma seqüência de acontecimentos periódicos. Tal idéia pode ser relacionada com o tipo de contato próximo que o homem estabeleceu com a natureza desde tempos remotos. A observação direta dos ciclos dia-noite, das estações do ano, das fases da lua e dos movimentos de corpos celestes deve ter influenciado o homem a desenvolver um sistema cosmogônico que refletiria o mesmo tipo de ordenação temporal constatada nesses fenômenos. Nessa concepção de tempo cíclico, passado e futuro não chegam a se diferenciar porque em um determinado momento eles se reencontrarão para dar início a uma nova fase temporal em todo ou parcialmente semelhante à anterior. Se passado e futuro não se diferenciam, não é de se admirar o grande interesse dessas culturas em oráculos e astrologia, já que seria permitido a determinados seres humanos vislumbrar o ciclo integral do tempo e trazer para o presente as suas observações.

Embora seja um traço característico do mundo ocidental, o conceito de tempo linear pode ter se originado na primeira escatologia sistematizada conhecida, que viria a influenciar posteriormente o Judaísmo, o Cristianismo e o Islã. Trata-se do Zoroastrismo, religião surgida provavelmente no século VI a.C., na qual se declarava que, "por ocasião da morte, Deus fazia um julgamento do homem, o que decidia o destino que lhe caberia quando o mundo finalmente atingisse o mesmo estado de perfeição em que o deixara as mãos do Criador. Finalmente, a glória imortal seria a recompensa daqueles que aderissem à Verdade, ao passo que os adeptos da Mentira seriam condenados a 'uma longa era de trevas, comida podre e gritos de pesar'"⁸. Essa visão teleológica do tempo vai influenciar definitivamente a mentalidade ocidental e, desse ponto em diante, os judeus veriam a história como a revelação gradual do desígnio de Deus, ao passo que, mais tarde, atribuindo uma significação universal à sua fé, os cristãos veriam na crucifixão "um evento não passível de repetição", o que levaria à conclusão de que "o tempo deveria ser linear, e não cíclico. Esta visão essencialmente

⁸ Whitrow, G.J. Op. cit., p.48.

histórica do tempo com sua ênfase particular na não-repetibilidade dos eventos, é a própria essência do Cristianismo"⁹.

O terreno já estava preparado para o surgimento de determinados conceitos, tais como "livre-arbítrio", "progresso", "evolução" e mesmo "história". Ainda faltava, entretanto, um sistema confiável de medição do tempo, o que viria a ocorrer gradualmente com as invenções do relógio de escape de haste e folha (século XIII), do relógio de pêndulo (século XVII), até o primeiro relógio de cristal de quartzo, já em pleno século XX. Além do relógio em si, medidor de padrões temporais "a curto prazo", calendários mais precisos foram se desenvolvendo, bem como datações históricas e paleontológicas, fatos que foram, pouco a pouco, ampliando o horizonte temporal da humanidade. Uma tal estrutura abstrata do tempo uniformemente dividido vai afetar toda a vida social e psicológica do homem a tal ponto que, "quando nossa própria 'experiência' subjetiva de tempo (...) contradiz o tempo métrico, chamamos o tempo de nossas próprias sensações de ilusão e o tempo simbólico, baseado no número, de real"¹⁰.

Uma proposta de transcendência do tempo que se manifesta em inúmeras doutrinas místicas é a do presente perpétuo, que pode ser resumida da seguinte maneira: "O Universo é uma eterna sucessão de eventos; mas sua base (...) é um atemporal agora do Espírito Divino", e quando o homem intui este "agora", ele pode vislumbrar "a única abertura pela qual a alma pode passar do tempo à eternidade, através da qual a graça pode passar da eternidade à alma"¹¹.

É muito ilustrativo comparar declarações sobre o presente perpétuo, identificando uma grande coerência entre pensadores distantes no tempo e no espaço. Para uma mentalidade "linear", tais declarações podem parecer desprovidas de sentido, mas devemos concordar que expõem uma alternativa perceptiva em relação aos conceitos apresentados anteriormente.

Pregando a transcendência de todas as dualidades, filósofos taoístas da antiga China integravam o conceito de presente perpétuo à busca de uma harmonia do ser. Comparemos estas duas citações:

"Todas as coisas, por mais diversas que sejam,
Retornam à sua raiz.
Retornar à raiz significa serenidade.
Serenidade significa voltar ao destino.

⁹ Ibidem, pp.72-73.

¹⁰ Szamosi, Géza. Op. cit., p.94.

¹¹ Huxley, Aldous. A Filosofia Perene, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971, pp.221 e 225.

Voltar ao destino significa eternidade.
 Conhecimento da eternidade significa clareza.
 Quem não conhece a eternidade
 Acaba em confusão e pecado.
 Mas quem conhece a eternidade
 Torna-se tolerante."¹²

E:

"Você não pode segurar
 O fim ou o princípio.
 O sábio vê o próximo e o distante
 Como se fossem idênticos,
 Ele não despreza o pequeno
 Nem valoriza o grande:
 Onde todos os padrões diferem
 Como poderá você comparar ?
 Com um olhar
 Ele se apodera do passado e do presente,
 Sem tristeza pelo passado
 Nem impaciência pelo presente."¹³

Já em pleno século XX, vamos encontrar uma explanação não-poética sobre esse tema na divulgação do Zen-budismo feita no ocidente por Daisetz Teitaro Suzuki: "Coisas passadas já são passadas, e quando você não as persegue, a mente passada desaparece por ela mesma, junto com seus conteúdos. Como para as coisas que ainda virão, não tenha anseios depois delas; não as convoque na imaginação. Então, a mente futura desaparecerá por si mesma com todos os seus possíveis conteúdos. (...) Quando sua mente, assim, não está contida nas três divisões do tempo (passado, futuro e presente), podemos dizer que a mente não está no tempo (isto é, ela está em estado atemporal). (...) Onde todas as coisas são conhecidas em um pensamento, esse é o campo espiritual, pois todo o conhecimento é atingido aqui. Todas essas coisas só são possíveis quando uma mente está despertada para o Presente Absoluto (...) "¹⁴.

¹² Tzu, Lao. Op. cit., p.52.

¹³ Merton, Thomas. Op. cit., p.113.

¹⁴ Suzuki, D.T. Viver Através do Zen, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, pp.67-68.

Mas não pensemos que tais concepções são exclusivas de doutrinas orientais. Quando Cristo, segundo Mateus, dizia: "Não vos preocupeis, pois, com o dia de amanhã: o dia de amanhã terá as suas preocupações próprias. A cada dia basta o seu cuidado"¹⁵, não estaria ele exortando seus seguidores a buscarem o mesmo tipo de vivência? Fato é que vamos encontrar em pensadores cristãos posteriores explanações próximas àquelas que vimos nos autores orientais.

Comparando o tempo humano e o tempo divino, Agostinho diz que os anos de Deus "são como um só dia, e o Vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se cotidiano, mas é um perpétuo 'hoje', porque este Vosso 'hoje' não se afasta do 'amanhã', nem sucede ao 'ontem'. O vosso 'hoje' é a eternidade"¹⁶.

Em Boécio também podemos ler: "Já que Deus tem sempre um eterno e presente estado, o Seu conhecimento, ultrapassando a dimensão do tempo, permanece na simplicidade de Sua presença e, compreendendo o infinito do passado e do futuro, considera todas as coisas como as considerou no ato da criação"¹⁷.

Quanto ao impacto causado pelas novas idéias sobre o tempo em ciência e em arte, já no século XX, devemos levar em conta o conceito básico que dominou a ciência física até a publicação da teoria especial da relatividade de Einstein em 1905. Para tanto, vamos resgatar em Newton e em Leibniz determinadas idéias que se cristalizaram no nosso padrão perceptivo do tempo. Segundo Newton, "O tempo absoluto, verdadeiro e matemático flui sempre igual por si mesmo e por sua natureza, sem relação com qualquer coisa externa, chamando-se com outro nome 'duração'; o tempo relativo, aparente e vulgar é certa medida sensível e externa de duração por meio do movimento (seja exata, seja desigual), a qual vulgarmente se usa em vez do tempo verdadeiro, como são a hora, o dia, o mês, o ano"¹⁸. Por outro lado, Leibniz declarava que "o tempo sem as coisas não passa de uma simples possibilidade ideal", e que "o tempo deve coexistir com as criaturas, e não se concebe senão pela ordem e quantidade de suas mudanças"¹⁹.

Comparando-se tais definições, chega-se à conclusão que "apesar da

¹⁵ O Evangelho Segundo São Mateus (6:34), in: Bíblia Sagrada, 90a. ed., São Paulo, Editora Ave Maria, 1993, p.1291.

¹⁶ Agostinho. Confissões, 3ª. ed., São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1984, p.217.

¹⁷ Apud Huxley, Aldous. Op. cit., p.222.

¹⁸ Newton, Isaac. Princípios Matemáticos, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979, p.8.

¹⁹ Leibniz, Gottfried Wilhelm. Correspondência com Clarke, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979, p.205.

diferença entre Newton e Leibniz no tocante à natureza do tempo físico, sob outros aspectos suas idéias referentes ao conceito eram similares. Ambos acreditavam que o tempo era universal e único; o universo compreenderia uma sucessão de estados, cada um dos quais existiria por um instante, sendo os instantes sucessivos semelhantes à seqüência de pontos numa linha reta indefinida²⁰. Nesse ponto é bom frisar que, mesmo na física tradicional, a irreversibilidade do tempo - tão "óbvia" para nosso sistema perceptivo - só podia ser inferida pela segunda lei da termodinâmica que dizia que "a entropia de um sistema isolado aumenta com o tempo (ou permanece constante, para uma sistema reversível)", lembrando-se que, no sentido físico da palavra, "a entropia de um sistema é uma medida de sua desordem manifesta"²¹.

O maior impacto veio com a nova concepção de Einstein de que o tempo é um aspecto do universo que depende do observador, ou, dito de outra maneira, "há tantos 'tempos' quanto 'observadores' possam existir movendo-se um em relação ao outro". Com isso, chegou-se à conclusão de que "o 'tempo', que se julgava ser uma dimensão ímpar em nossa existência, resultou não existir como tal"²².

O sistema perceptivo-conceitual humano, arduamente construído no decorrer de vários séculos, ruiu e continua ruindo com o aparecimento de teorias físicas extravagantes que desafiam o "bom senso" e expandem as especulações sobre o sentido do tempo, o surgimento do universo, partículas subatômicas e tantos outros assuntos que fascinam o homem de hoje e que são abordados em livros de divulgação científica²³.

Com o abalo sofrido pelas noções tradicionais de espaço e de tempo, Einstein propôs que ambos deveriam ser integrados em uma única entidade denominada espaço-tempo, onde a interação de forças gravitacionais e da própria velocidade dos corpos podem trazer conseqüências definitivas para a constituição dos fenômenos observados. "Espaço e tempo não apenas afetam mas também são afetados por qualquer coisa que aconteça no universo. Assim como não se pode falar de eventos no universo sem as noções de espaço e tempo, também, na relatividade geral, torna-se sem sentido falar de espaço e tempo fora dos limites

²⁰ Whitrow, G.J. Op. cit., pp.148-149.

²¹ Penrose, Roger. A Mente Nova do Rei, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1991, p.342.

²² Szamosi, Géza. Op. cit., p.156.

²³ Além dos livros já citados de Whitrow, Szamosi e Penrose, remeto o leitor a outros títulos: Coveney, Peter e Highfield, Roger. A Flecha do Tempo, São Paulo, Editora Siciliano, 1993; Lacey, Hugh M. A Linguagem do Espaço e do Tempo, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 59, 1972; Ray, Christopher. Tempo, Espaço e Filosofia, Campinas, Papirus Editora, 1993.

do universo."²⁴

Não devemos supor que os conceitos sobre tempo foram se sucedendo no decorrer da história, um novo substituindo definitivamente o seu antecessor. O que podemos constatar hoje, como já observado, é uma superposição de todos os padrões temporais abordados até aqui. Enquanto a pesquisa física e astronômica lida com os conceitos temporais mais estranhos já desenvolvidos pelo homem, existem fenômenos de nossa vivência cotidiana que são percebidos como que subordinados aos tempos cíclico e linear. No aspecto cíclico, dependemos de fases repetitivas de plantio e colheita e de reprodução para obtenção de nossos alimentos vegetais e animais, respectivamente; geralmente estamos subordinados ao ciclo dia-noite para cumprir nossas tarefas cotidianas. Por outro lado, o conceito linear domina nossas relações de produção e trabalho, nossos ideais de "progredir na vida" e, de forma geral, todos os nossos investimentos de forças e recursos com um sentido eminentemente teleológico. Quanto ao conceito de presente perpétuo, embora restrito a determinadas doutrinas esotéricas, é associado, ocasionalmente, ao pensamento criativo de forma geral: "com o relaxamento das forças lógicas da mente, há um afrouxamento dos conceitos, proporcionando o esvaziamento da mente; conceitos e fatos flutuam, sincronizando-se num momento: é o insight apresentando um novo ponto de vista, sem relações óbvias e presumíveis"²⁵.

A música, como uma manifestação sonora de uma construção perceptivo-temporal, pode ser, portanto, parcialmente considerada uma metáfora dos tempos vivenciados pelo homem, como dito no início deste capítulo. A medida comparativa aqui seria, entretanto, restrita ao aspecto estrutural que pode ser inferido mais claramente do que o aspecto subjetivo e psicológico, assunto este que escapa ao foco de atenção deste texto. Como os temas da música do século XX serão abordados mais pormenorizadamente no capítulo Desenvolvimento, as comparações a seguir sintetizam observações sobre a música tonal, especialmente a do Classicismo até o Romantismo, e se relacionam mais especificamente aos conceitos de tempo cíclico e linear.

Grosso modo, pode-se dizer que todas as inúmeras gradações de repetição e recorrência podem ser consideradas manifestações musicais do conceito de tempo cíclico, enquanto que variações e desenvolvimentos são produtos típicos de uma mentalidade temporal linear. Toda obra, obviamente, apresenta ambos esses aspectos e os faz conviver sucessiva ou simultaneamente. Os quatro itens

²⁴ Hawking, Stephen W. *Uma Breve História do Tempo*, 7ª ed., Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1988, p.60.

²⁵ Laurentiz, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*, Campinas, Editora da Unicamp, 1991, p.36.

a seguir sintetizam as justificativas para essas afirmações.

1) Aspecto rítmico-melódico

Aqui podemos perceber duas contribuições do racionalismo iluminista que se fixaram em conceitos musicais amplamente difundidos na música tonal: a ordenação do tempo musical em padrões rítmico-melódicos fixos, a quadratura, e o peso cada vez maior do desenvolvimento, unindo técnica e "inspiração", o que comprovaria a mestria do compositor.

A recorrência de padrões de quatro, oito ou dezesseis compassos imprimem à música um forte caráter cíclico e, mesmo em construções "irregulares" - que escapam à quadratura convencional - a recorrência de células rítmicas ou melódicas tem um efeito semelhante em nos levar "de volta para casa", fechando um ciclo de exposição musical, seja de um tema ou de uma seção inteira.

Por outro lado, as técnicas de transformação do material rítmico-melódico proposto pelo compositor vão ter sempre uma característica de nos "levar adiante", fazendo-nos afastar gradativamente do material original ou, também, fazendo-nos retornar ao material original, como no caso de reprises em geral. O pensamento de "evolução no tempo", típico do tempo linear, vai impregnar de tal maneira o compositor erudito que, já no século XX, Schoenberg pregará a variação contínua do material sonoro, estratégia que será levada às últimas consequências pelo serialismo integral da década de 50.

2) Intensidade

Este parâmetro sonoro, aliado a outros recursos construtivos e expressivos, apresenta duas características básicas que podem servir às nossas comparações. Uma dinâmica "teleológica" que auxilia na produção de pontos culminantes e uma dinâmica pontual feita de acentuações e contrastes de intensidade a curto prazo. Essas duas estratégias dinâmicas, por outro lado, vão assinalar, no decorrer do tempo musical, os ciclos de tensão e repouso tão necessários à música tonal.

3) Harmonia

Dois aspectos devem ser relevados aqui: o macro e o microtemporal. Os grandes esquemas harmônicos, que ordenam todo um movimento ou toda uma obra, estabelecem um polo atrativo tonal e o afastamento dele. Esse plano macrotemporal pode ser avaliado como alternâncias entre as esferas cíclicas e lineares: o retorno à tonalidade principal é um dos recursos mais utilizados por compositores para encerrar fases "lineares" ("ir adiante"), onde os polos atrativos se sucedem sem uma necessidade de fixação: marchas harmônicas, seqüências e modulações são as características principais aqui. O retorno ao polo atrativo inicial encerra, geralmente, o ciclo harmônico tradicional, reforçado por uma

reprise temática.

O aspecto microtemporal, por outro lado, define a maior ou menor identidade tonal de cada seção. Maior estabilidade harmônica significa maior redundância e maior identificação de ciclos de encadeamentos de acordes relativamente simples. Menor estabilidade, ao contrário, gera um dinamismo interno que imprime à seção um perfil contrastante, abrindo o horizonte harmônico em várias direções.

4) Forma

Aqui se manifestam mais claramente os conceitos de tempo cíclico e linear. Ao primeiro podem ser associadas, em geral, as formas recorrentes. O que é uma forma-canção tripartite (A-B-A) senão um ciclo completo? Mesmo o aspecto tripartite da forma-sonata (exposição-desenvolvimento-reprise) pode ser encarado sob o mesmo ponto de vista - embora aqui um desenvolvimento de grandes proporções deva ser considerado um enxerto "linear" no ciclo proposto pela forma. Talvez essa seja uma das causas do fascínio exercido por essa forma sobre os compositores: a síntese que ela propõe entre as composições de tempo cíclico e linear. A forma-rondó (A-B-A-C-A, etc.) e também o rondó-sonata (A-B-A-C-A-B-A) podem ser vistos sob o mesmo ângulo: enquanto o refrão pode ser considerado um aspecto cíclico, as coplas representam o aspecto linear-evolutivo.

As formas não-recorrentes, em que ocorre uma justaposição de seções diferenciadas (A-B-C-D, etc.), caracterizam exemplarmente o conceito de tempo linear em música. Um desdobramento contínuo no decorrer do tempo sem a preocupação de "voltar para casa", ou seja, abrindo mão de uma recorrência mais explícita, como é o caso das reprises de uma forma geral. Esse "modus operandi" terá seu apogeu no serialismo integral, em que o compositor tenderá "cada vez mais a obter desde o início, um material em constante evolução"²⁶.

É importante frisar que as comparações e paralelos feitos aqui não têm a intenção de reavaliar criticamente toda a tradição da música tonal de mais de 200 anos. O principal objetivo era não só comprovar a coerência entre os conceitos de tempo desenvolvidos pela mente do homem ocidental e a música praticada por ele, como também delinear o campo de atuação do compositor tonal para constataremos as novas soluções propostas no século XX para a questão do tempo musical.

²⁶ Boulez, Pierre. *A Música Hoje 2*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 217, 1992, p.96.

3. Desenvolvimento

3.1. Questões preliminares

Na música tonal, observa-se que a forma, geralmente, é o resultado da justaposição de seções com características temáticas específicas. É no Classicismo, sem dúvida, que ocorrem os procedimentos de articulação formal mais claros e determináveis - coincidindo com os ideais racionalistas do Iluminismo por um lado e, por outro, o cancelamento de técnicas composicionais contrapontísticas. Este último item deve ser rapidamente comentado, pois o contraponto oferecia um recurso de articulação formal menos preciso que os que se fixaram a partir do final do século XVIII. Tal procedimento pode ser classificado como corte oblíquo. As diversas vozes encerram ou retomam suas melodias em instantes diferentes, ou seja, suas "cadências melódicas" se apresentam sucessivamente, e o início de uma nova subseção se articula "obliquamente" no decorrer do tempo. Fato corrente no contraponto modal (Exemplo 3.1),

Popule meus

Orlando di Lasso

Soprano
Alt
Tenor 1
Tenor 2
Bass

Pa - pu - le me - us. po - pu -
Pa - pu - le
Po - - pu - le me - us.
Po - - pu - le me -
Po - - pu - le me - -

le - - us. po - pu - le me -
me - us. po - pu - le me - us. quid
po - - pu - le me - us.
- - us. po - pu - le me - us.
us. po - pu - le me - us.

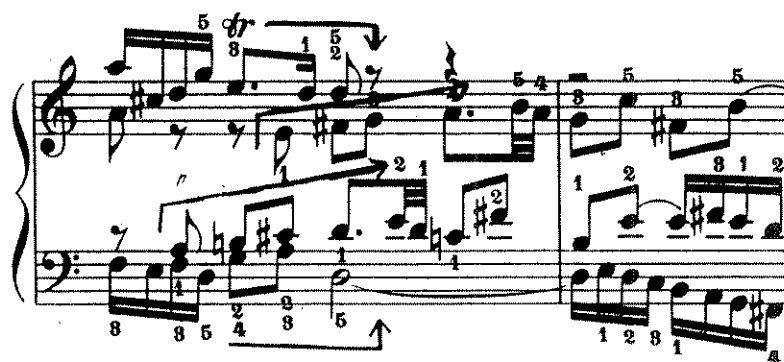
us. quid fe - ci ti - bi, quid fe - ci ti -
fe - ci ti - - bi,
quid fe - ci ti - bi,
quid fe - ci ti - bi, quid fe - ci

ci ti - bi? aut quid mo - le - stus, aut
ti - bi? aut quid mo - le - stus fu - i, aut
quid fe - ci ti - bi? aut quid mo -
fe - ci ti - - bi? aut quid mo - le - stus
bi, quid fe - ci ti - bi? aut quid mo - le -

us. quid fe - ci ti - bi, quid fe - ci ti -
quid mo - le - stus fu - i, aut quid mo - le - stus, aut
le - stus fu - i, aut quid mo -
aut quid mo - le - stus, aut
- stus, aut quid mo - le - stus fu - i,

Exemplo 3.1. Popule meus - Orlando di Lasso

tal recurso é herdado pelo contraponto tonal, como já fora observado por Homero de Magalhães¹ no trecho do exemplo 3.2:



Exemplo 3.2. Fuga I do 1º vol. de Das wohltemperierte Klavier - J.S. Bach.

A partir do Classicismo, ao contrário, predominarão as várias gradações do que pode ser classificado como corte vertical. Cadência harmônica e cesura são os recursos mais simples, como se vê no exemplo 3.3:

Exemplo 3.3. Sinfonia nº 40, 4º mov., final da transição e início do 2º tema na exposição - W.A. Mozart.

¹ Magalhães, Homero de. J.S. Bach: Prelúdios e Fugas I, São Paulo, Editora Novas Metas, 1988, p.25.

Esse tipo de corte pode ser camuflado por notas de junção ou soldaduras, que preenchem a passagem de uma seção para outra. É o que se observa no exemplo 3.4:

The image displays two musical staves from Beethoven's Symphony No. 1, 4th movement. The top staff shows the transition from the first theme to the second, marked with 'su 2' and a downward arrow. The bottom staff shows the start of the second theme, marked with 'su 2' and an upward arrow. The staves include various instruments: Fl., Hb., Kl., Fg., Hr. (C), Tr. (C), Vl., Br., Vc., and Kb.

Exemplo 3.4. Sinfonia nº 1, 4º mov., final da transição e início do 2º tema na exposição - L. van Beethoven.

Nesse mesmo movimento, agora no final do desenvolvimento e início da reprise, Beethoven usa um tipo de soldadura que lembra o corte oblíquo da música contrapontística - Exemplo 3.5:

Exemplo 3.5. Sinfonia nº 1, 4º mov., final do desenvolvimento e início da reprise - L. van Beethoven.

As notas de junção podem se projetar por mais tempo, formando uma espécie de cadência instrumental, como assinalado no exemplo 3.6:

The image displays a page from a musical score, specifically the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 4. The score is written for piano (P) and orchestra (Or). The top system shows the piano part with a 'SOLO' marking and a downward arrow indicating the start of the soloist's entry. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The orchestral parts (Or) include woodwinds (Fl, Ob, Cl, Fg), strings (Vl, Vla, Vln, Vc, Cb), and percussion (Perc). The bottom system shows the piano part continuing with a 'TUTTI' marking and a 'SO' (solo) marking, indicating the end of the soloist's entry and the start of the tutti section. The score is in G major and 2/2 time.

Exemplo 3.6. Concerto para piano e orquestra nº 4, 1º mov., entre o final da exposição orquestral e o início da exposição do instrumento solista - L. van Beethoven.

Uma outra camuflagem do corte vertical ocorre quando o compositor elide o final de uma seção ao início de outra. No exemplo 3.7 ocorre a antecipação da figura de acompanhamento da mão esquerda, enquanto que o novo tema inicia duas semínimas depois, em anacruse. Note-se que, para efeito de contagem dentro da quadratura convencional, o compasso assinalado é, ao mesmo tempo, o último do 2º tema e o primeiro da coda:

The musical score is presented in four systems, each with a piano (right hand) and left hand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system shows the end of the 2nd theme with a final cadence. The second system shows the beginning of the coda with a new accompaniment figure in the left hand. The third and fourth systems continue the coda with various ornaments and dynamics.

Exemplo 3.7. Sonata para piano KV 332, 1º mov., final do 2º tema e início da coda na exposição - W.A. Mozart.

Já na virada para o século XX e início deste, ocorre uma expansão em duas direções, sem dúvida complementares: a diversificação do material sonoro - desde a nova paleta orquestral e o neo-modalismo de Debussy até a incorporação do ruído pregada pelos futuristas italianos - e as novas possibilidades de articulação temporal do material sonoro que vão se somando àquelas herdadas da tradição.

O segundo aspecto assinalado acima é que será relevado nos comentários dos itens 3.2. e 3.3., ou seja, não serão feitos comentários aprofundados sobre a natureza do material sonoro em si, mas sim o seu comportamento no tempo e as opções propostas pelos compositores à questão da articulação temporal.

3.2. Algumas propostas - 1908 - 1931

Os trechos analisados a seguir, bem como os do item 3.3., não têm como objetivo esgotar um assunto tão amplo. Eles foram selecionados levando-se em consideração as principais fontes de influência para meu próprio processo criativo. O foco de atenção, portanto, é a minha reflexão sobre o assunto e as conclusões tiradas de obras que eu considero particularmente "exemplares".

Quanto ao período de tempo abrangido por essas propostas, ele é delimitado pelas datas de composição da peça de Ives (1908) e de Varèse (1931).

3.2.1. The Unanswered Question - Charles Ives

Abstraindo-se os aspectos simbólico-programáticos dessa obra de 1908, observa-se que os planos sonoros estão claramente definidos pelas próprias famílias instrumentais, comentados aqui em ordem de aparição:

- 1) Cordas com surdina apresentam uma espécie de coral tonal em que as vozes, geralmente, encontram-se distantes intervalarmente umas das outras, ocorrendo pouca movimentação rítmica; o tranqüilo fluxo de 61 compassos pode ser subdividido em quatro períodos²: 1 a 13; 14 a 26 - repetição dos 13 primeiros compassos; 27 a 45 - as vozes vão se aproximando, chegando no compasso 45 a seu ponto mais fechado; 46 a 61 - as vozes vão se abrindo novamente, chegando ao mesmo âmbito do início da peça no compasso 55;
- 2) Metal - o trompete solo apresenta sete vezes uma melodia atonal que sofre discretas transformações rítmicas e uma alteração em seu último intervalo, alternando a finalização sobre 3ª menor ou 4ª diminuta descendentes;
- 3) Madeiras - as quatro flautas alternam suas intervenções com o trompete e,

² Obviamente, uso o termo período não no sentido musical convencional, mas simplesmente para designar uma quantidade de tempo preenchida por um material sonoro homogêneo.

ao contrário deste, são bem menos estáveis no que diz respeito a seu material temático; elas estão sempre "indo adiante", acumulando sucessivamente maiores densidades rítmicas, inclusive com andamentos cada vez mais rápidos superpostos ao "Largo molto" das cordas, e maiores tensões harmônicas, culminando com o "cluster" no registro agudo que encerra a sua sexta e última intervenção.

O tratamento dado a esses três planos sonoros no decorrer do tempo é, sem dúvida, uma proposta inovadora. Sobre um contínuo sonoro das cordas, que apresenta uma articulação interna de 13+13+19+16 compassos, Ives faz uma colagem de seis intervenções da dupla metal-madeiras e mais uma sétima intervenção só do trompete quase no fim. É um relacionamento não-causal entre esses dois grupos - cordas e metal-madeiras -, pois não há nenhuma lógica harmônica entre ambos - o atonalismo do segundo grupo se superpõe à harmonia diatônica do primeiro. Teoricamente, as intervenções do grupo metal-madeiras poderiam ocorrer em qualquer instante, o compositor simplesmente decidiu por uma das muitas opções possíveis.

O que é premeditado, sem dúvida, é a aproximação que vai ocorrendo gradativamente entre o solo do trompete e a parte das flautas. Depois do primeiro solo do trompete, segue-se uma pausa de dois compassos até a entrada das flautas, até chegarmos à sexta intervenção em que não há mais pausa separando o solo e o naipe.

Em síntese, pode-se dizer que a duração total da peça é tratada de duas maneiras diferentes. A sutil articulação dos quatro períodos das cordas convive com as seis intervenções da dupla metal-madeiras mais o sétimo solo do trompete. Graças a esse procedimento relativamente simples, perguntas como "Qual a forma da obra?" ou "Quantas seções apresenta essa forma?" já não podem ser respondidas de maneira unívoca, tornando-se, elas também, "unanswered questions". Vemos, aqui, uma grande coerência entre a busca de uma nova realidade sonora e um tratamento temporal específico para ela - o compositor não adapta simplesmente esta nova realidade sonora a uma "forma" herdada da tradição. Nesse contexto pode ser compreendida a opinião de Ives segundo a qual "beleza na música é freqüentemente confundida com comodismo, que torna os nossos ouvidos sonolentos e inativos. Sons, aos quais nós estamos acostumados, não nos perturbam e, por isso, chamamo-los belos"³.

³ Apud Zillig, Winfried. Von Wagner bis Strauss - Wegbereiter der neuen Musik, Munique, Nymphenburger Verlagshandlung, 1966, p.108.

O esquema gráfico a seguir apresenta visualmente os comentários feitos acima:

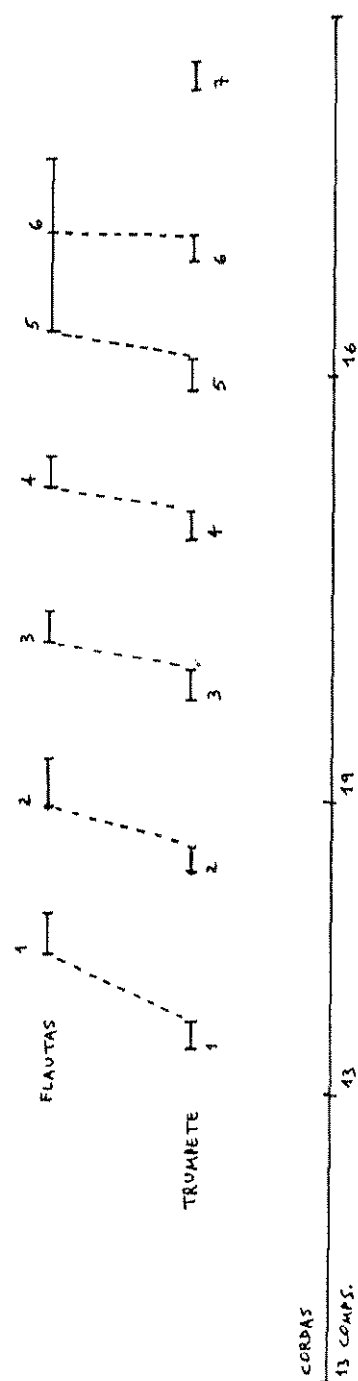


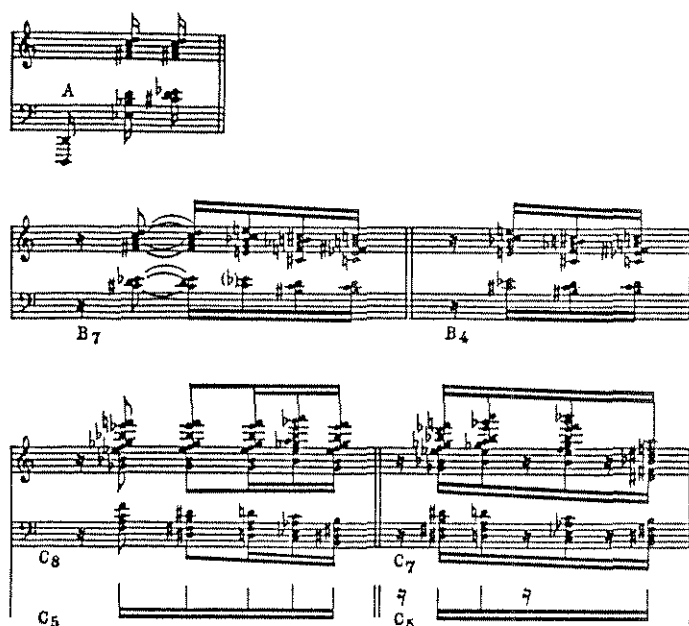
Figura 3.a. Projeção gráfica dos eventos sonoros de *The unanswered question* de Charles Ives.

3.2.2. Danse Sacrale-Igor Stravinsky

Última cena da Sagração da Primavera, esse trecho mereceu uma análise detalhada, feita por Pierre Boulez⁴, da qual podem ser tiradas interessantes conclusões.

A forma é simples, um rondó A-B-A'-C-A", e articulada através de cortes verticais bem precisos. A única "ameaça" à clareza dessa forma fica por conta de uma citação do refrão que ocorre em C, mas ela é logo interrompida para que o material temático de C se restabeleça. Não é essa forma geral, entretanto, que apresenta propostas inovadoras, mas sim a estruturação interna do refrão e da copla C.

O refrão apresenta três módulos rítmico-harmônicos - designados abaixo como A, B e C. Estes módulos vão sendo permutados e submetidos a pequenas variações rítmicas - o algarismo após cada letra se refere ao número de semicolcheias contidas no módulo:



Exemplo 3.8. Módulos rítmico-harmônicos do refrão de Danse Sacrale de Igor Stravinsky.

O esquema rítmico a seguir nos mostra o processo de montagem do refrão:

⁴ Boulez, Pierre. Stravinsky bleibt, in: Anhaltspunkte -Essays, Kassel / Munique, Bärenreiter-Verlag/ Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, pp.163-238.

The diagram illustrates the rhythmic and melodic structure of the refrain in Stravinsky's *Danse Sacrale*. It is organized into three main sections, each containing two variations (1. and 2.).

- Section I:**
 - 1. Periode:**
 - 1. Variation: A melodic line starting on A₅, moving to A₅(S+2), then B₇(S+4), and ending with a quarter note on A₅. The structure is labeled $\Gamma_{15} (S+12)$.
 - 2. Variation: A melodic line starting on A₅(S+2), moving to B₇(S+4), then A₅, and ending with a quarter note on A₅. The structure is labeled $\Gamma_{15}^{1} (12+2)$.
 - 2. Periode:**
 - 1. Variation: A melodic line starting on C₅(S+2), moving to A₄(S+2), then B₇, and ending with a quarter note on A₅. The structure is labeled Γ_{11} .
 - 2. Variation: A melodic line starting on C₅(S+2), moving to A₄(S+2), then B₇, and ending with a quarter note on A₅. The structure is labeled $\Gamma_{15}^{1} (5+11+2)$.
- Section II:**
 - 3. Periode:**
 - 1. Variation: A melodic line starting on A₅, moving to B₄, then A₂, B₄, A₅, and ending with a quarter note on B₄. The structure is labeled Γ_9 .
 - 2. Variation: A melodic line starting on C₅, moving to C₇, then A₅, and ending with a quarter note on A₅. The structure is labeled Γ_{12} .

Figura 3.b. Esquema rítmico do refrão de Danse Sacrale de Igor Stravinsky.

A estratégia de permutação utilizada aqui vai de encontro à construção melódica tonal em que a justaposição de elementos é feita para estabelecer um direcionamento no discurso sonoro, conduzindo o ouvinte a tensões e distensões. No refrão da Danse Sacrale, ao contrário, não há exatamente uma condução, mas sim uma circulação por eventos que, embora variados ritmicamente, estão sempre fortemente atrelados ao seu perfil harmônico. O ouvinte é envolvido por um jogo de permutações que leva ao extremo a técnica de justaposição típica do corte vertical.

Na copla C, por outro lado, ocorre um interessante procedimento de superposição de estruturas rítmico-melódicas, sustentada por um ostinato no registro grave. Essa superposição de periodicidades diferenciadas pode ser visualizada nos excertos a seguir (Exemplo 3.9).

A montagem é feita no sentido "vertical" da superposição, em que o acúmulo de material melódico vai saturando o perfil rítmico-harmônico, até a interrupção do processo feita pelo retorno ao refrão. A superposição relativiza a articulação das subseções, pois cada "voz" apresenta um perfil rítmico diferenciado e requer uma análise específica - algo semelhante ao que ocorrera na peça de Ives.

Exemplo 3.9. Excertos da copla C de Danse Sacrale de Igor Stravinsky.

3.2.3. Fünf Stücke für Orchester op. 10 - Anton Webern

Fragmentação. Aforismo. Tais são as etiquetas coladas insistentemente à criação musical de Webern. Fato é que, para além da superficialidade de toda e qualquer generalização, esse compositor estabelece, efetivamente, uma nova relação entre o material sonoro e a sua distribuição no tempo.

No opus 10, Webern trabalha com os mesmos conceitos de concisão de obras anteriores - especialmente das Peças para violino e piano op. 7 e das Bagatelas para quarteto de cordas op. 9 -, mas com os recursos tímbricos de uma "grande" orquestra. Entretanto, como cada movimento tem uma instrumentação específica, o que prevalece são grupos diferenciados nos quais os instrumentos agem economicamente, sendo o "tutti" e as altas intensidades ocorrências raras. Somente na última peça é utilizado todo o efetivo instrumental, excetuando-se o trombone. O timbre passa a ser um elemento estrutural tão importante como os outros parâmetros (rítmico, melódico e harmônico, por exemplo). O quadro a seguir nos dá um panorama do instrumental de cada peça, lembrando-se, também, que é pedido somente um instrumento de cada naipe dos arcos (um violino, uma viola, etc.).

peça	madeiras	metais	teclados	cordas dedilhadas	percussão	arcos
I	fl cl sib	trumpete trombone	celesta	harpa	jogo de sinos	vln vla vlc
II	pícolo ob cl mib cl sib	trompa trumpete trombone	harmônio celesta	harpa	jogo de sinos prato triângulo	vln vla vlc cb
III	cl sib	trompa trombone	harmônio celesta	bandolim violão harpa	bumbo caixa clara sinos graves cencerros	vln vla vlc
IV	cl sib	trumpete trombone	celesta	bandolim harpa	caixa clara	vln vla
V	fl ob cl mib clarone	trompa trumpete	harmônio celesta	bandolim violão harpa	jogo de sinos xilofone prato bumbo caixa clara	vln vla vlc cb

Figura 3.c. Quadro de instrumentação das Peças op. 10 de Anton Webern.

Concluídas em 1913, essas peças esperaram 13 anos até sua primeira audição, em 1926, no Festival da Sociedade Internacional de Música Nova em Winterthur.

Com exceção das texturas sonoras da terceira peça (reminiscências impressionistas?) que se prolongam por mais tempo (Exemplo 3.10), a característica de todos os eventos rítmico-melódicos é a brevidade. O ouvinte não é mais conduzido "didaticamente" por grandes arcos melódicos ou por exposições e desenvolvimentos evidentes.

III.

Sehr langsam und äußerst ruhig (meno mosso)

Kl. in B

Hr. in F
m. Dpt.

Pss.
m. Dpt.

Harmon.

Mand.

Oit.

Col.

Hrt.

Gr. Tr.

kl. Tr.

Oboen

Harmon.
glocken

Sehr langsam und äußerst ruhig (meno mosso)

Solo - Op.
m. Dpt.

Solo - Br.
m. Dpt.

Solo - Vi.
m. Dpt.

Sehr langsam und äußerst ruhig (meno mosso)

Kl. in B

Hr. in F
m. Dpt.

Pss.
m. Dpt.

Harmon.

Mand.

Oit.

Col.

Hrt.

Gr. Tr.

kl. Tr.

Oboen

Harmon.
glocken

Sehr langsam und äußerst ruhig (meno mosso)

Solo - Op.
m. Dpt.

Solo - Br.
m. Dpt.

Solo - Vi.
m. Dpt.

Sehr langsam und äußerst ruhig (meno mosso)

Kl. in B

Hr. in F
m. Dpt.

Pss.
m. Dpt.

Harmon.

Mand.

Oit.

Col.

Hrt.

Gr. Tr.

kl. Tr.

Oboen

Harmon.
glocken

Sehr langsam und äußerst ruhig (meno mosso)

Solo - Op.
m. Dpt.

Solo - Br.
m. Dpt.

Solo - Vi.
m. Dpt.

Exemplo 3.10. Peça op. 10 nº 3 de Anton Webern.

A distribuição "pontilhista" do material sonoro no tempo é, efetivamente, uma nova estratégia composicional e obriga também o fruidor a uma nova atitude em relação à música. Ele é solicitado a buscar, mesmo que intuitiva ou emocionalmente, um fio da meada entre as várias possibilidades oferecidas pela obra.

Na primeira peça (Exemplo 3.11), essas possibilidades são oferecidas por uma trama de fragmentos melódicos que apresenta um interessante percurso:

comps.

- 1-3 - "Klangfarbenmelodie" (melodia de timbres) sem nenhum "acompanhamento";
- 4-6 - Superposta ao trinado da celesta (prolongação do último tom da primeira melodia), uma melodia "solista" na clarineta em sib é "acompanhada" por fragmentos melódicos na flauta e cordas com harpa;
- 7-10 - Uma rede de melodias superpostas é criada com os pares trumpete-trombone (ritmos quase idênticos), violoncelo-violino (ritmos diferenciados) e com a flauta; observe-se, a partir do compasso 9, o retorno do mesmo processo de instrumentação utilizado no início da peça (sol 5: violino e glockenspiel; lá 3: trumpete e harpa);
- 10-11 - Uma melodia solista em harmônicos da harpa sem "acompanhamento";
- 12 - Repetição de tom (fá 3) - o "ponto zero" do movimento melódico.

Esse percurso é permeado por inter-relações intervalares que constituem um outro plano perceptivo. Partindo-se do gesto melódico inicial da obra, pode-se estabelecer as recorrências intervalares, lembrando-se que estamos diante de fórmulas de transformação altamente sofisticadas que levam ao extremo as técnicas de variação herdadas da tradição.

Nesse ponto, vale à pena recorrer ao próprio Webern. Através de seus comentários, podemos perceber o quanto esse assunto estava no centro de suas atenções como compositor: "Uma idéia qualquer pode ser repetida de forma idêntica ou semelhante. (...) Um material pode manter sua identidade sob condições ligeiramente modificadas"⁵. Nesse contexto, o compositor corre o risco de realizar variações tão complexas, que elas não serão mais percebidas como tal - a variação será apreendida como novidade e não como redundância. Talvez aqui esteja a razão pela qual Webern optou por fórmulas contrapontísticas ortodoxas quando de sua passagem para a composição dodecafônica - escapando à "anarquia" de sua fase atonal, os eventos sonoros estariam, a partir de então, submetidos a uma ordenação bem mais rígida⁶.

Seja como for, a preocupação com o que ele chamou de apreensibilidade percorreu todas as suas fases: "a coerência resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis, entre partes componentes. Assim, tanto em música como em qualquer outro meio de expressão humana, a intenção é fazer aparecer, o mais claramente possível, as relações entre as partes; em uma palavra: mostrar como um elemento se encaminha a outro"⁷. Ainda sobre a questão da variação sobre um tema: "essa é a forma original que está na base de tudo. Algo que na aparência é totalmente distinto, mas que de fato é o mesmo na essência. Disso resulta a forma mais abrangente de coerência"⁸.

Buscar tal coerência na análise de obras do período atonal da Escola de Viena é uma tarefa ainda fascinante, pois nos obriga a uma reavaliação e a uma redescoberta dos procedimentos composicionais tradicionais e, no caso das gerações seguintes, leva-nos a constatar a continuidade e a expansão dos processos desencadeados na segunda década do século XX pelos compositores daquela Escola.

⁵ Webern, Anton. *O Caminho para a Música Nova*, São Paulo, Editora Novas Metas, 1984, pp.62-63.

⁶ É sempre bom lembrar que a dissertação de doutorado em musicologia que Webern realizou sob a orientação de Guido Adler entre 1902 e 1906 abordava o "Choralis Constantinus", a maior coleção de motetos do compositor holandês Heinrich Isaac (1450?-1517).

⁷ Webern, Anton. *Op. cit.*, p.106.

⁸ *Ibidem*, p.143.

Retornando às inter-relações intervalares, o quadro abaixo (Figura 3.d) nos mostra um panorama da primeira peça⁹. Observe-se como a primeira melodia é iniciada por um ziguezague em ritmo irregular (si 3 - dó 4 - si 3) e concluída pelo trinado sol# 3 - lá 3 - a maior densidade horizontal possível do ziguezague. Esta matriz, bem como a constelação intervalar emoldurada por ela, desencadeia os próximos gestos melódicos, criando uma corrente cujos elos se encadeiam sutil e camufladamente (as setas ascendentes e descendentes indicam as variantes do ziguezague).

⁹ Por motivos práticos, reduzo os intervalos a sua classificação mais "simples", utilizando, quando necessário, uma enarmonização. Por exemplo: uma quinta aumentada é "simplificada" para uma sexta menor. No caso da música atonal, esse procedimento é totalmente justificado, já que os intervalos foram emancipados de qualquer contexto tonal ordenador e, além do mais, através desse recurso, as recorrências intervalares ficam mais evidentes. Também por motivos práticos, utilizo + e - para designar intervalos maiores e menores, respectivamente; intervalos justos não são seguidos por nenhum sinal (4, 5, 8) e o tritono é simbolizado pelo "tridentinho do diabo" (ψ) - uma referência à velha história do "diabolus in musica".

Ainda sobre a mesma peça, o esquema gráfico a seguir (Figura 3.e) nos mostra a disposição dos eventos no decorrer dos 12 compassos que a compõem. Não seria exagero dizer que tal estratégia de distribuição do material sonoro no tempo já prenuncia o "modus operandi" das músicas concreta e eletrônica que viriam surgir no final da década de 40 e início da de 50, respectivamente.

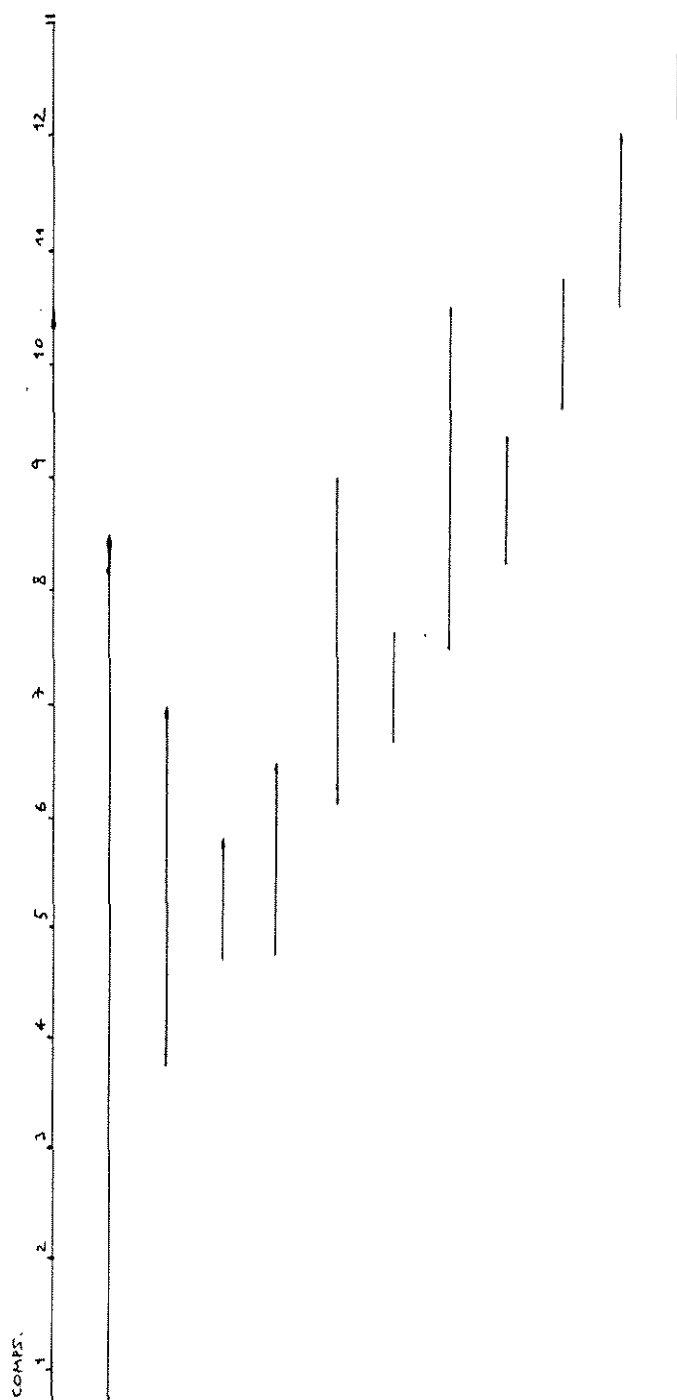


Figura 3.e. Esquema gráfico dos eventos sonoros do op. 10 nº 1 de Anton Webern.

3.2.4. O Ursozinho de Algodão - Heitor Villa-Lobos

O Ursozinho de Algodão é a oitava peça da Prole do Bebê nº 2, intitulada Os Bichinhos e datada pelo compositor em 1921. Nessa espécie de suíte, juntamente com o Rudepoema, Villa-Lobos atinge o ponto máximo da exploração sonora e harmônica em sua obra pianística.

N'O Ursozinho podem ser constatados dois procedimentos que embasam sua estruturação:

- 1 - Ênfase em pequenos motivos que são elaborados em um processo de variação contínua;
- 2 - Ênfase em arcos melódicos mais amplos que são reapresentados variadamente logo em seguida.

Cada seção da peça será caracterizada por um ou outro procedimento, além da predisposição do compositor à contrastação: cada seção apresenta um material temático específico, não ocorrendo as tradicionais reprises. A coesão é garantida por outras estratégias que serão comentadas a seguir.

Graças ao procedimento de contrastação temática, pode-se estabelecer com facilidade as várias seções e subseções da peça. Além disso, cada uma das subseções é caracterizada por um dos processos de estruturação mencionados anteriormente. No esquema seguinte, o algarismo entre parênteses ao lado de cada subseção se refere ao processo nela utilizado:

compassos

1 - 12	1ª subseção	(1)	}	1ª seção: introdução
13 - 26	2ª subseção	(1)		
27 - 36	3ª subseção	(1)		
37 - 49	1ª subseção	}	}	2ª seção: tema original de Villa-Lobos
50 - 57	2ª subseção	(2)		
58 - 75	transição	(1)		
76 - 91	1ª subseção	}	}	3ª seção: citação de Carneirinho, Carneirão
92 - 105	2ª subseção	(2)		
106 - 116	transição	(1)		
117 - 134	coda	(2)	}	4ª seção: coda

Figura 3.f. Esquema formal d'O Ursozinho de Algodão de Villa-Lobos.

O que dá a'O Ursozinho uma unidade, já que há uma profusão de idéias e parece que estamos diante de uma verdadeira erupção vulcânica?

Em primeiro lugar, a pequena duração da peça, por si só, já proporciona ao compositor uma grande liberdade expressiva e desprendimento quanto à forma.

Um outro fator de unidade é a reutilização camuflada de diversos procedimentos - nesse sentido, no decorrer da audição desse tipo de peça, parece que nossa percepção está sendo bombardeada por uma misteriosa rede subliminar de informações. Nós não temos uma apreensão consciente desse nível informacional, e talvez nem mesmo o compositor se desse conta dele, mas o fato é que essas informações estão à espera de uma leitura analítica na própria partitura.

O primeiro tipo de procedimento recorrente diz respeito ao encadeamento das várias subseções da peça, ou seja, o fato de que uma nova parte se inicia utilizando um material que foi exposto ao final da parte imediatamente anterior. O quadro seguinte resume essas observações:

Final de uma subseção

Início da subsequente

The diagram illustrates thematic linkages between sections of 'O Ursozinho' by Villa-Lobos. It consists of four rows, each showing a 'Final de uma subseção' (End of a subsection) on the left and the 'Início da subsequente' (Start of the next) on the right, connected by a horizontal arrow.

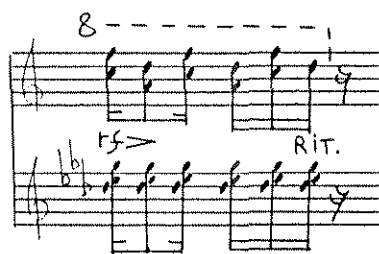
- Row 1:** Section C.12 ends with a G#4-A4 dyad, which begins section C.13.
- Row 2:** Section C.26 ends with a G4-B4 dyad, which begins section C.27.
- Row 3:** Section C.73 ends with a G4-A4 dyad, which begins section C.75.
- Row 4:** Section C.116 ends with a G4-A4 dyad, which begins section C.117.

Figura 3.g. Encadeamentos temáticos entre as subseções d'O Ursozinho de Algodão de Villa-Lobos.

Retornando ao esquema formal exposto anteriormente, conclui-se que Villa-Lobos utiliza esse procedimento de encadeamento no interior da primeira seção (onde as idéias temáticas são mais fragmentadas), da segunda para a terceira seção e desta para a quarta. No interior das segunda e terceira seções, ele garante a unidade repetindo variadamente arcos melódicos mais amplos - o processo de estruturação 2 já mencionado.

Esse procedimento de encadeamento abranda o impacto perceptivo que seria causado pela exposição abrupta de novo material temático. Ele cria elos, conexões fortes no instante em que passa de uma parte a outra, possibilitando a nossos ouvidos uma transição entre o conhecido e o desconhecido, entre o redundante e a novidade. Graças a isso, a peça se desdobra continuamente no tempo, sem reprises temáticas evidentes.

Um segundo procedimento recorrente diz respeito à exploração das características anatômicas do teclado, confrontando teclas brancas e pretas. Em várias oportunidades, a mão direita se movimenta pelas teclas brancas enquanto a esquerda pelas pretas, predominantemente. O germe dessa exploração já pode ser encontrado no compasso 7:



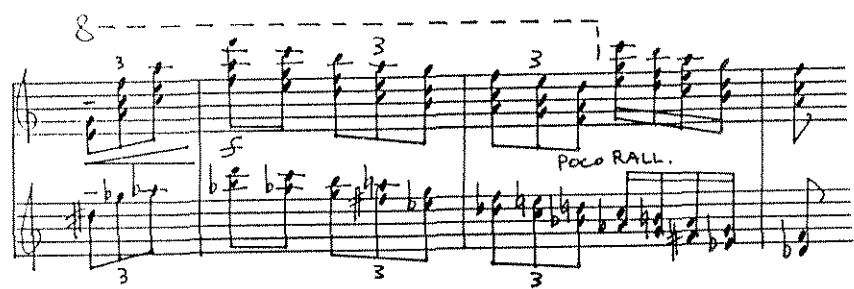
Exemplo 3.12. Compasso 7 - Ursozinho de Algodão.

Percorrendo a peça, podem ser resgatadas as ocorrências desse tipo de "harmonia". Entre os compassos 13 e 24, a superposição de dó maior e ré# menor:



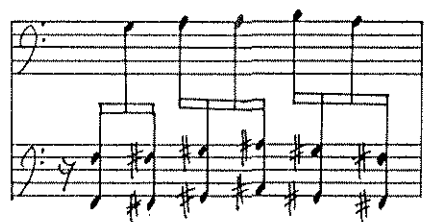
Exemplo 3.13. Compassos 13-14 - Ursozinho de Algodão.

A escala usada pela linha melódica inferior da mão esquerda entre os compassos 24 e 31 apresenta um predomínio de teclas pretas, superpondo-se às brancas da mão direita e da linha melódica superior da esquerda:



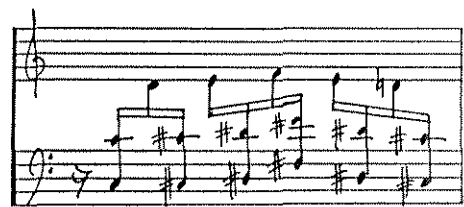
Exemplo 3.14. Compassos 24-25 - Ursozinho de Algodão.

Na fórmula de ostinato usada a partir do compasso 44 - mão direita brancas, mão esquerda pretas, com exceção da primeira nota, fá 1:



Exemplo 3.15. Compasso 44 - Ursozinho de Algodão.

O mesmo ocorre na transposição nos compassos 61 e 62:



Exemplo 3.16. Compasso 61 - Ursozinho de Algodão.

Em outros momentos, o encadeamento de acordes na mão esquerda é determinado pelas teclas pretas, ou seja, as notas mais graves dos acordes vão percorrendo as teclas pretas enquanto que a mão direita prossegue somente com as brancas:



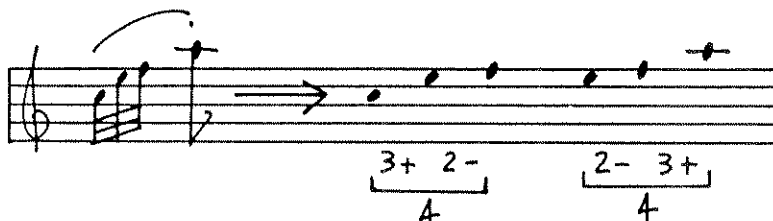
Exemplo 3.17. Resumo harmônico - compassos 68-72 - Ursozinho de Algodão.



Exemplo 3.18. Compassos 105-112 - Ursozinho de Algodão.

O terceiro procedimento diz respeito à recorrência de pequenas células intervalares, criando uma trama de relações no decorrer de toda a peça. Nesse contexto, três elementos se destacam, graças a sua reutilização insistente. Em uma análise mais atenta, percebe-se que eles três permeiam praticamente todos os compassos da obra e, mesmo em uma dimensão "microscópica", imprimem-lhe um perfil bem característico. Por razões práticas, cada elemento será abordado separadamente.

A primeira célula é o intervalo de quarta justa (ocasionalmente quarta aumentada) que é subdividido por um grau conjunto e uma terça. Vejamos o primeiro gesto melódico da mão direita no primeiro compasso:



Exemplo 3.19. Compasso 1 - Ursozinho de Algodão.

Dele podemos projetar todas as inúmeras variantes que percorrer toda a peça. O quadro seguinte resume tais ocorrências:

The image displays a musical score with multiple staves, illustrating the occurrences of a specific fourth cell. The score is annotated with measure numbers and groupings:

- Staff 1: Measures 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8, and 9-10 = 1-2.
- Staff 2: Measures 11-12, 14-15 e 17-18, 15 e 18, 35, 36, and 58-60.
- Staff 3: Measures 61-62, 61-62, 8... 64-67, and 68-72.
- Staff 4: Measures 76, 78, 92=76, 94=78, and 105-110.
- Staff 5: Measures 114-130 and 131.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, with some measures containing complex rhythmic patterns.

Figura 3.h. Quadro de ocorrências da célula de quarta justa.

Constata-se, também, uma derivação dessa célula a partir dos compassos 32/33, que é a quarta justa ou aumentada acrescida de um grau conjunto, formando uma quinta diminuta ou justa:

The image shows a musical notation example on a single staff. It consists of a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The notes are connected by stems, and there are small vertical lines below the staff indicating the intervals between the notes.

Exemplo 3.20. Compasso 32 - Ursozinho de Algodão.

Essa derivação poderia ser a origem dos acordes de quartas (justas e/ou

aumentadas) e quintas justas, o de quartas ocorrendo primeiramente no compasso 35 e o de quintas somente no 107,

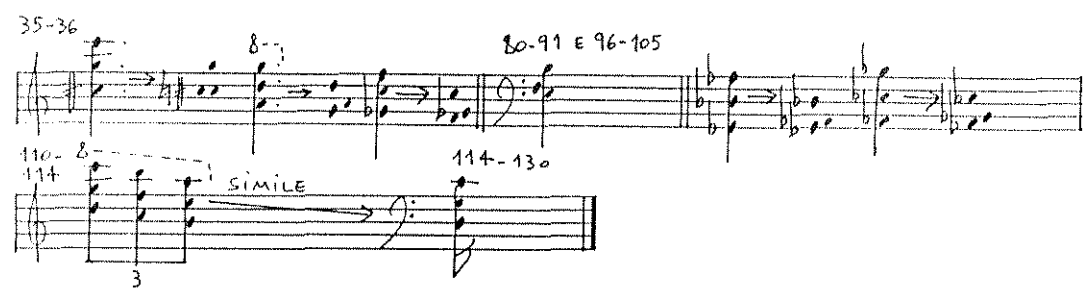


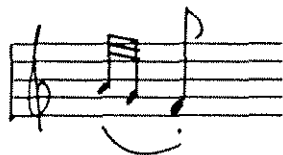
Figura 3.i. Acordes baseados na célula de 5ª justa ou diminuta.

bem como de outros diversos movimentos melódicos:



Figura 3.j. Quadro de ocorrências melódicas da célula de 5ª justa ou diminuta.

A segunda célula melódica a ser destacada é constituída por dois graus conjuntos ascendentes ou descendentes. Retornando ao primeiro compasso, observamos na mão esquerda:

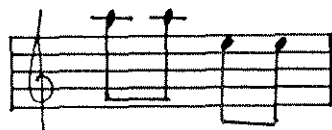


Exemplo 3.21. Compasso 1 - Ursozinho de Algodão.

A partir deste material, temos outra rede de inter-relações:

Figura 3.k. Quadro de ocorrências da célula em graus conjuntos.

A terceira e última célula a ser mencionada é a repetição de tom (em valores rítmicos idênticos ou não). Mais uma vez, o primeiro compasso é a fonte geradora. Se subtrairmos as apojeturas da mão direita, temos:

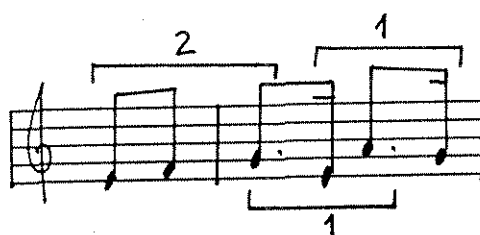


Exemplo 3.22. Compasso 1 - Ursozinho de Algodão.

O que vai nos remeter para mais uma trama de recorrências:

Figura 3.1. Quadro de ocorrências da célula de tons repetidos.

Pode-se especular que, apesar de serem expostas já no primeiro compasso, as células 1 e 2 podem ser oriundas da própria cantiga de roda citada na terceira seção da peça:



Exemplo 3.23. Início de Carneirinho, Carneirão.

Além disso, os temas, tanto da segunda seção como da coda, escondem semelhanças com a mesma melodia folclórica:

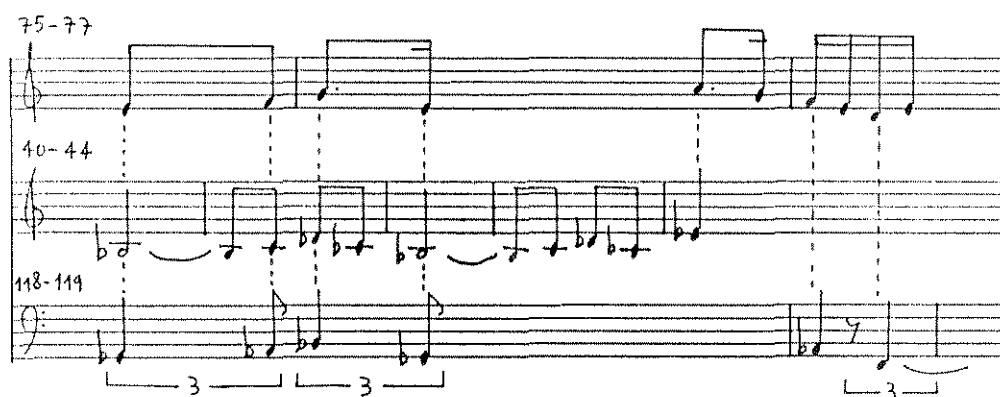


Figura 3.m. Quadro de relações temáticas.

levando-nos à conclusão que a cantiga de roda bem pode ter sido a fonte geradora tanto dos pequenos motivos, como dos arcos melódicos mais amplos que são manipulados pelos processos de estruturação 1 e 2 mencionados anteriormente.

Pelo que foi exposto, ficou demonstrado que Villa-Lobos utilizou nessa peça um pensamento "ponto-a-ponto", indo de uma idéia a outra ou de uma subseção a outra por analogia forte ou fraca, concatenando organicamente seu discurso musical, de certa forma desprezando o todo em benefício do particular. Estamos longe da "elegância formal" dos neoclássicos da década de 20 ou da "arquitetura sonora" dos dodecafonistas do mesmo período. Ao tratar despretensiosamente o grande arco formal, o compositor obriga o analista a escavar a microestrutura da obra para encontrar os agentes formalizadores ou totalizantes que imprimem à obra um padrão que, diverso daquele da tradição tonal, poderia ser chamado de arco latente. Este tem toda a potencialidade para se explicitar, mas o autor se recusa a ser óbvio, preferindo deixar a cargo do ouvinte a tarefa de criar seus próprios nexos perceptivos.

3.2.5. Ionisation - Edgard Varèse

"Certos homens - e entre eles está Varèse - são como a dinamite. Basta dizer isso, creio eu, para que se compreenda porque esses homens são tratados e manipulados com tanta cautela e tão às escondidas."¹⁰ O também explosivo Henry Miller, em seu artigo de 1945 intitulado *Com Edgar Varèse no Deserto de Gobi*, soube relatar, como ninguém, o estranhamento causado pela obra desse compositor que se radicara nos Estados Unidos a partir de 1915. O próprio Varèse pintava-se com tintas não menos ameaçadoras: "Eu me tornei uma espécie de Parsifal diabólico, não à busca do Santo Graal, mas da bomba que poderia detonar o universo musical para que, através das ruínas, pudessem passar todos os sons que até hoje foram chamados de ruído"¹¹.

O pensamento musical de Varèse busca evitar referências a uma tradição longínqua no tempo e se influencia por escritos que foram divulgados no início do século XX, mas que não tiveram como consequência uma realização musical consistente. O Ferruccio Busoni do "Ensaio"¹² e os futuristas com seus manifestos iconoclastas¹³ abriram espaço, pelo menos conceitualmente, para que ele pudesse trilhar seu próprio caminho. No caso de Busoni, "a sua aversão às limitações da partitura e aos instrumentos tradicionais que frustram toda 'livre tentativa de vôo dos compositores' e sua exigência à 'liberdade da música' constituem elementos importantes na 'libertação dos sons' de Varèse"¹⁴. Por outro lado, embora Varèse não quisesse simplesmente incorporar e festejar o ruído da sociedade industrial, tal como pregado pelos futuristas, é inegável que, a partir das performances "bruitistas" destes últimos, o som "musical" é definitivamente colocado em xeque, e a música ocidental não seria mais a mesma.

Mesmo tendo assinado o Manifesto Dada de 1921 (*Dada soulève tout*) e colaborado com o periódico 391 de Picabia, Varèse "não se sentia, contudo, um dadaísta. A 'corporeidade' de seus sons o aproximavam mais da 'corporeidade' do

¹⁰ Miller, Henry. *Com Edgar Varèse no Deserto de Gobi*, in: *Pesadelo Refrigerado*, Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968, p.188.

¹¹ Varèse, Edgard. *Aphorismen*, in: *Musik-Konzepte 6*, Metzger, Heinz-Klaus e Riehn, Rainer (ed.), 2a. ed., Munique, edition text+kritik GmbH, dezembro de 1983, p.3.

¹² Busoni, Ferruccio. *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1966.

¹³ Pratella, Balilla. *Manifesto dos Musicistas Futuristas e A Música Futurista*, in: *O Futurismo Italiano*, Bernardini, Aurora Fornoni (org.), São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 167, 1980, pp.45-51 e 57-62.

¹⁴ Weibel, Peter. *Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik*, in: *MusikTexte 21*, Ulrich Dibelius et alii (ed.), Colônia, outubro de 1987, p.33.

teatro de A. Artaud, de quem era grande amigo"¹⁵.

A partir da década de 20, Varèse decide chamar a sua música de "sons organizados" e se auto-denomina "um trabalhador com ritmos, frequências e intensidades"¹⁶. O seu fascínio por essa "física" musical se reflete, também, na analogia feita por ele entre seu método composicional e as formas dos cristais. Citando o mineralogista Nathaniel Arbiter, professor da Universidade de Colúmbia, ele busca os argumentos para esse paralelo: "Nas palavras de Arbiter, 'a forma-cristal é mais uma resultante' - exatamente esta palavra, eu sempre utilizei em relação à forma musical - 'do que um atributo primário. A forma-cristal é a consequência da interação de forças de atração e repulsão e do encadeamento do átomo'. Eu acredito que isso sugere, melhor do que qualquer esclarecimento que eu pudesse dar, a maneira como se formam as minhas obras. Uma idéia é a base de uma estrutura interna que se dilata e se funde em diferentes formas ou grupos sonoros, que se transformam continuamente em configuração, direção e velocidade, atraídos ou repelidos através de diferentes forças. A forma da obra é a consequência dessa interação. Formas musicais são tão ilimitadas como a forma externa dos cristais"¹⁷.

Em *Ionisation* para 13 percussionistas, concluída em 1931, podemos constatar que a realização musical está totalmente de acordo com tais declarações.

Primeiramente, deve-se mencionar que os parâmetros rítmico e tímbrico desempenham o papel preponderante na "organização sonora", pois é abolido todo e qualquer gesto melódico - pelo menos no sentido convencional do termo. Até mesmo os instrumentos melódicos requeridos pelo compositor (sinos, jogo de sinos e piano) atuam rítmica e timbricamente como se fizessem parte do instrumental de percussão de alturas indefinidas, preponderante na obra.

Se procedermos a uma análise que especifique as características dos materiais básicos da peça, poderemos constatar as estratégias empregadas por Varèse para deles derivar a forma.

O primeiro material, apresentado nos oito primeiros compassos (Exemplo 3.24), é constituído por impulsos rítmicos da caixa de rulo e bumbos (3º executante) e sons prolongados nos rulos da caixa clara (8º executante), em vários instrumentos de metal como gongo, tam-tam, prato suspenso e prato-a-dois (2º, 9º e 10º executantes) e nas sirenes (5º e 6º executantes). Essa textura é pontuada por duas intervenções em que se fundem os timbres dos bongôs, tarol e caixa clara (3º e 9º executantes, compasso 5) e prato chinês, bumbo, caixa de rulo,

¹⁵ Ibidem, p.34.

¹⁶ Varèse, Edgard. *Die Befreiung des Klangs*, in: *Musik-Konzepte* 6, Op. cit., pp.22-23.

¹⁷ Ibidem, pp.18-19.

maracas e pandeiro (1º, 4º, 8º e 12º executantes, comp. 6).

to Nicolas Slonimsky
IONISATION
 (for Percussion Ensemble of 13 Players)

Edgard Varèse

$\text{♩} = 69$

1. Grande Cymbale Chinoise
 Grosse Caisse (très grave)

2. ... Gong
 Tain-tan clair
 Tain-tan grave

3. ... 2 Bongos (clair / grave)
 Caisse Mixolode
 2 Grosse Caisse (moyenne / grave)

4. ... Tambour militaire
 Caisse roulante

5. ... Sirène claire
 Tambour à corde

6. ... Sirène grave
 Fouri
 Güiro

7. ... Blocs Chinois (clair / grave)
 Claves
 Triangle

8. ... Caisse claire (dramatique)
 2 Maracas (clair / grave)

9. ... Tarole
 Caisse claire
 Cymbale suspendue

10. ... Grelots
 Cymbales

11. ... Güiro
 Castagnettes

12. ... Tambour de Basque
 Enclumes

13. ... Piano

Exemplo 3.24. Compassos 1-7 de Ionisation de Edgard Varèse.

O segundo material, apresentado entre os compassos 9 e 12 (Exemplo 3.25), é constituído pelo "contraponto" entre tambor militar e bongôs e por um discreto "acompanhamento" das maracas, bumbo e prato-a-dois (estes dois últimos reminiscência do material anterior) que incrustam um ritmo em 3/4 no compasso 4/4.

1. Grande Cymbale Chinoise
Gong
Caisse claire (très grave)

2. Gong
Tam-tam clair
Tam-tam grave

3. 2 Bongos (clair, grave)
Caisse Rouillante
2 Caisse Caisse (moyenne, grave)

4. Tambour militaire
Caisse rouillante

5. Sirene claire
Tambour à corde

6. Sirene grave
Fouet
Güiro

7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave)
Claves
Triangle

8. Caisse claire
2 Maracas (Clair, Grave)

9. Tarole
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. Grelote
Cymbale

11. Güiro
Castagnettes

12. Tambour de Basque
Enclumes

13. Piano

Exemplo 3.25. Compassos 8-12 de Ionisation de Edgard Varèse.

Escutando-se esses materiais, pode-se perceber facilmente que cada um apresenta perfis rítmico e tímbrico muito característicos, aos quais o compositor se manterá fiel no decorrer da peça, com o intuito de tornar claramente perceptíveis os procedimentos de justaposição e superposição, aos quais os materiais serão submetidos. A forma, aqui, é uma construção plástica moldada não a partir de uma fôrma preestabelecida, mas sim a partir dos jogos sonoros propostos pelo compositor. O esquema a seguir propõe uma possível articulação formal, levando-se em consideração as características predominantes das várias seções da peça.

comps.

- 1 - 8 apresentação do material 1;
- 9 - 12 apresentação do material 2;
- 13 - 17 reapresentação condensada dos materiais 1 e 2;
- 18 - 20 apresentação do material 3;
- 21 - 37 desenvolvimento com superposição dos materiais 2 e 3 e poucas reminiscências dos metais do material 1 (2º executante, comps. 23 e 28-32); a partir do comp. 33, os modelos rítmicos do material 2 são modulados timbricamente para maracas (8º executante) e reco-reco (6º executante);
- 38 - 50 as características, aqui, são o diálogo entre naipes e as verticalizações - por verticalização entenda-se a fusão de timbres em modelos rítmicos idênticos para vários executantes; entre os comps. 38 e 43, o diálogo é entre a verticalização de peles e metais com poucas madeiras (claves e maracas) e um grupo mais "claro" de tambor militar, maracas, tarol e castanholas com ritmos diferenciados superpostos; entre os comps. 44 e 50, o diálogo é entre uma verticalização e tercinas e outra em quintinas; a de tercinas alterna dois grupos instrumentais: o primeiro formado por caixa de rulo, bumbos, tambor de corda, bloco chinês, prato a dois, castanholas e pandeiro, e o segundo formado por cencerros, bumbo e pandeiro; a verticalização em quintinas, por outro lado, apresenta timbres "claros": bongôs, tambor militar, caixa de rulo, blocos chineses, maracas, tarol e caixa-clara - estes dois últimos também tocam "rim shots";
- 51 - 65 sobre o tapete sonoro do material 1, acrescido das bigornas e triângulo, são superpostos elementos dos materiais 3 (a partir do comp. 55) e 2 (a partir do comp. 60);
- 66 - 74 a verticalização que abre e encerra essa seção emoldura reprises da seção anterior (comps. 67 e 69-71), do material 3 (comp. 72) e das verticalizações em tercinas e quintinas que ocorreram entre os compassos 44 e 50 (comp. 73);

- 75 - 91 o material 1, enriquecido agora por um campo harmônico estático dos sinos, jogo de sinos e piano, forma, novamente, um tapete sonoro em que resquícios dos materiais 2 e 3 são rememorados, dessa vez bem mais diluídos.

3.3. Síntese das propostas apresentadas

Resumindo o que foi explanado no item 3.2., temos os cinco procedimentos especificados a seguir. Recorde-se, mais uma vez, que nem tudo aqui é "novidade" ou criação do século XX, mas, sem dúvida, mesmo técnicas milenares como justaposição e superposição são portadoras, agora, de outras necessidades expressivas e estruturais. Recorde-se, também, que, geralmente, os compositores associam dois ou mais procedimentos simultaneamente, criando verdadeiras "polifonias" de articulações temporais diferenciadas.

1) Contínuo - o material sonoro se desdobra no tempo, geralmente com poucas ou gradativas transformações - há, aqui, um grande sentido de unidade baseado na manutenção de características específicas (sejam rítmicas, intervalares, tímbricas, etc.). O "coral" das cordas em *Unanswered Question* e os tapetes sonoros do material 1 em *Ionisation* podem ser citados como exemplos.

2) Justaposição - agora liberada das preocupações discursivas tonais, ela se presta a permutações motivicas, como no refrão da *Danse Sacrale* de Stravinsky, ou a diálogos entre grupos sonoros contrastantes, como os explanados em *Ionisation* de Varèse.

3) Superposição - com a expansão da tonalidade e a emancipação da dissonância, eventos sonoros mais diversificados podem ocorrer simultaneamente. Esse procedimento foi utilizado por compositores de várias tendências, que obtiveram resultados bem diferenciados entre si. Ives escolheu um contínuo ao qual ele superpôs o diálogo trompete/flautas; Stravinsky, na segunda copla da *Danse Sacrale*, optou pela superposição de periodicidades diferenciadas ao ostinato dos instrumentos graves da orquestra; por outro lado, Webern, tanto em sua fase atonal como na dodecafônica, cria uma polifonia pontilhista, sendo que, no período dodecafônico, ele abandona a "anarquia" dispersante das peças atonais para subordinar o fluxo dos eventos sonoros a técnicas contraponrísticas ortodoxas, especialmente cânones e fugas; Varèse, por seu turno, sobrepõe texturas sonoras com perfis rítmico e tímbrico específicos, fato este que pode, a princípio, facilitar a percepção da superposição por parte do ouvinte.

4) Pontilhismo - a típica polifonia de Webern, que superpõe estratos fragmentários, também pode ser classificada como pontilhismo, pois, sem dúvida, mais do que os estratos de um fluxo polifônico, a percepção humana capta "pontos" no tempo e, muitas vezes, até mesmo para um músico razoavelmente treinado, é difícil estabelecer relações causais entre tais "pontos" ou "ilhas"; é preciso mencionar, também, a última seção de *Ionisation* em que, sobre o contínuo sonoro do material 1, fragmentos de outros materiais pontuam o tempo.

5) Rede subliminar - recorde-se que subliminar se refere a um estímulo que não é captado conscientemente, mas que, devido a recorrências, acaba sendo absorvido em um nível perceptivo menos evidente. Com uma rede subliminar, o compositor apenas sugere sutis relações motivicas ou sonoras no decorrer do tempo. Como tais relações nunca emergem de um plano somente implícito, o ouvinte é submetido a duas esferas de percepção temporal: uma aparente e contínua, formada pela sucessão ou superposição dos eventos sonoros, mais facilmente distinguível, e uma virtual e fragmentária, que estabelece "ilhas" de recorrências camufladas. O próprio ouvinte pode criar uma rede subliminar pessoal e subjetiva, não justificada por evidências estruturais, mas tal assunto escapa ao foco da abordagem escolhido para a análise. Compositores antagônicos, como Webern e Villa-Lobos, souberam utilizar tal estratégia de maneira bem eficaz, alcançando resultados fascinantes, cada um a seu modo, como ficou demonstrado nos sub-ítems 3.2.3. e 3.2.3.

3.4. Manutenção e Expansão - 1951 - 1986

Tantas contribuições dos desbravadores da primeira metade do século XX tiveram conseqüências profundas quando, após a 2ª Guerra Mundial, compositores de novas gerações empreenderam uma grande reavaliação das várias correntes musicais reprimidas até então pelas "políticas culturais" dos governos fascistas da Europa.

Técnicas mais aprimoradas de gravação, emissões radiofônicas dedicadas à música nova, bem como cursos e festivais internacionais, tudo contribuiu para uma maior divulgação da até então desconhecida música do século XX.

Partindo-se dos cinco procedimentos expostos no item 3.3., podem ser constatadas as suas influências sobre obras musicais das décadas posteriores, embora estas testemunhem uma grande expansão da paleta sonora - absorção e integração de instrumentos "exóticos", objetos do dia-a-dia, instrumentos tradicionais produzindo sons inconventionais, enfim, os antigos "ruído" e "som musical" se fundem em uma mesma realidade físico-acústica.

Mais uma vez, é importante frisar, trata-se de um panorama restrito aos objetivos da dissertação, ou seja, os comentários se restringem a obras que tiveram um significado particular em minha trajetória criativa. Recorde-se, também, que os compositores geralmente associam dois ou mais procedimentos simultaneamente no decorrer da composição musical, mas, por motivos de clareza de exposição, cada procedimento será abordado separadamente.

O período de tempo abrangido é delimitado pelas datas de composição do primeiro volume de *Music of Changes* (1951) de John Cage e de *For Christian Wolff* (1986) de Morton Feldman.

3.4.1. Contínuo

Este é, sem dúvida, o procedimento que demonstrou ser o mais maleável nas últimas décadas, tendo sido adaptado aos mais diversos intuitos expressivos e servido como ponto de interseção entre tradições musicais diversificadas.

Desde Debussy, a música de culturas não-européias vem seduzindo e, de certa forma, influenciando o compositor erudito. A diversificação das pesquisas étnico-musicológicas e a maior divulgação fonográfica ampliaram o panorama sonoro do homem ocidental. Muita música étnica da África, Américas, Ásia e Europa Central e Oriental se transformou em fenômeno de vendagem de discos. Outra influência, se bem que não-musical, mas de importância para o processo criativo de vários compositores, foi a divulgação, no Ocidente, de filosofias orientais oriundas do Taoísmo, Zen-Budismo, Hinduísmo e Sufismo, entre outros, que trouxeram consigo concepções de tempo alternativas ao tempo linear ocidental, como já comentado no Interlúdio I.

A maior parte das tradições musicais não-européias explora diversos tipos de contínuo - rítmico, melódico, harmônico, tímbrico -, muitas vezes intuindo e colocando em prática conceitos de "beleza" e "equilíbrio" antagônicos aos ocidentais. Em muitos casos, as funções rituais e festivas falam mais alto que a "estética", tal como concebida no Ocidente, o que veio a fascinar muitos compositores eruditos. Some-se a isso a frustração e até mesmo a indiferença, especialmente nos Estados Unidos da América, em relação ao serialismo e à hiper-fragmentação da música de vanguarda européia da década de 50, e veremos que o campo já estava semeado para o surgimento de várias tendências de uma música que explorasse diversos tipos de contínuo, como o Minimalismo, por exemplo.

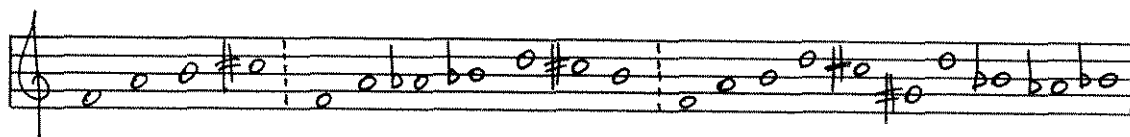
La Mont Young e Terry Riley são considerados os precursores do Minimalismo musical. O primeiro, em suas *Compositions 1-15* de 1960, propõe "acender fogo perante a platéia" (nº 2), ou "deixar borboletas voarem" (nº 5) e,

ainda, a muito citada nº 7, na qual ele pede que a quinta justa si 2/fá# 3 seja sustentada "por longo tempo".

Mas foi Riley, sem dúvida, que estabeleceu, com sua peça In C de 1964, o modelo de Minimalismo baseado na repetição de padrões rítmicos, o contínuo rítmico, que será seguido posteriormente por Steve Reich e Philip Glass - o primeiro com justificativas construtivo-estruturais e o segundo permeando suas criações com temas místicos.

Até mesmo o sisudo Stockhausen, já em 1968, deixará seduzir-se pela música vocal dos monges budistas nepaleses e tibetanos e brindará o público com a estréia de Stimmung para seis vocalistas, uma música meditativa, baseada em uma série harmônica sobre sib-1, que tenta ritualizar o concerto erudito.

Em outro contexto, devem ser lembrados os contínuos harmônicos de Luciano Berio, como em Coro (1976) e na segunda seção da Sinfonia (1968), uma transcrição orquestral da peça o king para meio-soprano e cinco instrumentos, um tributo a Martin Luther King, de cujo nome a voz extrai fonemas para sua parte cantada. Esta parte, aliás, desencadeia o processo que estabelece um contínuo harmônico básico: a sua seqüência melódica tripartite, que é repetida quatro vezes com ritmos diferenciados (Exemplo 3.27), vai sendo pedalizada pelos instrumentos - os sons que a compõem vão sendo prolongados pelos instrumentos -, criando diferentes gradações harmônicas e tímbricas no decorrer do tempo (Exemplo 3.28).



$\text{♩} = 60$

Flauto *sempre senza vibrato*

Clarinetto in Sib *) *ff.pppp (come la voce)*

Violino *sord. senza vibrato*

Violoncello *sord. senza vibrato*

Voce *pppp (come la voce)*
pppp (come gli strumenti: non più f)

Pianoforte *ff* *pppp*

due ped. sempre

Pont.

(i) (3)(a).....(o).....(u).....

A

ff.pppp

Pont.

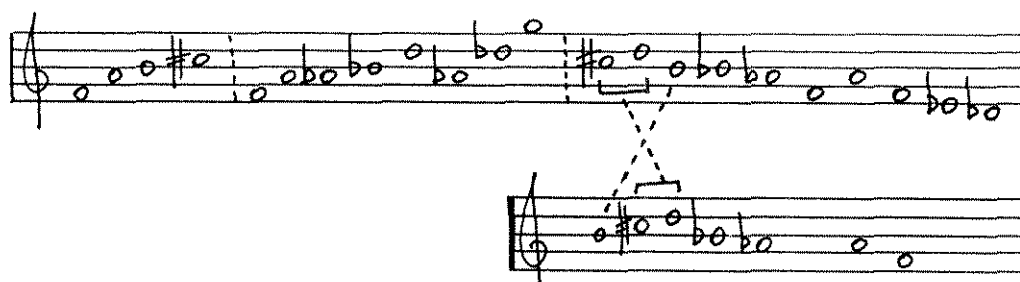
(i).....(o) (i) (3) (a) (u) (i).....(o).....(a)

ff *pp* *ff* *pppp*

*) suoni reali

Exemplo 3.28. Trecho inicial de o king de Luciano Berio.

Na quinta e última sequência melódica ocorrem algumas transformações. Após o ponto culminante no sol 4, a voz ainda apresenta um retrógrado da segunda parte com permutações e acréscimos de sons (Exemplo 3.29), já em outro contexto sonoro, sem as pedalizações dos instrumentos.



Exemplo 3.29. Sequência melódica final de o king de Luciano Berio.

Referindo-se especificamente ao nível harmônico de Coro, o comentário do próprio Berio bem pode ser estendido a várias outras obras suas: "Dos diversos níveis de Coro, o harmônico é o mais determinante: ele é a sua base, mas é também ao mesmo tempo o seu ambiente e a sua paisagem lentamente cambiante. Uma paisagem, uma base sonora que gera eventos sempre diferentes (canções, heterofonias, polifonias, etc.), figuras musicais que se inscrevem como grafites sobre a parede harmônica da cidade"¹⁸.

Esses contínuos harmônicos inserem-se em esferas ambíguas de movimento/estabilidade e de fluxo sonoro/suspensão da noção de tempo: "No aspecto vertical resultam a soma, a subtração ou uma estabilidade da quantidade de frequências (alturas) e suas duplicações. Os períodos de tempo, delas dependentes, estabelecem o movimento por um lado e, por outro, confundem a duração, ou seja, do ponto de vista da percepção, ocorre uma saturação que se caracteriza pela impossibilidade de avaliar psicologicamente a duração"¹⁹.

¹⁸ Berio, Luciano. Texto de apresentação de Coro, in: Coro, Orquestra Sinfônica e Coro da Rádio de Colônia, regente Luciano Berio, Brasil, Deutsche Grammophon, CD 423902-2, 1989.

¹⁹ Dressen, Norbert. Sprache und Musik bei Luciano Berio, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982, p.219.

Uma outra referência obrigatória é a música de György Ligeti. Em obras como *Atmosphères* (1961) e *Lontano* (1967), todo o grande aparato orquestral requerido está empenhado no desdobramento gradativo da esfera tímbrica (no caso da primeira obra) e no da esfera harmônica (no caso da segunda). Nesta, aliás, temos "uma gradual metamorfose de constelações intervalares, ou seja: determinados complexos harmônicos como que crescem por cima de outros, no decorrer de um complexo harmônico surge vagamente a próxima constelação harmônica, que gradualmente se impõe e turva a anterior, até que desta só restem vestígios, e que o novo complexo se desdobre totalmente"²⁰. Nesse tipo de contínuo, portanto, a peça ou um movimento inteiro se caracteriza por um fluxo constante, sem seções precisamente articuladas. Sendo assim, uma análise deverá sempre assinalar as imbricações dos campos sonoros sucessivos, buscando retrair o percurso escolhido pelo compositor.

3.4.2. Justaposição

As lições da *Danse Sacrale* de Stravinsky e de *Ionisation* de Varèse continuam sendo seguidas e os "diálogos" de texturas sonoras diferenciadas podem ser constatados com facilidade em muitas obras. Os exemplos como que falam por si.

O *Catalogue D'Oiseaux* (1958) de Olivier Messiaen pode ser considerado uma verdadeira "arte da justaposição", pois esta é a estratégia de articulação micro e macrotemporal preponderante. Em *Le Merle Bleu*, terceira peça da coleção (Exemplo 3.30), podem ser constatadas várias justaposições microtemporais.

²⁰ Ligeti, György. Texto de apresentação de *Lontano*, in: *Encarte de György Ligeti*, caixa com cinco LPs, Alemanha, Wergo, 60095, 1984, p.22.

The image displays a musical score for the piece "Les falaises" by Maurice Strakosky. The score is divided into two main sections: a piano accompaniment and a part for "Martinets noirs" (blackbirds).

Piano Part:

- A1:** Modéré (♩ = 116) (les falaises) (rude). The tempo is marked as Modéré with a quarter note equal to 116 beats. The mood is "rude". The piano part begins with a forte (f) dynamic.
- A2:** (les falaises). This section continues the piano accompaniment.
- C1:** Vif (♩ = 152). The tempo changes to Vif with a quarter note equal to 152 beats. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, marked "l'eau".
- C2:** Vif (♩ = 152). This section continues the piano accompaniment, ending with a fortissimo (f) dynamic.

Martinets noirs Part:

- B1:** Martinets noirs (strident). The tempo is Modéré (♩ = 116). The mood is "strident". The part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic.
- B2:** Martinets noirs. This section continues the Martinets noirs part.
- B3:** Martinets noirs Modéré (♩ = 116). The tempo is Modéré with a quarter note equal to 116 beats. The part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic, marked "l'eau".

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4), and dynamic markings (f, mf, pp). The piano part features a "rude" character in the first section and a "Vif" character in the second. The Martinets noirs part is characterized by a "strident" mood and a "Vif" tempo.

- A** - blocos de quatro sons com tendência descendente;
- B** - modelo rítmico repetitivo de duas semicolcheias; registro agudo; campos harmônicos estáticos;
- C** - figuração rápida ("arpejo") que na segunda ocorrência é enriquecida por uma voz paralela e blocos.

Exemplo 3.30. Início de Le merle Bleu de Olivier Messiaen.

Sincronie (1964) para quarteto de cordas de Luciano Berio também apresenta um interessante procedimento (Exemplo 3.31). As texturas sonoras justapostas vão sofrendo variações significativas a cada nova ocorrência -

poderíamos classificar tal procedimento como uma justaposição de desenvolvimentos:

The image displays a complex musical score for Luciano Berio's 'Sincronie'. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several sections, labeled A1, B1, C1, B2, A2, C2, B3, and C3. The notation is dense and intricate, reflecting the 'polifônica' (polyphonic) texture described in the text. The score is written in a style that is characteristic of Berio's work, with a focus on rhythmic complexity and melodic development.

- A - textura "polifônica" constituída basicamente por figurações rápidas ("grace notes"), sons prolongados e glissandos;
- B - blocos prolongados;
- C - figurações rápidas ritmizadas (semicolcheias, tercinas e fusas); paralelismo rítmico;
- D - melodia solo.

Exemplo 3.31. Trecho de Sincronie de Luciano Berio.

Os procedimentos de justaposição e contínuo, associados a uma radical dilatação do tempo, assinalam as últimas criações do compositor norte-americano Morton Feldman, falecido em 1987. Desde o final da década de 70, suas composições se expandiram em duração a tal ponto que o seu Quarteto de Cordas nº 2 (1983) chega a durar cinco horas e meia. A dimensão dessas peças, em particular, fora freqüentemente causa de controvérsias em torno de sua obra, como pode ser constatado nas duas opiniões antagônicas que se seguem. Luciano Berio dizia: "Tenho a impressão que atrás da insensatez musical nada desesperada de um Morton Feldman (...) subsiste ainda o medo de dar um passo para fora da neo-vanguarda e de por o pé distraidamente nas regiões que nos antigos mapas traziam a escrita 'hic sunt leones', onde se abre a música com seus vulcões, seus mares e suas colinas. Enfim, ele tem medo de ser devorado"²¹. O compositor alemão Walter Zimmermann, por outro lado, assim se expressou quando da morte de Feldman: "Ele formulou, da maneira mais conseqüente, aquilo que toda outra música, que era característica no pós-guerra da Alemanha, ignorou. Basicamente, o conceito de sujeito foi reformulado por ele: o exaurir-se expressivo. Isso significa também que, à submissão, domínio e manipulação dos sons, ele opôs a permissão de dar ao som a respiração e a duração que este necessita, o que, afinal, ameaça o ritual de escuta que aniquila a própria escuta"²².

Polêmicas à parte, as últimas obras de Feldman não só desafiam a paciência do ouvinte, como também, e principalmente, estabelecem uma interessante relação da memória com o tempo musical. A justaposição ininterrupta de diversos modelos rítmico-melódicos, que não exclui recorrências, cria, em muitos momentos, simulações de "déjà entendu" (em analogia ao "déjà vu" - fenômeno em que temos a nítida impressão de já ter visto ou vivido anteriormente algo inédito que ocorre no presente). Durante horas, a audição é confrontada com jogos de novidade/recorrência, criando aquilo que Feldman chamou de "rondó de tudo" em que "tudo é reutilizado. Tudo sempre retorna, apenas um pouco modulado (...) "²³.

Isso ocorre, por exemplo, na peça *For Christian Wolff* para flauta e piano/celesta (1986). Modelos rítmico-melódicos de diferentes durações se alternam em dinâmicas sempre ppp. Cada modelo estabelece um campo harmônico e, conseqüentemente, um registro específico em que cada instrumento atua. Resquícios desses campos podem ser escutados no modelo rítmico-melódico

²¹ Berio, Luciano. Entrevista sobre a Música Contemporânea, Op. cit., p.62.

²² Zimmermann, Walter. Gegengift-Gegenkraft-Gegenkopf, in: MusikTexte 22, Ulrich Dibelius et alii (ed.), Colônia, dezembro de 1987, p.10.

²³ Feldman, Morton. Everything is recycled, in: Idem, p.8.

subseqüente, o que cria outras relações mnemônicas a curto prazo. No trecho seguinte (Exemplo 3.32), as setas indicam esses resquícios:

The image displays a handwritten musical score for two instruments: Flute (FLAUTA) and Celesta (CELESTA). The score is organized into several systems, each with a key signature and time signature change. The first system is marked 'A1' and 'B', with a '7x5' annotation. The second system is marked 'A2' and 'D', with a '5x5' annotation. The third system is marked '(D)' and 'E'. The fourth system is marked '(D)' and 'E'. The fifth system is marked '(E)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Arrows and other annotations are present, indicating specific musical relationships or 'resquícios' as mentioned in the text.

Exemplo 3.32. Trecho de For Christian Wolff de Morton Feldman.

Concluindo, um comentário de Feldman sobre duração e memória: "Minhas peças não são longas, a maioria é até muito curta. Se usarmos o método comparativo, então minhas peças são longas, mas se as escutamos, elas parecem inserir-se na paisagem do tempo que eu proponho. Vocês diriam que a Odisséia (de Homero) é muito longa? Eu sinto que as obras têm uma duração natural, de forma que elas possam exaurir suas próprias vidas. Quanto mais moderna é a nossa vida, menos paciência nós temos. Mas eu não acredito que algum dia tenhamos tido a menor paciência. Um dos problemas com música, consiste no fato de muitas pessoas não perceberem que ela é essencialmente uma forma-memória, e que a maioria dos seus elementos nos ajudam a rememorá-la"²⁴.

3.4.3. Superposição

Aqui é exigida do compositor uma grande sensibilidade para o contraponto - entendido não só como simultaneidade de linhas melódicas, mas também de texturas sonoras mais ou menos complexas, conforme o efetivo instrumental disponível e o próprio estilo do compositor.

Em *Sincronie*, peça de Luciano Berio já citada anteriormente, constatamos uma superposição de quatro linhas que podem, no entanto, ser agrupadas em duas faixas homogêneas, como pode ser observado no Exemplo 3.33: enquanto primeiro violino e violoncelo tocam ou figurações rápidas ou notas curtas entremeadas por pausas, tudo precisamente ritmizado, o segundo violino e a viola executam partes ritmicamente mais livres, "senza misura", com notas repetidas, sons prolongados e harmônicos.

Texturas sonoras densas superpostas podem ser identificadas em *Jeux Vénitiens* (1961) de Witold Lutoslawski (Exemplo 3.34). Homogeneidade de timbre, de perfil rítmico e de registro garantem a identificação das quatro faixas de som que, nesse caso, são identificadas pelas próprias famílias instrumentais: madeiras, metais, pianos e cordas.

²⁴ Feldman, Morton. Middelburg Lecture, in: *Musik-Konzepte* 48/49, Metzger, Heinz-Klaus e Riehn, Rainer (ed.), Munique, edition text+kritik GmbH, maio de 1986, p.60.

This musical score is a complex, multi-stemmed composition. It features five staves, each with a unique clef and key signature. The notation is dense, with numerous notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a circled '1'. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of modernist or postmodernist music, with a focus on rhythmic and melodic complexity.

Exemplo 3.33. Trecho de Sincronie de Luciano Berio.

A
 $1 = 0,8''$
(più mosso)

B

fl. picc.
fl.
ob.
cl. I
cl. II
fg.
trba.
cor.
trbr.
pf.
v.
I
II
vni
III
IV
I
II
vln
III
IV
I
II
vc
III
IV
cb. I
II

5
4''
5
senza Pul
Pul

Zwischen A und G ändern sich die rhythmischen Werte in Wirklichkeit nicht. So behält z. B. die Zweunddreißigstelnote während der ganzen Passage stets den gleichen Wert, gleichgültig, in welcher angenommenen Gruppierung sie erscheint. Nur das Zeitmaß innerhalb der Takte (der Dirigent schlägt die Zählzeiten) wird nach und nach beschleunigt, wobei jede der fünf Zählzeiten in Takt A und B $0,8''$, in Takt C $0,6''$, in D $0,4''$ und in E und F $0,3''$ dauert. The rhythmic values do not actually change between A and G. Thus a thirty-second note retains the same value throughout the whole passage, regardless of the group in which it may occur. Only the tempo of the individual bars — the conductor gives the beats — is gradually increased, each of the five beats lasting $0,8''$ in bar A and B, $0,6''$ in bar C, $0,4''$ in D, and $0,3''$ in bar E and F. Entre A et G les valeurs rythmiques ne changent pas en réalité. Ainsi p. ex. la triple croche reste sous le temps de même valeur tout le passage entier, qu'elle appartienne à un groupe triel ou non. Ce ne sont que les temps dans les mesures (les signes du chef d'orchestre) qui accélèrent successivement, chacun des 5 temps durant $0,8''$ dans les mesures A et B, $0,6''$ — dans C, $0,4''$ — dans D et $0,3''$ — dans E et F.

Exemplo 3.34. Trecho de *Jeux Vénitiens* de Witold Lutoslawski.

Nos exemplos 3.33 e 3.34, a superposição e a diversidade de materiais sonoros aliadas criam painéis, quase "faixas de caos", de onde a percepção do ouvinte acaba por selecionar eventos que venham a se destacar por alguma razão objetiva - uma intensidade mais alta ou um timbre que se sobressai, por exemplo-, ou por alguma razão subjetiva - uma preferência sonora do ouvinte, por exemplo.

Os planos sonoros de Ligeti podem se superpor em determinados instantes - estratos sonoros cujo decorrer não é sincrônico. "Dessa estratificação múltipla assincrônica, resultam continuidade e defasagem como categorias formais. A forma só pode ser descrita como polirrítmica, como entrelaçamento de dimensões e variáveis, cada uma demonstrando seu próprio tempo: tempo da troca de registro, de timbre, de contornos intervalares, etc."²⁵ Esse tipo de superposição pode ser constatado no exemplo 3.35, um trecho do primeiro movimento do Kammerkonzert (1970).

²⁵ Sabbe, Hermann. György Ligeti - Studien zur kompositorischen Phänomenologie, in: Musik-Konzepte 53, Metzger, Heinz-Klaus e Riehn, Rainer (ed.), Munique, edition text+kritik GmbH, janeiro de 1987, p.28.

48

morendo

49

P

sub. mf (= Clar. f)

sub. f

sub. f

sub. f

senza sord.

sub. f (= Trbn. mf)

senza sord.

sub. mf (= Cor. f)

senza tempo,
(prestissimo possibile)

3 *

pp

(b b sim.)

Cel.
(sim.)

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

pp

o (ord.)

sempre pp

(suono reale)

Cb.

*) Siehe Fußnote Seite 8

pp (oder etwas leiser) in Org. = pp in Picc. und Cel.

*) See footnote, p. 8

pp (or somewhat softer) in Org. = pp in Picc. and Cel.

Exemplo 3.35. Trecho do 1º mov. do Kammerkonzert de György Ligeti.

50

Picc. *mp* *p* *morendo*

Cor. ingl. *mf* *p* *morendo*

Cl. *mf* *p* *morendo*

Cl. basso *mf* *sub pp* **) senza tempo (Prestissimo)* ***) **

Cor. *mf* *p* *morendo*

Trbn. *mp* *p* *morendo*

Org. (Arm.) *(b slm.)* *37* *37* *simile* ***) ** *sempre pp*

Cel. *(b slm.)*

Vn. 1 *morendo*

Vn. 2 *(ord.) vibr.* *sub. f* *mf* *p* *morendo*

Vla. *9* *morendo*

Vc. *9* ***) ** *sempre pp*

Cb. *(suono reale....)* *(ord.) vibr.* *sub. f* *mf* *p* *morendo*

*) Siehe Fußnote Seite 8

*) See footnote, p. 8

**) *pp* Clar. basso = *pp* Vc. + *pp* Org. (etwas leiser)

**) *pp* in Clar. basso = *pp* in Vc. + *pp* in Org. (somewhat softer)

(Exemplo 3.35 - continuação)

Q

51 muta in Flauto 52

Picc.

Cor. ingl.

Cl.

Cl. basso

Cor.

Trbn.

Org. (Arm.)

Cel.

Vn.

Vn.

Vla.

Vc.

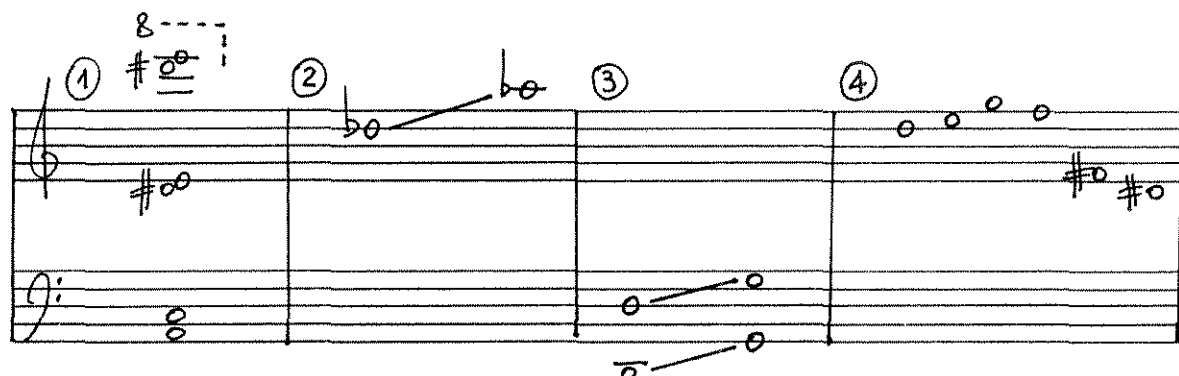
Cb.

poco a poco sul pont.

(sempre pp)

(Exemplo 3.35 - continuação)

Temos quatro estratos bem diferenciados timbricamente e quanto ao registro. Nos pentagramas abaixo estão especificados os âmbitos de cada estrato:



- 1 - trompa, trombone, vln 1, vln 2, vlc, cb;
- 2 - pícolo, órgão, celesta;
- 3 - cl, vla, clarone, vlc; mais tarde órgão;
- 4 - pícolo, corne inglês, cl, clarone, trompa, trombone, vln 2, cb.

Figura 3.n. Estratos de timbres e registros do Exemplo 3.35.

O primeiro estrato é constituído por sons prolongados que vão se extinguindo gradativamente. No segundo, os instrumentos percorrem cromaticamente o âmbito assinalado com figurações o mais rápido possível. No terceiro, ocorre algo semelhante ao segundo, mas as figurações são primeiramente ritmizadas (quíalteras de nove fusas) e oitavadas e, a partir do compasso 50, clarone e órgão percorrem cromaticamente a quarta mais grave (ré 1 - sol 1) com figurações o mais rápido possível - o violoncelo ainda prossegue com suas quíalteras. O quarto estrato é uma coluna melódica de cinco oitavas, cujo final também assinala a interrupção dos estratos 1 e 2, restando somente o 3 - clarone, órgão e violoncelo. Nesse exemplo, a superposição chega a uma saturação no compasso 50 para deixar remanescente somente uma das faixas de som que, aliás, já estava presente anteriormente.

Recursos sonoros inconventionais extraídos de instrumentos tradicionais da orquestra dominam a obra de Helmut Lachenmann, especialmente durante as décadas de 70 e 80. Eventos sonoros de relativa curta duração são preponderantes, como pode ser visto no seguinte trecho de *Kontrakadenz* (1971), e que caracterizam uma "superposição de estilhaços" que muitas vezes se situa no limiar da capacidade perceptiva humana:

2 Fag. 4 8 3 4 9 3 8 10 4 8 11 12 3 4

Kfag.

Tb. (Dämpfer) *PP* (wenn im *PPP* möglich: Flatterzunge)

Git. *IV VI PP gliss.* *unhörbar einsetzen* *(wieder unhörbar)* *p*

Hm-Org. *8 basso*

kl. Tr. mit Schnarrsalte (Superball) *sfz p* *Pk.* *gliss.* *p*

Schlagz. V *Pk.* *gliss.* *p*

VI *Pk.* *gliss.* *p*

1-4 4 8 3 4 3 4 4 3 4 3 4

Viol. I *PP* *IV legno salt.* *P*

5-9 *Bogen mit Stange nach unten halten* *IV legno salt.* *P*

10-14 *dieses pizz. braucht nicht absolut zusammen zu sein* *pizz.* *sf* *IV legno salt.* *P*

1-4 *Bogen mit Stange nach unten halten* *pizz.* *sf* *IV legno salt.* *P*

5-8 *pizz.* *sf* *IV legno salt.* *P*

9-12 *pizz.* *sf* *IV legno salt.* *P*

1. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *1, 2, 3* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

2. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *4, 5, 6* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

3. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *7, 8, 9* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

4. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *10, 11, 12* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

5. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *1, 3, 5, 7* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

Vcl. *legno salt.* *IV div.* *P* *2, 4, 9* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

1. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *6, 8, 10* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

2. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *1, 3, 5* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

3. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *2, 4, 6* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

4. Pult *legno salt.* *IV div.* *P* *1, 3, 5* *(suoni reali) IV legno tratto* *P*

Kb. *div.* *sfz* *(Quart-Doppelgriffe)* *legno salt.* *P* *1, 3, 5* *pizz.* *gliss. lungo pass.*

2, 3. *div.* *sfz* *(Quart-Doppelgriffe)* *legno salt.* *P* *2, 4, 6* *pizz.* *gliss. lungo pass.*

4-6 *div.* *sfz* *(Quart-Doppelgriffe)* *legno salt.* *P* *1, 3, 5* *pizz.* *gliss. lungo pass.*

1) ohne Druck den Bogen locker ausspringen lassen!

Exemplo 3.36. Compassos 8-12 de Kontrakadenz de Helmut Lachenmann.

Podem ser percebidos quatro estratos:

- 1) "Cascatas" de "legno saltellato" - vla, vlc, cb e, no compasso 10, também vln 1 e 2;
- 2) O "crescendo" da caixa-clara introduz:
 - a) notas longas no registro grave em ppp (fg, cfg, tuba, órgão);
 - b) harmônico no registro superagudo (vln 1);
 - c) glissandos na guitarra elétrica e tímpanos;
- 3) "Clusters" em "legno tratto" (vln 1, 2 e vla);
- 4) Outra "cascata", desta vez de "pizzicatti" (vla, vlc e cb).

Repare-se que os eventos sonoros das cordas exigem muitos "divisi" com defasagens temporais, criando texturas ao mesmo tempo densas e homogêneas. Voltaremos a esse compositor no sur-ítem 3.4.5.

Não poderíamos deixar de citar as complexas superposições de Brian Ferneyhough, compositor ao qual também retornaremos no sub-ítem 3.4.5. A partitura de *Carceri d'Invenzione I* para orquestra de câmara (1982) de certa forma auxilia o analista e o regente, pois o compositor dispõe as partes instrumentais nas páginas não segundo a grafia tradicional da orquestra (madeiras, metais, etc.), mas sim conforme o agrupamento no qual cada instrumento atuará. No exemplo 3.37, vemos três grupos:

- 1) piccolo, cl, trompete, trombone, jogo de sinos, piano e cb;
- 2) oboé, clarone, fg, trompa e tuba tenor;
- 3) vln 1, vln 2, vla e vlc.

Cada grupo apresenta uma textura sonora específica:

- 1º) figurações rápidas em "staccato" e "angulosas" (predomínio de saltos), entremeadas por pausas - os eventos são distribuídos em um âmbito bem amplo;
- 2º) explora valores rítmicos mais longos que o primeiro com alguns trinados e trêmolos inseridos em arcos melódicos sem interrupções de pausas;
- 3º) os arcos executam cordas duplas muito acentuadas seguidas por "pianissimo", todas "sul ponticello", com valores rítmicos ainda mais longos que os do segundo grupo. Cada um desses três estratos apresenta, por si só, uma densa polifonia, ou seja, cada um é o resultado da superposição de complexas linhas rítmico-melódicas.

A simultaneidade de estratos sonoros diferenciados, como vista nesse sub-ítem, faz desaparecer as articulações formais precisas, pois cada estrato manifesta um determinado comportamento e extensão no decorrer do tempo. Por outro lado, o ouvinte é submetido a uma ampla carga de informações da qual ele, em muitos momentos, poderá selecionar faixas auditivas privilegiadas.

3.4.4. Pontilhismo

Segundo o crítico Ulrich Dibelius, o termo "música pontilhista" foi cunhado em 1951 pelo compositor alemão Herbert Eimert, referindo-o primeiramente ao estudo rítmico para piano *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949) de Olivier Messiaen²⁶.

E esta peça, juntamente com a "redescoberta" e uma abordagem analítica eminentemente estruturalista da obra de Anton Webern, impulsionou vários compositores europeus na década de 50 à busca de uma música "pura", liberta não só da expressividade subjetiva do Romantismo tardio, do Impressionismo e mesmo do Expressionismo, como também do formalismo algo fácil do Neoclassicismo.

O recurso foi a instituição do som isolado - o ponto - como único material possível de estabelecer relações estruturais inéditas, válidas por si só e não

²⁶ Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik I - 1945-1965*, 2ª ed., Munique/Zurique, Piper, 1984, p.94.

passíveis de associações extra-musicais descritivas ou evocativas - isso em termos ideais, pois o ouvinte quase sempre cria suas próprias analogias som/significado, mesmo que o compositor não as tenha deliberadamente entendido.

Um outro fator importante na escolha do som isolado foi a possibilidade de maior controle sobre a estruturação musical: o compositor poderia serializar não só o parâmetro altura, o que já ocorria no dodecafonismo, mas também instituir uma serialização em outros parâmetros - duração, intensidade e registro, por exemplo.

No inverno europeu de 1950/51, o compositor belga Karel Goeyvaerts escreveu a Sonata para dois pianos, cuja segunda parte (Exemplo 3.38) foi estreada pelo próprio compositor e por Karlheinz Stockhausen no curso de verão de Darmstadt na classe de Theodor Wiesengrund-Adorno em 1951.

Nessa partitura já podemos perceber o que será mais característico em várias obras seriais posteriores, inclusive do próprio Stockhausen, que manteve uma intensa correspondência com o compositor belga nessa época. A ausência de um desenvolvimento - tal como concebido até então -, que conduzisse o ouvinte através dos recursos estruturais de um código musical previamente conhecido, e a dificuldade auditiva de se estabelecer relações causais entre eventos sonoros aparentemente desconexos impõem uma nova vivência do tempo musical. "A contínua e uniforme transformação dos eventos sonoros subseqüentes (...) - consumada sempre em todos os parâmetros abrangidos pela ordenação - evita qualquer articulação que resultaria de graus de transformação diferenciáveis através da percepção. A contínua descontinuidade dos elementos isolados garante a continuidade indivisível do todo."²⁷ Do ouvinte, submetido à audição de uma sucessão de eventos sonoros não-direcionados, é exigida uma percepção de "agoras" que buscam confiná-lo a uma espécie de presente perpétuo - a memória do que já ocorreu e a expectativa quanto ao que vai ocorrer não são mais as vigas mestras da percepção musical. O ouvinte deveria, idealmente é bom frisar, concentrar-se em uma espécie de atualização permanente que valorizaria o som em si, não mais "semantizado" por códigos musicais previamente estabelecidos e socialmente aceitos.

A influência inicial de Goeyvaerts sobre Stockhausen pode ser constatada se compararmos o exemplo 50 com um trecho da Klavierstück IV (1952-53) desse último compositor.

²⁷ Sabbe, Hermann. Die Einheit der Stockhausenzeit..., in: Musik-Konzepte 19, Metzger, Heinz-Klaus e Riehn, Rainer (ed.), Munique, edition text+kritik GmbH, maio de 1981, p.17.

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The first system is marked with a Roman numeral 'II.' and the tempo marking 'D. m.'. The second system is marked with the word 'Attenua'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written for two pianos, with each piano part occupying two staves.

Exemplo 3.38. Sonata para dois pianos, 2ª parte, de Karel Goeyvaerts.

The image displays a musical score for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück IV*, consisting of four systems of piano and bass staves. The notation is highly complex, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation symbols.

- System 1:** The piano staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and a 4/8 time signature. The bass staff features a 3/8 time signature. Both staves include triplet markings and dynamic changes to *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano).
- System 2:** The piano staff starts with a *pp* dynamic and a 2/8 time signature. The bass staff begins with a *ff* dynamic and a 3/8 time signature. The system includes a 7:6 ratio marking and a *p* (piano) dynamic in the bass.
- System 3:** The piano staff starts with a *p* dynamic and a 5/8 time signature. The bass staff begins with a *f* (forte) dynamic and a 3/8 time signature. The system includes a 7:6 ratio marking and a *ff* dynamic in the bass.
- System 4:** The piano staff starts with a *ff* dynamic and a 5/8 time signature. The bass staff begins with a *p* dynamic and a 1/4 time signature. The system includes a 7:8 ratio marking and a *f* dynamic in the bass.

Exemplo 3.39. Trecho da Klavierstück IV de Karlheinz Stockhausen.

Repare-se que os sons isolados são unidos por longas prolongações dos colchetes, sendo que o único parâmetro homogêneo que justifica tal abrangência é a intensidade - ela auxilia a identificação do que poderiam ser as linhas condutoras perceptivas. Por exemplo: o conjunto de sons que inicia a peça (réb 6, fá# 4, mib 1, etc.) tem uma dinâmica estável em pp; por outro lado, o conjunto de sons que se inicia no compasso 2 (lá -1, sol 5, ré -1, etc.) apresenta uma dinâmica ff.

Esses rigorismo e reducionismo logo foram substituídos para o que Stockhausen denominou "Gruppenkomposition" (composição com grupos), entendendo-se grupo como uma configuração de pontos sonoros reunidos por características específicas: densidade, direcionamento, dinâmica, articulação, registro, valores rítmicos e timbre, por exemplo. *Kontra-Punkte* (1953) é uma peça de Stockhausen que se situa exatamente nesse momento de transição do ponto para o grupo. Nela ainda percebemos trechos francamente pontilhistas (Exemplo 3.40), bem como passagens em que os instrumentos se unem para criar eventos sonoros mais definidos (Exemplo 3.41):

Exemplo 3.41. Compassos 180-186 de Kontra-Punkte de K. Stockhausen.

Neste último exemplo, note-se que as figurações rápidas do piano, basicamente em fusas (comp. 181), desencadeiam uma série de eventos similares na clarineta, fagote, flauta, clarone, trombone, violoncelo e mais uma vez no próprio piano (comp. 186). A esse evento é superposto um grupo de blocos executados pela harpa, violino e violoncelo - estes em "pizzicato" - (comps. 184 e 186) e piano (185).

É interessante traçar um paralelo entre o que foi exposto sobre o pontilhismo europeu e a opção feita por John Cage em compor música com auxílio de operações do acaso. O compositor norte-americano chegou a resultados semelhantes aos de Goeyvaerts na mesma época, inclusive antecipando a prática da composição com grupos de Stockhausen e a ambiência sonora de obras posteriores de Boulez - especialmente *Structures II* para dois pianos, obra que será comentada mais adiante.

Entre 1946 e 1947, Cage frequentou, na Universidade de Colúmbia, os cursos de filosofia indiana com Gita Sarabhai e de Zen-Budismo com Daisetz Teitaro Suzuki, contatos esses que viriam a influenciar sua música e suas idéias até o final de sua vida. Em depoimento de 1948, Cage relata: "Depois de 18 meses de estudos de filosofia e misticismo oriental e medieval cristão, eu comecei a ler Jung sobre a integração da personalidade: a mente consciente e a inconsciente, e estas duas estão divididas e dispersas na maioria de nós em incontáveis caminhos e direções. A função da música, como a de qualquer outra ocupação saudável, é ajudar a reunir novamente essas partes separadas. Música faz isso, proporcionando um momento quando, pela suspensão da consciência de tempo e espaço, a multiplicidade de elementos que compõem um indivíduo torna-se integrada e ele se torna um. Isso só acontece se, na presença da música, o indivíduo não se permite cair em indolência ou distração"²⁸. A questão da percepção, portanto, desempenha um papel focal na criação e fruição da música, o que levou Cage a declarar também que "a obrigação - a moral, se quiser - de todas as artes hoje é intensificar, alterar a capacidade perceptiva e, assim, a consciência. Capacidade perceptiva e consciência de quê? Do mundo material real. Das coisas que vemos e ouvimos, que gostamos e tocamos"²⁹. Fiel a tal princípio, ele ainda diria em 1992 que "onde quer que a gente esteja, há sempre algo interessante para se ver ou se ouvir, desde que você esteja aberto, disposto

²⁸ Cage, John. *Bekentnisse eines Komponisten* (1948), in: *MusikTexte* 40/41, Ulrich Dibelius et alii (ed.), Colônia, agosto de 1991, p.65.

²⁹ Kostelanetz, Richard. *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1973, pp.43-44.

a usar os seus sentidos"³⁰.

Nesse contexto, é fundamental resgatar o verdadeiro sentido do acaso no processo composicional de Cage. Para tanto, voltemos a outro relato: "pegue o texto Zen que tanto significado tem para mim, a doutrina Huang-Po da mente universal, e considere esta frase magnífica: 'Imite as areias do Ganges que não se comprazem com os perfumes nem se desgostam pela sujeira'. Essa é quase a base da filosofia oriental e poderia ser a base de qualquer ética prática que se estruturasse para uma cidade global. Teremos que superar a necessidade de gostos e aversões"³¹. A incorporação do acaso, então, relaciona-se diretamente com a superação de "gostos e aversões", pois as operações do acaso "não têm nada a ver com auto-expressão"³².

Music of Changes (1951) é uma obra em quatro volumes para piano solo. O título faz referência direta ao "Book of Changes" - o Livro das Mutações, I-Ching -, cujo sistema de 64 hexagramas foi adaptado às manipulações aleatórias usadas por Cage. Além disso, essa obra assinala o momento em que o compositor fez uma transformação substancial em sua música, reintegrando os instrumentos tradicionais (recorde-se que em sua fase criativa da década de 40, Cage utilizou percussão e piano preparado) e iniciando novas explorações sonoras com gravações em fita magnética - sua primeira obra neste último domínio foi Williams Mix de 1952.

Embora o acaso não fosse exatamente uma novidade em música - Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart jogavam dados no século XVIII para "descobrir" melodias -, Cage passa a ordenar a maior parte dos eventos sonoros da obra através de operações do acaso para que, deste modo, fosse possível "fazer uma composição musical cuja continuidade é livre do gosto e da memória (psicologia) individual, e também da literatura e 'tradições' da arte. Os sons ingressam no espaço-tempo centrados neles mesmos, desimpedidos por servirem a qualquer abstração, seus 360 graus de circunferência livres para um jogo infinito de interpenetração"³³.

É curioso notar como que tanto a necessidade de maior controle sobre o som - no caso dos compositores europeus - como a abolição desse controle - no caso de Cage - conduziram a resultados sonoros semelhantes. Materiais básicos, tais como som isolado, blocos, figuras rápidas e ressonâncias são distribuídos em

³⁰ Lopes, Rodrigo Garcia. O Silêncio de John Cage (entrevista), in: Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 16 de agosto de 1992, p.10.

³¹ Kostelanetz, Richard. Op. cit., p.58.

³² Lopes, Rodrigo Garcia. Op. cit., pp.10-11.

³³ Cage, John. Silence, Cambridge/Londres, The M.I.T. Press, 1961, p.59.

menor ou maior densidade (Exemplos 3.42 e 3.43, respectivamente) na partitura do primeiro volume de *Music of Changes*:

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. The notation is in treble and bass clefs, with various annotations and dynamics.

- System 1:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. A tempo marking of 100 is written above the treble staff, followed by the word "RITARD." with an arrow pointing right. The music includes several rests and notes, with a bracket indicating a section.
- System 2:** Continues the musical notation with various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A bracket is present under the bass staff.
- System 3:** Shows more complex notation with many notes and rests. Dynamic markings include *mf* and *f*. A bracket is under the bass staff.
- System 4:** Features a tempo marking of 58 above the treble staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. A bracket is under the bass staff.
- System 5:** The final system, showing notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mf*. It includes some unusual notation, such as notes with multiple stems or flags.

Exemplo 3.42. Trecho de baixa densidade em *Music of Changes I* de John Cage.

The image displays a handwritten musical score for 'Music of Changes I' by John Cage, consisting of five systems of staves. The notation is highly complex and dense, characteristic of Cage's experimental style. Key features include:

- System 1:** Starts with a tempo marking of 58. The notation includes various time signatures (e.g., 4/4, 3/4, 2/3, 5/8) and dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like 'ACCEL.' (accelerando).
- System 2:** Continues the dense notation with similar time signatures and dynamics. A bracketed section is visible at the end of the system.
- System 3:** Further dense notation with various time signatures and dynamics. A bracketed section is visible at the end of the system.
- System 4:** Continues the dense notation with various time signatures and dynamics. A bracketed section is visible at the end of the system.
- System 5:** Ends with a tempo marking of 76. The notation includes various time signatures and dynamics. A bracketed section is visible at the end of the system.

Exemplo 3.43. Trecho de alta densidade em *Music of Changes I* de John Cage.

O sistema de escrita é um híbrido entre a notação tradicional e uma notação proporcional. O intérprete tem certa liberdade em distribuir os eventos sonoros no tempo analogamente à sua disposição gráfica na página.

Ainda no contexto do pontilhismo europeu, é importante resgatar alguns conceitos de Pierre Boulez. Começemos pela sua cartesiana definição de tempo musical: "O tempo (...) é, de alguma maneira, o padrão que dará um valor cronométrico a relações numéricas"³⁴.

Estas relações poderão ser dispostas em três dimensões temporais: a horizontal - que ordena a sucessão dos sons -, a vertical -que ordena a simultaneidade - e uma categoria intermediária, a diagonal, que abrange todas as inúmeras gradações entre as dimensões horizontal e vertical³⁵.

Finalmente, as duas categorias de tempo musical às quais se submetem os eventos sonoros quando de sua transposição para os sistemas de notação disponíveis: os tempos pulsado e amorfo.

No primeiro, segundo Boulez, "as estruturas de duração se referirão ao tempo cronométrico em função de uma referência, de uma balizagem - pode-se dizer - regular ou irregular, mas sistemática: a pulsação, sendo a menor unidade (mínimo múltiplo comum de todos os valores utilizados), ou um múltiplo simples desta unidade (duas ou três vezes o seu valor)"³⁶. A princípio, portanto, a utilização de compassos tradicionais com seus valores rítmicos subordinados (a unidade de compasso, a unidade de tempo e subdivisões regulares ou quialtélicas destas duas unidades) é a manifestação mais clara do tempo pulsado, sendo que o compositor pode partir do estabelecimento de um valor mínimo para distribuir os eventos no tempo - por exemplo, a semicolcheia em uma sequência de compassos alternados, tal como 3/16 | 4/16 | 3/16 | 5/16 | etc., desde que o andamento seja relativamente rápido -, ou a manutenção de um valor rítmico múltiplo da mesma figura - por exemplo, a semínima no compasso 3/4 ou a mínima pontuada no 6/4. Nestes dois últimos casos, o andamento não deverá ser, obviamente, muito lento, senão seria necessário subdividir a unidade de tempo para efeito de contagem.

O próprio Boulez sugere outra terminologia para essas duas categorias de tempo: "O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada; eis porque, por analogia, denominarei as duas categorias

³⁴ Boulez, Pierre. *A Música Hoje*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 55, p.49.

³⁵ *Ibidem*, p.26.

³⁶ *Ibidem*, p.87.

assim definidas tempo liso e tempo estriado"³⁷.

No tempo liso, portanto, não temos qualquer pulsação para orientar nossa percepção das durações, os eventos sonoros são distribuídos cronométrica ou estatisticamente dentro de uma duração total. No tempo estriado, ao contrário, mesmo que submetida a alterações de andamento ou a alternâncias do valor da unidade de tempo (por exemplo: 3/4 | 9/8 | 3/4 - alternância entre três semínimas e três semínimas pontuadas como figuras representativas da pulsação), a unidade de tempo delinea e orienta nossa percepção das durações - é óbvio que polirritmias complexas podem camuflar totalmente a apreensão da unidade de tempo, conduzindo-nos para a categoria de tempo liso.

Commentaire I de "bourreaux de solitude" é a segunda peça de Le Marteau sans Maître (1954). Ela apresenta uma utilização do tempo estriado, na qual o compositor estabelece a semicolcheia como valor mínimo de contagem e todos os instrumentos apresentam valores rítmicos dela derivados - ocorrem pouquíssimas quiálteras durante toda essa peça. A parte do tambor, especialmente, é a que melhor explicita esse pulso (Exemplo 3.44). Note-se, também, as dinâmicas pontilhistas em todos os instrumentos, dinâmicas estas que interferem na continuidade perceptiva das diferentes "linhas melódicas"³⁸.

Em um trecho de uma obra posterior, Structures II para dois pianos (1961), Boulez utiliza o tempo liso na parte do primeiro piano - as figurações rápidas são distribuídas graficamente na página e não é excluída a possibilidade de repetição dessas figurações, o que é indicado pela seta na primeira página do Exemplo 3.45. A isso, o segundo piano superpõe uma parte em tempo estriado (compasso 12/4) com blocos em um ritmo relativamente simples e dinâmicas bem variadas.

³⁷ Ibidem, p.88.

³⁸ Recorde-se que Stravinsky usou um procedimento rítmico semelhante a esse de Boulez - a semicolcheia como menor valor de medição em compassos alternados - no refrão da Danse Sacrale.

The image displays a musical score for the piece "bourreaux de solitude" by Pierre Boulez, specifically measures 12 through 23. The score is written for four instruments: Flute (Fl. en sol), Xylophone (Xylor.), Tambores sur cadre (Tambor. sur cadre), and Alto oboe (Alto oboe sur cadre). The notation is complex, featuring various rhythmic values, dynamic markings (p, pp, mp, mf, f, sf, sfz, sfz), and articulation marks. The score is divided into three systems. The first system (measures 12-16) includes a 4/8 time signature and a 2/8 time signature. The second system (measures 17-21) includes a 3/8 time signature and a 4/8 time signature. The third system (measures 22-23) includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a mode of minor (B-flat minor).

Exemplo 3.44. Compassos 12-23 de Commentaire I de "bourreaux de solitude" do Marteau sans Maître de Pierre Boulez.

54

vivacissimo e staccatissimo
léger, à peine audible

pppp

paludisme crescendo

(Sost. Ped.)

(♩ = 63)

rall.

ppp

pp

bbb

mf

ff

(Sost. Ped.)

7/2 Ped

7/2 Ped

7/2 Ped

7/2 Ped

7/2 Ped

rapide, en rebondissements

legatissimo, mais sans pédale

reprendre avant de lâcher la pédale

Sost. Ped.

enchaîner directement si l'on n'a pas intercalé le groupe.

ppp

pp

ppp

pp

quasi: f

7/2 Ped

Exemplo 3.45. Trecho de Structures II de Pierre Boulez.

des césures libres, mais courtes

TO I $\text{♩} = 42$

mp *pppp*

(Sost. Ped.) $\frac{1}{2}$ Ped.

superposer ces deux figures au enchaînement immédiat

ppp *pppp* *pp* *pppp sempre*

$\frac{1}{2}$ Ped.

Sost. Ped.

les césures extrêmement courtes

fff *f*

tenuto jusqu'à la flèche

(Sost. Ped.) $\frac{1}{2}$ Ped.

(Exemplo 3.45 - continuação)

estremo" e "flautando" das cordas que, nesse caso específico, não chegam a produzir alturas definidas.

Handwritten musical score for Example 3.47, measures 278-282. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Aclar.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fagot.), Trumpet (Tromp.), Percussion (Pk.), Xylophone (Xyl.), Maracas (Mar.), Cymbals (C.), and Double Bass (Kb.). The tempo is marked "PIU CALMO" with a tempo marking "(t = 44 ca)". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Exemplo 3.47. Compassos 278-282 de Mouvement (- vor der Erstarrung) de Helmut Lachenmann.

Um exemplo radical de pontilhismo foi dado por Luigi Nono em sua peça *Fragmente - Stille, an Diotima* (1980) para quarteto de cordas. Após décadas de engajamento, em que Nono integrava a crítica sócio-política à música, a sua nova atitude criativa no quarteto foi julgada como uma espécie de retorno ao subjetivismo, especialmente devido às citações de vários fragmentos de textos do alemão Friedrich Hölderlin ao longo da partitura.

Mas, como bem observou Heinz-Klaus Metzger, "o conceito de introversão (...) é uma forma lógica de oposição: ele é constituído dicotomicamente pelo seu contrário; seu conteúdo deve ser pensado como operativo e não somente como determinada (...) negação de extroversão. Por isso, todo o mundo externo penetra o interior íntimo do quarteto de Nono - não reproduzido, mas negado e abolido - : identidade entre objeto e sujeito que não são, claro, unos, mas produzem-se somente através de sua relação (...)"³⁹.

A propósito dos fragmentos de Hölderlin, o próprio Nono comenta no prefácio à partitura que

"- não devem ser lidos, em absoluto, durante a execução
- não devem ser entendidos como indicações naturalísticas ou programáticas
[para a execução
mas múltiplos instantes pensamentos silêncios 'cantos' de outros espaços
[de outros céus
para redescobrir de outros modos a possibilidade de não 'dizer adeus à
[esperança'
Os executantes 'cantam-nos' internamente em sua autonomia
na autonomia dos sons que aspiram a uma 'delicada harmonia da vida
[interior' "40

A mesma atmosfera poética preside o comentário sobre as fermatas que são usadas em grande quantidade tanto sobre sons como sobre pausas:

"As fermatas sempre vivenciadas diversamente com fantasia liberta

- para espaços sonhadores
- para êxtases repentinos
- para pensamentos inefáveis

³⁹ Metzger, Heinz-Klaus. Wendepunkt Quartett?, in: Musik-Konzepte 20, Metzger, Heinz-Klaus e Riehn, Rainer (ed.), Munique, edition text+kritik GmbH, julho de 1981, p.94.

⁴⁰ Nono, Luigi. Prefácio à partitura de *Fragmente - Stille, an Diotima*, Milão, G.Ricordi & C. Editori, 1980.

- para respirações tranqüilas
e
para silêncios dos 'cantares' 'intemporais'."⁴¹

Os fragmentos adquirem aqui uma grande autonomia e, paradoxalmente, não deixam de obedecer a sua própria lógica interna, garantida por timbres, constelações intervalares e figurações recorrentes - não há uma linha condutora óbvia, o percurso dos sons no tempo se faz em múltiplas direções - sincrônicas ou diacrônicas.

Tal estratégia formal (lembre-se que a obra tem uma duração de 40 minutos) é mais "um índice comportamental meditado contra obrigações de um sistema, sem cair em uma apologia ilusionária, subversiva e libertária (...). A essa forma sonora associa-se a extrema dissolução do princípio de variação; ela se despedaça e se gera até o aforístico a partir de imperceptíveis transformações de configurações do som"⁴².

No trecho do exemplo 3.48, preponderam as figurações em quintinas em cordas duplas tocadas com trêmolo e baixas intensidades geralmente. Diga-se, de passagem, que esse é dos trechos mais "movimentados" dessa obra até hoje provocativa e desafiadora.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Pestalozza, Luigi. Ausgangspunkt Nono (nach dem Quartett), in: Musik-Konzepte 20, Op. cit., p.8.

Handwritten musical score for five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) from the opera *Stille, an Diotima* by Luigi Nono. The score is divided into two systems, 11 and 12, with measures 11-17 indicated.

System 11:

- Violin I:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Violin II:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Viola:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Violoncello:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Double Bass:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.

System 12:

- Violin I:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Violin II:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Viola:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Violoncello:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.
- Double Bass:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.

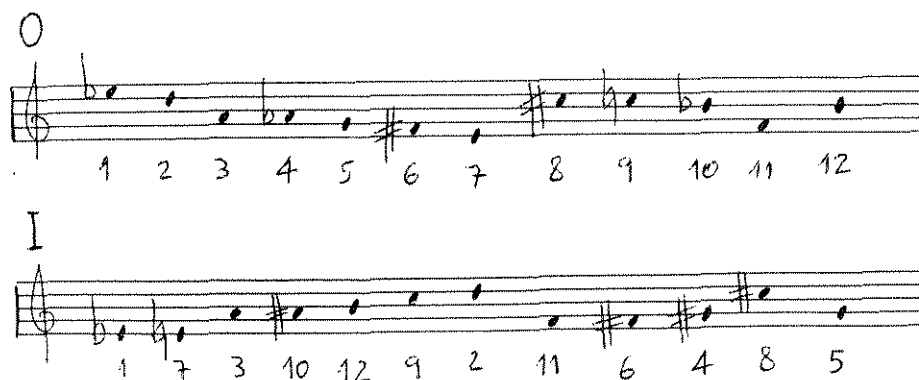
The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings. The tempo markings are $\text{♩} = 112$ and $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings like *AL FORTI* and *AL FORTI*.

Exemplo 3.48. Compassos 11-17 de *Fragmente - Stille, an Diotima* de Luigi Nono.

3.4.5. Rede Subliminar

Até a década de 40, aproximadamente, a rede subliminar ocorria no âmbito do trabalho temático (técnicas de variação) em sutis inter-relações no decorrer do tempo musical, como foi observado nas peças de Webern e Villa-Lobos (sub-ítems 3.2.3. e 3.2.4., respectivamente). A partir do final dessa década, especialmente desde *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949) de Olivier Messiaen, vários compositores vão se empenhar em estabelecer uma ordenação estrutural abrangendo outros parâmetros sonoros além da altura que já vinha sendo trabalhada "serialmente" desde o advento do dodecafonismo. O serialismo integral tentará estabelecer tal ordem, a princípio de maneira um tanto quanto mecanicista. Essa supraordenação dos eventos sonoros vai transpor a rede subliminar do âmbito "temático" acima mencionado para uma esfera "superior", geralmente uma matriz numérica que será aplicada aos diversos parâmetros do som. Nesse sentido, a matriz serial de *Structures Ia* (1952) para dois pianos de Pierre Boulez é relativamente simples e pode ser explanada rapidamente - tal matriz foi desvendada por György Ligeti em artigo de 1958⁴³.

Boulez parte de uma das séries dodecafônicas que fora utilizada em *Mode de Valeurs et d'Intensités*:



Exemplo 3.49. Séries de *Structures* de Pierre Boulez.

A partir delas constrói dois quadrados cujos números vão ordenar além das alturas, as durações, intensidades e articulações:

⁴³ Ligeti, György. Pierre Boulez, in: *die Reihe IV*, Eimert, Herbert e Stockhausen, Karlheinz (ed.), Viena, Universal Edition, 1958, pp.38-63.

O →

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
	2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10	
	3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	
	4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	
	5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	
C	6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2	c
c	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	
	8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	
	9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	
	10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	
	11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	
	12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	
a													A

C

←RO

I →

	1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5	
	7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4	
	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8	
	10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2	
	12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1	
D	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7	d
d	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6	
	11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3	
	6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10	
	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9	
	8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11	
	5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12	
b													B

D

←RI

Figura 3.o. Quadrados seriais de Structures Ia de Pierre Boulez.

Como existem 12 notas na escala cromática, Boulez foi obrigado a criar "escalas" com 12 valores nos outros parâmetros:

Exemplo 3.50. Compassos 1-15 de Structures Ia de Pierre Boulez.

I a

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO I

fff
legato sempre

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO II

quasi p sempre

Modéré, presque vif (♩ = 144)

mf subito

Modéré, presque vif (♩ = 144)

ppp subito

(*mf*)

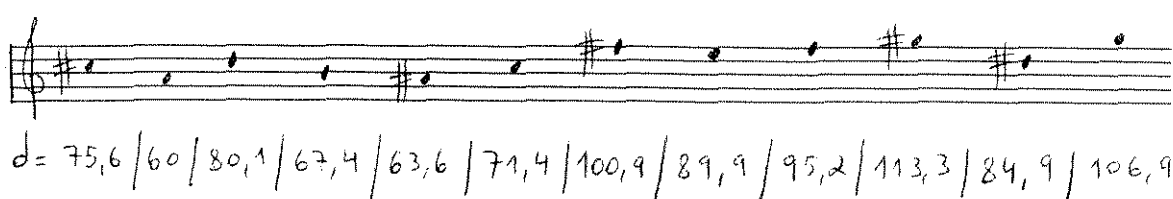
(*ppp*)

5

12

O serialismo integral atingiu um alto grau de refinamento com a obra *Gruppen* (1957) para três orquestras de Karlheinz Stockhausen. Seu princípio de serialização foi abordado pelo próprio compositor em um texto antológico de 1957⁴⁴ e posteriormente, de maneira mais didática, por Gottfried Michael König⁴⁵. O ponto a ser relevado é o sistema desenvolvido para projetar as proporções dos intervalos das séries de alturas para o campo das durações.

Primeiramente, o compositor cria uma escala logarítmica de andamentos entre MM 60 e 113,3 - 60, 63,3, 67,4, etc. Estes andamentos, bem como as proporções numéricas entre eles, correspondem às proporções encontradas entre as notas de uma escala cromática - por exemplo, entre lá 3 e sol# 4. Distribuindo-os em uma série dodecafônica nessa oitava, temos:



Exemplo 3.51. Série de *Gruppen* em uma oitava.

Repare-se que os andamentos são estipulados em relação à mínima. Se uma nota da série for disposta em outra oitava, a marcação metronômica permanece idêntica, mas a unidade de tempo seria outra. Por exemplo: entre lá 3 e sol# 4 a unidade de tempo é a mínima; entre lá 4 e sol# 5, semínima; entre lá 2 e sol# 3, semibreve. Distribuindo-se as notas da série por vários registros, temos:

⁴⁴ Stockhausen, Karlheinz. ...wie die Zeit vergeht..., in: *die Reihe III*, Eimert, Herbert e Stockhausen, Karlheinz (ed.), Viena, Universal Edition, 1957, pp.13-42.

⁴⁵ Koenig, Gottfried Michael. *Kommentar*, in: *die Reihe VIII*, Eimert, Herbert e Stockhausen, Karlheinz (ed.), Viena, Universal Edition, 1962, pp.73-92.

MM d = 75,6 | 60 | 80,1 | 67,4 | 63,6 | 71,4 | 100,9 | 89,9 | 95,2 | 113,3 | 84,9 | 106,9

UNIDADE: ♩ | ○ | ○ | ♩ | ○ | ♩ | ♩ | ○ | ♩ | ○ | ○ | ♩

Exemplo 3.52. Série de Gruppen distribuída em varias oitavas.

No passo seguinte, o compositor escreve as proporções dos intervalos tal qual ocorridos acima:

MM d = 75,6 | 60 | 80,1 | 67,4 | 63,6 | 71,4 | 100,9 | 89,9 | 95,2 | 113,3 | 84,9 | 106,9

UNIDADE: ♩ | ○ | ○ | ♩ | ○ | ♩ | ♩ | ○ | ♩ | ○ | ○ | ♩

PROPOÇÕES: 10 : 2 7 : 12 9 : 5 2 : 7 5 : 3 4 : 10
3 : 4 13 : 6 11 : 8 6 : 13 12 : 9

Exemplo 3.53. Série de Gruppen com proporções intervalares.

Projetando temporalmente essas proporções, unidades de tempo e marcações metronômicas, é possível estabelecer diversas extensões de tempo. O próximo passo é preencher essas extensões com eventos sonoros:

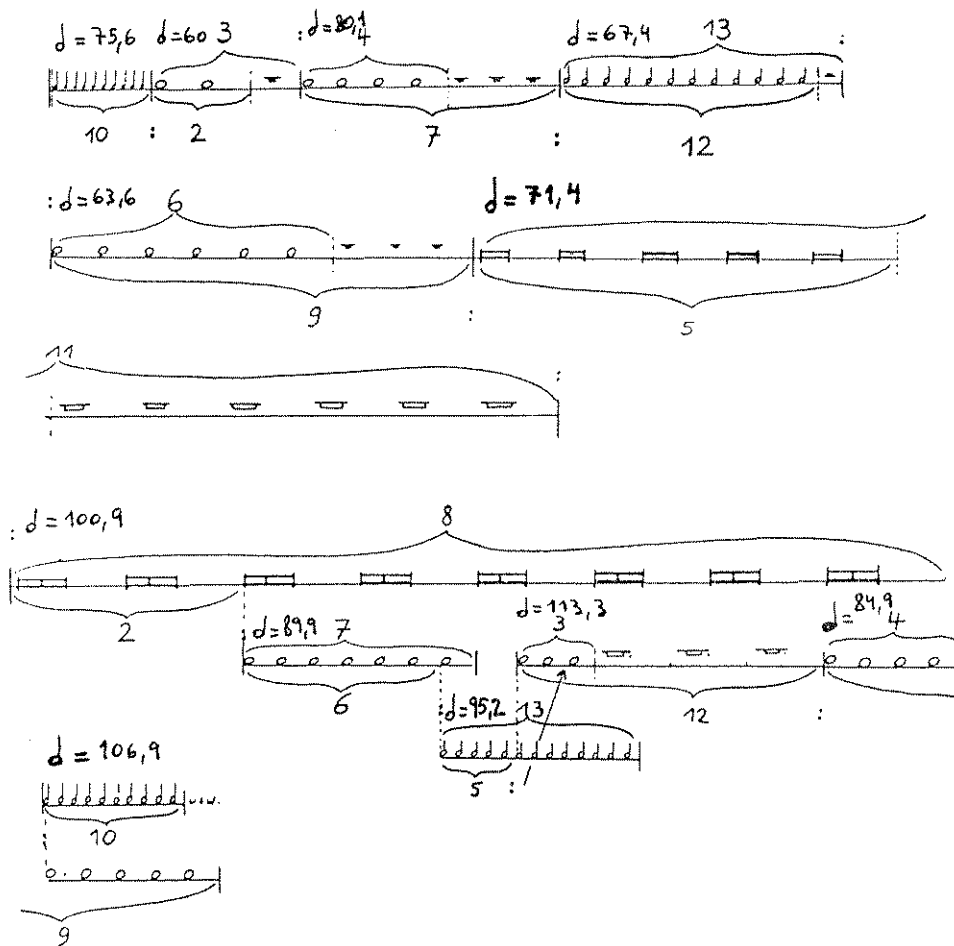


Figura 3.q. Projecção rítmica das proporções intervalares do Exemplo 3.53.

Essa estratégia de projeção temporal guarda semelhanças - obviamente em outro contexto estético e sonoro - com a Danse Sacrale de Stravinsky, tal como visto no sub-ítem 3.2.2. Vários estratos sonoros se justapõem e/ou superpõem estabelecendo menores ou maiores graus de densidade, no caso da peça de Stockhausen muitas vezes com andamentos superpostos. No exemplo 3.54, a primeira orquestra toca em colcheia=160, a segunda em semínima=63,5 e a terceira em semínima=90.

Ecos do serialismo integral ainda podem ser percebidos até hoje em obras da corrente "nova complexidade", cujo mentor é o compositor britânico Brian Ferneyhough. Na abordagem a sua obra, é fundamental estabelecer a diferenciação, sugerida pelo compositor, entre gesto - elemento estático, vocábulo definido, fechado em si - e figura - elemento dinâmico, algo aberto, que implica um devir e pode ser desconstruída, decomposta. Para Ferneyhough, que apologiza a segunda, "o conteúdo afetivo de um gesto está relacionado, só desarticuladamente, com sua fachada perceptível: a atividade figural é constituída, em parte, (...) no esboço de meios que assegure o desencadeamento da explosividade latente do gesto através dessa carapaça contingente, de forma a liberar o excesso de discursividade até então congelada nos meandros do objeto sonoro"⁴⁶. Devido a sua característica ambivalente, a figura se manifesta no momento presente mas cria interligações com o futuro mais ou menos imediato, pois ela "fornece estruturas - cenários - momentaneamente perceptíveis que são capazes de delinear determinadas categorias hipotéticas de um futuro discurso que tratam de ser percebidas. De algum modo, nós reconhecemos e ordenamos a natureza de um tal 'quadro' enquanto fisicamente ainda assistimos à desagregação do imediatamente precedente"⁴⁷. Como se depreende dessa colocação, a figura também cria um elo com o passado, pois ela "vive tanto no passado como no futuro (...) em um estado instável, como energia estruturante. Logo, uma figura jamais é uma figura (...) mas torna-se figura no momento em que ela se dissolve, no instante em que ela se abre ao futuro, quando ela é transitória, decompondo sua forma (seu status de gesto) desestruturando os elementos; ela pode permitir a estes últimos tornar a ser 'força', uma energia que poderá, em seguida (consequentemente no futuro), dar lugar a um novo objeto concreto (...). Paradoxalmente, uma figura cria um futuro no qual ela não está mais presente como tal"⁴⁸. Dentro dessa concepção, a ambigüidade e polivalência do tempo musical se manifestaria somente na figura, diferenciada do gesto, pois este é basicamente atrelado ao presente e não estabelece relacionamentos diacrônicos.

No início de seu Quarteto de Cordas nº 2 (1980), Ferneyhough apresenta figuras que podem, em sua opinião, ser divididas em principais e secundárias. Nos compassos 1, 3 e 5 (Exemplo 3.55) são apresentadas as principais:

⁴⁶ Ferneyhough, Brian. *Il Tempo della Figura*, in: *MusikTexte* 36, Ulrich Dibelius et alii (ed.), Colônia, outubro de 1990, p.28.

⁴⁷ *Ibidem*, p.29.

⁴⁸ Melchiorre, Alessandro. *Les Labyrinthes de Ferneyhough*, in: *Entretiens* 3, Paris, fevereiro de 1987, pp.70-71.

String Quartet No.2

Brian Ferneyhough

- comp. 1: bloco "al tallone", arpejo descendente, pausa e bloco;
- comp. 3: bloco "al tallone", arpejo ascendente que termina com um trinado, preenchimento da pausa com um harmônico e glissando ascendente de dois sons com golpes de arco "al tallone";
- comp. 5: glissando microtonal descendente que é concluído com trêmolo.

No compasso 6, são apresentadas as figuras consideradas secundárias:

- grupo rápido de sons em valores rítmicos idênticos;
- idem, mas com valores rítmicos diferenciados;
- grupos de notas repetidas.

Exemplo 3.55. Compassos 1-6 do Quarteto de Cordas nº 2 de
Brian Ferneyhough.

Desse ponto de partida, podemos deduzir que "para Ferneyhough só há o múltiplo. Todo objeto sobre o qual ele opera já é sempre um múltiplo, ou seja, um agrupamento"⁴⁹. Sendo múltipla ou, dito de outra forma, divisível em

⁴⁹ Nicolas, François. Eloge de la Complexité, in: Idem, p.64.

exploram texturas e massas sonoras e novas qualidades tímbricas. Nesse contexto, uma nova classificação se faz necessária e foi exatamente isso que Helmut Lachenmann sugeriu em artigo de 1970⁵⁰. Ele estabelece uma tipologia sonora capaz de abranger diversos eventos que tenham em comum uma determinada curva de intensidade ou de projeção no parâmetro altura.

Nos esquemas gráficos a seguir, a duração está representada no sentido horizontal e a intensidade, no sentido vertical. A terminologia é do próprio autor do artigo.

O tipo sonoro "mais simples - de maneira alguma o mais primitivo - é chamado 'som-cadência', pois, analogamente à cadência tonal, ele tem um perfil característico"⁵¹ :



Figura 3.r. Esquema gráfico do "som-cadência".

São mencionados três tipos subordinados ao "som-cadência". O "som-impulso": emissão particularmente precisa e extinção, geralmente breve, constituída por uma ressonância natural - por exemplo, um harmônico da harpa emitido em "sforzatto":

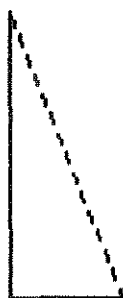


Figura 3.s. Esquema gráfico do "som-impulso".

⁵⁰ Lachenmann, Helmut. Klangtypen der neuen Musik, in: Zeitschrift für Musiktheorie, Stuttgart, abril de 1970, pp.20-30.

⁵¹ Ibidem, p.21.

No "som-iniciante", o gradativo aumento de intensidade é enfatizado no início e a extinção pode ser natural ou construída pelo compositor.

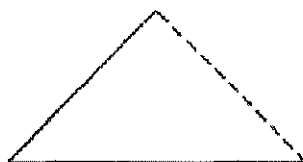


Figura 3.t. Esquema gráfico do "som-iniciante".

No terceiro tipo subordinado, o "som-finalizante", ao contrário, a emissão é precisa, mas a extinção é particularmente longa - podendo também ser natural ou construída:

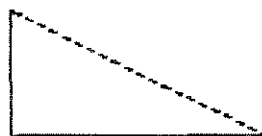


Figura 3.u. Esquema gráfico do "som-finalizante".

Para os próximos esquemas gráficos, o sentido horizontal permanece indicando a duração, mas o sentido vertical passa a indicar o parâmetro altura.

O segundo tipo é denominado "som-cor" e apresenta um aspecto estacionário tanto no parâmetro intensidade como na altura:



Figura 3.v. Esquema gráfico do "som-cor".

No terceiro tipo, o "som-flutuação", um determinado âmbito de sons é preenchido por algum tipo de movimentação, seja em um campo estacionário,



Figura 3.w. Esquema gráfico do "som-flutuação" estacionário.

seja em um campo móvel:

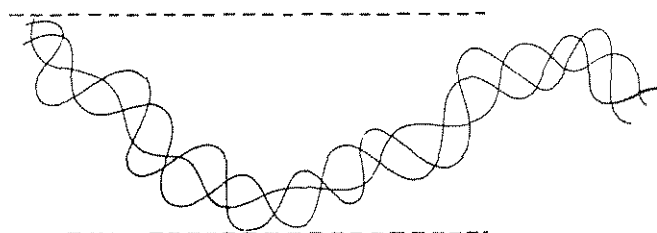


Figura 3.x. Esquema gráfico do "som-flutuação" móvel.

No quarto tipo ocorre algo semelhante ao terceiro, mas tanto o âmbito como o seu percurso no decorrer do tempo são variáveis - a garantia de coesão é um aspecto homogeneizador supraordenador, que pode ser harmônico, rítmico, tímbrico, etc. Trata-se do "som-textura":

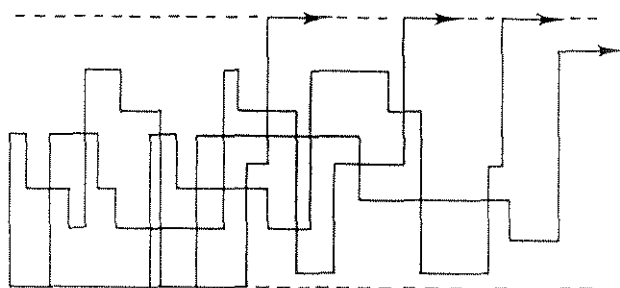


Figura 3.y. Esquema gráfico do "som-textura".

Se no tipo acima ainda havia um único elemento homogeneizador, no quinto e último tipo eles são vários. O "som-estrutura" ultrapassa as possibilidades do "som-textura", estabelecendo qualidades sonoras simultâneas altamente diferenciadas - "nós percebemos uma quantidade de detalhes distintos. (...) O 'som-estrutura' pode ser descrito como uma polifonia de disposições"⁵². Entre as inúmeras possibilidades desse tipo, o articulista destaca o seguinte esquema:

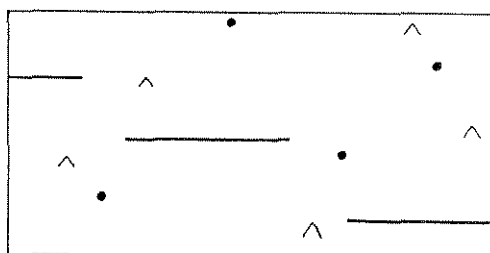


Figura 3.z. Esquema gráfico de um "som-estrutura".

A partir desses dados, podemos reanalisar o trecho da peça de Lachenmann - Kontrakadenz - apresentado no Exemplo 3.36 e constatar os tipos sonoros aí ocorrentes que integram em uma única configuração vários sons que aparentemente estariam dispersos.

As duas "cascatas" de "legno saltellato" - violas e violoncelos no compasso 8 e violas entre os compassos 8 e 9 -, bem como os "clusters" em "legno tratto" - segundos violinos e violas nos compassos 11 e 12 -, são "sons-iniciantes": enfatizam a curva de intensidade gradativamente ascendente do início. Vários "sons-impulsos" - emissão precisa e ressonância natural - podem ser percebidos: bloco em "pizzicato" bartokiano - segundos violinos no compasso 8 -, os blocos de "legno saltellato" - violoncelos, contrabaixos, violas e violinos nos compassos 9 e 10 -, o bloco de "legno battuto glissando" - violoncelos no compasso 11 - e os blocos de "pizzicato" com "glissando" - violas, violoncelos e contrabaixos no compasso 12. Pode também ser constatada uma única ocorrência de um "som-finalizante" - emissão relativamente precisa e extinção longa: o breve "crescendo" em rulo da caixa clara no compasso 9 que introduz várias notas longas -fagotes, contrafagote, tuba, órgão e primeiro violino - e "glissandi" - guitarra elétrica e tímpanos.

Em uma visão ainda mais abrangente, todos os "sons" aqui descritos poderiam ser integrados em um único e gigantesco "som-estrutura" com a sua característica "polifonia de disposições"!

⁵² Ibidem, p.28.

4. Interlúdio II

Aquele apazível recanto próximo de Concord, em Massachusetts, estava prestes a testemunhar um evento anônimo, como tantos que fazem parte de uma história individual, longe das figuras "eméritas" que preenchem páginas e páginas de nossos compêndios escolares.

O ano é 1845 e aquele professor de província tomou a decisão de colocar em prática as suas concepções de uma vida mais próxima da natureza, humilde e introspectiva. Construiu uma pequena cabana às margens de Walden, aquele apazível recanto próximo de Concord. O anonimato ainda estava preservado, a esfera privada intocada.

Mas eis que surge o Estado (a maiúscula pode ser irônica), transmutando em contravenção as energias dispendidas em um dia-a-dia quase alheio a suas cristalizações legais. Aquele professor iria travar um conhecimento mais direto com os tortuosos meandros do aparato estatal.

Era inútil ele pensar que "nem por um instante posso considerar como meu governo uma organização política que é também governo de escravos", ou que "quando (...) um país inteiro seja injustamente invadido e conquistado por um exército estrangeiro e sujeitado à lei militar, acho que não é cedo demais para os homens honestos se rebelarem e promoverem uma revolução", posto que "o país assim invadido não é o nosso: é nosso porém o exército invasor"¹.

Suas opiniões pertenciam, é claro, a sua própria esfera pessoal, mas, a partir do momento em que ele resolveu empreender a sua própria "revolução pacífica", o choque com os interesses do Estado seria inevitável. Sua resolução foi simplesmente não pagar impostos. Graças a esse conflito entre esferas privada e pública, aquele anônimo professor se tornaria um símbolo reconhecido internacionalmente. O Estado, zelando pelo seu numerário, mandou para a prisão um de seus cidadãos, destacando-o daquela massa indiferenciada de "contribuintes", e o transformou em um baluarte da "desobediência civil". Fruto daquela noite passada na prisão foram os ensaios que Thoreau - o tal professor de província - escreveu e que, pela sua pertinência, ainda merecem uma recepção atenta hoje em dia. Eles podem manter sua atualidade somente por meio da capacidade que alguns de nós têm em estabelecer um diálogo interativo com aquilo que, a princípio, está distante no tempo e no espaço - tal diálogo sincroniza

¹ Thoreau, Henry. *A Desobediência Civil*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1987, pp.21-22. Ele se referia ao sistema escravagista ainda vigente nos Estados Unidos e à guerra entre este país e o México que, após o "tratado de paz" de Guadalupe Hidalgo de 1848, cedeu aos E.U.A. os territórios do Texas, Novo México e Califórnia.

autor e leitor, e eles passam a comungar dos mesmos sentimentos, mesmo que sejam de épocas e culturas diversas.

Essa transposição da barreira do tempo tem, certamente, algo de mágico, mas esta magia só se instaura quando o leitor sente uma necessidade imperiosa de absorver e, principalmente, vivenciar a mensagem contida ou implícita no testemunho escrito. Na maior parte das vezes, entretanto, nós nos preocupamos somente em colecionar conceitos contidos nos textos lidos, etiquetá-los e engavetá-los até que, em alguma tertúlia, para darmos prova de nossa erudição, nós os ressuscitamos, devidamente esvaziados de seu potencial transformador - vazios porque não vivenciados. Após essa efêmera volta à vida, nós os devolvemos às suas prateleiras, orgulhosos pelo efeito causado ou, pior ainda, frustrados pela ineficácia da retórica.

Uma pessoa que conseguiu estabelecer aquele diálogo interativo foi Gândi que, em uma de suas estadas na prisão, estudou a Desobediência Civil de Thoreau, ensaio que "deixou uma profunda impressão em mim"². Diga-se, aliás, que tanto Thoreau como seu amigo Ralph Waldo Emerson haviam lido e se influenciado pelo Bhagavad-Gîtâ e Upanixades hindus - mais um encontro entre Oriente e Ocidente. Espaço-tempo ecumênico de idéias e vivências.

Parece que conseguimos realmente ultrapassar essas barreiras de cultura e época, quando uma mensagem ressoa pela nossa consciência, exigindo uma transformação em nossa postura, uma ação em que os conceitos transmitidos pela mensagem sejam transferidos da esfera teórica para a pragmática.

Em tempos conturbados (quando é que não foram?), estabelecem-se maiores distâncias entre as esferas privada e pública, uma espécie de esquizofrenia predomina em relações cidadão-Estado, não há formas de sustentar uma coerência comportamental aplicável às duas esferas de atuação. Em tempos conturbados, ressoam em nossa mente as palavras: "se a injustiça é mesmo parte da fricção necessária da máquina governamental, deixai que assim seja: talvez amacie com o tempo, e sem dúvida alguma a máquina se desgastará. Se a injustiça tem uma mola, polia, cabo ou manivela exclusiva para si, então talvez se justifique imaginardes que o remédio possa ser pior que o mal; se, porém, for de natureza tal que exija de vós que sejais agentes de injustiça para com outrem, então vos digo: infringi a lei. Que vossa vida seja a contrafricção capaz de fazer parar a máquina"³. Em tempos conturbados, parece que se alastram espécies de epidemias comportamentais (visão do Estado) ou salvaguardas da integridade (visão do cidadão), sintomas de uma emergência cultural: acuados pelo poder

² Apud Louis Fischer. Gândi, São Paulo, Edições Melhoramentos, s.d., p.41.

³ Thoreau, Henry. Op. cit., p.28.

governamental, os homens buscam a expressão de si mesmos em práticas alheias ao estabelecido. Tais fenômenos se interligam em uma "rede subterrânea informal", definindo a "potência da socialidade"⁴. Entenda-se socialidade como tudo aquilo que não é institucionalizado ou legalizado, mas que preenche parte da vida de um determinado estrato social e que, muitas vezes, é a maior ou mais destacada expressão desse grupo.

Em determinados momentos da história, há uma confluência de interesses para o estabelecimento de uma forma de governo. Prevalecendo uma identificação entre indivíduos e governo, predomina uma relação social do tipo abstrativa ou racional, fundada em uma lógica de identidade funcional onde os sujeitos se adequam ao contrato social vigente. Quando aquela identificação se desfaz - ainda antes de uma reordenação da estrutura de poder -, predomina uma relação social do tipo empática: a indiferença ou a desilusão com o contrato social vigente gera nos sujeitos o impulso para reagrupamentos com maior carga afetiva⁵.

Esses dois gêneros de relação social se sobrepõem nas histórias individual e coletiva, podendo-se até mesmo perguntar se o primeiro tipo - abstrativo ou racional - existiu realmente algum dia, ou se a sua esfera discursiva e argumentativa foi interinamente aceita, como uma "fachada", para que o segundo tipo - empático - pudesse sobreviver e ultrapassar a limitação temporal à qual toda forma de governo acaba por sucumbir. Nesse sentido pode-se compreender a opinião de Thoreau segundo a qual "o próprio governo, que não passa do modo escolhido pelo povo para o cumprimento de sua vontade, está igualmente sujeito a ser mal empregado e pervertido antes que o povo possa agir por seu intermédio"⁶. Sob esse ponto de vista, o Estado entra em colapso quando suas formas de poder - reais ou simbólicas - não conseguem acompanhar o fluxo de aspirações da sociedade e, conseqüentemente, torna-se incapaz de se adequar às novas exigências contratuais que a sociedade quer propor.

Em uma perspectiva analítica, "deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento - ou, mais precisamente, da ação social - que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram-na também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. Todavia, nestes casos o significado emerge do papel que desempenham (...) no padrão de vida decorrente, não de quaisquer relações

⁴ Maffesoli, Michel. *O Tempo das Tribos*, Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária, 1987, p.5.

⁵ *Ibidem*, pp.8-17.

⁶ Thoreau, Henry. *Op. cit.*, p.17.

intrínsecas que mantenham umas com as outras"⁷. A distância entre o oficial e o oficioso, entre o legal e o informal ou, dito de outra maneira, o grau de esquizofrenia do Estado e dos cidadãos em relação ao meramente dito - implícito - e ao realmente feito - explícito, mesmo que "secretamente" - pode ser avaliado nas formas comportamentais que se manifestam mais ou menos sigilosamente sob a trama do tempo e do espaço históricos - "como em qualquer discurso, o código não determina a conduta"⁸.

A rede contratual que nos cerca e que rege nossas relações com o Estado e o trabalho vai sendo construída ao correr de décadas de vai-e-vens institucionalizantes que vão se fixando em fórmulas eficazes (para quem?) de eleições, trocas, valores, produção, etc. Como esse é um processo que se desdobra por extensões de tempo relativamente vastas, ocorrem sempre superposições de interesses em um dado período - certos gêneros contratuais antiquados ainda regem determinadas relações sociais, enquanto que outros, estabelecidos mais recentemente, regem outras relações sociais. Nossa vida contratual, portanto, é permeada por um sincronismo entre transações ultrapassadas, mas ainda legalmente vigentes, e outras, mais informais, que buscam um novo padrão interativo e que, em certa medida, podem ser consideradas mais condizentes com o momento contemporâneo.

A partir da primeira revolução industrial, passamos a depender cada vez mais de relações impessoais e objetivas com outros seres humanos: "com a proliferação das relações de troca, o dinheiro aparece cada vez mais como 'um poder exterior aos produtores e independente deles' " e, sob outro ângulo de visão, "a propaganda e a comercialização destroem todos os vestígios da produção em suas imagens, reforçando o fetichismo que surge automaticamente no curso da troca no mercado"⁹. Esse território instituído pelo dinheiro, ambigualmente real e simbólico, vai condicionar boa parte das relações sociais do indivíduo, unificando a tudo e a todos "precisamente através de sua capacidade de acomodar o individualismo, a alteridade e uma extraordinária fragmentação social"¹⁰. Consequência da diferenciação funcional que visa a maior eficácia produtiva vai ser a "conversão de relações sociais em objetos inertes e congelados", instituindo não só os valores de troca e de uso, como também a "hegemonia da linguagem científica e de outras linguagens referenciais, que é capaz de controlar à distância

⁷ Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978, p.27.

⁸ *Ibidem*, p.28.

⁹ Harvey, David. *Condição Pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1993, pp.98-99.

¹⁰ *Ibidem*, p.100.

as forças estranhas e renitentes da natureza", o que, em muitos casos, levou a linguagem a um afastamento daquilo que se supunha ser o seu referente, caracterizando o advento do Modernismo como o "resultado de uma separação do reino da cultura diante da vida econômica e social de um tipo que permite a crítica e a aspiração utópica"¹¹.

A eficácia do trabalho moderno vai visar sempre a maximização da produtividade sob duas condições: "1. que a produtividade esteja desvinculada do trabalhador como indivíduo em si, e se expresse como quantidade calculável e mensurável; 2. que (...) não esteja subordinada a qualquer objetivo não-econômico de caráter social, cultural ou religioso, podendo portanto ser buscada impiedosamente". Tais estratégias vão criar a economia de livre mercado, permitindo "à racionalidade econômica tornar-se independente das exigências da sociedade (...) e escapar do controle da sociedade, colocando mesmo a seu serviço esse controle"¹². Disso vamos concluir que aquele Estado, mencionado anteriormente como o "Big Brother" repressor do indivíduo é, muito mais que uma entidade autônoma, um mecanismo complexo "disciplinado por forças internas (nas quais baseia o seu poder) e por condições externas - competição na economia mundial, trocas de câmbio, movimentos de capital, migração, ou, às vezes, intervenções políticas diretas de potências superiores", ou seja, "o poder do Estado não pode ser nem mais nem menos estável do que o permite a economia política da modernidade capitalista"¹³. O Estado é, portanto, uma espécie de agente duplo que vai buscar servir a seus dois senhores: os detentores e os não-detentores de poder (seja econômico, político, informacional, etc.). Mas o gênero de servilismo vai se adequar aos senhores de uma forma lógica: ao poder, que o alimenta e justifica sua sobrevivência, o Estado vai se curvar e instituir as regras que o beneficiam; aos anseios do não-poder, vai responder com o estabelecimento do território simbólico da retórica política e, ocasionalmente, com alguma medida legal que chegue a afetar suas "forças internas" e suas "condições externas" disciplinadoras.

De um ponto de vista mais abrangente, vemos que a sociedade moderna direcionou seus esforços (seja na esfera pragmática, seja na retórica) para quatro linhas de atuação: 1. o projeto emancipador - "a secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos"; 2. o projeto expansivo - "estender o

¹¹ Connor, Steven. *Cultura Pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1992, p.45.

¹² Gorz, André. *A Nova Agenda*, in: *Depois da Queda*, Robin Blackburn (org.), São Paulo, Paz e Terra, 1992, p.236.

¹³ Harvey, David. *Op. cit.*, pp.104-105.

conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo de bens"; 3. o projeto renovador - abrange, por um lado, "a busca de um melhoramento e inovação incessantes", próprios de uma relação natureza-sociedade "liberta de toda prescrição sagrada" e, por outro lado, "a necessidade de sempre reformular os signos de distinção que o consumo massificado desgasta"; 4. o projeto democratizador - "que confia na educação, na difusão da arte e conhecimentos especializados para alcançar uma evolução racional e moral"¹⁴.

Podemos avaliar individualmente como esses projetos definem parte de nossas relações e, principalmente, de nossos conflitos não só com as engrenagens produtivas da sociedade, como também com as próprias esferas afetivas que nos cercam. Tal avaliação se torna ainda mais complexa em um país inserido no Terceiro Mundo, no qual esses projetos foram institucionalizados como discurso governamental e, ao mesmo tempo, utilizados para beneficiar uma pequena parcela da população, gerando "contradições e discrepâncias internas" que "expressam a heterogeneidade sociocultural", bem como a dificuldade de se realizar em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente"¹⁵. Resquícios de feudalismo e escravagismo ao lado da eficiência de tecnologia de ponta e sistemas planetários de comunicação.

A essas contradições herdadas da ineficácia no estabelecimento de uma justiça social, somam-se agora as interrogações quanto ao próprio projeto modernizador como um todo e, embora correndo o risco "de se pensar as metanarrativas da tradição iluminista como mais fixas e estáveis do que de fato o eram", há hoje uma tendência em se argumentar que, não se podendo "aspirar a nenhuma representação unificadora do mundo, nem retratá-lo com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações", toda ação "só pode ser concebida e decidida nos limites de algum determinismo local, de alguma comunidade interpretativa", sendo que "os seus sentidos tencionados e efeitos antecipados estão fadados a entrar em colapso quando retirados desses domínios isolados, mesmo quando coerentes com eles", ou seja, "já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não fragmentado, do qual se alienar"¹⁶. Esses novos

¹⁴ Canclini, Néstor García. *La Modernidad después de la Posmodernidad*, in: *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, Belluzzo, Ana Maria de Moraes (org.), São Paulo, Memorial da América Latina/Editora da Unesp, 1990, pp.204-205.

¹⁵ *Ibidem*, p.220.

¹⁶ Harvey, David. *Op. cit.*, pp.55-57.

sentimentos que emergem a partir desses atritos podem ser detectados nas várias esferas de atuação humana, em particular no trabalho que era, e ainda é um projeto que se estende no tempo e que visa a busca de um futuro "melhor" que o presente e o passado. Sendo assim, não é surpreendente que "a ruptura com velhas estruturas de identidade lança os jovens à própria sorte, na busca de sua própria identidade" e, mesmo sendo um projeto distanciado dos ideais de eficiência e produção ainda vigentes, e contando-se que o percentual de empregos criativos e "socialmente úteis" é muito baixo, "é pois compreensível que muitos já tenham desistido de competir, antes mesmo de a competição ter início. Tal situação leva evidentemente as pessoas a transferirem para outras áreas sua busca de auto-realização"¹⁷. Um sistema ou, melhor dizendo, um circuito fechado de transações começa a ser minado pelas atitudes individuais daqueles que o recusam, sendo que tais atitudes podem até se somar para criar um outro circuito, mas alternativo - informalizam-se as relações -, que poderá, em uma etapa posterior, ser institucionalizado.

Embora não haja aqui interesse em avaliar relatos individuais justificativos, pode-se observar uma crença generalizada de que "o sistema em si enquanto unidade estrutural não pode ser reformado nem no sentido liberal tradicional nem na sua cinicamente otimista variante pós-moderna", de onde se conclui que "a história e os acontecimentos devem, novamente, ser excluídos de (...) tipos ideais morais, (...) sistemas éticos 'totais' que, desde as religiões éticas em diante, continuam a ser a maneira preferida de intelectuais pensarem sobre os acontecimentos; isto é, de sistemas de idealismo que primeiro transformam os acontecimentos em idéias para depois produzirem o que parecem ser explicações rígidas, mas que são na verdade os nossos velhos amigos, o Bem e o Mal, apresentados sob nova forma"¹⁸. Em uma primeira reflexão analítica, portanto, não há como duvidar nem da "dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais", nem do "enfraquecimento da autoridade cultural do Ocidente e de suas tradições políticas e intelectuais". Mas, em um segundo momento dessa reflexão, devemos perguntar se tais fenômenos implicaram realmente "na multiplicação de centros de poder e de atividade" e na "abertura do cenário político mundial às diferenças culturais e étnicas", sintetizando-se em uma "modulação da hierarquia em heterarquia, ou diferenças organizadas num padrão unificado de dominação e subordinação, opostas a diferenças que existem lado a lado, mas que não estão

¹⁷ Gorz, André. Op. cit., p.243.

¹⁸ Jameson, Frederic. Conversas sobre a Nova Ordem Mundial, in: Depois da Queda, Op. cit., pp.224-225.

ligadas por nenhum princípio de compatibilidade ou de ordem"¹⁹. É provável que o sentimento de muitos se direcionem para essa "heterarquia", mesmo que de uma maneira pouco consciente por parte dos indivíduos e mesmo que as redes contratuais que permeiam suas vidas ainda estejam atreladas a padrões transacionais "hierárquicos". Os indivíduos que sejam mais ágeis em uma remodelação de atitude do que as instituições, refazem suas leituras de seus lugares-no-mundo e de seus contratos, adaptando-se e adaptando-os na medida de suas respectivas e variáveis maleabilidades.

Em uma perspectiva cultural e histórica, essas elasticidades individuais e institucionais são submetidas a dois tipos de enfoque: enquanto alguns analistas "alegam que os movimentos contraculturais dos anos 60 criaram um ambiente de necessidades não atendidas e de desejos reprimidos que a produção cultural popular pós-modernista apenas procurou satisfazer da melhor maneira possível em forma de mercadoria, outros sugerem que o capitalismo, para manter seus mercados, se viu forçado a produzir desejos e, portanto, estimular sensibilidades individuais para criar uma nova estética que superasse e se opusesse às formas tradicionais de alta cultura"²⁰. Obviamente, o importante é não restringir o ângulo de visão a um desses enfoques, mas sim desvendar as interações e complementariedades desses processos, buscando assim o aprofundamento da abordagem. Nesse ponto, vale à pena lembrar que "o sistema parece ter uma certa margem de indulgência para tudo quanto não fira, a rigor, a sua autoconservação econômica. A liberalização contemporânea dos costumes e da linguagem inclui-se nessa margem de tolerância"²¹.

Um complacente refúgio no conforto para si conduz indefinidamente, em escala mundial, os pseudo-diálogos entre os hemisférios norte e sul e entre ricos e pobres de forma geral. "Agora o horror à vida coletiva é psiquicamente compensado pelo individualismo do consumo, por uma segurança e conforto emocional proporcionados por mercadorias e novos objetos de todo tipo. O consumo nesse sentido não faz parte da natureza humana como tal: a paixão pelo consumo é uma experiência histórica, norte-americana, que foi reificada e posteriormente projetada para o resto do mundo como um valor, despido de seu significado simbólico e transformado em algo que parecia ser atributo de alguma natureza humana perene." ²² Será que algum dia a sanha consumista, acuada pelo

¹⁹ Connor, Steven. Op. cit., pp.16 e 46.

²⁰ Harvey, David. Op. cit., p.65.

²¹ Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.318.

²² Jameson, Frederic. Op. cit., p.227.

impasse da injustiça, fará despertar no homem um resquício adormecido de fraternidade e solidariedade? Por enquanto, ao que parece, "a chave que conecta as principais características da sociedade pós-moderna - entre outras, a aceleração dos ciclos do estilo e da moda, o crescente poder da publicidade e da mídia eletrônica, o advento da padronização universal, o neocolonialismo, a revolução verde - ao pastiche esquizóide da cultura pós-moderna é o apagamento do sentido de história. O nosso sistema social contemporâneo perdeu a capacidade de conhecer o próprio passado, tendo começado a viver num 'presente perpétuo' sem profundidade, sem definição e sem identidade segura"²³. O ímpeto na busca de "novidades inofensivas", que orienta tanto produtores como os próprios consumidores, traz para as prateleiras do mercado todos os tempos e todos os espaços disponíveis, mas destituídos de suas especificidades e esvaziados de seus significados que ainda poderiam ser transformadores ou conscientizadores hoje. Apressados, afobados, ansiosos por "algo", repulsamos com essa atitude esse "algo" que talvez quiséssemos sinceramente alcançar. O aparato e a aparência prevalecem. O texto vira pretexto.

Grande distância da proposta de sincronização dialógica praticada e vivenciada por Gândi: "Era um hábito meu esquecer aquilo que eu não gostava (nos livros) e por em prática aquilo que me agradava"²⁴. Uma consciência aprofundada do "presente perpétuo" poderia ser a alavanca para levar o homem a suas reais fontes vivificantes e, ao mesmo tempo, desdobrar o ser em propostas tanto individual como coletivamente coerentes com um pensamento unificador, mas não repressor, porque baseado em outros paradigmas e tendente a outros objetivos, hoje imagináveis somente em idealismos ditos "utópicos".

Enquanto isso, parece que o(s) sistema(s) busca(m) sua sobrevivência absorvendo a parcela crítica que não o(s) ameaça(m) frontalmente: no topo da tecnologia de automóveis, "a preocupação com ecologia aparece na campanha 'Tecnologia em Escala Humana', que a Mitsubishi descreve como 'relação interdependente entre seres humanos, carros e meio ambiente'. Em 'Procura da Harmonia' a Toyota explica que para produzir um bom carro 'é fundamental levar em consideração o ser humano, a sociedade e o planeta'"²⁵. No caso mais geral da administração de empresas, ganham terreno novas teorias que constatarem que "desde o final da Segunda Guerra, o mundo mudou da demanda por bens, a economia do 'ter' para a economia do 'ser', com ênfase nos recursos humanos. (...)

²³ Connor, Steven. Op. cit., p.43.

²⁴ Apud Fischer, Louis. Op. cit., p.33.

²⁵ Fomes, Andréa. Preocupação Ecológica Domina Salão de Tóquio, in: Folha de São Paulo, Veículos, 31 de outubro de 1993, p.16.

É uma reviravolta total, com análise e avaliação completas de premissas, crenças e éticas que orientam o 'modus vivendi' organizacional e operacional no negócio"²⁶.

Relações propostas e praticadas pela nova administração terão consequência até mesmo na concepção do espaço de trabalho: "segundo o designer japonês Isao Hosoe, (...) 'entramos na era pseudolítica, ou da pedra simulada, onde a matéria passa a ser operada por processos automatizados e na qual trabalhar não significa mais confrontar-se com a matéria real, mas operar sobre modelos, linguagens, bancos de dados, sistemas abertos'", o que vai gerar "o 'knowledge worker' (trabalhador do conhecimento), profissional interdisciplinar e internacional, com níveis altos de cultura, sofisticação gerencial e especialização", multiplicando-se também "um novo tipo de profissional: o nômade telemático" que "não conhece o conceito de 'vou para o escritório, vou trabalhar', (...) o profissional, criativo e altamente estimulado, detém a gestão do seu tempo e espaço. (...) Desaparece a mesa personalizada e individual e uma 'estação de trabalho' passa a ser usada com a mesma transitoriedade que caracteriza o uso de uma biblioteca"²⁷.

Percebe-se que os esforços do(s) sistema(s) são grandes para perpetuar a sedução das pessoas. Será tudo somente a "interinidade" do discurso camuflando as reais intenções? Isso lembra a expressão "por na palha": quando um etnólogo francês chegava a Tougan, na África, e, empregando o seu poder de colonizador de então, obrigava os decanos das comunidades a contar-lhes "tudo" sobre uma determinada cerimônia secreta, eles o "colocavam na palha", uma fórmula que "consiste em enganar uma pessoa com alguma história improvisada quando não se pode dizer a verdade"²⁸. É muito provável que, diariamente, o Estado nos coloque na palha, o(s) sistema(s) idem e até mesmo nós nos coloquemos na palha, inventando desculpas falsas e criando histórias distorcidas para encobrir as nossas parcelas que consideramos mais desagradáveis: "talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade"²⁹.

Retorno ao insondável domínio do eu. Será que ele vai ser capaz de realizar

²⁶ Gandour, Ricardo. Empresas Entram na Era do "Humanware", in: Folha de São Paulo, Finanças, 7 de novembro de 1993, p.10. No "humanware" entram em consideração os valores sociais, éticos e ambientais. Recursos humanos são o pilar fundamental.

²⁷ Estrada, Maria Helena. Escritório do Futuro põe Fim a Lugar Fixo, in: Folha de São Paulo, Empregos, 7 de novembro de 1993, p.1.

²⁸ Bâ, A. Hampaté. A Tradição Viva, in: História Geral da África, vol. I, Ki-Zerbo, J. (org.), São Paulo, Ática/Unesco, 1982, pp.193-194.

²⁹ Rosa, João Guimarães. Nenhum, Nenhuma, in: Primeiras Estórias, 4ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968, p.51.

a mais grandiosa e mais pacífica das revoluções, a de buscar sua essência, liberto dos empecilhos que o distanciam de um discernimento liberto dos "vernizes" dos preconceitos e dogmas? Por enquanto, o poder é o combustível e a meta. Segundo Gândi, "sempre constituiu um mistério para mim (...) a maneira pela qual os homens podem sentir-se honrados pela humilhação dos seus semelhantes"³⁰. Um livre arbítrio, verdadeiramente livre, pode ser transmutado em mola mestra de uma real troca de paradigmas. E mais uma vez Gândi: "renuncie a uma coisa (...) somente quando desejar tanto alguma outra condição, que a coisa renunciada nenhuma atração mais exerça, ou quando ela parecer estar interferindo no que é mais grandemente desejado"³¹.

Enquanto isso, do outro lado do globo, Winston Churchill proferia a sua revolta pelo "espetáculo nauseabundo e humilhante deste advogado do Templo Interior, e agora faquir sedicioso, a subir, meio nu, as escadarias do palácio do vice-rei, afim de ali negociar e parlamentar, em pé de igualdade relativamente ao representante do rei-imperador"³². A língua ferina de Churchill parece ter ganho notoriedade internacional com histórias como aquela em que sua anfitriã o repreende por beber demais: "O senhor está bêbado, muito bêbado!" E ele: "E a senhora é feia, muito feia - mas amanhã cedo estarei sóbrio". Mas, um dia, surgiu Nancy Astor, a primeira mulher a se tornar membro do Parlamento, nos idos de 1919. Pelo visto e pelo ouvido, foi uma rival do mesmo quilate de Churchill. Quando este zombou dela, dizendo: "Se a senhora fosse minha mulher, eu colocaria veneno em seu café", ela respondeu à altura: "Se eu fosse sua mulher, eu tomaria". Bem, mas isso são "segundas estórias".

³⁰ Apud Fischer, Louis. Op. cit., p.25.

³¹ Ibidem, p.36.

³² Ibidem, p.108.

5. Reprise com variações

O ponto de partida para a composição da peça orquestral *rôta*^(a) foi, como em outras obras de minha autoria comentadas no capítulo 1, uma reflexão sobre um tema social que também tem suas implicações no plano político: a infância brasileira, especialmente aquela burocraticamente batizada de "menores abandonados".

O título da peça propõe uma leitura múltipla - por esta razão o extinto acento diferencial circunflexo está entre parênteses. Lido som "o" fechado, ele é um adjetivo. Este se reporta às crianças rotas e maltrapilhas que povoam nossas praças e ruas - e ocasionalmente nossos pesadelos... Mas, lido com "o" aberto, ele se torna um substantivo ou, em outra possibilidade mais remota, uma referência à sigla R.O.T.A., as Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar da polícia militar de São Paulo. Voltando ao substantivo, ele tem dois significados. O primeiro, mais genérico, é caminho ou rumo e se relaciona basicamente ao percurso escolhido para a criação. Por outro lado, rota significa roda em latim e isto faz referência à origem do material musical que serve de base para a obra: as cantigas de roda do folclore brasileiro. Essa idéia básica de "rotação" também está interligada com a questão da projeção do material sonoro no tempo, como veremos adiante.

A peça requer uma orquestra de pequenas proporções: pares de madeiras (menos oboés), pares de metais (uma tuba), dois percussionistas, celesta e cordas. Alguns instrumentistas de sopro tocam flautas doces entre os compassos 475 e 571 - elas invadem o ambiente "serioso" e "adulto" da orquestra com a sua sonoridade "lúdica" e "infantil", atuando basicamente como um símbolo dos muitas vezes tortuosos confrontos criança-adulto e criança-mundo. A peça tem uma duração aproximada de 24 minutos.

O primeiro passo era selecionar as cantigas de roda. Optei pela esfera referencial, escolhendo as mesmas 12 melodias folclóricas usadas por Villa-Lobos nas *Cirandinhas* para piano - peças de cunho didático que propunham "abrasileirar" o ensino de piano para crianças - preocupação, aliás, que permeou várias outras obras e iniciativas de Villa-Lobos. Como este compositor muitas vezes imprimia seu cunho pessoal ao material folclórico, busquei uma fonte "neutra" na coletânea realizada por Dora Ribeiro¹, de onde extraí as melodias em uma versão tão fidedigna quanto possível, já que elas sempre apresentam variantes conforme a região do Brasil em que ocorrem. Diga-se, de passagem, que a única melodia não encontrada na coletânea foi "Vamos atrás da serra, oh!

¹ Ribeiro, Dora Pinto da Costa. *Coletânea de Brinquedos Cantados* (2 vols.), Rio de Janeiro, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, s.d.

Calunga" e, por essa razão, vali-me da versão do próprio compositor.

Tais melodias foram submetidas a uma análise estrutural lapidar. Toda melodia tonal tradicional é constituída por três elementos primários: repetição de som, graus conjuntos ascendentes ou descendentes e saltos idem. Estes elementos básicos se aglutinam de diversas maneiras e, entre as várias possibilidades de aglutinação, constatei as seguintes na análise das cantigas: arpejo, bordadura e "em torno" (quando um tom central é precedido e seguido pelos seus graus conjuntos inferior e superior).

Os elementos primários e secundários encontrados nesse tipo de análise formam as matrizes rítmico-melódicas que servem de base a todos os eventos sonoros da obra. Extraídos de seu contexto, eles são agora manipulados, remontados e remanejados segundo minhas próprias necessidades composicionais. A característica folclórica submerge a um nível menos evidente mas mantém, ainda que como uma distante reminiscência, parte de sua essência sonora original.

Nas páginas a seguir estão as 12 cantigas com suas respectivas análises estruturais (Exemplos 5.1 a 5.12).

1- O CRAVO BRIGOU COM A ROSA

MELODIA

REP. TOM

SALTO

SALTO

CONJ.

CONJ.

ARPEJO

BORD.

"EM TORÇ"

The image displays a handwritten musical score for the piece 'O cravo brigou com a rosa'. The score is organized into nine horizontal staves, each labeled with a specific musical technique. The first staff, labeled 'MELODIA', contains a melodic line with a first ending bracket and a second ending bracket. The subsequent staves are labeled 'REP. TOM', 'SALTO', 'SALTO', 'CONJ.', 'CONJ.', 'ARPEJO', 'BORD.', and '"EM TORÇ"'. Each staff shows the corresponding musical notation for that technique, including various note values, rests, and articulation marks. The notation is written in black ink on a white background.

Exemplo 5.1. Análise estrutural de O cravo brigou com a rosa.

2 - FUI NO ITOCORÓ

MELODIA

REP. TOM

CONJ.

SALTO

CONJ

SALTO

BORD.

"EM TORNO"

ARPEJO

Exemplo 5.2. Idem - Fui no Itororó.

Handwritten musical score for guitar, featuring nine staves with various musical notations and labels.

The staves are labeled as follows:

- MELODIA
- REP. TOM
- CONJ. ↓
- SALTO ↗
- CONJ. ↗
- SALTO ↗
- BORD.
- "EM TONAL"
- ARPEJO

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*). The first staff (MELODIA) includes a first and second ending bracket. The second staff (REP. TOM) has a circled 'A' above it. The third staff (CONJ. ↓) has a circled 'A' above it. The fourth staff (SALTO ↗) has a circled 'A' above it. The fifth staff (CONJ. ↗) has a circled 'A' above it. The sixth staff (SALTO ↗) has a circled 'A' above it. The seventh staff (BORD.) has a circled 'A' above it. The eighth staff ("EM TONAL") has a circled 'A' above it. The ninth staff (ARPEJO) has a circled 'A' above it.

MELODIA

REP. TOM

CONJ. →

SALTO →

CONJ. →

SALTO →

BORD.

"EM TORNC"

ARPEJO

1. 2.

3 - VAMOS, MANINHA

MELODIA

REP. TOM

CONJ.

SALTO

SALTO

CONJ.

ARPEJO

The image displays seven staves of handwritten musical notation. The first staff, labeled 'MELODIA', contains a sequence of notes with stems, some marked with 'P' (piano) and 'f' (forte). The second staff, 'REP. TOM', shows a series of notes with stems, some marked with 'P'. The third staff, 'CONJ.', features notes with stems and brackets indicating trills. The fourth staff, 'SALTO', shows notes with stems and brackets indicating leaps. The fifth staff, 'SALTO', shows notes with stems and brackets indicating leaps. The sixth staff, 'CONJ.', features notes with stems and brackets indicating trills. The seventh staff, 'ARPEJO', shows notes with stems and brackets indicating arpeggios.

Exemplo 5.3. Idem - Vamos, maninha.

4 - OLHA AQUELA MENINA

MELODIA

REP. TOM

SALTO

CONJ.

"EM TORÇÃO"

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is labeled 'MELODIA' and has a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'REP. TOM' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is labeled 'SALTO' and contains a series of eighth notes with an upward arrow indicating a leap. The fourth staff is labeled 'CONJ.' and contains a series of eighth notes with a bracket indicating a conjunction. The fifth staff is labeled '"EM TORÇÃO"' and contains a series of eighth notes with a bracket indicating a twist or turn.

Exemplo 5.4. Idem - Olha aquela menina.

5 - BELA PASTORA

MELODIA

REP. TOM

SALTO ↗

SALTO ↘

CONJ. ↗

CONJ. ↘

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "5 - BELA PASTORA". The score is written on six staves, each with a different label: "MELODIA", "REP. TOM", "SALTO ↗", "SALTO ↘", "CONJ. ↗", and "CONJ. ↘". The notation is in a 2/4 time signature. The "MELODIA" staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The other staves use various clefs and time signatures. The notation includes many triplets, indicated by a "3" above the notes, and some notes are marked with a "+" sign. The "SALTO" staves have a small upward or downward arrow next to the label, indicating a jump. The "CONJ." staves have a small upward or downward arrow next to the label, indicating a connection. The score is written in a clear, legible hand.

Exemplo 5.5. Idem - Bela pastora.

6 - CAI, CAI, BALÃO

MELODIA

REP. TOM

CONJ. ↓

SALTO ↗

CONJ. ↗

SALTO ↘

"EM TORNO"

BERD.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "6 - CAI, CAI, BALÃO". The score is written on eight staves. The first staff is labeled "MELODIA" and contains a complex melodic line with many beamed notes. The subsequent staves are labeled with musical techniques: "REP. TOM", "CONJ. ↓", "SALTO ↗", "CONJ. ↗", "SALTO ↘", "EM TORNO", and "BERD.". Each of these staves contains musical notation corresponding to the technique indicated. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

Exemplo 5.6. Idem - Cai, cai, balão.

7 - PASSA, PASSA, GAVIÃO

The musical score consists of eight staves, each with a label below it:

- MELODIA**: The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
- CONJ.**: The second staff contains a series of eighth notes, some beamed together.
- CONJ.**: The third staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a bracket above the final group.
- SALTO**: The fourth staff contains a series of eighth notes, some beamed together.
- SALTO**: The fifth staff contains a series of eighth notes, some beamed together.
- REP. TOM**: The sixth staff contains a series of eighth notes, some beamed together.
- BORD.**: The seventh staff contains a series of eighth notes, some beamed together.
- ARPEJO**: The eighth staff contains a series of eighth notes, some beamed together.

Exemplo 5.7. Idem - Passa, passa, gavião.

8 - VAMOS ATRÁS DA SERRA, OH! CALUNGA (VILLA-LOBOS)

MELODIA

REP. TOM

CONJ. V

CONJ. M

SALTO

SALTO

BORD.

ARPEJO

"EM TERÇO"

FINE

D.C.

Exemplo 5.8. Idem - Vamos atrás da serra, oh! Calunga.

9 - CARDEIRINHO, CARNEIRÃO

MELODIA

CONJ. 7

SALTO 6

SALTO 7

CONJ. 8

REP. 7M

"E A TERMO"

BORD.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "9 - CARDEIRINHO, CARNEIRÃO". The score is written on eight staves, each with a specific label below it. The first staff, labeled "MELODIA", contains a complex melodic line with many beamed notes and some accidentals. The second staff, labeled "CONJ. 7", shows a series of notes with a bracket above them. The third staff, labeled "SALTO 6", features a few notes with a small upward arrow. The fourth staff, labeled "SALTO 7", also has a few notes with a small upward arrow. The fifth staff, labeled "CONJ. 8", contains a series of notes with a bracket above them. The sixth staff, labeled "REP. 7M", shows a series of notes with a bracket above them. The seventh staff, labeled "\"E A TERMO\"", contains a series of notes with a bracket above them. The eighth staff, labeled "BORD.", shows a few notes with a bracket above them. The notation is handwritten and appears to be a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation.

Exemplo 5.9. Idem - Carneirinho, carneirão.

10 - A CANOA VIROU

MELODIA

REP. TOM

CONJ. V

SALTO ↗

"EM TORNO"

ARPEJO

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "10 - A CANOA VIROU". The score is written on six staves. The first staff is labeled "MELODIA" and contains a melody in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff is labeled "REP. TOM" and contains a series of chords. The third staff is labeled "CONJ. V" and contains a series of chords. The fourth staff is labeled "SALTO ↗" and contains a series of chords. The fifth staff is labeled "'EM TORNO'" and contains a series of chords. The sixth staff is labeled "ARPEJO" and contains a series of chords. The score is written in a clear, legible hand.

Exemplo 5.10. Idem - A canoa virou.

41 - NESTA RUA TEM UM BOSQUE

MELODIA

REP. TOM

SALTO ↗

SALTO ↘

CONJ. ↘

CONJ. ↗

ARPEJO

"EM TORNO"

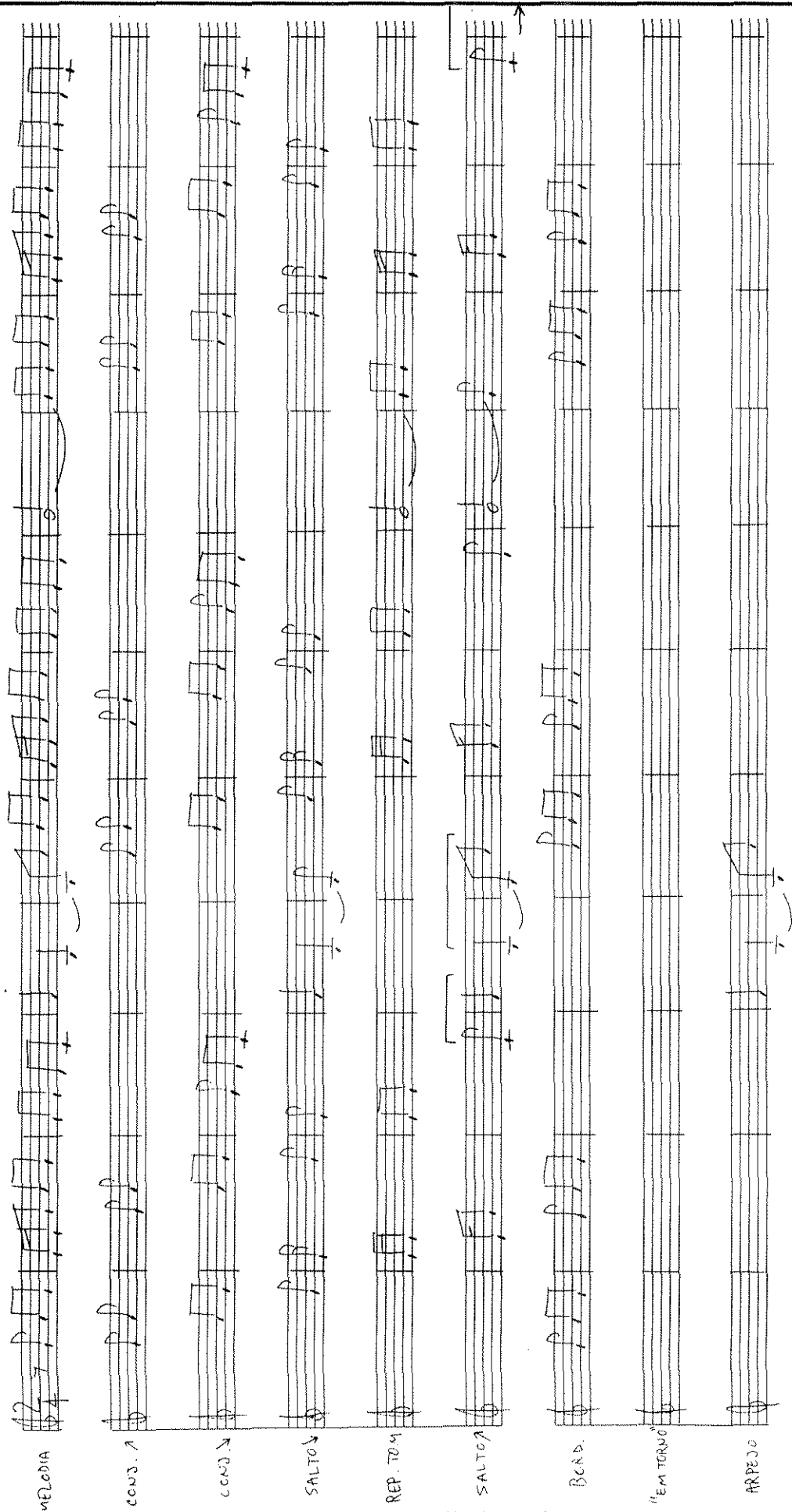
BORD.

The musical score is written on nine staves. The first staff, labeled 'MELODIA', contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some notes with '+' signs. The subsequent staves are mostly empty, with some musical notation appearing in the 'REP. TOM', 'SALTO ↗', 'SALTO ↘', 'CONJ. ↘', and 'CONJ. ↗' staves. The 'ARPEJO' staff shows a descending arpeggiated figure. The '"EM TORNO"' staff has a few notes. The 'BORD.' staff is empty.

Exemplo 5.11. Idem - Nesta rua tem um bosque.

12 - QUE LINDOS OLHOS

Musical score for "12 - QUE LINDOS OLHOS". The score consists of nine staves, each with a label below it: MELODIA, CONS. 1, CONS. 2, SALTO 1, REP. TO 1, SALTO 2, BORD., "EM TORNO", and ARPEJO. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f).



Exemplo 5.12. Idem - Que lindos olhos.

MELODIA

CONJ. 7

CONJ. 2

SALTO 2

REP. TOM

SALTO 7

BORD.

"E M TORRUC

ARPEJO

O segundo e último tipo de manipulação ao qual as cantigas foram submetidas foi a projeção harmônica. Os sons que constituem cada melodia foram verticalizados, seguindo-se a sua sucessão natural, em blocos de três, quatro, cinco e seis sons. Por exemplo: em "O cravo brigou com a rosa", os primeiro, segundo e terceiro sons diferenciados são sol 3, mi 3 e dó 4 - eles formam o primeiro bloco de três sons; os segundo, terceiro e quarto sons são mi 3, dó 4 e si 3 e este é o segundo bloco de três sons.

Todos os blocos obtidos formam um "reservatório harmônico" passível de manipulações, especialmente transposições e superposições de dois ou mais blocos para se produzir densidades verticais maiores que seis sons simultâneos.

Nas páginas a seguir estão as projeções harmônicas das 12 cantigas. Observe-se que as séries escritas no canto inferior direito foram obtidas com os sons diferenciados tal qual eles ocorrem pela primeira vez em cada melodia. Essas séries acabaram não sendo tão importantes no decorrer da composição (Exemplos 5.13 a 5.24).

1- O CRAVO BRIGOU COM A ROSA

3

4

5

6

SÉRIE

ÂMBITO

2-FUI NO ÍTORORÓ

3

4

5

6

SÉRIE

^ AMBITO

Exemplo 5.14. Idem - Fui no Itororó.

3- VAMOS, MANINHA

Handwritten musical notation for six systems (3-6) of a piece titled "VAMOS, MANINHA". The notation is written on five-line staves and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 3:

3- VAMOS, MANINHA

3- VAMOS, MANINHA

System 4:

4- VAMOS, MANINHA

4- VAMOS, MANINHA

System 5:

5- VAMOS, MANINHA

5- VAMOS, MANINHA

System 6:

6- VAMOS, MANINHA

6- VAMOS, MANINHA

Exemplo 5.15. Idem - Vamos, maninha.

4 - OLHA AQUELA MENINA -

Handwritten musical notation on a five-line staff. Above the staff, the text $3 \cdot \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 3 \cdot \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 5 \begin{Bmatrix} 3^+ \\ 3^- \end{Bmatrix} \cdot 3 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 3^-$ is written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Above the staff, the text $4 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 5 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 3^+ \cdot 5 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 4 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix}$ is written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Above the staff, the text $5 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 5 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix} \cdot 5 \begin{Bmatrix} 2^+ \\ 2^- \end{Bmatrix}$ is written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

SÉRIE

ÂMBIDOS

Exemplo 5.16. Idem - Olha aquela menina.

5- BELA PASTORA

$6+ \begin{bmatrix} 4 \\ 3+ \end{bmatrix} 2+ \begin{bmatrix} 2+ \\ 6+ \end{bmatrix} 3- \begin{bmatrix} 2- \\ 2- \end{bmatrix}$

3

3- 6+ 7+

A

$7+ \begin{bmatrix} 2+ \\ 4+ \end{bmatrix} 8 \begin{bmatrix} 2- \\ 2+ \\ 6+ \end{bmatrix}$

5

8 $\begin{bmatrix} 2- \\ 2+ \\ 4+ \\ 3+ \end{bmatrix}$

SERIE

^ AMBITO

4+ 6+ 7+ 2- 7

Exemplo 5.17. Idem - Bela pastora.

6 - CAI, CAI, BALÃO

3

3-2+ 4{3-2+ 3-3{2+ 3-3-3-3-2+

4

4{2+ 4{2- 4 4 4{2+ 4{2+

5

5{2+ 5{2- 5{2+ 5{2+

6

6+{2+ 6+{2- 6+{2+ 6+{2+

Exemplo 5.18. Idem - Cai, cai, balão.

Handwritten musical notation for a piece titled "7-PASSA, PASSA, GAVIÃO". The notation is written on three staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff is labeled "3" at the beginning and "3" at the end. The second staff is labeled "4" at the beginning and "4" at the end. The third staff is labeled "5" at the beginning and "5" at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Above the first staff, there are handwritten annotations: $5 \begin{Bmatrix} 2+ \\ 4 \end{Bmatrix}$, $4 \begin{Bmatrix} 3- \\ 2+ \end{Bmatrix}$, $4 \begin{Bmatrix} 2- \\ 3- \end{Bmatrix}$, $5 \begin{Bmatrix} 2+ \\ 3+ \end{Bmatrix}$, $7 \begin{Bmatrix} 4 \\ 4 \end{Bmatrix}$, 4 , $3-$, 4 , $3+$, 4 , $3-$, $3+$. Above the second staff, there are handwritten annotations: $7 \begin{Bmatrix} 3- \\ 4 \end{Bmatrix}$, $4 \begin{Bmatrix} 2+ \\ 2+ \end{Bmatrix}$, $7 \begin{Bmatrix} 3- \\ 4 \end{Bmatrix}$, 4 . Above the third staff, there are handwritten annotations: $7 \begin{Bmatrix} 2- \\ 2+ \end{Bmatrix}$, 4 , $6+$, $7-$. To the right of the third staff, there are handwritten annotations: "SÉRIE", "ÂMBITO", and $2+ \rightarrow 5 \rightarrow 7- \rightarrow 2-$.

Exemplo 5.19. Idem - Passa, passa, gavião.

8- VAMOS ATRÁS DA SERRA, OH! CALUNGA.

3

4

5

6

SÉRIE

ÂMBITO

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "8- VAMOS ATRÁS DA SERRA, OH! CALUNGA." The score is written on six staves, numbered 3 through 6. Each staff contains musical notation with various notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are handwritten mathematical expressions and symbols, including fractions like $\frac{2+}{2-}$, $\frac{3+}{3-}$, and $\frac{4+}{4-}$, as well as sets of numbers in brackets like $\{2+, 3+, 4+\}$ and $\{2-, 3-, 4-\}$. To the right of the staves, the words "SÉRIE" and "ÂMBITO" are written, with arrows pointing to specific parts of the score. The notation includes many eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes with plus or minus signs. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a musical composition.

Exemplo 5.20. Idem - Vamos atrás da serra, oh! Calunga.

10- A CANOA VIROU

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system, with the staves numbered 3, 4, 5, 6, and 7. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings, suggesting a highly technical or experimental piece. The staves are labeled with numbers 3, 4, 5, 6, and 7, and the notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system, with the staves numbered 3, 4, 5, 6, and 7. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings, suggesting a highly technical or experimental piece.

Exemplo 5.22. Idem - A canoa virou.

11 - NESTA RUA TEM UM BOSQUE

SÉRIE

^
ÂMBITO

12 - QUE LINDOS OLHOS

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems (3, 4, 5, 6) and a final system. The notation includes guitar-specific symbols such as fret numbers (e.g., 3+, 4-, 5), accidentals (sharps, naturals), and complex rhythmic markings. The systems are labeled with numbers 3, 4, 5, and 6 on the left margin.

The final system includes the following text:

SÉRIE

ÂMBITO

Exemplo 5.24. Idem - Que lindos olhos.

Devido à grande homogeneidade dos materiais constatada em todas as cantigas, tanto os fragmentos rítmico-melódicos como os blocos têm uma função bem clara na estruturação da peça: formam uma rede subliminar que imprime à música um perfil específico, perfil este que é herdeiro dos elementos-matrizes folclóricos ou, dito de outra maneira, é uma projeção sonoro-temporal das características apenas potenciais e latentes das cantigas.

Como exemplo de aplicação prática, vejamos os compassos 1 a 16 que são baseados em materiais de "O cravo brigou com a rosa". (Para todos os comentários a seguir sobre a obra, remeto o leitor para o anexo 5 que apresenta a sua partitura integral.)

A obra se inicia com as mesmos tons repetidos da melodia, mas espacializados e diferenciados timbricamente: o primeiro sol 3 está a cargo dos violoncelos e contrabaixos em harmônicos e o segundo, dos segundos violinos e violas em som normal. Esse primeiro gesto anacrúsico desencadeia:

- um arpejo ascendente da celesta baseado nos blocos de quatro sons em âmbito de quinta justa (sol-lá-dó-ré, mi-fá#-lá-si, [si-]dó#-ré'-fá#), sendo que este último som é repetido seis vezes;
- um trecho "imitativo" nas madeiras baseado no primeiro grupo de quatro graus conjuntos descendentes da mesma cantiga - originalmente dó-si-lá-sol-fá. Cada grupo é transposto e dividido entre dois instrumentos. O primeiro: réb-dó-sib na flauta 1 e láb-solb na clarineta 1; o segundo: mi-ré#-dó# na flauta 2 e si-lá na clarineta 2; o terceiro: sol-fá#-mi no fagote 1 e ré-dó no fagote 2;
- curta intervenção do prato suspenso derivada do ritmo anacrúsico que ocorre entre os compasso 1 e 2 da cantiga. Os blocos de madeira pontuam o final da prolongação do prato.

Em seguida, no compasso 3, os contrabaixos surgem "crescendo dal niente" para apresentar um bloco de cinco sons, juntamente com a tuba, no compasso 5, com a sétima maior como intervalo de moldura. Os contrabaixos ainda prosseguem no mesmo registro grave apresentando mais dois blocos de quatro sons. Em quinta justa no compasso 7 e em quarta justa no 9, tendendo, portanto, a diminuir o âmbito à medida em que se projeta para o agudo.

Superpostos aos contrabaixos, temos outros eventos:

- outra curta intervenção da percussão, desta vez os bumbos que se amalgamam ao mesmo registro "escuro" dos contrabaixos;
- repetição do motivo inicial anacrúsico, desta vez com lá, o primeiro nos trombones com surdina "straight" e o segundo nos trumpets sem surdina - a mesma idéia de espacialização e diferenciação tímbrica;
- arpejo ascendente que passa pelos violoncelos, violas e segundos violinos,

baseado nos saltos ascendentes da cantiga - sexta menor, quinta justa, terça maior e quarta justa;

- notas longas nos primeiros e segundos violinos baseadas nos mesmos intervalos. Essas notas longas vão se projetando para o agudo até alcançarem o fá 5 nos compassos 14-16.

Como se vê, são inúmeras as possibilidades de manipulação dos materiais. Nesse contexto entra em cena o aspecto propriamente criativo do compositor: a manipulação se efetua por um sentido "plástico" mais abrangente que justifica uma determinada montagem ou disposição dos eventos sonoros no tempo. Embora a descrição "anatômica" dos compassos 1-16 feita acima pareça árida e "cerebral", tal sistema de composição me oferece, na verdade, grande maleabilidade: apesar de o material em si ser quase que totalmente predeterminado, a ampla liberdade de manipulação e disposição equilibra o aspecto "fechado" e restritivo do material. Essas duas tendências, a princípio antagônicas, chegam a um estado de equilíbrio, complementando-se em construções, assim espero, interessantes e diversificadas.

Para estabelecer um guia formal, vali-me de um procedimento bem simples. Abstraindo-me de andamentos e de repetições, somei a quantidade de semínimas de todas as cantigas e obtive o número 360. Como desde o início dos trabalhos pré-composicionais eu já estipulara uma duração de 24 minutos, dividi a quantidade de segundos contidos em 24 minutos (1440) por 360 e obtive 4. Sendo assim, cada semínima das cantigas equivale a quatro segundos de música. Justapondo-se as 12 cantigas, obtive uma tabela de durações que ordenam a distribuição dos materiais no tempo - em cada seção prevalecem não só os materiais rítmico-melódicos e harmônicos, como também o andamento pretensamente original de cada uma das cantigas:

Seção	Cantiga	Quantidade de semínimas da cantiga	Equivalência em segundos na peça	Andamentos	Compassos	Cronometragem
1	O cravo brigou com a rosa	24	1' 36 "	96	1 - 51	0 - 1' 36 "
2	Fui no Itororó	64	4' 16 "	126	52 - 188	1' 37 " - 5' 52 "
3	Vamos, maninha	32	2' 08 "	104	189 - 242	5' 53 " - 8'
4	Olha aquela menina	16	1' 04 "	126	243 - 305	8' 01 " - 9' 04 "
5	Bela pastora	16	1' 04 "	96	306 - 335	9' 05 " - 10' 08 "
6	Cai, cai, balão	32	2' 08 "	88 / 132	336 - 396	10' 09 " - 12' 16 "
7	Passa, passa, gavião	24	1' 36 "	112	397 - 443	12' 17 " - 13' 52 "
8	Vamos atrás da serra, oh! Calunga	40	2' 40 "	112 / 63 126 / 88	444 - 531	13' 53 " - 16' 32 "
9	Carneirinho, carneirão	32	2' 08 "	88	532 - 580	16' 33 " - 18' 40 "
10	A canoa virou	16	1' 04 "	88 / 72	581 - 603	18' 41 " - 19' 44 "
11	Nesta rua tem um bosque	32	2' 08 "	72	604 - 655	19' 45 " - 21' 52 "
12	Que lindos olhos	32	2' 08 "	84 / 144 / 42	656 - 702	21' 53 " - 24'

Figura 5.a. Tabela de seções de r^()ô t a.

Um comentário deve ser feito a respeito desse guia formal. Havia o risco de a obra se tornar uma cansativa sucessão de "quadros" desconexos e por isso, desde o início da escrita da partitura, o item da tabela mais respeitado foi o da mudança de andamento de uma seção para outra. Entre as seções preponderaram os cortes oblíquos, raros são os verticais². Como exemplo, comentemos a passagem da primeira para a segunda seção (compassos 51-52).

No compasso 52 temos duas "faixas" de som. Uma aguda com "clusters" diatônicos - flautas, primeiros e segundos violinos - e uma grave com a nota sol# nos contrabaixos. Repare-se que a primeira está presente desde o compasso 44 nos segundos violinos, permanecendo até o compasso 56 nas flautas, primeiros e segundos violinos; a segunda, presente desde o compasso 47, já nos

² Ver definições dos cortes oblíquo e vertical no item 3.1.

contrabaixos, permanece também até o compasso 56 nos mesmos instrumentos e tuba. Ambas atuam, portanto, como "bandagens" entre uma seção e outra, diversificando o panorama sonoro-estrutural para que o ouvinte não seja guiado (eu diria "vitimado") por uma articulação formal evidente, óbvia. Os cortes oblíquos, então, camuflam a justaposição das 12 seções, imprimindo àquele guia formal uma sensação de continuidade e fluidez.

Outro aspecto que deve ser ressaltado, é o que eu chamo de "rotatividade" formal, já mencionado anteriormente. Devido à grande homogeneidade do material sonoro básico, não há propriamente uma linha unívoca de desenvolvimento no decorrer do tempo. Tem-se mais a impressão de que os mesmos materiais estão sempre circulando, emergindo à tona da trama orquestral, mas sempre rearranjados e redimensionados para outra circunstância construtiva. Se eu tivesse que fazer uma analogia visual, diria tratar-se de um caleidoscópio sonoro, cujas possibilidades de reordenação são infindáveis. E assim é a obra: não efetua reprises explícitas, caminha sempre para adiante, não em uma linha reta - no sentido do tempo linear abordado no capítulo 2 -, mas muito mais em uma linha espiralada que busca uma complementação entre vivências do tempo linear, cíclico e do presente perpétuo. A obra se projeta como uma metáfora das vivências temporais possíveis.

Concluindo essa explanação, gostaria de resgatar da partitura ocorrências dos tipos de articulação temporal que foram abordados nos sub-ítems 3.4.1. a 3.4.4.

O tipo "contínuo" ocorre em extensões de tempo relativamente curtas. No compasso 105, temos o início de uma "faixa" sonora nos segundos violinos e violas, caracterizada por emissões defasadas de sons entremeadas por pausas e por um âmbito de sétima menor (ré 3 - dó 4). No compasso 120, esse mesmo material é subitamente transposto para um registro mais agudo nos primeiros e segundos violinos. Note-se que a partir do compasso 126, as notas passam a ser emitidas simultaneamente, transformando aquela textura "polifônica" em emissão de blocos de quatro sons, cujos valores rítmicos vão se encurtando até o compasso 132.

Um exemplo mais evidente de "justaposição" ocorre a partir do compasso 686. Após o final do bloco das cordas, que começara no compasso 677, temos um corte vertical para uma textura "polifônica" nas madeiras e metais. Novo corte vertical e uma "bordadura" no registro grave da tuba - compasso 688. No compasso 689 ressurgem o bloco das cordas, desta vez transposto meio tom acima. Nos compassos 690-691, bloco de três sons - trompas e violoncelos -, dois sons - trombones - e novamente três sons - trompas e violas. Nos compassos 692-693, temos uma adição de sons para formar um bloco de quatro sons - madeiras e metais. Um último corte vertical no compasso 694 e nova textura "polifônica", desta vez nos primeiros e segundos violinos.

O tipo "superposição" é o mais ocorrente da obra - provavelmente devido

a minha tendência à composição "contrapontística" - no sentido mais amplo da palavra contraponto. No compasso 161, primeiros e segundos violinos iniciam uma "faixa" de som caracterizada por movimentos escalares rápidos ascendentes ou descendentes e "estacionamento" em sons prolongados que formam blocos de quatro sons. Isso ocorre até o compasso 169, a partir do qual sobram somente os movimentos escalares - compassos 170-172 e 174-175.

Superpostos a essa "faixa", temos:

- tom-tons em textura rítmica relativamente densa;
- blocos de três ou quatro sons em "staccato" distribuídos por vários instrumentos;
- sons repetidos, geralmente em semicolcheias - flautas e trompetes no compasso 166, flautas e clarinetas entre os compassos 169 e 172 e trompas e trompetes entre os compassos 172 e 173;
- fragmentos melódicos no registro grave - violoncelos e contrabaixos no compasso 168 e tuba nos compassos 169-170.

Quanto ao tipo "pontilhista", qualquer um dos trechos comentados acima poderia estar nessa categoria - desde que se conceba pontilhismo não como a atomização e o estilhaçamento do som, típicos da década de 50, mas sim um trabalho de montagem com "faixas" de som de geralmente curta duração.

Coda - conclusão

Mais que um ponto final, esse trabalho estabelece possibilidades: os padrões analíticos estabelecidos a partir da tipologia de articulações temporais constatadas no capítulo 3 deverão ser retomados em pesquisas posteriores; as inter-relações com outros campos de estudo, tal como esboçadas nos capítulos 2 e 4, poderão ser aprofundadas a partir de novas leituras e reflexões.

Fruto de um momento não de fixações, mas de interseções, as várias direções assinaladas têm um ponto de origem comum que é a minha própria personalidade como criador.

Embora a criação se cristalice em "obras", as suas motivações e campos de reflexão estão intimamente relacionadas em uma trama de simultaneidades que, para serem abordadas por escrito, devem ser divididas, seccionadas para serem devidamente analisadas e comentadas em separado. Ao fazer isto, torno o discurso mais claro mas, ao mesmo tempo, destruo a unidade original do impulso criativo e estabeleço um discurso que o compositor em mim classifica de ridículo em comparação com a grandeza e profundidade do próprio ato de criação musical.

Em todo caso, a esta parcela de compositor replica a minha parte de analista que o texto "em si mesmo é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar pago-te com um piparote, e adeus"¹.

Rio de Janeiro, 27 de julho de 1995.

¹ Assis, Machado de. Op. Cit., p.10.

Anexo 1. Las Pielés

MARCOS MESQUITA

LAS PIELES (1993)

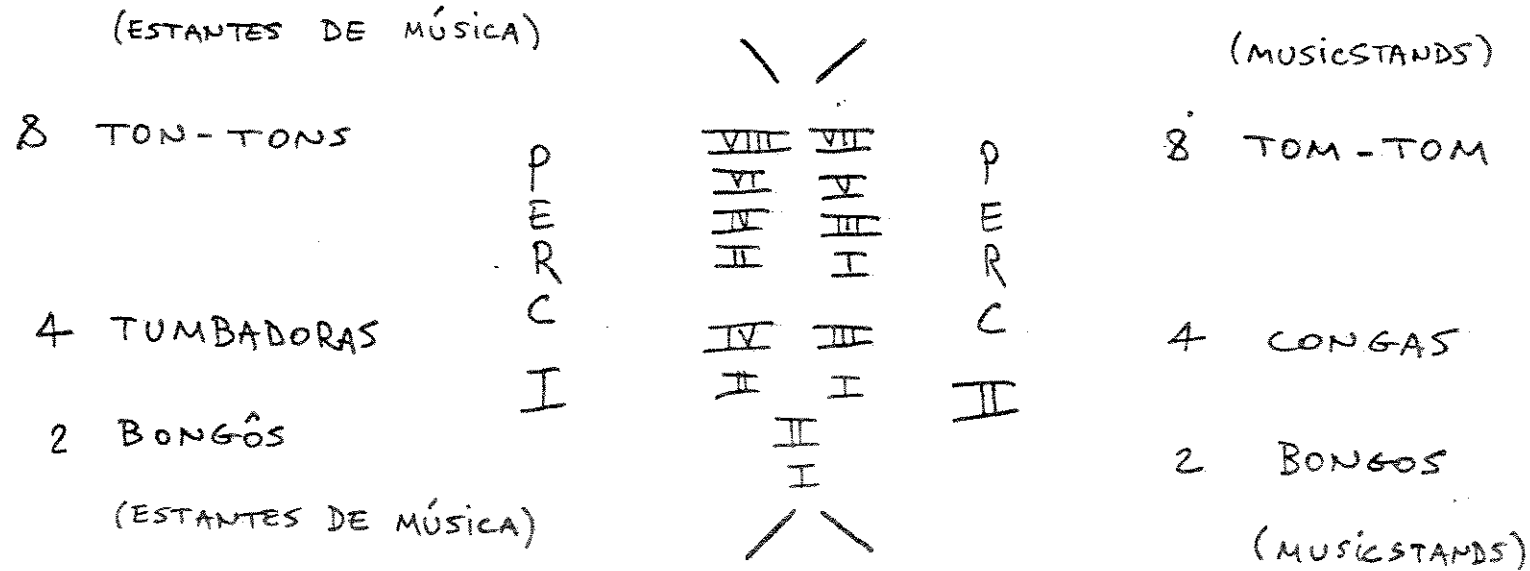
PARA DOIS PERCUSSIONISTAS

FOR TWO PERCUSSION PLAYERS

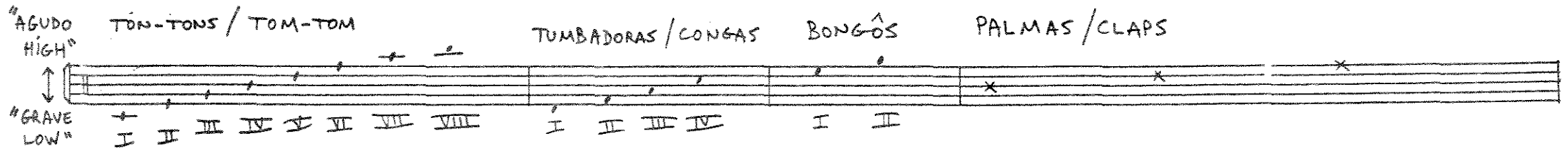
AOS MEUS AMIGOS AGLAÊ FRIGERI E CARMO BARTOLONI
TO MY FRIENDS

DURAÇÃO: CA. 12'
DURATION:

DISPOSIÇÃO DOS INSTRUMENTOS / PLACEMENT OF INSTRUMENTS



PÚBLICO AUDIENCE



PALMA DA MÃO
CONTRA
PALMA DA MÃO
PALM OF HAND
AGAINST
PALM OF HAND

DEDOS
CONTRA
PALMA DA MÃO
FINGERS
AGAINST
PALM OF HAND

DEDOS
CONTRA
DEDOS
FINGERS
AGAINST
FINGERS

INSTRUÇÕES GERAIS / GENERAL INSTRUCTIONS

→ TODOS OS INSTRUMENTOS COM PELE NATURAL OU PELE DE FIBRA (FIBER SKIN).
ALL INSTRUMENTS WITH NATURAL SKIN OR FIBER SKIN.

→ AS PELES DOS TOM-TOMS E BONGÔ I NÃO DEVEM ESTAR MUITO ESTICADAS, DE TAL MANEIRA QUE OS PERCUSSIONISTAS POSSAM FAZER PEQUENOS GLISSANDOS PRESSIONANDO A MEMBRANA COM UMA DAS MÃOS.

THE SKINS OF THE 8 TOM-TOM AND BONGO I SHOULD NOT BE VERY STRETCHED, SO THAT THE PLAYERS CAN MAKE SHORT GLISSANDI DEPRESSING THE SKIN WITH ONE OF THE HANDS.

→ SÃO UTILIZADAS SOMENTE AS MÃOS PARA PERCUTIR OS INSTRUMENTOS.
JUST THE HANDS ARE USED TO PERCUSS THE INSTRUMENTS.

→ OS INSTRUMENTISTAS TOCAM, MUITAS VEZES, COM ANDAMENTOS DIFERENTES SUPERPOSTOS. NESTES CASOS O INÍCIO DA SUPERPOSIÇÃO DEVE SER FEITO NO LOCAL EXATO INDICADO NA PARTITURA; A PARTIR DAÍ CADA PERCUSSIONISTA TOCA SUA PARTE INDEPENDENTE DO OUTRO.

THE PLAYERS HAVE MANY TIMES DIFFERENT TEMPI SIMULTANEOUSLY. IN THESE CASES THE BEGINNING OF THE OVERLAPPING MUST BE PLAYED IN THE EXACT PLACE AS INDICATED IN THE SCORE; AFTER THAT EACH PLAYER PLAYS HER/HIS OWN PART INDEPENDENTLY FROM ANOTHER.

SÍMBOLOS / SYMBOLS

V PAUSA BEM CURTA / VERY SHORT REST

FERMATAS OU PAUSAS :  CURTA  MÉDIA
HOLDS OR RESTS : SHORT MEDIUM

 REPETIR O COMPASSO PRECEDENTE / REPEAT THE PRECEEDING BAR

TOCAR COM : / PLAY WITH :

M PALMA DA MÃO / PALM OF HAND

G GEMA DOS DEDOS (COM EXCEÇÃO DO POLEGAR)
FINGERTIPS (WITH EXCEPTION OF THUMB)

D DEDOS (COM EXCEÇÃO DO POLEGAR)
FINGERS (WITH EXCEPTION OF THUMB)

U UNHAS / FINGERNAILS

D1 POLEGAR / THUMB

○ CENTRO DA PELE
CENTRE OF SKIN

○ BORDA
NEAR RIM

+ PERCUTIR DEIXANDO A MÃO (OU DEDOS, OU GEMAS) SOBRE A PELE, RESULTANDO EM UMA ESPÉCIE DE STACCATO.

PERCUSS AND LEAVE THE HAND (OR FINGERS, OR FINGERTIPS) ON THE SKIN, RESULTING A KIND OF STACCATO.



ESFREGAR A MEMBRANA DOS INSTRUMENTOS.
RUB THE SKIN OF INSTRUMENTS.



TRÊMOLO ESFREGANDO A MEMBRANA DO INSTRUMENTO O MAIS RAPIDAMENTE POSSÍVEL.
TREMOLO RUBING THE SKIN OF INSTRUMENT AS FAST AS POSSIBLE.

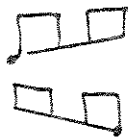


ESFREGAR A MEMBRANA DOS INSTRUMENTOS EM UM MOVIMENTO CIRCULAR, ININTERRUPTO.

RUB THE SKIN OF INSTRUMENTS IN A CIRCULAR, CONTINUOUS MOVEMENT.



TRANSIÇÃO GRADUAL DO CENTRO PARA A BORDA DA MEMBRANA.
CHANGE GRADUALLY FROM CENTRE OF SKIN TO THE EDGE.



GLISSANDO ASCENDENTE OU DESCENDENTE PRESSIONANDO-SE A MEMBRANA COM UMA DAS MÃOS (TOCAR O RITMO INDICADO COM A OUTRA MÃO!).

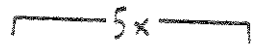
GLISSANDO UP OR DOWNWARDS DEPRESSING OR RELEASING THE SKIN WITH ONE OF THE HANDS (PLAY THE INDICATED RHYTHM WITH THE OTHER HAND!).

"mf"

INDICAÇÕES DE DINÂMICA ENTRE ASPAS NÃO INDICAM A INTENSIDADE DO SOM, MAS SIM A QUANTIDADE DE ENERGIA DISPENDIDA PARA PRODUZÍ-LO.

"ff"

DYNAMICS IN QUOTATION MARKS DO NOT REFER TO THE ACTUAL RESULTING VOLUME, BUT RATHER THE INTENSITY OF THE EFFORT.



REPETIR O TRECHO CINCO VEZES.

REPEAT FIVE TIMES.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves (I and II) with complex rhythmic notation, dynamics (pp, ff, mf, f, p), and performance instructions.

System 1: Starts with a tempo marking $J=152$ and a dynamic of pp . The first staff (I) includes the instruction "RALLENTANDO" and a fermata. The second staff (II) includes the instruction "Poco RALLENTANDO".

System 2: Continues the musical notation with various dynamics and performance markings.

System 3: Includes a tempo marking $J=97$ and a dynamic of pp . The first staff (I) includes the instruction "A TEMPO ($J=152$)".

System 4: Continues the musical notation with various dynamics and performance markings.

System 5: Includes a tempo marking $J=152$ and a dynamic of pp . The first staff (I) includes the instruction "A TEMPO ($J=152$)".

System 6: Continues the musical notation with various dynamics and performance markings.

(1) QUEM TERMINAR PRIMEIRO ESPERA PELO OUTRO.
WHO ENDS BEFORE WAITS FOR THE OTHER.

[illegible]

Handwritten Musical Score for Percussion (I and II)

System 1:

- Staff I:** Starts with $\text{♩} = 97$. Features a 5x measure rest. Dynamics: pp , f , pp , p , mf , p , mf , p . Includes a **TACET** section.
- Staff II:** Starts with $\text{♩} = 97$. Features an 8x measure rest. Dynamics: f , pp , f , pp , p , mf , p , mf , p . Includes a **TACET** section.

System 2:

- Staff I:** Starts with $\text{♩} = 97$. Dynamics: mf , p , p , mf , p , mf , p , mf , p . Includes a **TACET** section.
- Staff II:** Starts with $\text{♩} = 97$. Dynamics: mf , p , p , mf , p , mf , p , mf , p . Includes a **TACET** section.

System 3:

- Staff I:** Starts with $\text{♩} = 152$. Dynamics: ff , ff , pp , mf , p , mf , p , mf , p . Includes a **TACET** section.
- Staff II:** Starts with $\text{♩} = 152$. Dynamics: ff , ff , pp , mf , p , mf , p , mf , p . Includes a **TACET** section.

System 4:

- Staff I:** Starts with $\text{♩} = 97$. Dynamics: ff , ff , Dim. , ff , Dim. , p , p . Includes a **TACET** section.
- Staff II:** Starts with $\text{♩} = 97$. Dynamics: ff , ff , Dim. , ff , Dim. , p , p . Includes a **TACET** section.

Tempo and Performance Markings:

- ♩ = 97:** RALLENTANDO, A TEMPO (♩ = 97), RALLENTANDO, A TEMPO (♩ = 97), RALLENTANDO, A TEMPO (♩ = 97).
- ♩ = 152:** A TEMPO (♩ = 152), RALLENTANDO, A TEMPO (♩ = 152), RALLENTANDO, A TEMPO (♩ = 152), RALLENTANDO, A TEMPO (♩ = 152).
- MOLTO RALLENTANDO:** Indicated at the end of the score.

(1) NESTE CASO PEQUENA PAUSA SOMENTE PARA O PERCUSSIONISTA QUE TERMINAR ANTES. AMBOS CEMEGAM JUNTOS NO PRÓXIMO COMPASSO.
IN THIS CASE LITTLE REST ONLY FOR THE PERCUSSION PLAYER WHO ENDS BEFORE. BOTH BEGIN TOGETHER IN THE NEXT BAR.

(2) CONTAR A PAUSA APÓS O ÚLTIMO SOM PERCUTIDO. AMBOS CEMEGAM JUNTOS NO PRÓXIMO COMPASSO.
REST AFTER THE LAST SOUND. BOTH BEGIN TOGETHER IN THE NEXT BAR.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring two systems of staves (I and II) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff I:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "A TEMPO" with a metronome marking of 152 (♩ = 152). The staff contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is present.
- Staff II:** Starts with a bass clef. The staff contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is present.

System 2:

- Staff I:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "A TEMPO" with a metronome marking of 152 (♩ = 152). The staff contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is present.
- Staff II:** Starts with a bass clef. The staff contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is present.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, and is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for six percussion modules (I 1 to I 6). The score includes various musical notations, dynamics, and tempo markings.

Module I 1: Tempo $\text{♩} = 97$. Dynamics: pp , mf , pp . Markings: ACCELERANDO .

Module I 2: Tempo $\text{♩} = 97$. Dynamics: pp , mf , pp . Markings: MOLTO ACCELERANDO , ATEMPO ($\text{♩} = 97$), POCO RALL. , ATTACCA .

Module I 3: Tempo $\text{♩} = 97$. Dynamics: pp , f , pp . Markings: ACCEL. SEMPRE , ATEMPO ($\text{♩} = 97$), POCO RALL. , ATTACCA .

Module I 4: Tempo $\text{♩} = 97$. Dynamics: pp , f , pp . Markings: MOLTO ACCEL. , ATEMPO ($\text{♩} = 97$), POCO RALL. , ATTACCA .

Module I 5: Tempo $\text{♩} = 97$. Dynamics: pp , f , pp . Markings: RALL. , ATEMPO ($\text{♩} = 97$), POCO RALL. , ATTACCA .

Module I 6: Tempo $\text{♩} = 122$. Dynamics: pp , f , pp . Markings: MOLTO ACCEL. , ATEMPO ($\text{♩} = 78$), POCO RALL. , ATTACCA .

INSTRUÇÕES: 1) OS PERCUSSIONISTAS TOCAM OS SEIS MÓDULOS (PERC. I NA PÁG. 7 E PERC. II NA PÁG. 8), INDEPENDENTES UM DO OUTRO, EM QUALQUER SEQUÊNCIA DESEJADA; QUEM TERMINAR PRIMEIRO ESPERA PELO OUTRO;
2) LOGO EM SEGUÍDA, SEM PAUSA, TOCAR A SEÇÃO A NA PÁGINA 9;
3) VOLTAR AOS MÓDULOS; DESTA VEZ ESCOLHER E TOCAR SOMENTE TRÊS; QUEM TERMINAR ANTES ESPERA PELO OUTRO;
4) PROSSEGUIR, SEM INTERRUPTÃO, A PARTIR DA LETRA B NA PÁGINA 9.

INSTRUCTIONS: 1) PLAY THE SIX MODULES (I ON PAGE 7 AND II ON PAGE 8), INDEPENDENT FROM ANOTHER, IN ANY DESIRED SEQUENCE; WHO ENDS BEFORE WAITS FOR THE OTHER;
2) AFTER THAT, WITHOUT REST, PLAY SECTION A ON PAGE 9;
3) BACK TO THE MODULES; THIS TIME CHOOSE AND PLAY ONLY THREE; WHO ENDS FIRST WAITS FOR THE OTHER;
4) CONTINUE, WITHOUT REST, AT LETTER B ON PAGE 9.

Handwritten musical score for six staves (II 1 to II 6) and an ATTACCA section. The score includes tempo markings, dynamics, and performance instructions.

Staff II 1: $J=122$, RALLENTANDO , $\text{A TEMPO } (J=122)$, RALL. - . Dynamics: pp , ff , pp , f , pp , mf , mf , p , f , pp . Markings: ATTACCA .

Staff II 2: $J=97$, M , D , M , $J=122$, $J=97$, G , ACCEL. - , $\text{A TEMPO } (J=97)$, M , G , M . Markings: ATTACCA .

Staff II 3: $J=97$, D , $\text{MOLTO ACCELERANDO -}$, $\text{A TEMPO } (J=97)$, G , RALLENTANDO - , $\text{A TEMPO } (J=97)$, $J=78$, D , G , M . Dynamics: pp , pp , mp , pp , mp , pp , mf . Markings: ATTACCA .

Staff II 4: $J=97$, M , MOLTO ACCEL. - , $\text{A TEMPO } (J=97)$, G , MOLTO ACCEL. - , $\text{A TEMPO } (J=97)$, D , G . Dynamics: pp , mp , pp , mp , pp , ff , pp . Markings: ATTACCA .

Staff II 5: $J=97$, D , MOLTO ACCEL. - , $\text{A TEMPO } (J=97)$, G , $J=152$, RALL. SEMPRE - , G , MOLTO ACCEL. - , $\text{A TEMPO } (J=97)$, D , G , POCO RALL. , M . Dynamics: pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp . Markings: ATTACCA .

Staff II 6: $J=78$, M , D , G , M , D , G . Dynamics: pp , pp , pp , pp , pp , pp , pp . Markings: ATTACCA .

ATTACCA Section: $J=122$, POCO ACCEL. - , M , mf , pp .

LER INSTRUÇÕES NA PÁG. 7.
READ INSTRUCTIONS ON PAGE 7.

B

RALLENTANDO - -

I = 97 G G D

I TACET

II TACET

f p mf pp subito! pf

RALLENTANDO - - - - -

M D G D G M

A TEMPO (J = 152)

ACCELERANDO POCO A POCO (1)

$J=97$ D $J=152$ 3x

I SIMILE $\pm 10''$ 3x

II SIMILE

(1) ACCELERANDO DURA 10 SEGUNDOS APROX. ACCELERANDO LASTS ABOUT 10 SECONDS.

$J=152$ SEMPRE

mp (PP)

D G

3x

I D G

II 3x

Poco RALL.

TACET

mp PP

RALLENTANDO $J=78$

I $J=78$ [U] $J=122$ TACET

II $J=78$ $J=122$

POCO RALL. -

mf pp (III) mf pp (IV) mf pp (V) P (VI) P

pp mf

$J=97$ MOLTO RALL.

$J=122$ RALL. - ATEMPO $J=122$ ATEMPO $J=97$

I $J=122$ (P)

II $J=122$

ATEMPO $J=97$ M

ACCEL. - - - - ATEMPO $J=97$

Handwritten musical score for "FACET" by J. S. G. The score is written on two systems of staves. The first system (I and II) features a complex, fast-paced melody with many triplets and sixteenth notes. The second system (I and II) features a slower, more melodic line with a tempo marking of quarter note = 152. The score includes various dynamic markings such as "p", "cresc.", "pp", "f", "mf", and "p". The title "FACET" is written in large, bold letters across the middle of the first system.

Handwritten musical score for two staves, I and II. Staff I has a treble clef and staff II has a bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "mf". There are also circled letters "U" and "M" above the staves.

Handwritten musical score for two staves, I and II. Staff I has a treble clef and staff II has a bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings like "p" and "mf". Circled letters "D", "M", and "G" are present above the staves.

Handwritten musical score for two staves, I and II. Staff I has a treble clef and staff II has a bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings like "pp", "mf", and "f". Circled letters "D", "M", and "G" are present above the staves.

Handwritten musical score for two staves, I and II. Staff I has a treble clef and staff II has a bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings like "mf". Circled letters "D", "M", and "G" are present above the staves.

[M] $\rightarrow$

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. It features two staves, I and II, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "pp". A circled "M" with an arrow points to the first measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. It continues the notation from the first system, with dynamic markings like "mf" and "ff".

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. It includes dynamic markings like "mf", "pp", and "M".

Handwritten musical score for the fourth system, measures 13-16. It includes dynamic markings like "mf", "pp", "mp", and "D".

(1) I BATE A PALMA DE SUA MÃO DIR. NA PALMA DA MÃO ESQ. DE II.
I CLAPS HERE/HIS R. PALM OF HAND AGAINST L. PALM OF HAND OF II.

CAMPINAS,
19/3/93

Anexo 2. Antes das Leituras

MARCOS MESQUITA

ANTES DAS LEITURAS (1993)

PARA NARRADOR E CORO MISTO
FOR NARRATOR AND MIXED CHOIR

TEXTO : PRÓLOGO AO 6.º LIVRO DO MASNAVI DE JALALUDDIN RUMI
TEXT : PROLOGUE TO THE 6. BOOK OF MASNAVI I MA'NAVI OF MAULANA JALÁL-UD-DIN
MUHAMMAD I, RÚMÍ.

DURAÇÃO ≈ 7'
DURATION

PAUSAS : ✓ BEM CURTA
RESTS : VERY SHORT

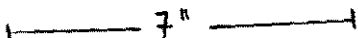
△ CURTA
SHORT

○ MÉDIA
MEDIUM

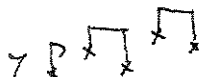
 AGUDO - HIGH
MÉDIO - MEDIUM
GRAVE - LOW

O SISTEMA DE QUATRO LINHAS INDICA OS REGISTROS DAS ALTURAS APROXIMADAS QUE DEVEM SER EMITIDAS. SE UM NAÍPE INTEIRO CANTA JUNTO, CADA CANTOR ESCOLHERÁ O SEU TOM, RESULTANDO CLUSTERS.

THE FOUR LINES SYSTEM INDICATES THE REGISTERS OF THE PITCHES WHICH HAVE TO BE SUNG. IF A WHOLE GROUP (S, A, T OR B) SINGS TOGETHER, EACH SINGER CHOOSE YOUR TONE, RESULTING CLUSTERS.

 DURAÇÃO DO TRECHO EM SEGUNDOS.
DURATION OF THE PASSAGE IN SECONDS.

 NARRAÇÃO COM RITMO FIXADO.
NARRATION WITH FIXED RHYTHM.

 NARRAÇÃO COM RITMO FIXADO E "ALTURAS" SUGERIDAS.
NARRATION WITH FIXED RHYTHM AND SUGGESTED "PITCHES".

OBSERVAÇÃO PARA O NARRADOR ; LEITURA ISENTA, DISCRETA, SEM ARROUBOS TEATRAIS !
OBSERVATION FOR THE NARRATOR : DISCREET READING, WITH NO THEATRICAL RAPTURES !

NARRADOR [CORO TACET]:

O AMOR NÃO TEM NA...

INTERROMPER A FALA E PIGARREAR DISCRETAMENTE, EM SEGUNDA PAUSA DE SETE SEGUNDOS APROXIMADAMENTE E RETOMAR LEITURA.

O AMOR NÃO TEM NADA A VER COM OS CINCO SÊ... ✓ CINCO SENTIDOS OU OS SEIS LADOS DO MUNDO ✓ SEIS LADOS DO MUNDO;

SUA ÚNICA META É SER ATRAÍDO POR DEUS. ✓
MAS TALVEZ ME SEJA DADA LICENÇA, DORAVANTE,

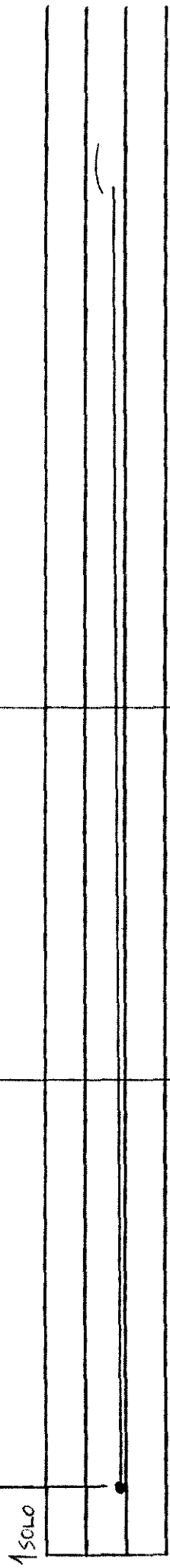
PARA CONTAR...

PIGARREAR DISCRETAMENTE E PROSSEGUIR LOGO EM SEGUNDA.

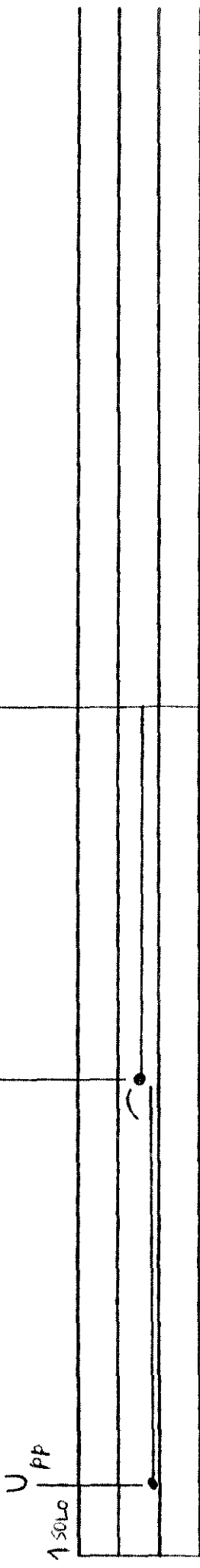
ESTES MISTÉRIOS, NA MEDIDA EM QUE POSSAM SER CONTADOS,
EM UM DISCURSO QUE SE APROXIME MAIS DOS FATOS,
DO QUE ESTAS PÁLIDAS INDICAÇÕES DESSES ASSUNTOS CUSCROS ✓ ASSUNTOS ✓
MISTÉRIOS A NÃO PODEM ✓ NÃO PODEM SER COMUNICADOS, SALVO ✓ AQUELES QUE SABEM;

ATTACCA

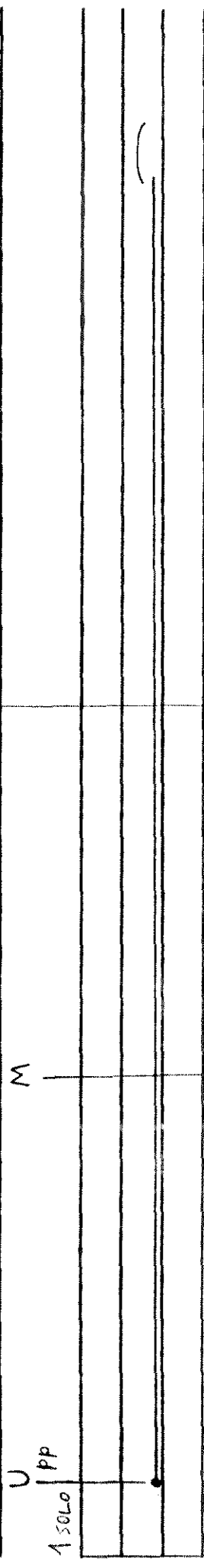
N UM MISTÉRIO NO OUVIDO DE INFIÉIS A NÃO É MISTÉRIO.



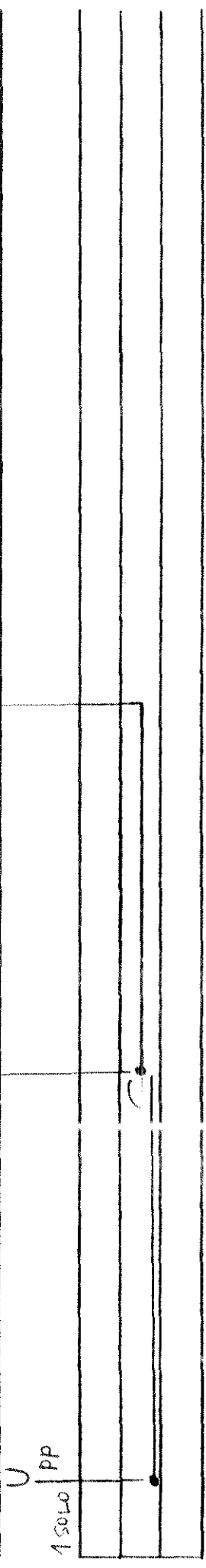
U
1 SOLO
PP



U
1 SOLO
PP



U
1 SOLO
PP



U
PP

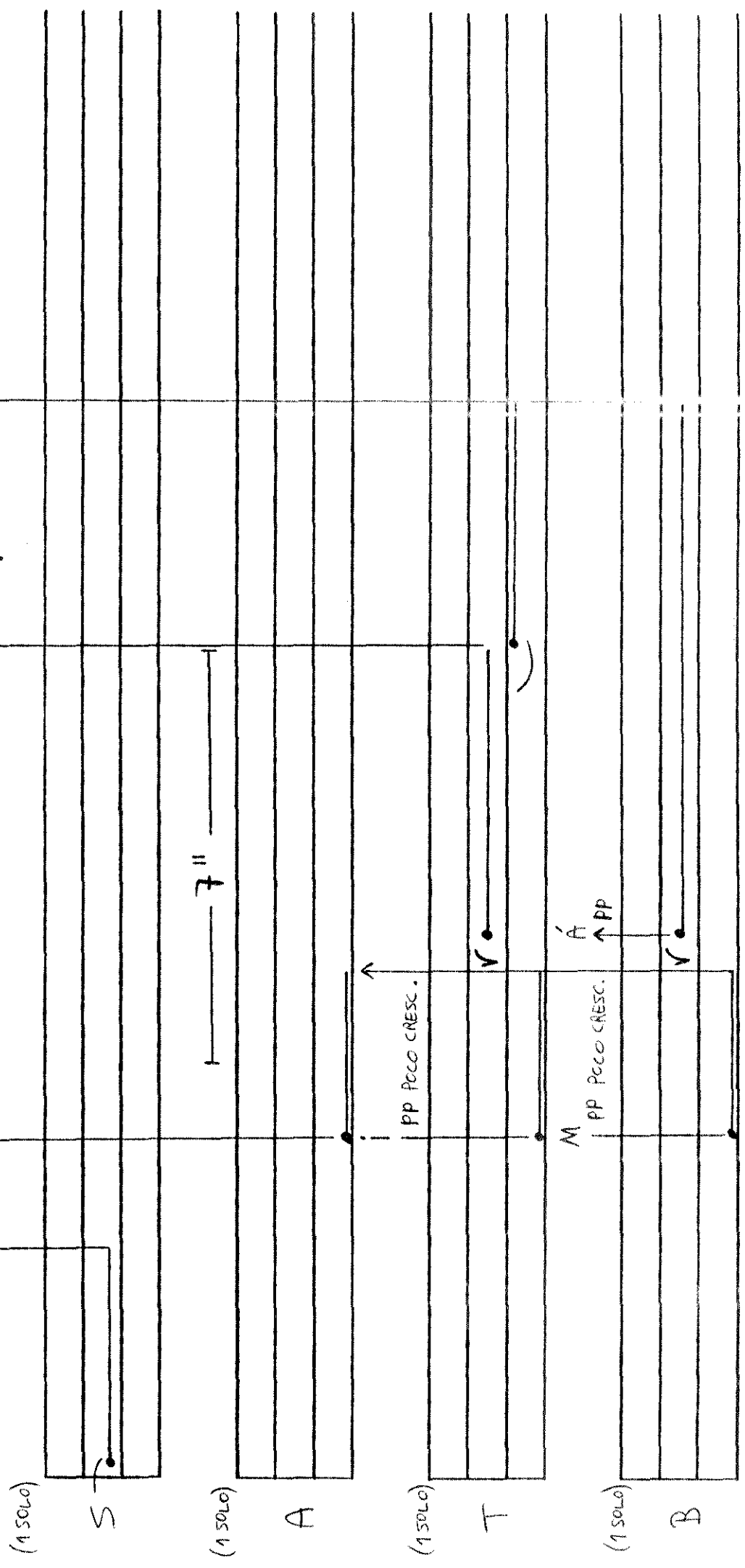


NÃO OBSTANTE, ESTE É UM CHAMADO DE DEUS A PARA TI PARA TI ;



TACET 7"

NÃO IMPORTA A ELE QUE TU O ACEITES A



N OU REJEITES.

TACET

$\text{♩} = 66$

(1 SOLO)

S

(1 SOLO)

A

(1 SOLO)

T

(1 SOLO)

B

N CARAVANA DEIXOU DE SEGUIR SEU CAMINHO. (A)

TAMPOCO A LUA CHEIA, EM UMA NOITE CLARA, (A)

1 SOLO

TUTTI

A												
T												
B												

N DEIXA DE BRILHAR POR CAUSA DOS VÍNCOS DOS CÃES NA TERRA. A LUA DERRAMIA SUA LUZ A E OS CÃES A UIVAM;

S

A'

pp

f

TACET

A

A'

pp

f

TACET

T

A'

pp

f

TACET

B

A'

pp

f

TACET

NARRADOR [CORO TACET]:

CADA UM AGE DE ACRÔ...✓ DE ACORDO COM SUA NATUREZA.

PELO DECRETO DIVINO, A CADA UM É DEGUI...✓ DESIGNADO UM OFÍCIO,

E ELE AGE A CONFORME SUA NATUREZA. A

QUANDO O VENTO✓ SOPRA✓ AS PLANTAS PARA FORA DA SUPERFÍCIE DA ÁGUA,

ESTA MOSTRA ENTÃO T...✓ SUA PRÓPRIA PUREZA.

CONTEMPLA OS RAMOS DE CORAL BRILHANTES E FRESCOS

E OS RICOS FRUTOS CRESCENDO NA ÁGUA A NA ÁGUA DA VIDA!

ASSIM, QUANDO A SABEDORIA É PURGADA DE LETRAS E✓ PALAVRAS A LETRAS E PALAVRAS,

ELA AS ABANDONA TODAS, E APARECE COMO O MAR DA UNIDADE.

ENTÃO, AQUÊ... PIGARREAR DISCRETAMENTE,
PAUSA CURTA E PROSSEGUIR

AQUELE QUE FALA, AQUELE QUE ESCUTA E AS PALAVRAS DITAS,

TODOS A OS TRÊS ENTREGAM A ALMA NESSA CONSUMAÇÃO.

AQUELE QUE DÁ O PÃO E AQUELE QUE COME O PÃO

ATTACCA

3
4

N $\frac{3}{4}$ 7 $\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$ 7 | SÃO PURIFICADOS DE SUAS FORMAS Δ E TORNAM-SE PÓ. (A)

$\text{♩} = 96$ RALL. — —

TUTTI

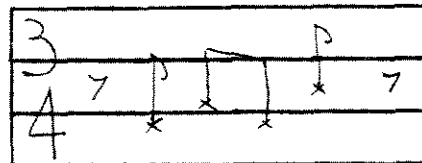
(TUTTI)

$\text{♩} = 66$

1 SOLO

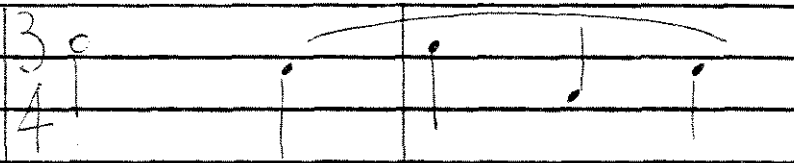
ACCEL. — — —

S



TACET

EO PRÓ-PRIO PÃO
mp



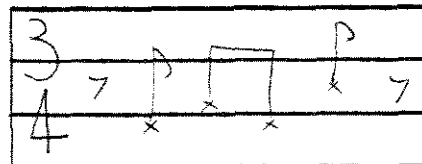
TUTTI

(TUTTI)

$\hat{c}$
pp

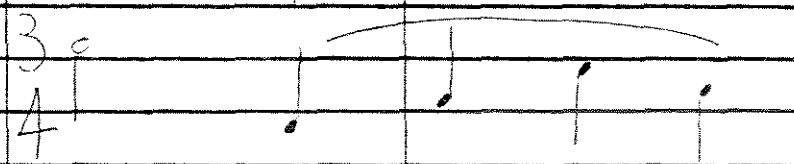
1 SOLO

A



TACET

EO PRÓ-PRIO PÃO
mp



TUTTI

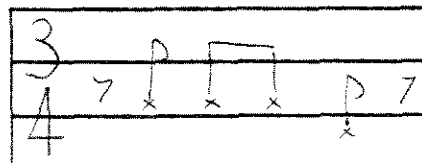
(TUTTI)

$\hat{c}$
pp

mf

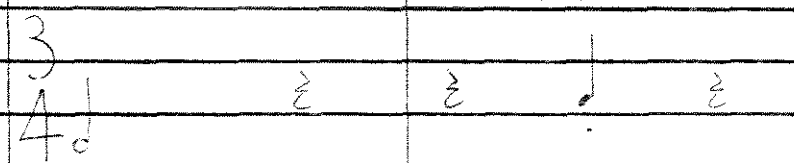
1 SOLO

T



TACET

EO PRÓ-PRIO PÃO
mp



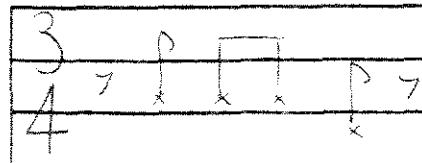
TUTTI

(TUTTI)

$\hat{c}$
pp

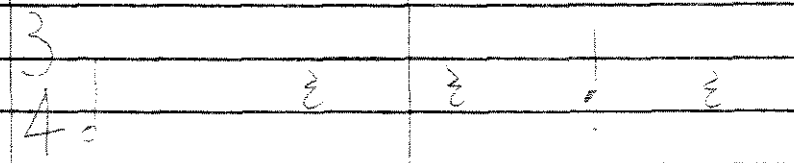
1 SOLO

B



TACET

EO PRÓ-PRIO PÃO
mp

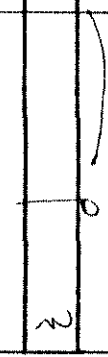
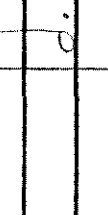
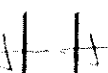
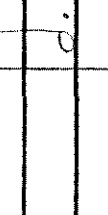
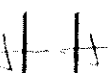
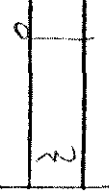
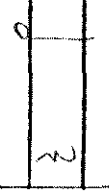
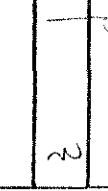
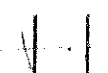
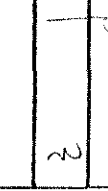
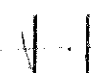


$\hat{c}$
pp

mf

N MAS SUAS ESSÊNCIAS EM CADA UMA DESSAS TRÊS CATEGÓRIAS SÃO DIFERENCIAIS COMO TAL ETERNAMENTE. TACET

A TEMPO

	TUTTI	1 SOLO				TUTTI	
S							
							
A							
							
T			(1 SOLO)				
							
B							
							

DIZE-LHE

ACCEL. - - A TEMPO

[illegible]

127

Δ ω $\circ$ $\circ$ $\bullet$ $\circ$ $\bullet$ $\bullet$

75051

SECRET

F

RT

7 2

4

2

pp

ti

39
4

7
2

4

5

2 3

Anexo 3. Leituras I

MARCOS MESQUITA

LEITURAS I

FLAUTA / FLUTE

PARA MEU AMIGO
TO MY FRIEND

EDUARDO MONTEIRO

1993

INSTRUÇÕES :

- TOCAR COM POUCO VIBRATO, MAS COM UMA SONORIDADE ENVOLVENTE ;
- O SISTEMA DUPLO UTILIZADO ATÉ A PÁGINA 7 SERVE PARA MELHOR VISUALIZAÇÃO DOS DOIS ANDAMENTOS REQUERIDOS ($\downarrow = 126$ E $\downarrow = 76$) ;
- $\downarrow$ = RESPIRAÇÃO SUGERIDA ; V = PAUSA BEM CURTA ;
- O TEXTO DA PÁGINA 11 PODERÁ SER LIDO EM VOZ ALTA APÓS A PERFORMANCE INSTRUMENTAL* ; OUTRA OPÇÃO É NÃO LER EM VOZ ALTA, MAS DISTRIBUIR CÓPIAS DO TEXTO AO PÚBLICO APÓS A APRESENTAÇÃO DA PEÇA OU APÓS O CONCERTO. NO CASO DE GRAVAÇÃO (LP, K7, CD) RECOMENDA-SE A IMPRESSÃO DO TEXTO NA CAPA OU ENCARTE.
* LEITURA ISENTA, SEM ARROUBOS TEATRAIS

INSTRUCTIONS :

- PLAY WITH A LITTLE VIBRATO BUT WITH A COMPELLING SOUND QUALITY ;
- THE DOUBLE SYSTEM UNTIL PAGE 7 SHOWS THE TWO REQUIRED TEMPI ($\downarrow = 126$ AND $\downarrow = 76$) ;
- $\downarrow$ = SUGGESTED BREATHING ; V = VERY SHORT REST ;
- THE TEXT AT PAGE 11 CAN BE READ ALOUD AFTER THE INSTRUMENTAL PERFORMANCE (COOL READING, WITH NO THEATRICAL RAPTURES) ; ANOTHER OPTION IS NO READING BUT DELIVER TEXT COPIES IN THE AUDIENCE AFTER THE PERFORMANCE OF THE WORK OR AFTER THE CONCERT. IN THE CASE OF RECORDING (LP, TAPE, CD) IT IS RECOMMENDED THAT THE TEXT IS PRINTED ON THE COVER OR INSERT.

♩ = 126

FL.

p
DISCRETO

♩ = 76

mf p

mf p

mf

mf

p

mf

mf

p

mf

p

pp

mf

p

ACCELERANDO - - - -

A TEMPO (:

mf > p

mf

p

p

mf

mf

p

mf

p

mf

p

mf

mf

p

f

p

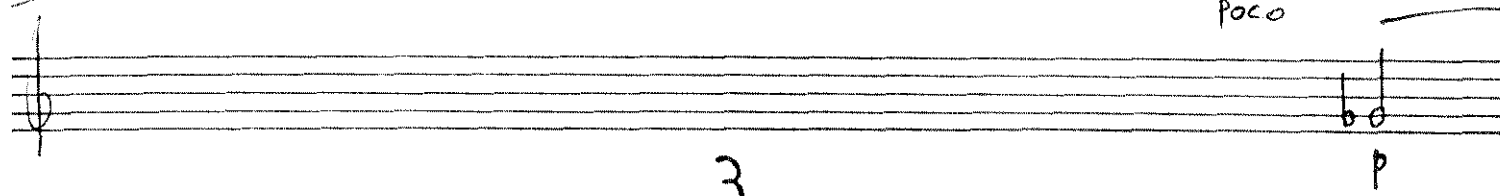
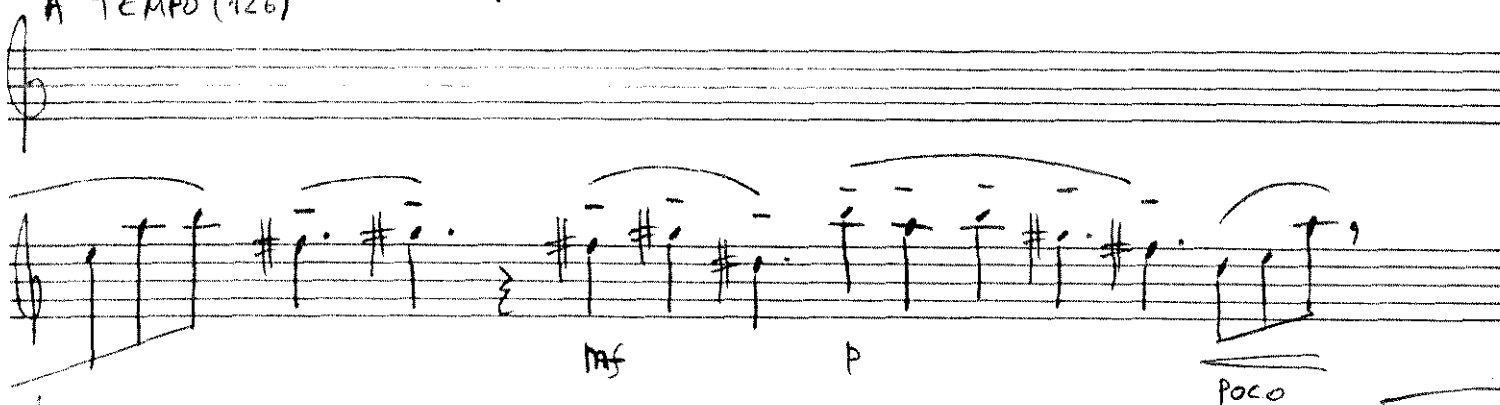
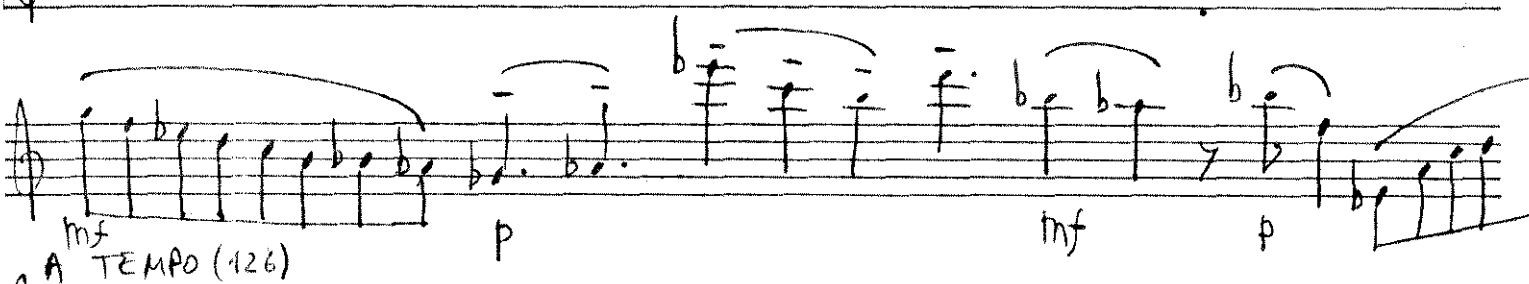
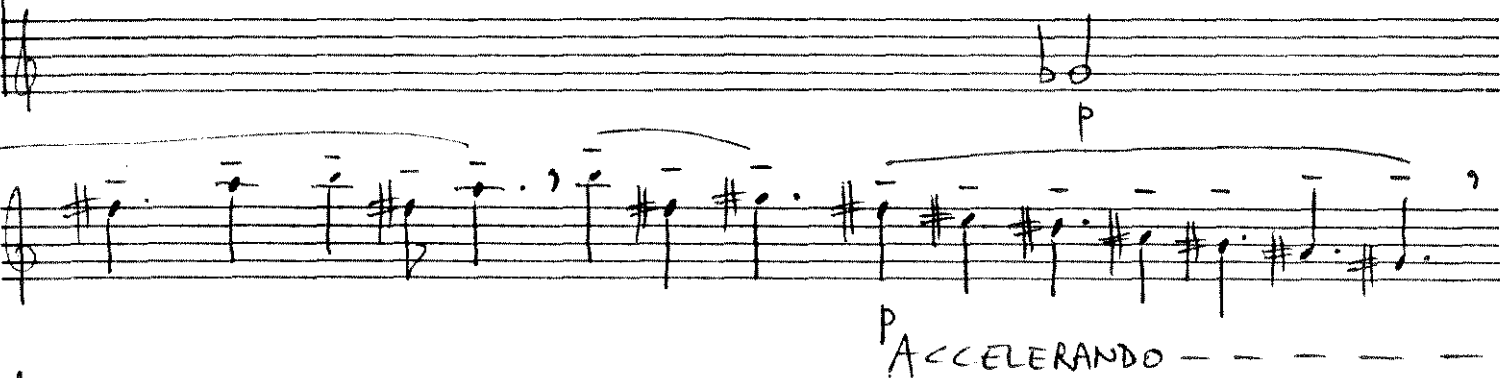
mf

p

mf

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is written in a fluid, handwritten style. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Some staves feature slurs over groups of notes, and there are occasional accidentals (sharps and flats). The final staff ends with a double bar line and a final note. The page number '2' is written at the bottom center.

2



ACCELERANDO - A TEMPO (126)

Handwritten musical score for a piece titled "ACCELERANDO - A TEMPO (126)". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (pp). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a piano (p) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic. The third staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff has a piano (p) dynamic. The fifth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth staff has a piano (p) dynamic. The seventh staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The eighth staff has a piano (p) dynamic. The ninth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The tenth staff has a piano (p) dynamic. The score ends with a double bar line and the number 4.

Handwritten musical score on six staves, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Staff 1: Contains a melodic line with notes and rests. Dynamics include *(pp)* and *f*. The instruction *ACCELERANDO* is written above the staff.

Staff 2: Features a melodic line with notes and rests. Dynamics include *p* SEMPRE, *mf*, and *p*. The instruction *(ACCEL.)* is written above the staff, followed by a dashed line and *A TEMPO (76)*. A piano accompaniment section is shown with notes and rests, marked *pp*.

Staff 3: Contains a melodic line with notes and rests. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*.

Staff 4: Features a melodic line with notes and rests. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*. A piano accompaniment section is shown with notes and rests, marked *p* and *mf p*. The instruction *Poco* is written below the staff.

Staff 5: Contains a melodic line with notes and rests. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *mp*, and *pp*.

Staff 6: Features a melodic line with notes and rests. Dynamics include *mp*, *pp*, *mp*, and *p*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes dynamics: *mf*, *p*, *pp*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The notation features various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The second system includes dynamics: *mf*, *(pp)*, *mp*, *pp*, and *mp*. The notation includes slurs and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The third system includes dynamics: *p*, *mp*, and *mp*. The notation includes slurs and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The fourth system includes dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *pp*, and *p*. The notation includes slurs and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The fifth system includes dynamics: *mp*, *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. The notation includes slurs and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The sixth system includes dynamics: *pp*, *mp*, *p*, and *mp*. The notation includes slurs and rests. The system concludes with the instruction **ACCELERANDO** followed by a dashed line and **A TEMPO** with a tempo marking of 70.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *pp* marking. The second staff has *mp* and *p* markings. The third staff has *f* and *p* markings. The fourth staff has *mp*, *pp*, and *mp* markings. The fifth staff has a *pp* marking. The sixth staff has *(mp)*, *pp*, and *mp* markings. The seventh staff has a *f* marking.

Handwritten musical score on three staves, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 96$. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has *mf* and *mf* markings. The second staff has *poco* and *mf* markings. The third staff has *p*, *mf*, and *poco RALL.---* markings. The score ends with a *7* marking.

A TEMPO (96)

ACCEL. ---

Handwritten musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are indicated throughout.

Staff 1: Starts with a 5/4 time signature, then changes to 4/4. Dynamics include *mf* and *poco*. The staff ends with a 3/4 time signature and an *ACCEL.* marking.

Staff 2: Starts with a 4/4 time signature, then changes to 6/4, 4/4, and 3/4. Dynamics include *p* and *mf*.

Staff 3: Starts with a 4/4 time signature, then changes to 5/4 and 3/8. Dynamics include *p* and *mf*.

Staff 4: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Staff 5: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Staff 6: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Staff 7: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Staff 8: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Staff 9: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Staff 10: Starts with a 3/8 time signature, then changes to 4/4 and 3/8. Dynamics include *mf* and *p*.

Tempo and Dynamic Markings:

- A TEMPO (96):** Indicated at the beginning of the first staff and after the first measure of the second staff.
- ACCEL. ---:** Indicated at the end of the first staff.
- POCO RALL. ---:** Indicated between the fourth and fifth staves.
- RALL. ---:** Indicated between the eighth and ninth staves.
- Dynamics:** *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are used throughout the score.

Handwritten musical score for a piece, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes tempo changes and performance instructions.

Tempo and Performance Instructions:

- POCO ACCEL.** (Poco Accelerando) - marked with a dashed line.
- A TEMPO (96)** - marked with a dashed line.
- ACCELERANDO** - marked with a dashed line.
- A TEMPO (96)** - marked with a dashed line.
- CRESCENDO** - marked with a dashed line.

Dynamic Markings:

- p** (piano)
- mf** (mezzo-forte)
- f** (forte)
- ppp** (pianissimo)
- pp** (piano)
- mp** (mezzo-piano)

Tempo Markings:

- ♩ = 144**
- ♩ = 96**

Other markings:

- (CRES.)** (Crescendo)
- POCO** (Poco)

The score is written on ten staves, showing a complex melodic and harmonic structure with various time signatures and articulations.

Handwritten musical score for a piece, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes tempo changes and performance instructions.

Tempo and Performance Instructions:

- ACCEL.** (Accelerando)
- A TEMPO (96)**
- ACCELERANDO MOLTO**
- MOLTO A TEMPO (96)**
- POCO** (Poco)

Dynamic Markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo).

Time Signature and Rhythm: The score includes various time signatures such as 5/16, 4/4, 3/4, 7/8, and 5/16. It also features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Handwritten Notes: The score includes handwritten notes such as "CAMPINAS, 13/11/93" and "DURAÇÃO PLAYING TIME ≈ 13'".

CAMPINAS, 13/11/93

DURAÇÃO
PLAYING TIME ≈ 13'

Escuta a flauta de bambu, como se queixa,

Lamentando seu desterro:

"Desde que me separaram de minha raiz,

Minhas notas queixosas arrancam lágrimas de homens e mulheres.

Meu peito se rompe, lutando para libertar meus suspiros,

E expressar os acessos de saudade de meu lugar.

Aquele que mora longe de sua casa

Está sempre ansiando pelo dia em que há de voltar.

Ouve-se meu lamento por toda a gente,

Em harmonia com os que se alegram e os que choram.

Cada um interpreta minhas notas de acordo com os seus sentimentos."

(...)

Levanta-te, ó filho! Rompe tuas cadeias e sê livre!

Quanto tempo serás cativo da prata e do ouro?

Embora despejes o oceano em teu cântaro,

Este não pode conter mais que a provisão de um dia.

O cântaro do desejo do ávido nunca se enche,

A ostra não se enche de pérolas até a saciedade;

Somente aquele cuja veste foi rasgada pela violência do amor

Está inteiramente puro, livre de avidez e de pecado.

(...)

O Amor quer ver seu segredo revelado,

Pois se o espelho não reflete, de que servirá?

Sabes por que teu espelho não reflete?

Porque a ferrugem não foi retirada de sua face.

Fosse ele purificado de toda ferrugem e mácula,

Refletiria o brilho do Sol de Deus.

(Prólogo ao Livro I do Masnavi de Jalaluddin Rumi - Ed. Dervish)

Anexo 4. De Barro é feito João, e Sopro

MARCOS MESQUITA

DE BARRO É FEITO JOÃO, E SOPRO

PARA 6 INSTRUMENTISTAS E FITA

1 - CLARINETAS (Sib, REQUINTA E CLARONE); 2 - SAXOFONES (SOPRANO, ALTO E BARÍTONO); 3 - TROMBONE TENOR-BAIXO;
4 E 5 - PERCUSSÃO ; 6 - PIANO

FOR 6 PLAYERS AND TAPE

1 - CLARINETS (in Bb, in Eb AND BASSCLARINET); 2 - SAXOPHONES (SOPRANO, ALTO AND BARITONE);
3 - TROMBONE (TENOR-BASS); 4 AND 5 - PERCUSSION ; 6 - PIANO

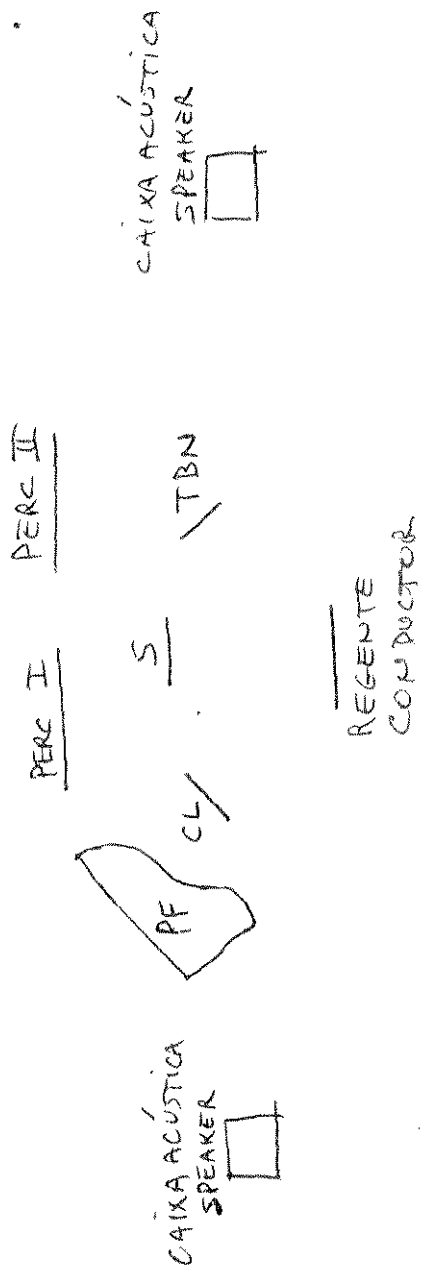
FITA REALIZADA NO STUDIO PANAROMA (FASM/UNESP) SOB SUPERVISÃO DE FLO MENEZES (4 A 6, 1994).
TAPE REALIZED AT STUDIO PANAROMA (FASM/UNESP) UNDER SUPERVISION OF FLO MENEZES (4. - 6., 1994).

ESTA OBRA É DEDICADA A
THIS WORK IS DEDICATED TO

CARLOS ALBERTO FERREIRA BRAGA

CAMPINAS, 4/1994 .

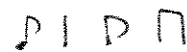
Posição dos Instrumentos / Placement of Instruments

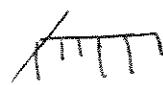


ABREVIATURAS - ABBREVIATIONS :

- CL - CLARINETTO IN SI_b - CLARINET IN B_b
- CL.P. - CLARINETTO PICCOLO IN MI_b - REQUINTA IN MI_b - E_b CLARINET
- CL.B. - CLARINETTO BASSO IN SI_b - CLARONE IN SI_b - BASS CLARINET IN B_b
- S.S. - SAXOFONO SOPRANO IN SI_b - SAXOFONE SOPRANO EM SI_b - SOPRANO SAXOPHONE IN B_b
- S.A. - SAXOFONO ALTO IN MI_b - SAXOFONE ALTO EM MI_b - ALTO SAXOPHONE IN E_b
- S.B. - SAXOFONO BARITONO IN MI_b - SAXOFONE BARITONO EM SI_b - BARITONE SAXOPHONE IN E_b
- TBN - TROMBONE (TENOR-BAIXO) - TROMBONE (TENOR-BASS)
- PERC. - PERCUSSIONE - PERCUSSION
- PF - PIANOFORTE - PIANO

→ INSTRUÇÕES GERAIS / GENERAL INSTRUCTIONS :

 - REPETIR O MESMO SOM NO RÍTMO INDICADO.
REPEAT THE SAME PITCH IN THE INDICATED RHYTHM.

 - O MAIS RÁPIDO POSSÍVEL / AS FAST AS POSSIBLE.

→ INSTRUÇÕES PARA O/A CLARINETISTA / INSTRUCTIONS FOR THE CLARINETS PLAYER :

① AFINAR A REQUINTA E O CLARONE $\frac{1}{4}$ DE TOM (OU UM POUCO MAIS) ABAIXO DO PIANO.

TUNE Eb CLARINET AND BASS CLARINET A QUARTER TONE (OR A LITTLE MORE) FLATER THAN THE PIANO.

 - INDICAM ESTA AFINAÇÃO "PARA BAIXO".
INDICATE THIS FLAT TUNING.

② AFINAR A CLARINETA $\frac{1}{4}$ DE TOM (OU UM POUCO MAIS) ACIMA DO PIANO.

TUNE Bb CLARINET A QUARTER TONE (OR A LITTLE MORE) SHARPER THAN THE PIANO.

 - INDICA ESTA AFINAÇÃO "PARA CIMA".
INDICATES THIS SHARP TUNING.

→ INSTRUÇÕES PARA O/A SAXOFONISTA / INSTRUCTIONS FOR THE SAXOPHONES PLAYER :

① AFINAR O SAX CONTRALTO E O SOPRANO $\frac{1}{4}$ DE TOM (OU UM POUCO MAIS) ABAIXO DO PIANO.

TUNE ALTO AND SOPRAN A QUARTERTONE (OR A LITTLE MORE) FLATER THAN THE PIANO.

 INDICA ESTA AFINAÇÃO "PARA BAIXO".
INDICATES THIS FLAT TUNING

② AFINAR O SAX BARÍTONO $\frac{1}{4}$ DE TOM (OU UM POUCO MAIS) ACIMA DO PIANO.

TUNE BARITONE A QUARTER TONE (OR A LITTLE MORE) SHARPER THAN THE PIANO.

 - INDICAM ESTA AFINAÇÃO "PARA CIMA".
INDICATE THIS SHARP TUNING.

→ INSTRUÇÕES PARA O/A TROMBONISTA / INSTRUÇÕES FOR THE TROMBONE PLAYER :
[O TROMBONE TEM A MESMA AFINAÇÃO DO PIANO / TROMBONE HAS THE SAME TUNING LIKE THE PIANO]

GLISSANDOS : DESCENDENTE E ASCENDENTE .

GLISSANDI : DOWNWARDS AND UPWARDS .



TOCAR O RITMO INDICADO DURANTE O GLISSANDO .

PLAY THE INDICATED RHYTHM DURING THE GLISSANDO .

→ INSTRUÇÕES PARA OS/AS PERCUSSIONISTAS / INSTRUCTIONS FOR THE PERCUSSION PLAYERS :

L.V. - LASCÍAR VIBRARE

C - CENTRO (DA MEMBRANA, DO PRATO, ETC.)
CENTRE (OF SKIN, CYMBAL, ETC.)

B - BORDA / EDGE .

CH → B - TRANSIÇÃO GRADUAL DO CENTRO PARA A BORDA .
CHANGE GRADUALLY FROM CENTRE TO EDGE .

⊕ - ABAFAR O SOM / MUFFLE THE SOUND .

R - RÍO SHOT

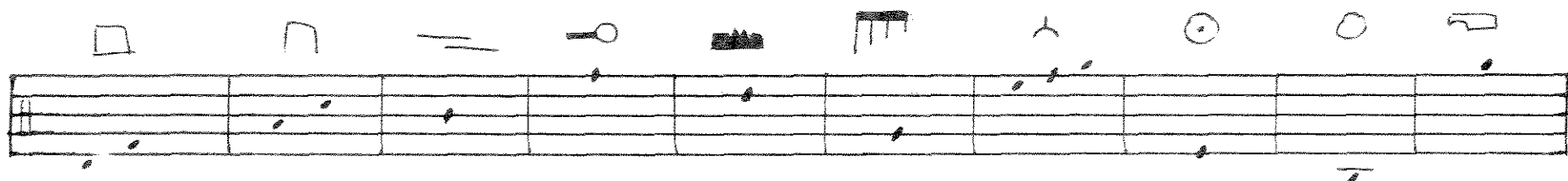
BAQUETAS : 2 — 2 — 2 — 2 — 1 — 2 —
STICKS : DE MADEIRA DURA MOLE DE METAL VASSOURINHAS DE METAL
WOOD HARD SOFT METAL METAL BRUSHES

→ PERCUSSÃO I / PERCUSSION I

2 TOM-TOMS (MÉDIO E AGUDO) (MEDIUM, HIGH)  2 BONGÔS (GRAVE, AGUDO) (LOW, HIGH)  CLAVES  MARACA (PEQUENA) (SMALL) 

==

RECO-RECO DE MADEIRA (MÉDIO) (WOODEN SCRAPER (MEDIUM))  WOOD CHIMES  3 TONE BELLS  PRATO CHINÊS (18") (SWICH CYMBAL (18")) 
TAM-TAM PEQUENO (SMALL TANTAM)  APITO DE POLÍCIA (POLICE WHISTLE) 



→ PERCUSSÃO II / PERCUSSION II :

TAMBORIM (PANDERETA BRASILEIRA)  MARACA (PEQUENA) (SMALL)  2 WOOD BLOCS (MÉDIO, AGUDO) (MEDIUM, HIGH)  LOG DRUM (2 SONS) (2 SOUNDS) 

2 AGOGÔS (MÉDIO, AGUDO) (MEDIUM, HIGH)  2 COW BELLS (GRAVE, MÉDIO) (LOW, MEDIUM)  RECO-RECO DE METAL (MÉDIO) (METAL SCRAPER (MEDIUM)) 

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGES :

FLO MENEZES, GRAHAM GRIFFITHS, JOÃO DE BARRO, MAESTRO GAYA, ALBERTO RIBEIRO, SIMON BOUNTMAN, ALCYR PIRES VERMELHO, RADAMÉS GNATALLI, PIXINGUINHA, CÍRIO DE NAZARÉ, OS GIGANTES DA ILHA DE SOURE, OS IMPERIAIS, CACETE DOIDO, CONJUNTO PÁSSARO GUARÁ, LUÍZ DA MURIÇOCA, CAMAFEU DE OXOSSI, BANDA DE COURO DE PIRENÓPOLIS, HEERESMUSIKKORPS 5 DE KOBLENZ, FACULDADE SANTA MARCELINA, JOÃO GERALDO ALVES, MAGALI GEARA, BANDA MARCIAL HOMERO RUBENS DE SÁ DE GUARULHOS, WILKA SOL-SOL LELES, JEFFERSON ULBRICH, MILENA COIMBRA, OTÍNILDO PACHECO, FERNANDO IAZZETTA, EDSON GIANESI, LÍDIA BAZARIAN, TODD MURPHY, VADIM ARSKY.

PARTITURA EM SONS REAIS - SCORE IN ACTUAL NOTES

[UMA ALTERAÇÃO É VÁLIDA SOMENTE PARA A NOTA IMEDIATAMENTE SUCESSIVA/AN ACCIDENTAL IS VALID FOR THE NOTE WICH IT PROCEED.]

CLARINETTO BASSO *

SAX BARITONO *

fff
L-3-

$\text{♩} = 132$

C.L.B.

S.B.

TBN

I

PERC

II

PF

$\text{♩} = 132 - 3 - 7$

* FERMATA: SE NECESSARIO, PARA ESPERAR A FITA.
HOLD: (IF NECESSARY, TO WAIT THE TAPE.

11 3 3 3

11

CL.B.

S.B.

MP SEMPRE

MP SEMPRE

TBN

ff dim.

pp

I

PERC

II

PF

$$S = S$$

21

21

U.B.

S.B.

Handwritten musical score for two staves, U.B. and S.B. The U.B. staff contains a series of notes with a slur over the first four, and the S.B. staff contains a series of notes with a slur over the first four. The notes are labeled with numbers 1 through 10. The S.B. staff has a 'f' marking under the first note and a 'mp sempre' marking under the last note.

[illegible]

Handwritten musical score for three systems (I, II, III) across five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mp, mf, f, pp, mf-f, mp). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and clefs. The notation is written in a cursive, handwritten style. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various note values including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. There are also rests and a double bar line. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a percussion ensemble, featuring parts for CL.B., S.B., TBN, I, PERC, II, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, mp, f).

CL.B. (Cymbal/Clash/Bell): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

S.B. (Snare Drum): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

TBN (Tubular Bell): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

I (Percussion I): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

PERC (Percussion): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

II (Percussion II): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

PF (Piano): Features a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, mp, f). The notation is handwritten and includes many accidentals and articulation marks.

53

[illegible]

Handwritten musical score for a percussion ensemble, featuring parts for Cl.B., S.B., TBN, I PERC, II PERC, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, mf, p, mf SUB.).

(A=A)

(A=A)

57

CL.B.

S.B.

TBN

I

PERC

II

PF

Handwritten musical score for percussion instruments. The score is written on a grand staff with five systems. The instruments are: CL.B. (Cymbal), S.B. (Snare Drum), TBN (Tom-Tom), I (Percussion I), PERC (Percussion), II (Percussion II), and PF (Piano).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf ppsub.* (mezzo-forte piano subito). There are also markings for *mf SUB.* (mezzo-forte subito).

There are two main sections labeled (A=A) and (B). Section (A=A) is marked with a large bracket and includes a *Poco* (Poco) marking. Section (B) is marked with a large bracket and includes a *mf ppsub.* marking. There are also markings for *mf* and *ff* throughout the score.

The score is written in a style that suggests it is a working draft or a rehearsal score, with many notes and markings that are not standard in a final printed score. There are also some markings that are not standard in musical notation, such as *mf ppsub.* and *mf SUB.*.

66

CLB.

S.B.

TBN

I

PERC

II

PF

Handwritten musical score for percussion instruments. The score is written on ten staves, each with a different time signature: 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, and 4/4. The instruments are labeled as CLB., S.B., TBN, I, PERC, II, and PF. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *cresc.*, and *poco*. There are also markings for *mf* *sub.* and *mf* *sub.* *(poco)*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes or rests. The handwriting is in black ink on a white background.

$d = 66$ SUBITO
MUTA IN CLARINETTO IN SI $\flat$

57

53

22f

4

22

H

8-

[illegible]

Handwritten musical score on ten staves, labeled 84, CL, S.A., TBN, PERC I, PERC II, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 84: Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*). The staff is labeled "84" at the beginning.

Staff CL: Labeled "CL." at the beginning. It contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*).

Staff S.A.: Labeled "S.A." at the beginning. It contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*).

Staff TBN: Labeled "TBN" at the beginning. It contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*).

Staff PERC I: Labeled "PERC I" at the beginning. It contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*).

Staff PERC II: Labeled "PERC II" at the beginning. It contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*).

Staff PF: Labeled "PF" at the beginning. It contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a fermata, marked with an asterisk (*).

Dynamic Markings: The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ppercresc.*, *dim.*, *mf*, *mp*, *mpcresc.*, and *mpcresc.*.

Other Markings: The score includes other markings such as *AL NIENTE*, *UNA CURDA*, and *UNA CURDA*.

* FERMATA: SE NECESARIO, PARA ESPERAR A FITA.
 HOLD: SE NECESARIO TO WAIT THE TAPE.

(D=D)

Handwritten musical score for multiple instruments. The score is organized into systems with staves for various instruments. Key markings include:

- CL** (Clarinete): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- S.A.** (Saxofón Alto): *mf*
- TBN** (Tromboni): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- I** (Violini I): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- PERC** (Percussion): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- II** (Violini II): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- PF** (Pianoforte): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- TRE CORDE** (Trombe e Corde): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*
- UNA CURDA** (Una Corda): *mf*, *ppp cresc.*, *mf*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations like "(D=D)" and "UNA CURDA".

$\text{♩} = 88 \text{ subito}$

Handwritten musical score for five staves, labeled 103, 2L, S.A., I, and PERC. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Staff 103: Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). A bracket indicates a *5* (quintuplet) figure.

Staff 2L: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). A bracket indicates a *5* (quintuplet) figure.

Staff S.A.: Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). A bracket indicates a *5* (quintuplet) figure.

Staff I: Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). A bracket indicates a *5* (quintuplet) figure.

Staff PERC: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). A bracket indicates a *5* (quintuplet) figure.

Performance Instructions:

- ♩ = 88 subito* (Tempo and dynamics instruction)
- pp* (pianissimo)
- mf* (mezzo-forte)
- sf* (sforzando)
- 5* (quintuplet)
- 3* (triplet)
- 2* (second)
- 1* (first)
- 4* (fourth)
- 5* (fifth)
- 6* (sixth)
- 7* (seventh)
- 8* (eighth)
- 9* (ninth)
- 10* (tenth)
- 11* (eleventh)
- 12* (twelfth)

$\text{♩} = 112 \text{ SUBITO}$

111
CL
S.A.

TBN

SE NECESSARIO, INVADIR O PROXIMO COMPASSO.
INVADE NEXT BAR IF NECESSARY.

PF

(p = f)

119

Handwritten musical score for four staves: CL, S.A., TBN, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, p, mf, f). There are also handwritten annotations in Portuguese and English explaining performance instructions.

CL

S.A.

TBN

PF

Annotations:

- TOCAR ESSES DOIS COMPASSOS NA 6ª POSIÇÃO (TROMBONE EMPA), COM SI B "DESAFINADO", E, SE POSSÍVEL, SEM PORTAMENTO.
- PLAY THESE TWO BARS IN THE 6TH POSITION (TROMBONE IN F) WITH Bb "OUT OF TUNE" AND, IF POSSIBLE, WITH NO PORTAMENTO.

12.8 (p=s)

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (V.), and Cello/Double Bass (C.B.). The score is written on a system of four staves, with measures grouped by bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, mf, f, cresc.). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 12.8 and the second system starting at measure 12.9. The page number 15 is visible in the bottom right corner.

$\text{♩} = 132 \text{ SUBITO}$

Handwritten musical score for five staves: CL, S.A., TBN, PERC I & II, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

CL (Clarinet): Features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamic markings include *STACC.*, *CRESC.*, *sf*, and *pp cresc.*. A tempo change to $\text{♩} = 132 \text{ SUBITO}$ is indicated.

S.A. (Soprano Saxophone): Similar to CL, with triplets and slurs. Dynamic markings include *STACC.*, *CRESC.*, *sf*, and *pp cresc.*.

TBN (Trombone): Features triplets and slurs. Dynamic markings include *STACC.*, *CRESC.*, *sf*, and *pp cresc.*.

PERC I & II (Percussion): Includes rhythmic patterns and dynamic markings like *sf* and *p*.

PF (Piano): Features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamic markings include *mf*, *f*, *sf*, *pp*, and *l.v.*. A tempo change to $\text{♩} = 132 \text{ SUBITO}$ is indicated.

146

Handwritten musical score for multiple instruments. The score is written on staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Instruments and parts:

- CL (Clarinet):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp sempre* and a triplet of sixteenth notes marked *mp sempre*. It also includes a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.
- S.A. (Saxophone):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.
- TBN (Trumpet):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.
- I (I Horn):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.
- II (II Horn):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.
- PERC (Percussion):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.
- Drum:** Features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a triplet of sixteenth notes marked *mp*.

Dynamic markings and other annotations:

- STACC. > poco*
- pp* (pianissimo)
- mp* (mezzo-piano)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)
- pp cresc.* (pianissimo crescendo)
- ff dim.* (fortissimo decrescendo)
- pp* (pianissimo)
- mp* (mezzo-piano)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)
- pp* (pianissimo)
- mp* (mezzo-piano)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)
- pp* (pianissimo)
- mp* (mezzo-piano)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)

CA. 711

(P=D)

156

Handwritten musical score for multiple instruments, including S.A., TBN, I, PF, and others. The score is written on staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp sempre*, *f*, *pp*, and *mp*. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings.

(S=9)

166

CC

S.A

TBN

I

PERC

II

PF

Handwritten musical score for multiple instruments. The score is written on staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left are CC, S.A, TBN, I, PERC, II, and PF. The score includes measures 166 through 199. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is written in a cursive, handwritten style. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left are CC, S.A, TBN, I, PERC, II, and PF. The score includes measures 166 through 199. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is written in a cursive, handwritten style. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

$\text{♩} = 88 \text{ SUBITO}$

Handwritten musical score for multiple instruments, including CL, S.A., TBN, I, PERC, II, and PF. The score is written on staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and notations include:

- CL:** pp SUB. , p , mf , mp , f , ff , ff SUB.
- S.A.:** p , ff , ff SUB.
- TBN:** pp , ff SUB.
- I:** pp CRESC. , ff DIM.
- PERC:** pp CRESC. , ff DIM.
- II:** pp CRESC. , ff DIM.
- PF:** p , ff , ff SUBITO

The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The notation is dense and includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

187

CL

S.A.

TBN

PF

(209)

CL

S.A.

TBN

209

PF

23

MUTA IN CLARINETTO PICCOLO

MUTA IN SAX SOPRANO

METTERE SORD. CUP

TACET

S_{SUR.} p

(colisa.)

Handwritten musical score for percussion (PF) and tuba (TBN). The score is written on a grand staff with two staves. The top staff is for the tuba (TBN) and the bottom staff is for the percussion (PF). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include mf (mezzo-forte), f (forte), and p (piano). There are also markings for 'colisa.' (colored) and 'S.SUR.' (Soprano Saxophone). The score is numbered 209 and 23.

$\text{♩} = 112$ SUBITO

(217)

Handwritten musical score for multiple instruments, including CL.P., S.S., TBN, I, PERC, II, 217, and PF. The score includes various musical notations, dynamics (pp, mp, mf, mf sub.), and performance instructions in Portuguese and English.

CL.P.
↓ (TACET)
↓ (TACET)

S.S.
↓ (TACET)

TBN
(CON. SERD. SUP.)

I
PERCUTIR COM AS MÃOS / PERCUSS WITH HANDS.
2—0

II
CA. 5th

217
 $\text{♩} = 112$ SUBITO

PF
PP
24

Annotations and Instructions:
- DERIS DA ENTRADA, TOCAR INDEPENDENTE DO METRO E BARRA DE CENURA. / AFTER ENTERING, PLAY INDEPENDENT OF THE METRE AND BAR BOUNDARIES.
- (LOCO)
- (TACET)
- DP SUB. LEGGERISSIMO / UNA CORDA SENZA PEDAL
- (8) (2)

227

STACC.

CL.P.

S.S.

(CONCORD.)

TBN

I

PERC

II

PF

Handwritten musical score for percussion instruments. The score is written on ten staves, each with a different instrument label on the left. The notation includes various rhythmic figures, accidentals, and dynamic markings.

- CL.P.**: First staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- S.S.**: Second staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- TBN**: Third staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- I**: Fourth staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- PERC**: Fifth staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- II**: Sixth staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- PF**: Seventh staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- PERC**: Eighth staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- II**: Ninth staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- PF**: Tenth staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.

The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

Handwritten musical score for percussion instruments, including Conga (CON SORD), Tom (TBN), and various Percussion (PERC) parts. The score is written on multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

INSTRUMENTS:

- CLP.
- S.S.
- TBN
- PERC I
- PERC II
- PF

NOTES AND DYNAMICS:

- CLP.:** 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

$\text{♩} = 66 \text{ SUBITO}$

MUTA IN CLARINETTO IN SIb

247

Handwritten musical score for various instruments. The score is written on multiple staves, with some parts in common time and others in 2/4 time. The instruments listed on the left are CL.P., S.S., TBN, I, PERC, II, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mp, pp, ppp, mf, f). There are also handwritten annotations in Italian, including "MUTA IN CLARINETTO IN SIb", "COM SORDI", "COME SOPRA (CABO DA VASSOURINA/BRUSHES HANDLE)", and "2^a POS. - TROMBONE EM FA. 2ND POSITION - TROMBONE IN F.". The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are grouped together with brackets. The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

11885B1P

Handwritten musical score for a percussion ensemble, featuring staves for CL, S.S., TBN, I, PERC II, and PF. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, mp, pp, mf subito, f subito). The tempo is marked as 88 SUBITO. The score is divided into measures by vertical bar lines.

[illegible]

269 ↑

30

88-5087-2

Handwritten musical score for a percussion ensemble, featuring staves for CL (Cymbal), S.A. (Snare Drum), TBN (Tom), I (Timpani), PERC (Percussion), and PF (Piano). The score includes various musical notations, dynamics (mf, p, f, pp, con), and performance instructions such as "MUTA IN CL. PICCOLO", "EQUILIBRAR DINAMICA CON PIANO", and "BALANCE INTENSITY WITH PIANO". The tempo is marked as 88 SUBITO.

[illegible]

10

1. *Journal of the American Medical Association*, 2000; 283: 2686-2692.

[illegible]

2

(286)

286)

CLP.

mp

5SUB.

MUTA IN SAX BARITONOP

S.A.

S.B.

TBN	ϕ_i (CAR SARD.)	8
		12

I PERC II

PERCUTITUR TOM-
PERCUSS TOM-

△

—

□ □ □ —

PERCUTR TOM-TONS E BOMBOES COM AS CLAVES.
PERCUTR TOM-TONS E BOMBOES COM AS CLAVES.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the staff, and the music is divided into measures by vertical bar lines. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

128

VIA SORB.

m.f.

SE NAO FOR POSSIVEL RETIRAR A SUBRINA NO MOMENTO INDICADO, RETIRAR-LA ANTES DO COMP. 287, SUBSTITUI-LA POR UM PAU OU AVULSO, TOCAR O MANTAFADO E RETIRAR O PAU NO LOCAL ONDE ESTÁ ESCRITO "VIA SORD.". IN THE CASE IT IS NOT POSSIBLE TO TAKE OUT THE MUTE IN THE INDICATED MOMENT TAKE OUT IT BEFORE THE BAR 287, REPLACE IT WITH A CLOTH, PLAK E MUTED AND TAKE OUT THE CLOTH WHERE IS WRITTEN "VIA SORD."

[illegible]
$$I = 132.50 \text{ BIP}$$

Two hand-drawn sketches are shown. The top sketch is a profile of a bird's head, facing right, with a long, pointed beak and several small circles representing feathers or scales. The bottom sketch is a side view of a bird's foot, showing the toes and the webbing between them.

$\frac{1}{2} \left(\frac{1}{2} \right) = \frac{1}{4}$

292

CL. P.

S.B.

T.B.U.

I

PERC.

II

P.F.

Handwritten musical score for percussion instruments. The score is written on five staves, each with a different instrument label on the left: CL. P., S.B., T.B.U., I, and II. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (p, pp, f, mf, ff, cresc.). There are also some handwritten notes and symbols, such as "SUB.", "B", "C", "CON 1", and "CRES.". The score is written in a cursive, handwritten style.

(297)

CL. P.

S. B.

TBN

I

PERC

II

IF

Handwritten musical notation for Clarinet (CL. P.) and Saxophone (S. B.). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *mf*. A bracket labeled *ossia* indicates an alternative reading for the Saxophone part.

Handwritten musical notation for Trombone (TBN). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. A bracket labeled *STACC.* indicates a staccato reading.

BRAR *ff* COM REQUINTA E SAX BARÍTONO.
ff WITH CLARINET AND SAX.

CAMPINAS, 14.04.94

DURAÇÃO: 7' 20"
PLAYING TIME:

Anexo 5. r^(^)ô t a

M A R C O S M E S Q U I T A

r(ô)t a

para orquestra
for orchestra

(1991-1994)

Duração

Duration

ca. 24'

2 flautas	2 flutes	FL
2 clarinetas em sib (*)	2 clarinets in Bb (*)	CL
2 fagotes	2 bassoons	FG
5 flautas doces sopranos (soam 8a. acima - ver instru- ções para as madeiras)	5 soprano recorders (sound 8e. higher - see ins- tructions for woodwinds)	FL.D
2 trompas em fá-sib (*)	2 horns in F-Bb (*)	CR
2 trompetes em sib (*)	2 trumpets in Bb (*)	TR
2 trombones (1.tenor; 2.tenor-baixo)	2 trombones (1.tenor; 2.tenor-bass)	TBN
1 tuba	1 tuba	TB
2 percussõnistas (ver instruções para percussão)	2 percussion players (see instructions for perc.)	PERC
1 celesta (soa 8a. acima)	1 celesta (sounds 8e. higher)	CEL
10 primeiros violinos	10 first violins	VN I
8 segundos violinos	8 second violins	VN II
6 violas	6 violas	VE
5 violoncelos	5 violoncellos	VC
4 contrabaixos (soam 8a. abaixo, inclusive harmônicos)	4 double basses (sound 8e. lower, including harmonics)	CB

(*) CL, CR e TR estão notados
em sons reais na partitura.

(*) CL, CR and TR are written in
actual notes in the score.

Instruções gerais / General instructions

1-Escriver o título da obra sempre com letras minúsculas e o acento circunflexo entre parênteses:

$r(\hat{o})t a$

Write the title of the work always with small letters and the circumflex accent in brackets:

$r(\hat{o})t a$

2-Cada alteração é válida para o tom que a sucede. Notas ligadas, entretanto, permanecem alteradas ($b\hat{e}p$, $\#d$, etc.).

An accidental is valid for the note which it proceeds. It remains valid, however, for notes with ligatures ($b\hat{e}p$, $\#d$, etc.).



Repetir o mesmo som no ritmo indicado.

Repeat the same pitch in the indicated rhythm.



Repetir o compasso precedente.

Repeat the preceding bar.

5- $8 \rightarrow$

$8 \rightarrow$

Tocar 8a. acima até a segunda indicação.

Play an 8e. higher until the second indication.

$8 \rightarrow$

$8 \uparrow$

Idem, 8a. abaixo.

Ditto, an 8e. lower.

6- V

Pausa bem curta.

Very short rest.

7- SIM. = Simile

Instruções para as madeiras / Instructions for the woodwinds

Os primeiro e segundo flautistas, o segundo clarinetista e os primeiro e segundo fagotistas tocam flautas doces sopranos entre os compassos 475 e 571. Entre os compassos 588 e 599 utilizam somente o bocal dos mesmos instrumentos. As flautas doces devem ser tocadas desafinadas entre si.

The first and second flute players, the second clarinet player and the first and second bassoon players play soprano recorders between the bars 475 and 571. Between the bars 588 and 599 they use only the head of the same instruments. The recorders must be played out of tune amongst themselves.

Instruções para os metais / Instructions for the brass

Trompas: a indicação de "bouché" (+) é válida até a próxima indicação contrária (o).

Horns: the "bouché" indication (+) is valid until the next opposite indication (o).

Trumpetes e trombones utilizam 3 tipos de surdina: straight, cup e harmon.

Trumpets and trombones use 3 kinds of mutes: straight, cup and harmon.

Trombones:  Glissando descendente e ascendente.
Glissando downwards and upwards.



Tocar o ritmo indicado durante o glissando.
Play the indicated rhythm during the glissando.

Instruções para percussão / Instructions for percussion

PERC I

- 1  bombo bass drum
grave low
- 4  tom-tons ton-tons
graves/médios low/medium
- 1  caixa clara snare drum
(tocar sempre (played always
com esteira) with snares)
- 1  tam-tam tam-tam
grave low
- 2  pratos susp. susp.cymbals
médios medium
- 2  triângulos triangles
agudos high
-  claves claves
agudas high
- 1  reco-reco wooden scraper
grave low

Baquetas / Sticks

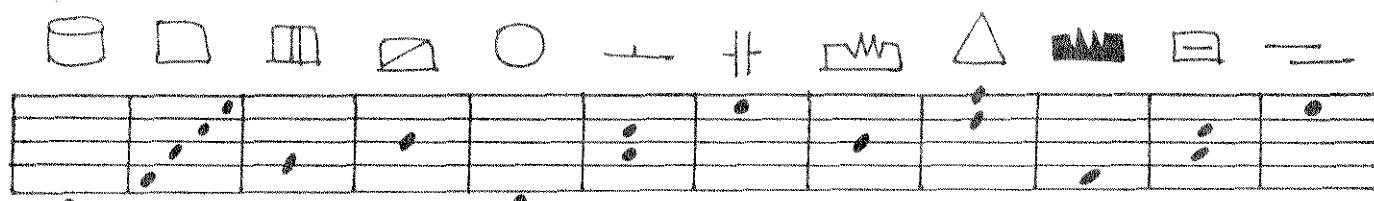
-  de tam-tam tam-tam stick
-  mole soft
-  de madeira wood
-  de metal metal
-  vassourinhas brushes

PERC II

- 1  bombo bass drum
grave low
- 4  tom-tons ton-tons
graves/médios low/medium
- 1  tambor militar military dr.
grave low
- 1  caixa clara snare drum
(tocar os 2 (the last 2
últimos sempreplayed always
com esteira) with snares)
- 2  pratos susp. susp.cymbals
médios medium
-  prato a 2 pair of cymbals
agudo high
- 1  reco-reco metal scraper
de metal medium
medium
- 2  triângulos triangles
agudos high
- 2  blocos de wood blocks
madeira medium
médios

Baquetas / Sticks

-  de tam-tam tam-tam stick
-  mole soft
-  dura hard
-  madeira wood
-  metal metal
-  vassourinhas brushes



 Bombo com pele natural ou de fibra (fiber skin)!:
 Bass drum with natural or fiber skin!

L.V. = lascia vibrare

 abafar damp

C centro (da membrana, do prato, etc.)
 centre (of skin, cymbal, etc.)

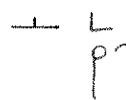
B borda (idem) edge (ditto)

 B transição gradual do centro para a borda.
 change gradually from centre to the edge.

 rim shot

 glissando em rim shot do "escuro" para o "claro", modifi-
 cando o ponto de ataque da baqueta.

Rim shot glissando from "dark" to "light" by modifying the point of attack of the stick.

 Percutir na lateral do prato
 Percuss on the lateral of the suspended cymbal

 Percutir e deixar os pratos fechados
 Percuss and let the cymbals closed

 Esfregar as vassourinhas em um movimento circular e contí-
 nuo. A dinâmica entre aspas se refere ao esforço para pro-
 duzir o som e não à intensidade resultante.

Scratch brushes on the skin with a circular, continuous

movement. Dynamics in quotation marks do not refer to the actual resulting volume, but to the performance intensity.

 Trêmolo esfregando a vassourinha sobre o prato.
Tremolo scratching the brush on the cymbal.

Instruções para a celesta / Instructions for celesta

L.V. = lascia vibrare

M.S. = mano sinistra (mão esquerda - left hand)

Instruções para as cordas / Instructions for the strings

al pont. = al ponticello

non div. = non divisi

flaut. = flautando

vibr. ord. = vibrato ordinario

div. = divisi

As indicações "alla punta", "al tallone" e "flautando" são tornadas sem efeito pela indicação "arco ordinario" (arco ord.). As indicações "sul tasto" e "al pont." são tornadas sem efeito pela indicação "posizione ordinaria" (pos. ord.).

The indications "alla punta", "al tallone" and "flautando" are annulated with the indication "arco ordinario" (arco ord.). The indications "sul tasto" and "al pont." are annulated with "posizione ordinaria" (pos. ord.).

f poss. al pont. = forte possibile al ponticello



Glissando descendente e ascendente.

Glissando downwards and upwards.

ord.  al pont. transição gradual de "posizione ordinaria" para "al ponticello".

change gradually from "posizione ordinaria" to "al ponticello".

para a infância brasileira, pobre e rica

to the brazilian childhood, poor and rich

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also some numerical annotations like "2 1 1" and "2 3 1".

3
4

$\text{♩} = 96$

1

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*. There are also some annotations like "DAL NIENTE" and "B".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. There are also some annotations like "DAL NIENTE CRESCENDO" and "DIV. A 4".

(6)

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: **A 2** **f**

Staff 2: **182: CON SORDINO STRAIGHT A 2** **f** **mf**

Staff 3: **C** **PP** **mf**

Staff 4: **C** **PP**

Staff 5: **DIV. A 3** **PP SEMPRE**

Staff 6: **PP SEMPRE**

Staff 7: **8** **PP SEMPRE** **PP**

Staff 8: **DIV. A 2** **(TUTTI)** **mp**

Staff 9: **DIV. A 2** **PP SEMPRE** **PP SEMPRE**

Staff 10: **mf**

At the bottom of the page, there is a large, stylized signature or scribble.

Handwritten musical notation at the top of the page, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The notation is spread across several staves.

12

Handwritten musical notation on the left side of the page, featuring notes and dynamic markings like *mp* and *pp*.

Handwritten musical notation in the middle section of the page, consisting of several staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on the lower left side of the page, including notes and rests.

Handwritten musical notation at the bottom of the page, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. At the top, there are markings like "L3" and "L3". In the middle, there is a marking "(1)". At the bottom, there is a marking "mp".

MOLTO ACCEL.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. At the top, there is a marking "1". In the middle, there is a marking "1 CON SORDINO STRAIGHT". At the bottom, there is a marking "1 (CON SORD. STRAIGHT)".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. At the top, there is a marking "2-0". In the middle, there is a marking "2-0". At the bottom, there is a marking "pp L.V.". There is also a marking "pp" on the right side.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. At the top, there is a marking "2-0". In the middle, there is a marking "2-0". At the bottom, there is a marking "pp L.V.". There is also a marking "pp" on the right side.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like "A 2" and "A 2" above the staff.

A TEMPO (♩ = 96)

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also handwritten annotations such as "1 (+)" and "1 (STRAIGHT)" above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *pp L.V.*. There are also handwritten annotations such as "MUTA IN 2" and "C" above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also handwritten annotations such as "UNITI" and "V" above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also handwritten annotations such as "UNITI" and "V" above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also handwritten annotations such as "UNITI" and "V" above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also handwritten annotations such as "UNITI" and "V" above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). There are also some handwritten annotations like *mp* and *p* with arrows pointing to specific notes.

MOLTO ACCEL.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). There are also some handwritten annotations like *mp* and *p* with arrows pointing to specific notes. The text "1E2: DAL NIENTE CRESC." and "1/3 STRAIGHT" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *pp* and *mp* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *mp* and *pp* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *mp* and *pp* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *mp* and *pp* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *mp* and *pp* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *mp* and *pp* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *A 2*. There are also some handwritten annotations like "A 2" and "A 2" above the staves.

A TEMPO (♩ = 96)

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also some handwritten annotations like "A 2" and "A 2 (STRAIGHT)".

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also some handwritten annotations like "A 2 (STRAIGHT)", "MUTA IN", and "MUTA IN".

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also some handwritten annotations like "A 2 (STRAIGHT)".

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also some handwritten annotations like "A 2 (STRAIGHT)".

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*. There are also some handwritten annotations like "A 2 (STRAIGHT)".

28

(44)

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves containing multiple measures of music. The notation is in a cursive, handwritten style.

Dynamic markings and performance instructions include:

- pp* (pianissimo)
- mp* (mezzo-piano)
- pp sempre* (pianissimo sempre)
- Div. A 2 pizz.* (Divisione A 2 pizzicato)
- FLAUTANDO* (flautando)
- Arco poco A poco* (Arco poco a poco)
- Poco!* (Poco!)

The score is written on ten staves, with the first staff containing a circled number (44) and the last staff containing a circled number 8.

3 (P=P)
3

3
4

4
4

1-6: CON SORD.

(47)

pp

C (4)
C P (4)
P

mf

1-6. ARCO AL PONT. (NON DIVISI)

(DIV. A2) 7-10

DAL NIENTE
ARCO ORD.

(HARM.)

pp

DIV. A2

DIV. A 3
PONT.

mf

pp

L. PONT.

ME SUB.

A 14

DAL NIENTE

9

(2)

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- 2 pp SEMPRE
- 1 pp SEMPRE
- 2 pp SEMPRE
- 1 pp SEMPRE

126 SUBITO

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $1E2$ VIA SORD.
- $A2$
- $1E2$ VIA SORD.
- $A2$
- $1E2$ VIA SORD.
- $A2$
- $1E2$ METTERE SORD. CUP

(52)

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- pp

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $2 \rightarrow$
- P
- pp

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $0-6$ POS. CRD. 1 DIV. A2 PIZZ.
- pp
- b
- z
- b
- z
- b
- z
- b
- z

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b
- b

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $(1E2)$
- $3E4$ pp
- (UNITI)
- DIV. A2

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A circled number "56" is visible on the first staff.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "pizz." (pizzicato).

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte).

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "pizz." (pizzicato). There are also some numerical markings like "1-3" and "1-6" above the staves.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo).

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo).

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- pp (pianissimo)
- $A 2$
- PP (pianissimo)
- $CRESC.$ (crescendo)
- $(CON SORD. CUP)$
- $ME 2:$
- $METTERE SORD. STRAIGHT$
- $(CON STRAIGHT) A 2$
- PP (pianissimo)
- $CRESC.$ (crescendo)

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $TUTTI - ARCO$
- $(I) V$
- PP (pianissimo)

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $TUTTI - ARCO (NON FLAUT.)$
- $(I) V$
- PP (pianissimo)

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- $TUTTI - ARCO$
- V
- PP (pianissimo)

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings and performance instructions include:

- pp* (pianissimo)
- ppp* (pianissimissimo)
- mf* (mezzo-forte)
- mp* (mezzo-piano)
- f* (forte)
- 1 SOLO*
- 2 SOLO*
- (Cresc.)* (Crescendo)
- Dim.* (Diminuendo)
- METTERE SORD.* (Mettere sordina - Mute)
- (Div. A2)*

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's sketch or a personal manuscript.

Handwritten musical score on a grid background. The score includes various musical notations, dynamics, and structural markings.

Top Section:

- Handwritten notes and markings at the top left, including "He" and "ms".
- Handwritten "SUB." in the top right.

Middle Section:

- Large handwritten numbers: $3(P=P)$, 3, 4, 8, 4, 4.
- Musical notation with dynamics: mf , pp , pp , pp .
- Structural markings: (c), (2-a), (c), 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Bottom Section:

- Handwritten "DIV. A 5" and "DIV. A 4" with musical notation.
- Handwritten "TUTTI - M. 174" and "M. 175".
- Handwritten "PP" and "14" at the bottom.

3 (P=1) 4
8 4

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key markings include "Poco", "PP SUB.", and "C → B". There are also some numerical markings like "5" and "3" under certain notes.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key markings include "Div. A 2", "V", "PP", and "C → B". There are also some numerical markings like "5" and "3" under certain notes.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key markings include "Div. A 2", "V", "PP", and "C → B". There are also some numerical markings like "5" and "3" under certain notes.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key markings include "Div. A 2", "V", "PP", and "C → B". There are also some numerical markings like "5" and "3" under certain notes.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

Staff 1: Musical notation with notes and rests.

Staff 2: Musical notation with notes and rests.

Staff 3: Musical notation with notes and rests.

Staff 4: Musical notation with notes and rests.

Staff 5: Musical notation with notes and rests.

Staff 6: Musical notation with notes and rests.

Staff 7: Musical notation with notes and rests.

Staff 8: Musical notation with notes and rests.

Staff 9: Musical notation with notes and rests.

Staff 10: Musical notation with notes and rests.

Annotations and Dynamics:

- Staff 2:** 1 solo , $3(\text{p}=\text{p})$, 4 , 4 , mf , p .
- Staff 5:** 8 , $mf > p$.
- Staff 6:** C , B , PP , $Poco CRESC.$.
- Staff 7:** 8 , PP SEMPRE.
- Staff 8:** 8 , PP SEMPRE.
- Staff 9:** 8 , PP SEMPRE.
- Staff 10:** 1 , 2 , $3-5$, PP SEMPRE, PP SEMPRE.
- Staff 11:** 1 , 2 , $3-5$, PP SEMPRE, PP SEMPRE.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

[illegible]

Handwritten musical notation on staves. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *(pp)*. A large handwritten number **3** is visible on the left, and a large handwritten number **4** is visible in the center. There are also smaller numbers like 8 and 4.

105

Handwritten musical notation on staves. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *(c)*. There is a small sketch of a box-like object on the left.

Handwritten musical notation on staves. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*. The text "DIV. A 2" is written twice. There are also some circled notes and rests.

Handwritten musical notation on staves. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *(pp)*. The text "DIV. A 2" is written again. There are also some circled notes and rests.

3
4

4
4

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various notes (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is written in a cursive, handwritten style.

4
4

METTERE SURD.

(CON SURD. CUP)

(CON SURD.)

pp

ppp

120

5
4

4
4

DAL NIENTE

mf

pp

DIV. A 2 TUTTI: FLAUTANDO

pp SEMPRE

pp SEMPRE

TUTTI: FLAUTANDO

(pp)

(pp)

AS. C

pp

pp

4
4

5
4

4
4

(CON SORD.)

(CON 2do. CUP)

VIA SORD.

VIA SORD.

1 E 2 METTERE SORD. CUP

126

B

MUTA IN

P

(2 →)

P

PP

NON FLAUT.

MP SEMPRE

NON FLAUT.

MP SEMPRE

NON FLAUT.

MP SEMPRE

NON FLAUT.

MP SEMPRE

Div. A 2

PP

Cresc.

TR. A 2 (NON DIV.)

mf

PIZZ (NON DIV.)

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system includes the instruction "mp SEMPRE". The second system includes the instruction "A 2".

132

3 ACCEL. --- 4
4

VIA SORD.

SENZA CRESC.!

SENZA CRESC.!

SENZA CRESC.!

SENZA CRESC.!

TUTTI

TUTTI: ARCO

TUTTI: ARCO

4 A TEMPO (J = 126)

3 (P=P) 4
8 4

A 2

A 2

CRESC.

pp

CRESC.

CRESC.

pp

p

ff

ff Dim.

ff Dim.

ff

C

pp

CRESC.

C

ff Dim.

(B)

mp SEMPRE

div. A 2

(TUTTI)

pp

CRESC.

ff Dim.

CRESC.

f CRESC.

f

CRESC.

f CRESC.

ff

pp

CRESC.

ff Dim.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- PD SEMPRE** (multiple instances)
- PP** (pianissimo)
- CRESC.** (crescendo)
- 2 SOLO +**
- 1 E 2 METTERE XRD. HARMON** (multiple instances)
- L.V.** (Lento/Vivace)
- ALLA PUNTA 1-3** (multiple instances)
- (P)** (piano)
- (1-3)** (multiple instances)
- (ALLA PUNTA)** (multiple instances)

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's sketch or a personal manuscript.

24

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Staff 1:** *pp*
- Staff 2:** *pp*
- Staff 3:** *pp*, *CRESC.*, *mf*, *DIM.*, *pp*
- Staff 4:** *pp*, *DIM.*, *mf*
- Staff 5:** *mp*
- Staff 6:** *mp*
- Staff 7:** *mf*
- Staff 8:** *pp* (marked with a circled 15), *mp*
- Staff 9:** *pp* (marked with a circled 15), *mp*
- Staff 10:** *pp*, *DIM.*

Other annotations include: *(CON SORD. MAGNON)*, *VIA SORD.*, *IV. A 4*, *1-6 DIV. A 3 (ARZO CR)*, and *non din.*

Handwritten musical score on multiple staves. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Top Section:

- Staff 1: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 2: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 3: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 4: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Middle Section:

- Staff 5: *1 SOLO* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 6: *2: p* *mf* *(1. mf)* *(2. p)*
- Staff 7: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 8: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Bottom Section:

- Staff 9: *(COM SEED HARMON)* *ppp* *CRESC.* *mf*
- Staff 10: *(c)* *mf* *ff* *B* *ff*
- Staff 11: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 12: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 13: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 14: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 15: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 16: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 17: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 18: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 19: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 20: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 21: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 22: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 23: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 24: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 25: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 26: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 27: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 28: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 29: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 30: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 31: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 32: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 33: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 34: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 35: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 36: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 37: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 38: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 39: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 40: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 41: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 42: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 43: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 44: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 45: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 46: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 47: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 48: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 49: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 50: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 51: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 52: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 53: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 54: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 55: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 56: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 57: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 58: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 59: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 60: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 61: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 62: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 63: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 64: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 65: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 66: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 67: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 68: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 69: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 70: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 71: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 72: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 73: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 74: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 75: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 76: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 77: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 78: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 79: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 80: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 81: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 82: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 83: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 84: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 85: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 86: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 87: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 88: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 89: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 90: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 91: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 92: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 93: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 94: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 95: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 96: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 97: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 98: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 99: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
- Staff 100: *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *stacc.*

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *stacc.*

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *stacc.*

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *stacc.*

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *stacc.*

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *stacc.*

[illegible]

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- 4/4** (top left)
- 5/4** (top right)
- 166** (circled in the center)
- (STRAIGHT)** (middle left)
- 2 SOL.** (middle right)
- (Poco!)** (bottom left)
- (Poco!)** (bottom right)

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript.

(174)

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ppmp, mf, p, f). Performance instructions like "SEMPRE LEGATO", "SEMPRE LEGATO", "SEMPRE LEGATO", "SEMPRE LEGATO", "NON DIV.", "AL PONT.", "POCO A POCO", and "TUTTI: POS. ORD. 3-5" are present. The score is written in a single system, with measures numbered 1 through 15. The notation is in a single system, with measures numbered 1 through 15. The notation is in a single system, with measures numbered 1 through 15.

pp

pp

pp

pp

2
4

4
4

POCO RALL.

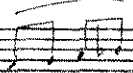
3 TEMPO
8 (♩=126)

4
4

♩=104 SUBITO

(STRAIGHT)

1 SOLO



pp TENUTO!

1 SOLO

ff

2 SOLO

ff (SUB.)

2 SOLO

1E2 VIA SOLO. HARMON

METTERE SOLO STRAIGHT

(HARMON)

pp=mf

(φ)

189

ff

ff

ff

ff

ff

pp sub.

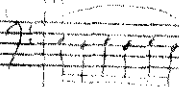
pp sub.

pp sub.

pp sub.

mp

(MIDI)



ff

ff

ff

Handwritten musical score on a grid background. The score consists of multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The notation is written in ink and includes various musical symbols like clefs, bar lines, and accidentals. The score is organized into measures across the staves.

2. (P. E. M.)

(1)

2. (P. E. M.)

(HARMON)

mf
1 E 2: VIA SORB.

AL NIENTE

C D L.V.

PP

C D L.V.

PP

mf
F
F
L

AL NIENTE

(DIV. A2)

PP

(DIV. A2) AL PONT.

POLO A POCO

PP
POS. ORD.

PP SEMPRE

DIV. A2 (POS. ORD.)

pizz. (POS. ORD.)

PP

pizz. (POS. ORD.)

PP

Handwritten musical score on multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- mp #2** (mezzo-piano, second time)
- (2+3 P)** (second and third piano)
- (P=P)** (piano equals piano)
- 1 E 2: METTERE SORD.** (First and second: MUTE)
- (HARMON)** (Harmonics)
- PP SEMPRE** (Pianissimo sempre)
- 1** and **2** (first and second endings)
- (1)** (first ending)
- 3** (third ending)
- mf** (mezzo-forte)
- DIM.** (Diminuendo)
- AL NIENTE** (Al niente)
- mf** (mezzo-forte)

Large handwritten numbers **5**, **8**, and **4** are visible on the right side of the page.

4 5 4 4 POCO RALL. 4 4 A TEMPO (♩ = 104)

TE 2 VIA SORD.

AL NIENTE

AL NIENTE

pp

mf

pp

pp

pp

mf

mf

mf

pp SUB. CRESC.

pp SUB. CRESC.

DIV. A 2

p

f DIM.

f DIM.

ARGO POCO A POCO

SUL TASTO

Dim.

(UNITI)

pp SUB. CRESC.

f DIM.

p

pp CRESC.

f DIM.

p

pp

f DIM.

p

pp

f DIM.

p

68

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: (P) SEMPRE, (1) (M), (P)
- Staff 2: (HARMON) 1 SUDO, 2: METTERE SUDO. CUP, ppp, mf, p
- Staff 3: 2 →, 2 →
- Staff 4: B, 2, B, (4), mp, p
- Staff 5: (VITI), SENZA DIM.!
- Staff 6: AL NIENTE, 1-6 DIV. A2 AL PONT., 7 E 8 AL PONT.
- Staff 7: NON DIV., AL PONT., DAL NIENTE, mf
- Staff 8: SENZA DIM.!, PIZZ., p
- Staff 9: SENZA DIM.!, PIZZ., p
- Staff 10: PIZZ., ARCO, v, (12), p

Handwritten musical score on ten systems of five staves each. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** Large numbers 6, 8, 4, 4, 5, 3, 4. Text: "MOLTO RALL.", "J = 52".
- System 2:** "AL NIENTE", "1 SOLI (HARMON)", "1 VIA SORD.", "AL NIENTE 2: VIA SORD.", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 3:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 4:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 5:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 6:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 7:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 8:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 9:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".
- System 10:** "AL NIENTE", "AL NIENTE", "AL NIENTE".

The score concludes with the number 41 at the bottom center.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Staff 1:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*, *3*, *4*
- Staff 2:** *A 2*, *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 3:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 4:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 5:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 6:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 7:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 8:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 9:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 10:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*

Additional markings include *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*.

3
4
4

(*) EQUILIBRAR DINAMICA COM FLAUTAS E CLARINETAS!
BALANCE INTENSITY WITH FLUTES AND CLARINETS!

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Staff 1:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*, *3*, *4*
- Staff 2:** *A 2*, *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 3:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 4:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 5:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 6:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 7:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 8:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 9:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 10:** *mp*, *pp*, *mf*, *ff*

Additional markings include *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*, *AL VIENTE*.

mf TENUTO
A 2

2 SOLO

4
4

3 (D=D)
8

5
4

MOLTO RALL.

4
4

A TEMPO (♩=104)

6
4

RALL.

4
4

TENUTO

TENUTO

TENUTO

2 SOLO (HARMON)

1 SOLO (STANZA SORE)
- puccini - CROSC - !

2

2

mp

mf

L.V.

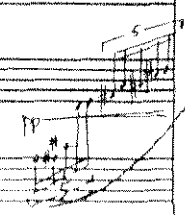
pp

mf

mf

7

pp



AL PONT.

(15)

(DIV. A 2)
AL PONT.

mf TENUTO

(15)

mf TENUTO

TENUTO

p

DIV. A 4 ARCO FLAUT.
POS. ORD.

DAL NIENTE

mf

DAL NIENTE

DIV. A 3

pp

Pizz. AL PONT.

pp

ARCO FLAUT.

dal niente - mf

(Solo) pp

pp

pp

pp sempre

4
4 A TEMPO (J=104)

3
4 POCO RALL.

4
4 A TEMPO (J=104)

2
4

1. (Solo) pp

2. (Solo) pp

3. (Solo) pp

pp sempre

(+)

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

2
4

♩ = 126 SUBITO

6
8

(P = P)

2
4

243

1 (CON CUP)

1 1 2 3 VIA SUB.

1 1 2 3 VIA SUB.

VIA SUB.

1 (CON CUP)

1 1 2 3 VIA SUB.

1 1 2 3 VIA SUB.

VIA SUB.

1 (CON CUP)

1 1 2 3 VIA SUB.

1 1 2 3 VIA SUB.

VIA SUB.

Handwritten musical score on multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- pp** (pianissimo) and **2 pp** (two pianissimo).
- 1 suco** (first suco).
- 6** and **8** (possibly indicating fingerings or measures).
- (P = P)** (possibly indicating a specific performance instruction).
- 2** and **4** (possibly indicating fingerings or measures).
- (P.C.)** (possibly indicating a specific performance instruction).
- B C** (possibly indicating a specific performance instruction).
- MUTA 12** (possibly indicating a specific performance instruction).
- DIV. A2** (possibly indicating a specific performance instruction).
- TUTTI** (possibly indicating a specific performance instruction).
- SEMPRE LEGATO** (possibly indicating a specific performance instruction).

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by large numbers and includes performance instructions.

Section 1 (Staves 1-4): Features a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, *mp*, and *pp*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A second large number **2** with **4** is written below the staff.

Section 2 (Staves 5-8): Continues the melodic line with dynamic markings *pp* and *mp*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 3 (Staves 9-12): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 4 (Staves 13-16): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 5 (Staves 17-20): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 6 (Staves 21-24): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 7 (Staves 25-28): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 8 (Staves 29-32): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 9 (Staves 33-36): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

Section 10 (Staves 37-40): Includes a section labeled **Div. A 2** with dynamic markings *pp* and *mf*. A large number **5** with **(2+3)** and **8** is written below the staff. A large number **6** with **8** is written below the staff.

STACC.

pp

mf → pp

pp

pp

6 (P. D) 2
8 4

5 (3+2) 2
8 4

5 (3+2) 2
8 4

pp

pp

pp

A 2

mf → pp

2 →

2 →

pp mp

pp mp

MUTA IN 2

(Div. A 2)

> (Poco)

pp

> (Poco)

pp

pp

mf

(Div. A 2)

Div. A 2

pp

pp → mf

ARCO

mf → pp

DAL NIENTE

CRESC.

A 2

mf

DAL NIENTE CRESC.

A 2

mf

DAL NIENTE CRESC.

mf

5 (3,2)

2

8

4

3
8

(2)

PP NON STACCATO!

(1) PP (POL. MOMENTO!)

1 PP

PP

(mp) MUTA IN 2-

(2-)

mp

CRESC.

(11/11/11)

mf

(GLISS. LEVATA)

CRESC.

TUTTI FLAUT.

mf

p

FLAUT.

v

mf

p

pp, CRESC.

ALLEG. MOD.

60 mp

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also some handwritten annotations in Italian, including "mf SUB." and "PORTA".

3 (D=P) 3 2
8 4 4

POCO RALL.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also some handwritten annotations in Italian, including "1 E 2: METTERE SUB. CUP".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also some handwritten annotations in Italian, including "P" and "TAKO".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also some handwritten annotations in Italian, including "AL TALLONE NON DIV.", "TACET", and "IMPRESSIANDO".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also some handwritten annotations in Italian, including "1. SOLO (ARCO CRD.)" and "2. SOLO (ARCO CRD.)".

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *pp*.

ATEMPO (J=126)

$\text{♩} = 96$ SUBITO

MOLTO ACCEL.

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

ARTICULAR C RITMO INDICADO DURANTE EL GLISSANDO. PLAY THE INDICATED RHYTHM DURING THE GLISSANDO.

306

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*.

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp cresc.*.

TUTTI PIZZ.

PIZZ.

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *mf*.

TUTTI PIZZ.

A TEMPO (♩=96)

3
4

4
4

6
4

4
4

(H) (2)
(f) (PESCO.)

(f) (PESCO.)

LOCAL NEW SHOT COM AS LEADS
PLAY SHOT WITH LEADS

4-3

4-6 TUTTI; PIZZ.

OPTIONAL C/ALTERN

OPTIONAL WITH PLECTRUM

4-4

4-5

4-6 (ARCO)

4-7

4-8

4-9

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. A large handwritten number '4' is visible on the left side of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. A large handwritten number '4' is visible on the left side of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *mp*. A large handwritten number '4' is visible on the left side of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *mp*. A large handwritten number '4' is visible on the left side of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *mp*. A large handwritten number '4' is visible on the left side of the staff.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings: *mf*, *pp*, *CRESC.*, *mf*.

Performance instructions: *ALZATO*, *PORTATO*.

Key signature: $\sharp F$ (F#).

Empty musical staves for the second system.

Handwritten musical score for the third system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings: *mf*, *pp*, *CRESC.*, *mf*.

Performance instructions: *ALZATO*, *PORTATO*.

Key signature: $\sharp F$ (F#).

Handwritten musical score for the fourth system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings: *mf*, *pp*, *CRESC.*, *mf*.

Performance instructions: *ALZATO*, *PORTATO*.

Key signature: $\sharp F$ (F#).

5
4

4
4

3
8

EQUILIBRAZ DINÂMICA COM MADEIRAS!
BALANCE INTENSITY WITH WOODWINDS!

METTERE SORD.

ARCO

NON DIV.

AL MIENTE

PPP

mp

mp

3 4 8
(P=P)
4

♩ = 88 SUBITO

336

ORIGINAL: TEXAR COM CABO DAS VAGUELINHAS.
OPTIONAL: PLAY WITH BRUSHES HANDLE.
MUTA IN 2

DIV. A 10 FLAUT.

DIV. A 2
(TUTTI CON SORD.)
PP CRESC.
MP SEMPRE

DIV. A 2
(TUTTI CON SORD.)
PP CRESC.
MP SEMPRE

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: *mp*
- Staff 2: *mp*
- Staff 3: *mp*
- Staff 4: *mp*
- Staff 5: *mp*
- Staff 6: *mp*
- Staff 7: *mp*
- Staff 8: *mp*
- Staff 9: *mp*
- Staff 10: *mp*

Other markings include *1-6 ARCO CRD. AL PONT.*, *(DIV.)*, *7-10 ARCO CRD. PONT. CRD.*, *2: METTERE SORD. HARMON.*, *MISAD. PONT.*, *B*, *1-3*, *2-3*, *3-4*, *4-5*, *5-6*, *6-7*, *7-8*, *8-9*, *9-10*, *1-2*, *2-4*, *4-6*, *6-8*, *8-10*, *1-4*, *4-8*, *8-12*, *12-16*, *16-20*, *20-24*, *24-28*, *28-32*, *32-36*, *36-40*, *40-44*, *44-48*, *48-52*, *52-56*, *56-60*, *60-64*, *64-68*, *68-72*, *72-76*, *76-80*, *80-84*, *84-88*, *88-92*, *92-96*, *96-100*.

Handwritten musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár. The score is written on multiple staves, including piano and vocal parts. Key markings include "mp sempre" (mezzo-piano, always), "f" (forte), and "p" (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "The Merry Widow" is written at the top. The score is marked with "3" and "4" on the right side, indicating measures or sections. The handwriting is in ink on aged paper.

3
4

5
8

4
4

12
8

$\text{J} = 132 \text{ SUBITO}$

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*. Includes the instruction "1. E. 2. VIA 1. 2. D." and "2. VIA 2. 2. D."

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*. Includes the instruction "VIA 1. 2. D." and "VIA 2. 2. D."

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *sf*. There are also handwritten annotations in Italian, including "DIV. A 5 POS. E ARCO CRD.", "(DIV. A 4) (SENZA SORD.)", "(DIV. A 3) (SENZA SORD.)", and "AL TACLUARE". The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by bracketed labels: *Unit 1 (Adagio)*, *Unit 2 (Allegro)*, *Unit 3 (Allegro)*, and *Unit 4 (Allegro)*. The dynamic markings include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The tempo markings include *Adagio*, *Allegro*, and *Allegro*. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for the first system, featuring staves for Flute (FL), Clarinet (CL), and Bassoon (FG). The notation includes various dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*, along with performance markings like "A 2" and "1. solo".

$\text{♩} = 88$ SUBITO

Handwritten musical score for the second system, featuring staves for Clarinet (CL) and Bassoon (FG). The notation includes dynamics like *mp* and *mf*, and performance markings such as "1. solo", "2: METTERE SORD. HARMON", and "(HARMON)".

Handwritten musical score for the third system, featuring multiple staves for various instruments. The notation includes various musical symbols and dynamics, though some are less legible due to the handwriting and the density of the staves.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (V3), and Cello/Double Bass (V4). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *sfz*). A prominent instruction in a box reads: **♩ = 132 SUBITO**. The score is divided into sections, with labels like "DIV. A 2" and "(ANG. CR.) DIV. A 2" visible. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some handwritten annotations and corrections.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *pp cresc.*. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first five staves, and the second system contains the remaining five staves. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The handwriting is somewhat messy, but the musical structure is clear. The score is written on a piece of paper that is slightly aged and has some creases. The background is a light gray grid.

12
8

9
8

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking "Soco". The second staff has a tempo marking "Poco". The third staff has a tempo marking "Poco". The fourth staff has a tempo marking "Poco". The fifth staff has a tempo marking "Poco". The sixth staff has a tempo marking "Poco". The seventh staff has a tempo marking "Poco". The eighth staff has a tempo marking "Poco". The ninth staff has a tempo marking "Poco". The tenth staff has a tempo marking "Poco".

9 12 5
8 8 8

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking "2 SOLO". The second staff has a tempo marking "1 SOLO". The third staff has a tempo marking "1 SOLO". The fourth staff has a tempo marking "1 SOLO". The fifth staff has a tempo marking "1 SOLO". The sixth staff has a tempo marking "1 SOLO". The seventh staff has a tempo marking "1 SOLO". The eighth staff has a tempo marking "1 SOLO". The ninth staff has a tempo marking "1 SOLO". The tenth staff has a tempo marking "1 SOLO".

2 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO
1 SOLO

Handwritten musical notation for the first system, featuring staves for Flute (Fl.), Violin (V.), and Cello/Double Bass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the second system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the third system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the seventh system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the eighth system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical notation for the ninth system, featuring staves for Violin (V.), Cello/Double Bass (Cb.), and Piano (Pn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pp cresc.*.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *pp* marking. The second staff has a *pp* marking and a triplet of eighth notes. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking. There are also some handwritten notes and markings above the staves, including a *pp* marking and a *mf* marking.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *pp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking. There are also some handwritten notes and markings above the staves, including a *pp* marking and a *mf* marking.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *pp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking. There are also some handwritten notes and markings above the staves, including a *pp* marking and a *mf* marking.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *pp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking. There are also some handwritten notes and markings above the staves, including a *pp* marking and a *mf* marking.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *pp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking. There are also some handwritten notes and markings above the staves, including a *pp* marking and a *mf* marking.

PORTA

PORTA

pp

A 2

ss

f

ff

ff

ss

ss

ss

ff

122

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4 with a *pp* dynamic marking. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G3 with a *mp* dynamic marking. Both notes are tied across the bar line.

Handwritten musical notation on four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4 with a *pp* dynamic marking. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G3 with a *pp* dynamic marking. The third and fourth staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the third staff.

Handwritten musical notation on four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a half note G4 with a *pp* dynamic marking. The second staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a half note G3 with a *pp* dynamic marking. The third and fourth staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The key signature changes to one sharp (F#) in the third staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4 with a *pp* dynamic marking. The key signature changes to one sharp (F#) in the second staff.

Handwritten musical score for a 12-part ensemble. The score is written on 12 staves, each with a part name on the left: FL, Z, 1, CC, 2, FG, 1, CR, 2, TR, 1, and 2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf, f, p, cresc.). There are also large handwritten numbers (3, 4, 8) and a section labeled "2 SOLO". The score is written in a cursive, handwritten style.

4
4

A2

CRESO

TENUTO

TENUTO

(182 SOL)

(182 SOL)

(182 SOL) NON DIV

TENUTO

73

mf

Handwritten musical score for a string quartet, measures 425-430. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*. A section is marked "DAL MENTE" and another "SUL SOL". The notation features various musical symbols including notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 430-435. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. A section is marked "1 SULO (CUP)". The notation features various musical symbols including notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 435-440. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. A section is marked "1 & 2: MONTAGE IN FLAUTO DOLCE SOPRANO". The notation features various musical symbols including notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 440-445. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*. The notation features various musical symbols including notes, rests, and slurs.

PP *152: MUTANO IN FLAUTO DOCE SEMPRE*

1 SOLO SEMPRE SENZA VIBRATO *SUL TASTO SEMPRE*

1 SOLO SEMPRE SENZA VIBRATO *P SEMPRE SUL TASTO SEMPRE*

1 SOLO SEMPRE SENZA VIBRATO *P SEMPRE*

1 SOLO SEMPRE SENZA VIBRATO *SEMPRE SUL TASTO*

1 SOLO SEMPRE SENZA VIBRATO *P SEMPRE (POS. ORD.)* *Pizz.*

mf

52

(P=P)

3 8 *3 4* *3 8* *4*

(III) *in POS. ORD.!* *SUL TASTO (III)*

(Pizz.) *mf* *f*

59

(P) *(P=P)*

3 8 *3 4*

SEMPRE SUL TASTO SEMPRE *f*

65

PPP CRESC. *mf* *PP*

4 4 *3 4*

75

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Debussy, featuring piano and celesta parts. The score is written on ten staves, with the piano part on the left and the celesta part on the right. The piano part includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The celesta part includes notes, rests, and performance instructions. The score is written in a handwritten style, with some corrections and annotations.

Piano Part:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C

423

PARA PIANO, ALTERNANDO OS
TOMES DADOS NA A PRÓXIMA INSTRUÇÃO. (*)

PLAY REPEATS A. REPEATING THE
SAME TONES UNTIL THE NEXT INSTRUCTION.

(SENZA DIMINUENDO)

Handwritten musical score for piano on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'p' marking. The second staff has a 'p' marking and a 'senza diminuendo' instruction. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'p' marking. The fifth staff has a 'p' marking. The score is written in a cursive, handwritten style.

(*) NÃO USAR RESPIRAÇÃO CIRCULAR.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "P.S. ORD. ANCORA SENZA VIBRATO" and "P. SEMPRE".

1.51 - METRE SOFF 20KKGH

450

10

516 49 10 22

1. *... ..*
 2. *... ..*
 3. *... ..*
 4. *... ..*
 5. *... ..*
 6. *... ..*
 7. *... ..*
 8. *... ..*
 9. *... ..*
 10. *... ..*
 11. *... ..*
 12. *... ..*
 13. *... ..*
 14. *... ..*
 15. *... ..*
 16. *... ..*
 17. *... ..*
 18. *... ..*
 19. *... ..*
 20. *... ..*
 21. *... ..*
 22. *... ..*
 23. *... ..*
 24. *... ..*
 25. *... ..*
 26. *... ..*
 27. *... ..*
 28. *... ..*
 29. *... ..*
 30. *... ..*
 31. *... ..*
 32. *... ..*
 33. *... ..*
 34. *... ..*
 35. *... ..*
 36. *... ..*
 37. *... ..*
 38. *... ..*
 39. *... ..*
 40. *... ..*
 41. *... ..*
 42. *... ..*
 43. *... ..*
 44. *... ..*
 45. *... ..*
 46. *... ..*
 47. *... ..*
 48. *... ..*
 49. *... ..*
 50. *... ..*
 51. *... ..*
 52. *... ..*
 53. *... ..*
 54. *... ..*
 55. *... ..*
 56. *... ..*
 57. *... ..*
 58. *... ..*
 59. *... ..*
 60. *... ..*
 61. *... ..*
 62. *... ..*
 63. *... ..*
 64. *... ..*
 65. *... ..*
 66. *... ..*
 67. *... ..*
 68. *... ..*
 69. *... ..*
 70. *... ..*
 71. *... ..*
 72. *... ..*
 73. *... ..*
 74. *... ..*
 75. *... ..*
 76. *... ..*
 77. *... ..*
 78. *... ..*
 79. *... ..*
 80. *... ..*
 81. *... ..*
 82. *... ..*
 83. *... ..*
 84. *... ..*
 85. *... ..*
 86. *... ..*
 87. *... ..*
 88. *... ..*
 89. *... ..*
 90. *... ..*
 91. *... ..*
 92. *... ..*
 93. *... ..*
 94. *... ..*
 95. *... ..*
 96. *... ..*
 97. *... ..*
 98. *... ..*
 99. *... ..*
 100. *... ..*

2014年12月15日

1000

1990-1991, 1992-1993

$$z = \frac{1}{2}(\lambda + \lambda^{-1}) - \frac{1}{2}(\mu + \mu^{-1})$$

1000

(4)

(1)

Index

Fig. 5

$$\frac{1}{2} \cdot 4 = 2 \quad \left(\frac{1}{2} \cdot \frac{4}{1} = \frac{4}{1} \right)$$
$$\left(\begin{array}{c} 1 \\ 1 \\ 1 \end{array} \right)$$

88 SUB.

Figure 1. Experimental reaction conditions.

The diagram illustrates a two-dimensional lattice structure. It consists of a grid of points. Arrows indicate interactions between nearest and next-nearest neighbors. The lattice constant is labeled 'a', and the distance between next-nearest neighbors is labeled 'b'.

38

34

11. *Chlorophyll *a** and *Chlorophyll *b** (mg/g dry weight)

SECRET

$$f(x) = \frac{1}{x}$$

$\text{♩} = 126 \text{ SUB.}$

4 6 4 9 3
4 8 4 8 4

(A) INSTRUMENTAL TIME SIGNATURE (1) MEASURE WITH PUNCTURE
SOUNDING A RAY OF LIGHT FROM THE PINE.

$\text{♩} 2$ (CLARINET 2) $\text{♩} 3$ (FLAUTO 1)

$\text{♩} 4$ (FLAUTO 1)

3 4 4 3 4

$\text{♩} 5$ (FLAUTO 2)

$\text{♩} = 88 \text{ SUB.}$

532

(TUTTI)

ACQUA (TUTTI)

3 4
8 4

~~[REDACTED]~~

[illegible]

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number "571" is prominently displayed in the upper right quadrant. The score is written in a cursive, handwritten style.

Annotations and markings include:

- 2. VIA TERS* (written above the second staff)
- PP SEMPRE* (written below the first staff)
- 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.* (written below the first staff)
- (M)* (written below the first staff)
- (M)* (written below the second staff)
- (M)* (written below the third staff)
- (M)* (written below the fourth staff)
- (M)* (written below the fifth staff)
- (M)* (written below the sixth staff)
- (M)* (written below the seventh staff)
- (M)* (written below the eighth staff)
- (M)* (written below the ninth staff)
- (M)* (written below the tenth staff)

Handwritten musical score on ten staves, continuing the notation from the first page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Annotations and markings include:

- (M)* (written below the first staff)
- (M)* (written below the second staff)
- (M)* (written below the third staff)
- (M)* (written below the fourth staff)
- (M)* (written below the fifth staff)
- (M)* (written below the sixth staff)
- (M)* (written below the seventh staff)
- (M)* (written below the eighth staff)
- (M)* (written below the ninth staff)
- (M)* (written below the tenth staff)

(11) *mp sempre*

3 3 (♩ = 72 SUB.)
8 4
8 4
8 4

581

TUTTI: VIA SORD.

TARRES (EVEN)

VIBRATE ORG.

VIBRATO ORG.

mp sempre

TECAR SO MAL O BOCAL JA FLAUTA DOVE!

PLAY WITH RECORDER HEAD!

AMBITO APPROXIMADO!
APPROXIMATE RANGE!

TECAR SONS CURTOS E FORTES MUITO ESPARZOS, VARI-
ANDO A ALTURA DO ECCHASMENTO DA ABERTURA INFE-
RIOR DO BOCAL.

PLAY SHORT AND LOUD TONES, VERY SCATTERED, CHAN-
GING THE PITCH BY CLOSING THE LOWER OPENING
OF THE RECORDER HEAD.

1: VIA SORD.

1: VIA SORD.

2: VIA SORD.

2: VIA SORD.

5
8

mp sempre

1-3: DIV. A 4 *mp sempre*
MUS. ORG. VIBRATO ORG.

mp sempre

mp sempre

TUTTI: VIA SORD.

1-4: *mp sempre*

mp sempre

82

Poco RALL. - A TEMPO (J. 72)

Poco RALL.

Handwritten musical score for Violin I and II, featuring various dynamics (ppp, pp, mf, f), articulations (acc, marcato), and performance instructions like "ARCO DIV. A 2". The score includes measures with fingerings (e.g., 3, 4, 5, 4) and bowing techniques (e.g., III!).

4
4

A 2

4
8

3
8

4
4

(P = P SEMPRE)

(SENZA SURS)

(SENZA SURS)

ppp

ppp

mp

mp

mp

SEMPRE (GLIOL)

SENZA PED.

1. ed. 1. ed. 1. ed.

1. ed. 1. ed. 1. ed.

1 SOLO NON LEGATO

1. ed. 1. ed. 1. ed.

TUTTI

1. ed. 1. ed. 1. ed.

1. ed. 1. ed. 1. ed.

mp SEMPRE

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Large handwritten numbers are present: '4' on the first staff, '3' and '4' on the third staff, and '4' and '4' on the fourth staff. Other markings include 'CRES.', 'DIP', '1 SOLO', 'PP', 'PPP', 'TENSE', and '1 SOLO TENSE'.

Handwritten musical score on two staves. The notation includes notes and rests. A handwritten instruction reads: "(USAR AS DUAS VASOURINHAS) C/B. Q (USE BOTH REINS!)". Below this, there are notes with dynamic markings 'PPP' and 'pp'.

Handwritten musical score on four staves. The notation is more complex, featuring many beamed notes and slurs. Dynamic markings include 'PPP', 'PP', and 'P'. There are also some handwritten numbers like '3' and '4'.

Handwritten musical score on two staves. The notation includes notes and rests. Dynamic markings include 'DIA.' and 'AL.'. At the bottom, there is a handwritten instruction: "(GLISS. LENTO)".

mp SEMBRE

mp SEMBRE

mp

mp

3
8

mp

mp

mp

mp

mp

TUTTI

DAL NIENTE CRESC.

mp DIA.

A. 10/10/17

Handwritten musical score on a 12-staff system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- pp CRESC.** (pianissimo crescendo) at the top left.
- mf** (mezzo-forte) markings throughout the score.
- pp** (pianissimo) markings.
- 3** and **4** (fingerings or measures) written vertically in the middle left.
- 4** and **8** (fingerings or measures) written vertically in the middle right.
- 3** and **8** (fingerings or measures) written vertically on the far right.
- Div. A 8.** (Division A 8) written in the lower middle.
- NEW LEGATO** written in the lower right.
- MUTATION** written in the lower right.

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript.

pp

pp

pp

2 solo

3
8

4
8

3
8

3
4

pp sempre

A

mf

pp

b

sf

sf

sf

mf

z

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Div. A 4
(Pizz.)

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Div. A 4

Div. A 2

pp

mf

mf

mf

mf

mf

pp sempre

3
8

5⁽²⁺³⁾
8^{A2}

7⁽²⁺²⁺³⁾
8

3
4

4
4

recol

recol

mp

f
3

mp

mp

mp

mp

ff

f

div. 1.3

pp

f SUB.

dim.

Al niente

div. A2
Tutti più legato

mp

mp

f SUB.

dim.

Al niente

Tutti

f SUB.

dim.

Al niente

mf

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: *mp sf cresc*
- Staff 2: *mp sf cresc*
- Staff 3: *mp sf cresc*
- Staff 4: *mp sf cresc*
- Staff 5: Large handwritten numbers **3**, **5** (with $3+2$ above it), and **3** on the first line; **8**, **8**, and **4** on the second line. Below these are the words *2. SOLO* and *mp*.
- Staff 6: *2. SOLO* and *mp* markings.
- Staff 7: *mp* marking.
- Staff 8: *mp* marking.
- Staff 9: *mp* marking.
- Staff 10: *mp* marking.

The score concludes with a large handwritten number **92** at the bottom center.

4
4

5
8

4
4

1500.0

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

Handwritten musical score for "TUMUTO" by J. S. B. The score is written on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "TUMUTO" in large, bold letters. The dynamics are marked "pp" (pianissimo) and "ppp" (pianississimo). The score includes a series of notes, some of which are beamed together, and rests. There are also some handwritten markings like "1" and "2" below the staff.

J-144 SUB.

J=84 SUB.

Three hand-drawn graphs showing the relationship between PPP (PPP SEMPRE) and a variable labeled 'a' (a SOLO). Each graph shows a downward-sloping curve. The first graph has 'a SOLO' on the y-axis and 'PPP SEMPRE' on the x-axis. The second graph has 'a SOLO' on the y-axis and 'PPP SEMPRE' on the x-axis. The third graph has 'a SOLO' on the y-axis and 'PPP SEMPRE' on the x-axis. The curves are labeled 'a' and 'c'.

[illegible]

Handwritten musical score for two parts: **FLAUT.** (Flute) and **DIN. 2a** (Violin II). The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a **Tutti** marking. The flute part features a melodic line with grace notes and a final flourish. The violin part provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The score concludes with a **Fine** marking.

Handwritten musical score for a piece titled "PLAUT." The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo marking is "Allegro". The score consists of a single melodic line. The first measure is a whole note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece ends with a double bar line. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper.

7/1

mf SUB.

mf

1 SOLO

AL MIENTE

7 (2+2+3)

4

42 SUB.

8

4

(*) A "BOA" QUALIDADE DO LEGATO É SECUNDARIA!
THE "GOOD" QUALITY OF LEGATO IS SECONDARY!

mf

p

mf

p

mf

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

top

1-84 SUB

3
8

686

UNIT

top sub

top sub

top

top

top

top

92
mp

A2

TENUTO

A2

mp

5 (3+2)
8 mp

4
4 mp

J=144 SUB.

689

TENUTO
mp

mp

694

51-84 SUB.

4

PRECISO!

TUTTI

SOLO

FLAUT.

NON DIV.

1-2 DIV. A 2
122. AL FINE

Handwritten notes at the top left of the page.

Handwritten notes on the first staff.

Handwritten notes on the second staff.

Handwritten notes on the third staff.

Handwritten notes on the fourth staff.

Handwritten notes on the fifth staff.

Handwritten notes on the sixth staff.

Handwritten notes on the seventh staff.

Handwritten notes on the eighth staff.

Handwritten notes on the ninth staff.

Handwritten notes on the tenth staff.

Handwritten notes on the eleventh staff.

Handwritten notes on the twelfth staff.

Handwritten notes on the thirteenth staff.

Handwritten notes on the fourteenth staff.

Handwritten notes on the fifteenth staff.

Handwritten notes on the sixteenth staff.

Handwritten notes on the seventeenth staff.

Handwritten notes on the eighteenth staff.

Handwritten notes on the nineteenth staff.

Handwritten notes on the twentieth staff.

Handwritten notes on the twenty-first staff.

Handwritten notes at the bottom of the page.

Handwritten text on the right margin: 28/8194

Bibliografia

- Agostinho. Confissões, 3ª ed., São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1984.
- Andrade, Mário de. Evolução Social da Música no Brasil, in: Aspectos da Música Brasileira, São Paulo/Brasília, Martins Editora/Instituto Nacional do Livro, 1975.
- _____. O Banquete, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- Anônimo. Bhagavad Gîtâ, São Paulo, Editora Três, 1973.
- Assis, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas, Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, W.M. Jackson Inc. Editores, 1944.
- Bâ, A. Hampaté. A Tradição Viva, in: História Geral da África, vol. I (Org. J. Ki-Zerbo), São Paulo, Ática/Unesco, 1982.
- Benjamin, Walter. A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução, in: Sociologia da Arte IV (Org. Gilberto Velho), Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- Berio, Luciano. Texto de apresentação de Coro, in: Coro, Orquestra Sinfônica e Coro da Rádio de Colônia, regente Luciano Berio, Brasil, Deutsche Grammophon, CD 423902-2, 1989.
- _____. Entrevista Sobre a Música Contemporânea, realizada por Rossana Dalmonte, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s.d.
- Bosi, Alfredo. Dialética da Colonização, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Boulez, Pierre. A Música Hoje, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 55, 1972.
- _____. Strawinsky bleibt, in: Anhaltspunkte - Essays, Kassel/Munique, Bärenreiter-Verlag/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.
- _____. A Música Hoje 2, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 217, 1992.
- Busoni, Ferruccio. Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1966.
- Cage, John. Bekentnisse eines Komponisten (1948), in: MusikTexte 40/41 (Org. Ulrich Dibelius et alii), Colônia, agosto de 1991.
- _____. Silence, Cambridge/Londres, The M.I.T. Press, 1961.
- _____. De Segunda a um Ano, São Paulo, Hucitec, 1985.
- Canclini, Néstor Garcia. La Modernidad Después de la Posmodernidad, in: Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina (Org. Ana Maria de Moraes Belluzzo), São Paulo, Memorial da América Latina/Editora Unesp, 1990.
- Connor, Steven. Cultura Pós-moderna, São Paulo, Edições Loyola, 1992.

- Coveney, Peter e Highfield, Roger. *A Flecha do Tempo*, São Paulo, Editora Siciliano, 1993.
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik I 1945-1965*, 2ª ed., Munique/ Zurique, Piper, 1984.
- _____. *Moderne Musik II 1965-1985*, Munique, Piper, 1988.
- Dressen, Norbert. *Sprache und Musik bei Luciano Berio*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982.
- Eco, Umberto. *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 4, 1976.
- Edmundo, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu Tempo* (3 vols.), Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.
- Estrada, Maria Helena. *Escritório do Futuro põe Fim a Lugar Fixo*, in: *Folha de São Paulo*, Empregos, 7 de novembro de 1993.
- Feldman, Morton. *Middelburg Lecture*, in: *Musik-Konzepte* 48/49 (Org. Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn), Munique, edition text+kritik GmbH, maio de 1986.
- _____. *Everything is recycled*, in: *MusikTexte* 22 (Org. Ulrich Dibelius et alii), Colônia, dezembro de 1987.
- Ferneyhough, Brian. *Il Tempo della Figura*, in: *MusikTexte* 36 (Org. Ulrich Dibelius et alii), Colônia, outubro de 1990.
- Fischer, Louis. *Gândi*, São Paulo, Edições Melhoramentos, s.d.
- Fornes, Andréa. *Preocupação Ecológica Domina Salão de Tóquio*, in: *Folha de São Paulo*, Veículos, 31 de outubro de 1993.
- Gandour, Ricardo. *Empresas Entram na Era do "Humanware"*, in: *Folha de São Paulo*, Finanças, 7 de novembro de 1993.
- Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- Gorz, André. *A Nova Agenda*, in: *Depois da Queda* (Org. Robin Blackburn), São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- Harvey, David. *Condição Pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- Hawking, Stephen W. *Uma Breve História do Tempo*, 7ª ed., Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1988.
- Huber, Nicolaus Anton. *Die Kompositionstechnik Bachs in seinen Sonaten und Partiten für Violine solo und ihre Anwendung in Weberns op. 27, II*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 2, Stuttgart, 1970.
- Huxley, Aldous. *A Filosofia Perene*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.
- Jameson, Frederic. *Conversas Sobre a Nova Ordem Mundial*, in: *Depois da Queda* (Org. Robin Blackburn), São Paulo, Paz e Terra, 1992.

- Khan, Hazrat Inayat. *Música*, Porto Alegre, Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1978.
- Koenig, Gottfried Michael. Kommentar, in: *die Reihe VIII* (Org. Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen), Viena, Universal Edition, 1962.
- Kostelanetz, Richard. *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1973.
- Lacey, Hugh M. *A Linguagem do Espaço e do Tempo*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 59, 1972.
- Lachenmann, Helmut. Klangtypen der neuen Musik, in: *Zeitschrift für Musiktheorie*, Stuttgart, abril de 1970.
- Langer, Susanne K. *Sentimento e Forma*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Estudos 44, 1980.
- Laurentiz, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*, Campinas, Editora da Unicamp, 1991.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Correspondência com Clarke*, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979.
- Ligeti, György. Pierre Boulez, in: *die Reihe IV* (Org. Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen), Viena, Universal Edition, 1958.
- _____. Texto de apresentação de Lontano, in: György Ligeti, caixa com cinco LPs, Alemanha, Wergo 60095, 1984.
- Lopes, Rodrigo Garcia. O Silêncio de John Cage (entrevista), in: *Folha de São Paulo*, Mais!, 16 de agosto de 1992.
- Maffesoli, Michel. *O Tempo das Tribos*, Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária, 1987.
- Magalhães, Homero de. *J.S. Bach: Prelúdios e Fugas I*, São Paulo, Editora Novas Metas, 1988.
- Marcuse, Herbert. *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, Coleção Arte & Comunicação 11, 1986.
- Mateus. *O Evangelho Segundo São Mateus*, in: *Bíblia Sagrada*, 90ª ed., São Paulo, Editora Ave Maria, 1993.
- Melchiorre, Alessandro. *Les Labyrinthes de Ferneyhough*, in: *Entretemps* 3, Paris, fevereiro de 1987.
- Merton, Thomas. *A Via de Chuang Tzu*, Petrópolis, Editora Vozes, 1969.
- Metzger, Heinz-Klaus. Wendepunkt Quartett?, in: *Musik-Konzepte* 20 (Org. Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn), Munique, edition text+kritik GmbH, julho de 1981.
- Miller, Henry. *Com Edgar Varèse no Deserto de Gobi*, in: *Pesadelo Refrigerado*, Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968.
- Newton, Isaac. *Princípios Matemáticos*, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979.

- Nicolas, François. Eloge de la Complexité, in: *Entretemps* 3, Paris, fevereiro de 1987.
- Nono, Luigi. Prefácio à partitura de *Fragmente - Stille*, an Diotima, Milão, G. Ricordi & C. Editori, 1980.
- Penrose, Roger. *A Mente Nova do Rei*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1991.
- Pestalozza, Luigi. Ausgangspunkt Nono (nach dem Quartett), in: *Musik-Konzepte* 20 (Org. Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn), Munique, edition text+kritik GmbH, julho de 1981.
- Pratella, Balilla. Manifesto dos Musicistas Futuristas e A Música Futurista, in: *O Futurismo Italiano* (Org. Aurora Fornoni Bernardini), São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates 167, 1980.
- Ratz, Erwin. *Einführung in die Musikalische Formenlehre*, 3ª ed., Viena, Universal Edition, 1978.
- Ray, Christopher. *Tempo, Espaço e Filosofia*, Campinas, Papirus Editora, 1993.
- Ribeiro, Dora Pinto da Costa. *Coletânea de Brinquedos cantados* (2 vols.), Rio de Janeiro, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, s.d.
- Rosa, João Guimarães. Nenhum, Nenhuma, in: *Primeiras Estórias*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968.
- Rumi, Jalaluddin. *Masnavi*, Rio de Janeiro, Edições Dervish, 1992.
- Sabbe, Hermann. Die Einheit der Stockhausen-Zeit..., in: *Musik-Konzepte* 19 (Org. Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn), Munique, edition text+kritik GmbH, maio de 1981.
- _____. György Ligeti - Studien zur kompositorischen Phänomenologie, in: *Musik-Konzepte* 53 (Org. Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn), Munique, edition text+kritik GmbH, janeiro de 1987.
- Stockhausen, Karlheinz. ...wie die Zeit vergeht..., in: *die Reihe III* (Org. Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen), Viena, Universal Edition, 1957.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Viver Através do Zen*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- Szamosi, Géza. *Tempo & Espaço - As Dimensões Gêmeas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- Thoreau, Henry. *A Desobediência Civil*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1987.
- Tzu, Lao. *Tao-Te King*, São Paulo, Editora Pensamento, 1987.
- Varèse, Edgard. Aphorismen e Die Befreiung des Klangs, in: *Musik-Konzepte* 6, 2ª ed. (Org. Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn), Munique, edition text+kritik GmbH, dezembro de 1983.
- Webern, Anton. *O Caminho Para a Música Nova*, São Paulo, Editora Novas Metas, 1984.
- Weibel, Peter. Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik, in: *MusikTexte* 21 (Org. Ulrich Dibelius et alii), Colônia, outubro de 1987.

-
- Whitrow, G.J. O Tempo na História, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- Zillig, Winfried. Von Wagner bis Strauss - Wegbereiter der neuen Musik, Munique, Nymphenburger Verlagshandlung, 1966.
- Zimmermann, Walter. Gegengift - Gegenkraft - Gegenkopf, in: MusikTexte 22 (Org. Ulrich Dibelius et alii), Colônia, dezembro de 1987.

Musicografia

- Bach, Johann Sebastian. Das wohltemperiete Klavier I (Fuga I), Leipzig, Edition Peters, s.d.
- _____. Sonata em lá menor para violino solo (4º movimento), Nova York/Londres/Frankfurt, C.F. Peters Corporation, 1930.
- Beethoven, Ludwig van. Concerto nº 4 para piano e orquestra op. 58 (1º movimento), Londres/Zurique/Stuttgart, Edition Eulenburg, 1934.
- _____. Sinfonia nº 1 op. 21 (4º movimento), Leipzig, Edition Peters, 1952.
- Berio, Luciano. o king, Londres, Universal Edition, 1970.
- _____. Sincronie, 2ª ed. revisada, Londres, Universal Edition, 1964.
- Boulez, Pierre. Le Marteau sans Maître (commentaire I de "bourreaux de solitude"), Londres, Universal Edition, 1957.
- _____. Structures Ia, Londres, Universal Edition, 1955.
- _____. Structures II, Londres, Universal Edition, 1967.
- Cage, John. Music of Changes (vol. I), Nova York/Londres/Frankfurt, C.F. Peters Corporation, 1961.
- Feldman, Morton. For Christian Wolff, Londres, Universal Edition, 1986.
- Ferneyhough, Brian. Carceri d'Invenzione I, Londres/Frankfurt/Nova York, Edition Peters, 1983.
- _____. Lemma-Icon-Epigram, Londres/Frankfurt/Nova York, Edition Peters, 1982.
- _____. Second String Quartet, Londres, Edition Peters, 1981.
- Goeyvaerts, Karel. Sonate - também chamada Nummer 1 - (2º movimento), Lisse (Holanda), Swets & Zeitlinger, Backsets Department, s.d.
- Ives, Charles. The Unanswered Question, Southern Music Publishing Co. Inc., 1953.
- Lachenmann, Helmut. Kontrakadenz, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1982.
- _____. Mouvement (- vor der Erstarrung), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1985.
- Lasso, Orlando di. Popule meus, in: Laudate Dominum, caderno IV (Org. Hans Hübsch), Heidelberg, Willy Müller/Süddeutscher Musikverlag, 1949.
- Ligeti, György. Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten (1º movimento), Mainz, Edition Schott, 1974.
- Lutoslawski, Witold. Jeux Vénitiens, Celle, Hermann Moeck, 1961.
- Messiaen, Olivier. Catalogue d'Oiseaux (Le Merle Bleu, 1º livro), Paris, Alphonse Leduc et Cie., 1964.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. Sinfonia nº 40 KV 550 (4º movimento), Leipzig, Edition Peters, 1981.

_____. Sonata para piano KV 332 (1º movimento), Leipzig, Edition Peters, s.d.
Nono, Luigi. *Fragmente - Stille, an Diotima*, Milão, G. Ricordi & C. Editori, 1980.

Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen*, Londres, Universal Edition, 1963.

_____. *Klavierstück IV*, Londres, Universal Edition, 1954.

_____. *Kontra-Punkte*, Londres, Universal Edition, 1953.

Stravinsky, Igor. *Le Sacre du Printemps (Danse Sacrale)*, Londres, Boosey & Hawkes, 1921.

Varèse, Edgard. *Ionisation*, Nova York, Colfranc Music Publishing Co., 1966.

Villa-Lobos, Heitor. *Cirandinhas*, Rio de Janeiro, Editora Arthur Napoleão, s.d.

_____. *Prole do Bebê nº 2 (O Ursozinho de Algodão)*, Paris, Max Eschig Cie. Editeurs, 1927/1951.

Webern, Anton. *Fünf Stücke für Orchester op. 10 (1ª e 3ª peças)*, Viena/Londres, Universal Edition, 1923/1951.

Realizada a obra, é hora de se afastar
Lao Tzu - Tao-Te King, IX