

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANA LETICIA CROZETTA ZOMER

**Indeterminação na música brasileira:
análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX**

São Paulo
2022

ANA LETICIA CROZETTA ZOMER

**Indeterminação na música brasileira:
análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX**

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Musicologia
Linha de pesquisa: Teoria e Análise Musical

Orientadora: profa. dra. Adriana Lopes da Cunha
Moreira

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Zomer, Ana Leticia Crozetta

Indeterminação na música brasileira: análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX / Ana Leticia Crozetta Zomer; orientadora, Adriana Lopes da Cunha Moreira. - São Paulo, 2022. 249 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Análise musical. 2. Música do século XX. 3. Indeterminação. 4. Música brasileira. 5. Violino. I. Moreira, Adriana Lopes da Cunha . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Indeterminação na música brasileira**: análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Banca examinadora

Profa. dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira Parecer:

Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura: _____

Prof. dr. Alexandre Zamith Almeida Parecer:

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Assinatura: _____

Prof. dr. Arthur Rinaldi Ferreira Parecer:

Universidade de Santa Maria (UFSM)

Assinatura: _____

Prof. dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Parecer:
Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

Assinatura: _____

Prof. dr. José António Oliveira Martins Parecer:

Universidade de Coimbra (UC)

Assinatura: _____

São Paulo, 29 de abril de 2022

Aos meus pais Lena e João, com amor.

AGRADECIMENTOS

À Capes cujo apoio financeiro tornou possível a realização deste trabalho.

À prof. dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira, pela generosa acolhida, sólida orientação e precioso direcionamento durante todo o processo de elaboração desta tese.

Aos profs. drs. Alexandre Zamith, Arthur Rinaldi, Eliane Tokeshi, Guilherme Sauerbronn de Barros e José Antônio Oliveira Martins, pelas valiosas observações realizadas por ocasião do exame de qualificação e defesa.

Aos colegas e professores integrantes do Grupo de Pesquisa Trama: Teoria e Análise Musical, pelas discussões suscitadas ao longo desta pesquisa.

Aos compositores e intérpretes que dedicaram seu tempo para responder meus e-mails – só assim o levantamento de obras pôde ser realizado.

Aos amigos e colegas de curso Bianca Ribeiro e Leandro Gumboski, pelos anseios, vivências e conhecimentos compartilhados.

Ao Felipe, pelo amor, incentivo e companheirismo ao longo desses anos.

Aos meus pais Lena e João, pelo amor e apoio incondicional, sempre.

As recomendações de fidelidade feitas ao intérprete não podem ter outro significado senão este: faz de ti mesmo, de toda a tua inteira personalidade e espiritualidade, de teu modo de pensar, viver e sentir um órgão de penetração, uma condição de acesso, um instrumento de revelação da obra de arte. Lembra-te de que teu problema não é nem dever renunciar a ti mesmo nem querer exprimir-te a ti mesmo. Não te proponhas como explícito intuito o de dar a tua nova interpretação, porque em todo caso a execução que darás será sempre tua e sempre nova pelo simples fato de que foste tu quem a deu. Nem creias que o teu dever seja anular a tua personalidade, pois seja como for é impossível que possas sair de tua pessoa, e mesmo uma tua eventual “impersonalidade” será sempre um teu personalíssimo “exercício”. Lembra-te, ao invés, que tu em pessoa deves interpretar a obra, ou seja, é precisamente esta a obra que tu deves interpretar e ao mesmo tempo é precisamente a ti que cabe interpretá-la.
(PAREYSON, 1993, p.221)

RESUMO

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Indeterminação na música brasileira**: análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tese de doutorado investiga as implicações da indeterminação sobre a música brasileira, mais especificamente, sobre seis obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX: (1) *Mutationen VI*, para violino e fita magnética, de Claudio Santoro (1972); (2) *Maktub II*, para violino e piano, de Mario Ficarelli (1972); (3) *Tempo-espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer, de Luiz Carlos Vinholes (1978); (4) *Anel anemic [Parte]*, para violino e viola, de Silvio Ferraz (1979); (5) *Sonâncias II*, para violino e piano, de Edino Krieger (1981); (6) *Três peças para violino solo*, de Roberto Victorio (1987). Amplamente difundida por John Cage (1912-1992) em seus seminários em Darmstadt, a indeterminação, como vertente estético-composicional, desperta um aspecto da performance musical ainda latente, a sua variabilidade. Sustentada por elementos que envolvem diferentes graus de ambiguidades, essa prática amplia de forma significativa as margens da interpretação, além de configurar-se como ruptura de paradigmas musicais até então vigentes. Assim, esta pesquisa tem como principal objetivo analisar as obras citadas sob um triplo enfoque – musicológico, analítico e interpretativo –, problematizando ausência de modelos teóricos e metodológicos próprios para a prática analítica sobre obras de caráter indeterminado, além de contribuir para a difusão do repertório violinístico brasileiro. Nesta tese são apresentadas diferentes proposições para compreender os paradigmas da indeterminação na música brasileira: fricções entre a manutenção da tradição e a ânsia pela inovação; reflexões acerca do pensamento estético-composicional dos dois principais expoentes dessa prática, John Cage (1912-1992) e Pierre Boulez (1925-2016); discussões sobre a multiplicidade de sistemas notacionais que emergiram em decorrência das novas perspectivas estéticas e sobre a intensa exploração e experimentação sonora pelas quais passou o violino a partir do século XX, desencadeando a criação de técnicas que fogem do que comumente é transmitido pelo ensino instrumental. As análises enfatizam a organização estrutural, abordando conjuntos de notas por meio de simetrias, derivações e inter-relações entre vozes, além dos aspectos de ordem notacional e de recursos idiomáticos, evidenciando o acaso como agente na construção de sentido na performance musical. Os resultados desta pesquisa apontam uma diversidade de posturas e poéticas que emergem do potencial inventivo dos compositores brasileiros, inspirados especialmente por aspectos de ordem cultural.

Palavras-chave: Análise musical. Música do século XX. Indeterminação. Música brasileira.
Violino. Notação musical não tradicional.

ABSTRACT

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Indeterminacy in Brazilian music**: analysis of works from the violin repertoire composed in the second half of the twentieth century. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This doctoral thesis investigates the implications of indeterminacy in Brazilian music, more specifically, on six works from the violin repertoire composed in the second half of the 20th century: (1) *Mutationen VI*, for violin and magnetic tape, by Claudio Santoro (1972); (2) *Maktub II*, for violin and piano, by Mario Ficarelli (1972); (3) *Tempo-espaco XV*, for any two melodic instruments, by Luiz Carlos Vinholes (1978); (4) *Anel anemic [Parte]*, for violin and viola, by Silvio Ferraz (1979); (5) *Sonâncias II*, for violin and piano, by Edino Krieger (1981); and (6) *Três peças para violín solo*, by Roberto Victorio (1987). Widely disseminated by John Cage (1912-1992) in his seminars in Darmstadt, indeterminacy, as an aesthetic-compositional path, awakens an aspect of musical performance that is still latent, its variability. Supported by elements that involve different degrees of ambiguity, this practice radically expands the margins of interpretation, in addition to being a rupture of musical paradigms then prevailing. Thus, this research has as main objective to analyze the aforementioned works under a triple approach – musicological, analytical and interpretive –, discussing the absence of theoretical and methodological models for the analytical practice of works of indeterminate character, in addition to contributing to the diffusion of the Brazilian violin repertoire. Different propositions are presented to understand the paradigms of indeterminacy in Brazilian music: frictions between tradition and the eagerness for innovation; reflections on the aesthetic-compositional thoughts of the two main exponents of this practice, John Cage (1912-1992) and Pierre Boulez (1925-2016); discussions about the multiplicity of notational systems that emerged as a result of the new aesthetic perspectives and also on the intense sound exploration and experimentation that affected the violin from the 20th century onwards, triggering the creation of techniques which deviate from what is commonly transmitted by traditional violin techniques. The analyses emphasize the structural organization, approaching sets of notes by means of derivations and interrelationships between voices, in addition to aspects of notational order and idiomatic resources, showing chance as an agent in the construction of meaning in musical performance. The research results point to a diversity of postures and poetics that emerge from the inventive potential of Brazilian composers, inspired especially by cultural aspects.

Keywords: Musical analysis. 20th century music. Indeterminacy. Brazilian music. Violin.
Nontraditional musical notation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Convergence de Jackson Pollock.....	41
Figura 2 - Signs de Robert Rauschenberg	41
Figura 3 - Rouge Triomphant (Triumphant Red) de Alexander Calder	42
Figura 4 - Un coup de dés jamais n’abolira le hasard de Stéphane Mallarmé	42
Figura 5 - Atlas Eclipticalis 1950.0. de Antonín Bečvář (1958)	44
Figura 6 - Cage, Atlas Eclipticalis, violino 1, sistema 1	44
Figura 7 - Esquema estrutural, formantes. Boulez, Sonata nº 3, para piano	46
Figura 8 - Estrutura do formante 2, Trope. Boulez, Sonata nº 3, para piano.....	47
Figura 9 - Boulez, Sonata nº 3, para piano, sistema 1	47
Figura 10 - Movendo o arco em ângulo oblíquo em relação ao cavalete	57
Figura 11 - Movendo o arco de maneira circular sobre as cordas	58
Figura 12 - Visão geral da página 1. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, quadros cronométricos 1-14	69
Figura 13 - Análise do primeiro material: linha angulosa com pontos sobrepostos e figura com cabeça de nota triangular. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 3-7.....	70
Figura 14 - Execução do intervalo de 2M em tremolo com extensores de cabeça de nota e caixa pesada. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, q. c. 7-11	72
Figura 15 - Diferentes configurações do intervalo de 2m em tremolo e indicação para o uso da surdina. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 14	73
Figura 16 - Visão geral da p.2. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, quadros cronométricos 15-35	73
Figura 17 - Elementos percussivos, col legno e “com os dedos no tampo do instrumento”. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, q. c. 23	75
Figura 18 - Emprego de extensores de cabeça de nota e harmônicos. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 25-27.....	76
Figura 19 - Presença da caixa pesada e da série (9, 3, 7, 4, 11, 0, 1, 5, 4, 2, 10), repetição indicada pelos traçados em vermelho. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, q. c. 36.....	77
Figura 20 - Visão geral da p.4. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, q. c. 45-5777	
Figura 21 - Legato ondulado. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 45	78
Figura 22 - Indicações para o uso de gongos e harmônicos. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, q. c. 47.....	79

Figura 23 - Variações tímbricas e arpejo com setas. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 53	80
Figura 24 - Emprego do accelerando com barras, snap pizzicato e peteleco. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 54-57.....	81
Figura 25 - Presença da série (1, 0, 7, 9, 5, 4, 10, 6, 8, 3, 2, 11), repetição indicada pelos traçados em vermelho.....	82
Figura 26 - Presença da série forma I ¹ (1, 2, 7, 5, 9, 10, 4, 8, 6, 11, 0, 3), repetição indicada pelos traçados em vermelho. Santoro, Mutationen VI, fita magnética, q. c. 68-72.....	82
Figura 27 - Execução com a palheta de violão. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 74.....	83
Figura 28 - Visão geral da p.6. Santoro, Mutationen VI, violino e fita magnética, quadros cronométricos 76-89.....	83
Figura 29 - Emprego de caixas pesadas e accelerando com barras. Santoro, Mutationen VI, violino, q. c. 85.....	84
Figura 30 - Múltiplas escolhas de material. Santoro, Mutationen VI, fita magnética, q. c. 85	85
Figura 31 - Partitura de Vinholes, Instrução 61, para quatro instrumentos quaisquer e quatro colaboradores.....	92
Figura 32 - Unidade estrutural (US), unidade temporística (UT) e unidade espacial (UE).....	94
Figura 33 - Bula de <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	96
Figura 34 - Análise da forma de <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	97
Figura 35 - Segmentação de durações (SEGD) e análise de variação das unidades estruturais (US) em relação ao bloco subsequente. <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	98
Figura 36 - Gráfico com a análise da segmentação de duração (SEGD). <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	100
Figura 37 - Segmentação de contorno (SEGC) e intervalos entre notas (in). Destaque para notas mais graves (em verde) e mais agudas (em roxo). <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	101
Figura 38 - Gráfico com a análise da segmentação de contorno (SEGC). <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	102
Figura 39 - Inserção de uma série de doze notas em suas quatro formas: série original (em azul), retrógrado ¹ (em amarelo), inversão ⁹ (em vermelho) e retrógrado da inversão ¹ (em verde). <i>Tempo-Espaço XV</i> , para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas).....	103

Figura 40 - Segmentação em conjuntos de três e quatro notas. Tempo-Espaço XV, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)	104
Figura 41 - Visão geral da partitura. Ficarelli, Maktub II, violino e piano	114
Figura 42 - Estrutura formal de Maktub II: as linhas em cinza indicam os materiais invariáveis; em amarelo, as opções de execução das seções; em azul, as duas opções de “média-aritmética” para a execução da seção 5. A leitura deste exemplo deve ser realizada verticalmente e de cima para baixo	115
Figura 43 - Análise do ostinato: em amarelo, destacamos o material Ré-Mi _b [2,3] (01) e, em vermelho, Sol-Lá-Mi _b [3,7,9] (026); os traçados em vermelho apresentam o espelhamento de materiais idênticos e os traçados em preto, o “espelhamento” de materiais distintos. Ficarelli, Maktub II, piano	116
Figura 44 - Análise da seção 1: notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em verde indica a presença do conjunto (012), anunciado pelo compositor como “motivo”, e os traçados em vermelho mostram a simetria por reflexão. Ficarelli, Maktub II, violino e piano.....	117
Figura 45 -Análise da seção 2: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes, os traçados em verde indicam a presença do “motivo” e os traçados em vermelho mostram a simetria por reflexão. Ficarelli, Maktub II, violino e piano.....	118
Figura 46 - Análise da seção 3: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em vermelho mostram a simetria por reflexão. Com destaque em rosa, a voz intermediária. Ficarelli, Maktub II, violino e piano.....	119
Figura 47 - Análise da seção 4: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em verde indicam a presença do “motivo”. Ficarelli, <i>Maktub II</i> , violino e piano.....	120
Figura 48 - Análise da seção 5: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em três partes e os traçados em verde indicam a presença do “motivo”. Com destaque em roxo, o <i>accelerando</i> com barras. Ficarelli, <i>Maktub II</i> , violino e piano	121
Figura 49 - Análise da seção 6: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em vermelho mostram a repetição da ideia principal. Ficarelli, Maktub II, violino e piano..	122

Figura 50 - Análise da seção 7: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em verde indicam a presença do “motivo”. Com destaque em rosa, a voz intermediária. Ficarelli, Maktub II, violino e piano	123
Figura 51 - Análise da coda: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes, os traçados em verde indicam a presença do “motivo” e os traçados em vermelho mostram a repetição da ideia principal. Ficarelli, Maktub II, violino e piano	124
Figura 52 - Rascunho de <i>Anel anemic</i> de Silvio Ferraz	134
Figura 53 - Ilustração sobre “contrapontos de linhas com linhas fixas e afastamentos”	134
Figura 54 - Análise da ideia inicial, notação com inteiros e análise intervalar (in). Os numerais entre parênteses se referem aos intervalos formados com as notas que também estão entre parênteses. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino (pentagrama 1)	135
Figura 55 - Análise sobre a deformação do material inicial ao longo da obra. Os inteiros destacados em azul indicam as permutações; em laranja, as substituições; em vermelho, as inserções. As figuras de notas em verde mostram as omissões. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino	137
Figura 56 - Mostrador circular do conjunto 8-26, simetria transposicional e inversional	138
Figura 57 - Notação com inteiros e análise intervalar (in). Linhas vermelhas indicam o espelhamento de notas que caracteriza a simetria por reflexão; linhas cinzas indicam repetição de material, caracterizando a simetria translacional. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino (pentagrama 2)	138
Figura 58 - Análise do curso melódico da obra por meio de suas extremidades intervalares em relação à nota de abertura, Ré (2). Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino	139
Figura 59 - Ilustração da ideia de direcionamento radial da obra. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino e viola	140
Figura 60 - Análise quantitativa das notas empregadas ao longo da obra. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino e viola	141
Figura 61 - Destaque da permanência da nota Sol (em azul) e a alternância entre corda solta (em vermelho) e presa (em amarelo), fazendo alusão à prática rabequista. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino (pentagrama 4)	142
Figura 62 - Referência à escala de Sol mixolídio com quarta aumentada. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino e viola	142

Figura 63 - Destaque para o uso da surdina, indicações de pontos de contato, arcadas, ornamentos, acentuações, articulações e dinâmicas. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino	144
Figura 64 - Instrução para notação proporcional, 19cm = 80mm. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino	145
Figura 65 - Rascunho de <i>Anel anemic</i> de Silvio Ferraz	146
Figura 66 - Rascunho de <i>Anel anemic</i> de Silvio Ferraz	146
Figura 67 - Ilustração em referência à movimentação dos instrumentistas no palco durante a execução da obra. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , para violino e viola	147
Figura 68 - Instruções para o posicionamento dos instrumentistas em relação ao público durante a execução da obra. Ferraz, <i>Anel anemic</i> , violino e viola	148
Figura 69 - <i>Mask of the World</i> (1966) de Edgard Braga.....	149
Figura 70 - Destaque para a sucessão dos intervalos de 2m descendente e 3m ascendente e referência a J. S. Bach. Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano	160
Figura 71 - Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em azul indicam a presença da configuração serial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (013), (025) e (012345). Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano	160
Figura 72 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (012) e (0257). Com destaque, o emprego do <i>accelerando</i> com barras, do feixe estendido e da caixa pesada. Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano.....	162
Figura 73 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (0123). Com destaque, o emprego do feixe estendido, dos glissandos e da cabeça de nota triangular. Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano	163
Figura 74 - Evidenciamos a presença do conjunto (037). Com destaque, o emprego do glissando, da cabeça de nota triangular e dos clusters. Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano	164
Figura 75 - Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em roxo indicam a presença de uma nova configuração serial. Evidenciamos a presença do conjunto (013), (014), (01235) e (012345). Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano	165
Figura 76 - Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em roxo indicam a presença da segunda configuração serial e suas variações. Identificação das diferentes formas de manipulação da série: série original, transposição e inversão. Krieger, <i>Sonâncias II</i> , violino e piano.....	166

Figura 77 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (037), (025), (027), (015) e (048). Com destaque, a linha superior e intermediária dos tricordes, evidenciando transposições em relação à configuração serial inicial. Krieger, Sonâncias II, violino e piano.....	167
Figura 78 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (027) e (0257). Com destaque, o emprego da caixa pesada e do feixe estendido. O movimento paralelo de cordas duplas foi marcado pelas notas em vermelho. Krieger, Sonâncias II, violino e piano.....	168
Figura 79 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (027), (0257), (024) e (037). Com destaque, a alternâncias entre as caixas pesadas (fórmulas 1, 2 e 3). Krieger, Sonâncias II, violino e piano	170
Figura 80 - As figuras de notas em roxo indicam variações da segunda configuração serial. Evidenciamos a presença do conjunto (0258). Com destaque, as alternâncias entre as caixas pesadas (fórmulas 1, 2 e 3), mantidas pelo feixe estendido. Krieger, Sonâncias II, violino e piano.....	171
Figura 81 - As figuras de notas em roxo indicam variações da segunda configuração serial; as notas em azul, variações do gesto inicial. Com destaque, o emprego do feixe estendido e das volatas. As setas em cinza apontam para uma simetria por reflexão. Krieger, Sonâncias II, violino e piano.....	173
Figura 82 - Evidenciamos a presença do conjunto (0257). Com destaque, a alternâncias entre as três caixas pesadas (piano, mãos direita e esquerda, e violino), feixe estendido, cluster e figura com cabeça de nota triangular. O movimento paralelo de cordas duplas foi marcado pelas notas em vermelho. Krieger, Sonâncias II, violino e piano	175
Figura 83 - A transcodificação da teia perceptiva conforme o pensamento estético composicional de Roberto Victorio	182
Figura 84 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em verde, as tétrades. Evidenciamos a presença dos conjuntos (05), (014), (015), (0125), (0237) e (0257). Victorio, Três peças para violino solo, peça 1, sistemas 1-4.....	185
Figura 85 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em cinza, os gestos curtos, de rápida execução. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (03), (05), (0123), (0157) e (0237). Victorio, Três peças para violino solo, peça 1, sistemas 5-8.....	187

Figura 86 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em cinza, os gestos curtos, de rápida execução; em vermelho, os gestos com acelerando com barras. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (0156) (0157) e (0257). Victorio, Três peças para violino solo, peça 2, sistemas 1-4	189
Figura 87 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em vermelho, pelos gestos com acelerando com barras. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (012), (0156) e (0157). Victorio, Três peças para violino solo, peça 2, sistemas 5-8.....	190
Figura 88 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em vermelho, pelos gestos com acelerando com barras; em azul escuro, pelos gestos caracterizados por harmônicos. Evidenciamos a presença dos conjuntos (015), (0123), (0157) e (01348). Victorio, Três peças para violino solo, peça 3, sistemas 1-4	192
Figura 89 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em cinza, os gestos curtos, de rápida execução; em amarelo, os gestos arpejados. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (0123), (0156), (0157), (0237) e (0257). Victorio, Três peças para violino solo, peça 3, sistemas 5-8	193
Figura 90 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em azul escuro, pelos gestos caracterizados por harmônicos. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (014), (0125), (0237) e (0257). Victorio, Três peças para violino solo, peça 3, sistemas 9-12	194
Figura 91 - Nomenclatura das principais partes do arco do violino	246
Figura 92 - Nomenclatura das principais partes do violino.....	247

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
1 PARADIGMAS DA INDETERMINAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA	29
1.1 TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: A TRAJETÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA DURANTE O SÉCULO XX.....	29
1.2 PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS ACERCA DO PENSAMENTO ESTÉTICO-COMPOSICIONAL DE JOHN CAGE E PIERRE BOULEZ	37
1.2.1 <i>Atlas Eclipticalis</i> de John Cage (1961) e <i>Sonata n° 3</i> de Pierre Boulez (1957-1963)	43
1.3 NOTAÇÃO MUSICAL E SUAS RECENTES TRANSFORMAÇÕES	48
1.3.1 A exploração sonora do violino no século XX.....	55
2 ANÁLISE DE OBRAS DO REPERTÓRIO VIOLINÍSTICO BRASILEIRO COMPOSTAS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	60
2.1 CLAUDIO SANTORO: “A LIBERDADE SOBRE TODOS OS ASPECTOS”	64
2.1.1 <i>Mutationen VI</i>, para violino e fita magnética, de Claudio Santoro (1972)	66
2.2 LUIZ CARLOS VINHOLES: “A OBRA SEM COMPROMISSOS”	88
2.2.1 <i>Tempo-Espaço XV</i> para dois instrumentos melódicos quaisquer de Luiz Carlos Vinholes (1978)	93
2.3 MARIO FICARELLI: “MINHA NATUREZA LIVRE”	107
2.3.1 <i>Maktub II</i> para violino e piano de Mario Ficarelli (1972).....	112
2.4 SILVIO FERRAZ: “COMPOR É COMO FAZER UMA CASA. É DESENHAR O LUGAR”	127
2.4.1 <i>Anel anemic [Parte]</i> para violino e viola de Silvio Ferraz (1979)	132
2.5 EDINO KRIEGER: “UM TIPO DE MÚSICA MAIS DESCOMPROMISSADA COM RÓTULOS”	152
2.5.1 <i>Sonâncias II</i> para violino e piano de Edino Krieger (1981).....	157
2.6 ROBERTO VICTORIO: “UMA MECÂNICA INTELIGENTE POR TRÁS DAS NOTAS”	178
2.6.1 Três peças para violino solo de Roberto Victorio (1987).....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS	204
APÊNDICE A – LISTAGEM DE OBRAS	219

APÊNDICE B – NOMENCLATURA DAS PRINCIPAIS PARTES DO ARCO DO VIOLINO	
.....	246
ANEXO A – NOMENCLATURA DAS PRINCIPAIS PARTES DO VIOLINO.....	247

INTRODUÇÃO

Dentre as transformações estético-composicionais que marcaram a história da música ocidental, a manifestação do *acaso* como recurso composicional deliberado se tornou uma das vertentes mais significativas do pós-guerra (MORGAN, 1991, p.359) e ganhou força, em grande parte, por influência do compositor norte-americano John Cage (1912-1992). Ferramentas como o I-Ching – que se baseia no manuseio de varetas, moedas ou dados – possibilitaram ao compositor operar com poucas interferências de personalidade e gosto estético sobre a matéria sonora: “Eu uso o meu trabalho para mudar a mim mesmo e aceito o que as operações de acaso dizem. O I-Ching diz que se você não aceitar as operações de acaso, você não tem o direito de usá-las. O que é muito claro, então é isso que eu faço” (CAGE apud KOSTELANETZ, 2005, p.215)^{1, 2}.

Ao expandir as *operações de acaso* para além do artesanato composicional, deu-se início a um processo de exploração e potencialização de um aspecto da performance musical ainda latente, a sua variabilidade. Assim, a *indeterminação* se manifesta pela introdução de elementos que envolvem diferentes graus de ambiguidade, ampliando de forma contundente o horizonte de possibilidades do intérprete. Pode-se dizer, então, que essa vertente estético-composicional se configura como ruptura de paradigmas musicais até então vigentes, implicando a desconstrução do conceito tradicional de obra.

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 2003, p.37)

O movimento que teve início nos Estados Unidos e na Europa, nas décadas de 1950-60, também repercutiu no Brasil e foi introduzido pelos integrantes do grupo Música Nova de São Paulo em meados de 1960. Faziam parte do grupo os compositores Damiano Cozzella (1929-2018), Gilberto Mendes (1922-2016), Júlio Medaglia (1938), Rogério Duprat (1932-2006) e Willy Corrêa de Oliveira (1938).

1 “I use my work to change myself and I accept what the chance operations say. The I Ching says that if you don't accept the chance operations you have no right to use them. Which is very clear, so that's what I do” (CAGE apud KOSTELANETZ, 2005, p.215).

2 A não ser nos casos das obras já traduzidas e publicadas em português, todas as traduções das citações desta tese são de nossa autoria.

Este trabalho tem como objetivo investigar as implicações da indeterminação sobre a música brasileira, mais especificamente sobre seis obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX: (1) *Mutationen VI*, para violino e fita magnética, de Claudio Santoro (1972); (2) *Tempo-espaco XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer, de Luiz Carlos Vinholes (1978); (3) *Maktub II*, para violino e piano, de Mario Ficarelli (1972); (4) *Anel anemic [Parte]*, para violino e viola, de Silvio Ferraz (1979); (5) *Sonâncias II*, para violino e piano, de Edino Krieger (1981); (6) *Três peças para violino solo*, de Roberto Victorio (1987).

Ressaltamos que a seleção dessas obras é o resultado de um longo processo de garimpo em catálogos, bibliotecas e acervos pessoais, bem como do contato pessoal e via e-mail com diferentes instrumentistas e compositores³. A triagem decorreu da representatividade dos compositores, da configuração instrumental utilizada – tendo em vista nossa experiência com o violino –, da heterogeneidade das obras em relação às estruturas concebidas, da notação musical e dos recursos idiomáticos empregados, com o intuito de promover experiências e perspectivas analíticas distintas.

O interesse nesta pesquisa surgiu de forma orgânica e envolveu algumas lembranças de minha infância, como as livres experimentações musicais de meu pai e os álbuns *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) do Pink Floyd, *Albedo 0.39* (1976) do Vangelis, e a coleção de LPs do Kraftwerk – com destaque para *Kraftwerk* (1970), *Ralf und Florian* (1973) e *Radio-Activity* (1975) – que constantemente soavam pela casa. A graduação em licenciatura em Música proporcionou experiências no campo histórico, estético e analítico que provocaram meu desejo de aprofundamento nos estudos na música dos séculos XX e XXI, especialmente, pelo experimentalismo de John Cage. O modo próprio e singular de o compositor lidar com os recursos sonoros e, sobretudo, com a prática instrumental chamou especial atenção. O tema orientou minhas pesquisas nos três últimos anos de graduação até a realização do mestrado⁴. Ao longo desse percurso, observei que, embora exista um grande número de publicações no Brasil que pensa a questão da análise musical das mais variadas formas⁵, as obras de caráter

3 O processo está detalhado na abertura do Capítulo 2 desta tese.

4 Projeto de iniciação científica, *Koellreutter e Scelsi: dois caminhos da música e estética indiana e japonesa na música do século XX* (2010-2012), orientado pelo prof. dr. Luigi Antonio Irlandini. Membro do grupo Laboratório de Estudos sobre Música, Repertório e Interpretação dos séculos XX e XXI (Lemuri XXI) (2013, 2014), coordenado pelos professores dr. Guilherme Sauerbronn de Barros e dr. Luigi Antonio Irlandini. Trabalho de conclusão de curso, *Relação compositor/intérprete na obra de caráter indeterminado: uma análise da obra Two⁶ de John Cage* (ZOMER, 2013), e dissertação, *O violino na obra de John Cage: análise dos processos compositivos e notacionais* (ZOMER, 2017), ambos orientados pelo prof. dr. Guilherme Sauerbronn de Barros.

5 Como exemplo, podemos citar os artigos que integram os *Cadernos de Estudos – Análise Musical*, a *Revista OPUS*, *Revista Música Hodie*, *Per Musi*, a atual revista *Musica Theorica*, além dos anais de congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom), Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (EITAM) e Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA).

indeterminado, principalmente as que pertencem ao repertório brasileiro, ainda têm sido um foco pouco frequente⁶. Os trabalhos encontrados apresentam uma descrição autocentrada do processo composicional, em que os compositores se restringem ao caráter poético de suas próprias obras. Trabalhos escritos por terceiros geralmente discutem a análise relacionando a obra com sua própria estrutura e, quando de outra forma, examinam a performance sob a perspectiva da improvisação. Valendo-se desse pressuposto, esta tese procura combinar recursos analíticos recentes com propostas intuitivas, decorrentes da experiência da autora como violinista.

O trabalho está estruturado em dois capítulos: 1) “Paradigmas da indeterminação na música brasileira” e 2) “Análises de obras do repertório violinístico brasileiro compostas na segunda metade do século XX”. O Capítulo 1 parte de uma breve contextualização histórica e social das práticas, tendências e correntes musicais que contribuíram para a introdução do acaso como recurso composicional deliberado, procurando identificar sua origem no cenário musical do pós-guerra e no contexto da música brasileira. Os trabalhos de Antokoletz (2012), Botstein (2001), Kater (2001), Neves (2008) e Salles (2005) foram essenciais para compreendermos que, essencialmente, a trajetória da música contemporânea brasileira não se diferencia da trajetória da música norte-americana e europeia. Evidenciamos aqui que entre a manutenção da tradição e a ânsia pela inovação, uma diversidade de posturas e poéticas surgiram, provocadas especialmente pelo diferencial de ordem geográfico-cultural.

Cientes do impacto provocado pelo experimentalismo de Cage sobre os compositores brasileiros, principalmente aqueles vinculados ao grupo Música Nova, tornou-se inevitável, ainda no primeiro capítulo, refletir acerca do pensamento estético-composicional dos dois principais expoentes no emprego da indeterminação em música, John Cage e Pierre Boulez (1925-2016). Com a intenção de nos aprofundarmos por entre as sutilezas de suas poéticas, estudamos análises das obras *Atlas Eclipticalis* (1961) de Cage (ZOMER, 2017) e *Sonata n° 3* (1957-1963) de Boulez (1963). Nessa seção, apoiamo-nos sobre os trabalhos de Kostelanetz (1993), Pritchett (1993), Simms (1996) e nos escritos do próprio Boulez (1963, 1995) e Cage (2011).

Neste contexto, é comum depararmos com obras que possuem sistemas de notação que dispõem de elementos gráficos e/ou textuais. O grau de multiplicidade desses sistemas varia, justamente, do quanto a obra se distancia das práticas tradicionais, promovendo, dessa forma,

⁶ Pesquisa realizada com base no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Disponível em: <http://http://catalogodeteses.capes.gov.br/> e <http://bdttd.ibict.br/>. Acesso em: 3 set. 2018.

a ampliação das margens de interpretação. Com apoio nos trabalhos de Almeida (2010), Antunes (1989), Cole (1974), Karkoschka (1972) e Stone (1980), refletimos acerca da notação musical e enfatizamos a necessidade de familiarização do intérprete em relação a essa pluralidade de sistemas, almejando elevar o grau de automatismo entre a visualização do signo e sua correspondente ação física.

De forma intimamente vinculada a essas perspectivas estéticas, composicionais e notacionais, discorreremos também sobre a exploração e a experimentação sonora do violino que, embora seja um instrumento fortemente ligado às tradições, revelou, a partir do século XX, recursos sonoros até então pouco explorados. Desse modo, introduzimos o leitor ao trabalho de Patricia Strange e Allen Strange (2001), além dos célebres tratados de Carl Flesch (1939) e Ivan Galamian (1985), que discutem diferentes aspectos de ordem técnico-instrumental do violino, dando suporte às análises do capítulo seguinte.

O segundo capítulo é formado pelas análises das seis obras mencionadas. A metodologia utilizada aborda as obras sob um triplo enfoque – musicológico, analítico e interpretativo –, problematizando a ausência de modelos teóricos e metodológicos próprios para a prática analítica de obras de caráter indeterminado. Para isso, partimos de um extenso levantamento bibliográfico de artigos, teses e livros, além do estudo de textos e de entrevistas dos próprios compositores, selecionando os dados necessários para a compreensão de suas poéticas e demais informações pertinentes à obra. As considerações analíticas são decorrentes de uma sensibilidade própria e de uma metodologia cambiante – que emerge da própria obra –, priorizando o compartilhamento de experiências e de uma percepção interpretativa, sempre personalíssima. Enfatizamos a organização estrutural, abordando conjuntos de notas por meio de simetrias, derivações e inter-relações entre vozes, pautando-nos na Teoria dos Conjuntos, inicialmente elaborada por Allen Forte (1973) e posteriormente explorada por Joseph Straus (2005), associada aos conceitos da Teoria do Contorno de acordo com Michael Friedmann (1987) e da Teoria do Contorno Rítmico segundo Elizabeth West Marvin (1991). Além disso, as abordagens sobre os elementos notacionais e sobre os recursos idiomáticos utilizados evidenciam o acaso como agente na construção de sentido na performance musical.

1 PARADIGMAS DA INDETERMINAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA

1.1 TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: A TRAJETÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA DURANTE O SÉCULO XX⁷

“Se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identificá-lo nesta melodia para flauta que abre o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy (1862-1918)” (GRIFFITHS, 1998, p.7). A declaração categórica de Paul Griffiths a respeito da obra composta entre 1892 e 1894⁸ destacou um possível germe de algumas das vertentes que irromperam durante o século XX. Para Salles (2005, p.96),

a maneira livre de Debussy utilizar as combinações harmônicas oriundas do sistema tonal abriu caminho para outras especulações, como a superposição de tonalidades (politonalidade ou polimodalidade), uso de escalas alteradas em “modos de transposição limitados” (tons inteiros, octatônica), atonalismo, dodecafonismo e serialismo. [...] Posteriormente, essa organização avançou sobre outros parâmetros musicais, culminando com o serialismo integral e o uso de ruídos, esboçado pelos futuristas e realizado pela música concreta e eletrônica.

O musicólogo Leon Botstein (2001) considera como precursores do movimento modernista, além de Debussy, os compositores Gustav Mahler (1860-1911), Alexander Skryabin (1872-1915) e Richard Strauss (1864-1949). Segundo o autor, cinco eixos que irromperam na década de 1930 ampliaram esse espectro: (1) a Segunda Escola de Viena, composta por Arnold Schoenberg e seus discípulos, Alban Berg e Anton Webern; (2) o eixo franco-russo, dominado por Igor Stravinsky; (3) o expressionismo alemão, que inclui Ferruccio Busoni e Paul Hindemith; (4) os modernismos dos países emergentes, caracterizados por Charles Ives nos Estados Unidos, Béla Bartók na Hungria, Karol Szymanowski na Polônia, Leoš Janáček e Bohuslav Martinů na Tchecoslováquia do pós-guerra e Carlos Chávez no México; (5) o experimentalismo característico de Alois Hába, Edgard Varèse e Henry Cowell, levando à exploração da microtonalidade, à inserção de ruídos e de sons ambientes na paleta sonora musical, e ao fascínio pela tecnologia e pelas músicas não ocidentais. O ponto alto do

⁷ Boa parte das considerações que constam nesta seção foram previamente publicadas, na qualidade de resultado parcial da pesquisa, na *Revista Música* (ZOMER; MOREIRA, 2021c) e no Caderno de Resumos do EuroMAC, Tenth European Music Analysis Conference (ZOMER; MOREIRA, 2021b), este último também verbalmente transmitido em forma de comunicação.

⁸ “Talvez seja necessário justificar a qualificação de ‘moderna’ no caso de uma música composta há mais de oitenta anos e num outro século, sobretudo se considerarmos que entre as obras musicalmente novas do período em que foi composto o *Prélude*, entre 1892 e 1894, estavam a *Sinfonia Novo Mundo*, de Dvořák, e a *Patética*, de Tchaikovsky. Mas é claro que, no contexto das artes, a expressão ‘moderno’ remete antes à estética e à técnica do que à cronologia.” (GRIFFITHS, 1998, p.7)

modernismo musical, então, ocorreu do fim da década de 1920 até meados da década de 1960, quando as escolhas estéticas se estendem para além das preferências pessoais, permeando questões de princípios sociais, políticos e éticos.

No Brasil, ideais modernistas estiveram vigentes, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte. Para Neves (2008, p.16), duas forças aparentemente antagônicas impulsionaram o percurso da música brasileira do século XX: “a força da tradição buscando garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical [tonal] do passado próximo; a força inovadora entregando-se à busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional”. Nesse contexto, a história do modernismo musical brasileiro contou com três momentos significativos: (1) a ocorrência da Semana de Arte Moderna, em 1922; (2) a criação do grupo Música Viva, em 1939, culminando no *Manifesto 1946*; (3) a criação do grupo Música Nova, em 1961, que resultou no *Manifesto Música Nova* (1963) (SALLES, 2005, p.183-4).

A Semana de Arte Moderna, considerada marco oficial da abertura do movimento modernista brasileiro nas artes, ocorreu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, reverberando em vários cantos do país. Em meio à “letargia e acanhamento” do ambiente musical brasileiro do início do século XX (KATER, 2001, p.17), reuniram-se artistas que vinham se alinhando ao ideário de modernização das linguagens artísticas calcado no enaltecimento de manifestações de caráter nacional (NEVES, 2008, p.47, 119).

De acordo com Taruskin (2001)⁹, a corrente nacionalista foi considerada “uma contradição do que antes era tido como uma das principais prerrogativas da música, isto é, seu caráter universal ou internacional”, sugerindo que obras como as dos grandes mestres pudessem cativar qualquer público. Antokoletz (2012, p.12) aponta para o surgimento de um nacionalismo emergente na Rússia, espalhando-se pela Europa oriental e, mais tarde, pela Europa ocidental e pelas Américas. Durante esse período, muitos compositores da Europa oriental buscavam em suas fontes nacionais e de identidade cultural o desenvolvimento de uma nova linguagem musical, tais como nas primeiras obras do compositor de Igor Stravinsky (1882-1971). Abordagens mais científicas facilitaram a absorção e a utilização de elementos mais autênticos. Vaughan Williams (1872-1958) na Inglaterra e Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967) na Hungria estudaram padrões rítmico-melódicos de cantos folclóricos, frequentemente baseados em modos e escalas não diatônicas. Já nos Estados Unidos,

⁹ “a contradiction of what was previously considered one of the chief prerogatives of music, i.e., its universal or international character, which meant that the works of the great masters appealed equally to any audience” (TARUSKIN, 2001).

destacaram-se os compositores Charles Ives (1874-1954) e Aaron Copland (1900-1990), fazendo uso de canções folclóricas, danças e marchas.

No Brasil, o grande líder e mentor intelectual do modernismo foi Mário de Andrade (1893-1945). Sua concepção nacionalista com triplo enfoque¹⁰ se restringia à aceitação de uma técnica musical que “consistia numa estratégia de adoção de uma linguagem musical que superasse o italianismo e o romantismo alemão, sem ingressar no mundo atonal de Schoenberg” (SALLES, 2005, p.147).

Em seu encalço, formou-se um grupo de compositores que ansiava por uma interlocução com movimentos da vanguarda ocidental. Esse grupo viu em Heitor Villa-Lobos (1887-1959) a possibilidade de se valer de recursos composicionais neoclássicos, como o polimodalismo e a textura em multiníveis para a fruição do ideário nacionalista¹¹. Assim, como “representante musical oficial” do modernismo no Brasil (NEVES, 2008, p.59), Villa-Lobos foi sendo revestido de uma utópica noção de “simbiose” de influências presentes na base de formação do povo brasileiro:

A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Palpita nela a chama da nossa raça, do que há de mais belo e original na raça brasileira. Ela não representa um estado parcial da nossa psiquê. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena, ou a simples simbiose dessas quantidades étnicas que percebemos nela. O que ela nos mostra é uma entidade nova, o caráter especial de um povo que principia a se definir livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis. (CARVALHO apud KATER, 2001, p.32)

Na tentativa de libertar a música de uma orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo, ao interagir com outra forte tendência ocidental – o serialismo – um grupo de compositores brasileiros procurou assimilar “novas perspectivas de organização do espaço musical e a criação de sistemas originais de alturas” (KATER, 2001, p.14). À época, o serialismo que englobava o projeto do atonalismo estruturado por conjuntos e sua decorrência, o serialismo dodecafônico, eram conduzidos por Arnold Schoenberg (1874-1951), sendo aplicados com diferentes enfoques por Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935).

10 “Respondendo às suas primeiras fases da famosa tríade definida por Mário de Andrade, ou seja, tese nacional (com todos aqueles compositores que se lançaram ao estudo e à análise da temática folclórica brasileira e ao seu emprego quase exclusivo, tentado, assim, atingir a própria identidade musical da nacionalidade) e consciência nacional (um pouco posterior à precedente e representada pelos compositores que, de modo menos pragmático, faziam passar em suas obras o sopro do pensamento musical popular, com a intenção precisa de construir uma linguagem essencialmente brasileira que se originasse e se destinasse ao povo).” (NEVES, 2008, p.119)

11 “Por essa época, [Villa-Lobos] já havia composto algumas de suas obras mais significativas e já estruturara de modo quase definitivo sua linguagem musical. [...] Villa-Lobos já compusera o *Amazonas*, o *Uirapuru* e a *Prole do bebê nº 1*, e iniciara a composição da *Prole do bebê nº 2* e da longa série dos *Choros*, realizando no plano da criação musical todos os anseios modernistas” (NEVES, 2008, p.59).

Propostos desde 1908, os recursos pré-composicionais seriais abriram espaço para a criação de obras musicais desvinculadas das conhecidas estruturas harmônicas e melódicas tonais ou modais, expandindo as opções de utilização do espaço sonoro, textural e rítmico. Contudo, até a década de 1940, boa parte das noções de organização formal, planejamento dinâmico e direcionamento do fluxo sonoro continuavam preservadas.

No Brasil, conhecida predominantemente por “dodecafonismo”, a tendência serial encontrou em Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005)¹² uma espécie de “representante oficial”. O mestre alemão passou a polarizar “um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural” (KATER, 2001, p.15) no país. Ao incentivar a troca de experiências entre os compositores interessados na prática serial, Koellreutter fundou, em 1939, o grupo Música Viva¹³. Dentre os integrantes, destacamos o curitibano Brasília Itiberê II (1896-1967), o catarinense Edino Krieger (1928), o gaúcho Luiz Cosme (1908-1965), os cariocas Eunice Katunda (1915-1990), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), Octávio Bevilacqua (1887-1953) e César Guerra-Peixe (1914-1993), e o manauense Claudio Santoro (1919-1989). “Será em torno desses dois [últimos] nomes que se fará a propagação do movimento” (NEVES, 2008, p.138).

O ideário utópico do Música Viva trouxe palavras fortes: “cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos” (KATER, 2001, p.50). Consequentemente, o grupo se transformou “na mais viva célula de renovação musical no país” (NEVES, 2008, p.137). Durante sua duração, o grupo escreveu três manifestos, o *Manifesto 44*, o *Manifesto 1945* e o *Manifesto 1946*¹⁴. Este último se tornou o documento de “referência oficial do movimento” ao deixar o fato musical imbuído dos “enfoques estético, social e econômico, refletindo, antes de uma coerência propriamente, um mosaico de *flashes* intensos

12 “Ao chegar ao Brasil [vindo da Alemanha], Koellreutter trazia uma sólida bagagem musical recebida especialmente de Kurt Thomaz e de Hermann Scherchen, de quem foi discípulo dileto e assistente. [...] buscava sempre aprofundar-se em novas técnicas composicionais, aliando o rigor clássico de Hindemith às buscas harmônicas e formais do dodecafonismo, tudo isso dentro de tendência primordialmente expressionista” (NEVES, 2008, p.129). Koellreutter lecionou no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (1938) e no Instituto Musical de São Paulo (1940). Produziu o programa Música Viva na Rádio MEC do Rio de Janeiro (1939-1944) e publicou a revista de mesmo nome (1940). Fundou a Escola Livre de Música Pró-Arte em São Paulo (1952) e foi seu diretor (1952-1958). Participou da fundação e dirigiu a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1954-1962), foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí (1983) e professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP (1988-1990). Um ano após seu falecimento, foi criada (em 2006) a Fundação Koellreutter, na Universidade Federal de São João del-Rei (FUNDAÇÃO KOELLREUTTER, [s.d.]; HANS-JOACHIM Koellreutter, 2022; GIFALLI, 2013).

13 A expressão “Música Viva” foi cunhada por Hermann Scherchen (1891-1966). “Além de regente de orquestra consagrado, Scherchen foi um pensador, teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e um pioneiro da rádio” (KATER, 2001, p.45). A história do grupo Música Viva foi contada em detalhes por Mariz (2012) e Neves (2008), além de Kater (2001), que realizou um amplo levantamento documental.

14 O *Manifesto 1946* do grupo Música Viva está reproduzido no livro *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (2012, p.242-4).

de consciência” (KATER, 2006, p.92). Para Mariz (2012, p.236), o *Manifesto 1946*, apresentado em forma de declaração de princípios, é considerado um dos “mais expressivos da história da música brasileira”.

Por meio das discussões suscitadas pelo *Manifesto 1946*, polarizaram-se duas grandes forças estéticas ainda presentes no meio composicional brasileiro da época: de um lado havia “o posicionamento nacionalista, adepto, ou não, ao realismo-socialista, [...] enquanto do outro, com ideias universalizantes e modernistas, encontrava-se o grupo Música Viva” (RAMOS, 2008, p.5). Este segundo ainda sofreria rupturas internas intensas, quando alguns integrantes¹⁵ passaram a se interessar por políticas ligadas a princípios do realismo-socialista, além de retratarem o dodecafonismo como “música burguesa decadente” (*Manifesto de Praga*, 1948 apud MARIZ, 2012, p.238), que ecoou em ofensivas, como “refúgio de compositores medíocres”, promotores da “destruição do nosso caráter nacional” – expressões da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (GUARNIERI, 1950 apud SALLES, 2005, p.148).

A *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, redigida por pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993)¹⁶, foi responsável por uma das maiores polêmicas da história da música brasileira, dividindo opiniões entre a adoção de uma música de caráter nacionalista e de uma música que caminhasse em direção às novas tendências composicionais, especialmente a prática serial. Contudo, ressalta-se que os integrantes do grupo Música Viva, que defenderam o nacionalismo, não se posicionaram em favor de uma vanguarda antinacionalista, mas de um nacionalismo de vanguarda:

Ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o grupo Música Viva defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição. (EGG, 2005, p.69)

Perante uma série de conflitos, o grupo Música Viva entrou em declínio no final de 1950, tendo se dissolvido em 1952¹⁷. Após um breve hiato, uma nova geração de compositores

15 Claudio Santoro e Eunice Katunda, figuras importantes do grupo, “passaram não só a produzir uma música que anos antes criticavam, o chamado nacionalismo ortodoxo, como também iniciaram uma série de ataques, em jornais e revistas, contra a postura de Koellreutter” (RAMOS, 2011, p.94).

16 A *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, redigida pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), foi reproduzida no livro *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade* (KATER, 2001, p.119-24).

17 É interessante mencionar que, inspirado pelo grupo Música Viva, Roberto Schnorrenberg (1929-1983) fundou, em 1954, a Orquestra de Câmara Música Viva em Bruxelas (Bélgica), realizando turnês por toda a Europa (KONDLATSCH, 2020, p.20).

que descendem diretamente do trabalho de Koellreutter¹⁸ se organizou para promover as músicas de seu tempo. Surgiu, então, o grupo Música Nova¹⁹, integrado pelos compositores paulistas Damiano Cozzella, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia, o carioca Rogério Duprat e o pernambucano Willy Corrêa de Oliveira.

Até aqui, o serialismo ocidental já havia se expandido a parâmetros musicais, para além dos conjuntos e séries de alturas, atingindo reinterpretações de noções basilares sobre forma, espaço e tempo musical. Sobretudo, deparara-se com os dilemas das *operações de acaso*²⁰. Para Morgan (1993, p.22)²¹,

os serialistas logo descobriram que quanto mais predeterminavam certos aspectos de suas composições, mais eram forçados a abrir mão do controle sobre outros. Além disso, quanto mais preciso e complexo o sistema de controle, mais difícil era para os ouvintes perceber sua influência sobre o que realmente ouviam e, portanto, mais aleatório e arbitrário o resultado parecia soar. A elaborada lógica estrutural falhou em produzir uma lógica auditiva correspondente.

Essa percepção “levou muitos compositores a considerar a possibilidade de abrir mão do controle racional sobre a produção e a organização dos eventos musicais” (ANTOKOLETZ, 1992, p.474)²². Conseqüentemente, o *acaso* como recurso composicional deliberado ganha força na década de 1950, em grande parte por influência de John Cage. Ferramentas como o I-Ching²³ possibilitaram ao compositor neutralizar qualquer critério de escolha subjetiva sobre os diferentes parâmetros do discurso musical, tornando possível “desistir do desejo de controlar o som, limpar sua mente da música e começar a descobrir meios para permitir que os sons

18 “Koellreutter foi professor e orientador, pelo menos por algum tempo, dos principais ‘colaboradores’ e ‘estimuladores’ do grupo [Música Nova]. Além de Olivier Toni, que passou por sua orientação, e de Damiano Cozzella, outro bom exemplo do resultado do trabalho do maestro alemão foi a já citada Escola Livre de Música, que era ligada à Sociedade Pró-Arte, e que teve uma singular atuação na formação dos jovens compositores em São Paulo” (RAMOS, 2011, p.119).

19 Detalhes da trajetória do grupo Música Nova podem ser encontrados nos trabalhos de Mariz (2012), Neves (2008), Gilberto Mendes (1994) e Zeron (1991).

20 O termo *operações de acaso* é a tradução para o que John Cage chama de *chance operations* (cf. nota de rodapé 1).

21 “The serialists soon discovered that the more they predetermined certain aspects of their compositions, the more they were forced to surrender control over other. Moreover, the more precise and complex the controlling system, the more difficult it was for listeners to perceive its influence on what actually heard; and thus the more random and arbitrary the result appeared to sound. The elaborate structural logic failed to produce a corresponding aural logic” (MORGAN, 1993, p.22).

22 “a reaction also led many of the same composers to consider the possibility of relinquishing rational control over both the generation and organization of the musical events” (ANTOKOLETZ, 1992, p.474).

23 O I-Ching ou Livro das Mutações é um dos livros mais antigos e importantes da filosofia chinesa. Formado por 64 hexagramas, que consistem em seis linhas sobrepostas inteiras ou partidas, representam os princípios básicos do antigo pensamento chinês: as linhas inteiras, o princípio *yang* (ativo, positivo, masculino); as linhas partidas, o princípio *yin* (passivo, negativo ou feminino). Para consultar o I-Ching, alguns recorrem ao modo direto e simples de abrir o livro ao acaso, enquanto outros preferem sistemas mais elaborados, por meio de varetas, moedas ou dados.

sejam eles mesmos, em vez de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressão de sentimentos humanos” (CAGE, 2011, p.10)²⁴.

Buscando compreender inicialmente os caminhos que conduziram o serialismo de Anton Webern a Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), passando por Olivier Messiaen (1908-1992), os primeiros integrantes do grupo Música Nova transitaram de Darmstadt (1962) ao experimentalismo de John Cage²⁵. Essa postura menos formal, mais livre e provocativa do compositor norte-americano, “os levou naturalmente a uma concepção livremente experimental”, bem como ao amadurecimento de sua “‘identidade’ musical” (SALLES, 2005, p.150-1). O relato de Gilberto Mendes (1994, p.70) reflete essa opção: “sintetizou-se clara em minha cabeça, [...] a ideia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo”. Em 1982, em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, Rogério Duprat (apud COELHO, 2008, p.103) narra a viagem a Darmstadt:

Chegamos embalados, com uma complicação danada na cuca, muito Stockhausen, Boulez, partituras supercomplexas, só falávamos em estruturas. Mas naquele preciso instante um sujeito chamado John Cage começava a jogar merda no ventilador da vanguarda europeia. Ele mostrou o barato da indeterminação, abriu as perspectivas. E nossas cabeças rolaram. Ficou claro, para nós, que aquele papo de estrutura era apenas uma brincadeira de classe média.

Fortemente impactado pelo experimentalismo de Cage, o grupo lançou o *Manifesto Música Nova* em 1963 na *Revista Invenção*, considerada “porta-voz da vanguarda da poesia concreta brasileira” (SOUZA, C., 2017, p.471). Além dos cinco compositores citados, também assinaram Alexandre Pascoal, Régis Duprat e Sandino Hohagen. Retomando algumas propostas abordadas anteriormente pelo grupo Música Viva, o manifesto reforçou a ideia de uma internacionalização estético-musical, firmando o “compromisso total com o mundo contemporâneo” (*Manifesto Música Nova*, 1963 apud MARIZ, 2012, p.282)²⁶.

24 “give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expression of human sentiments” (CAGE, 2011, p.10).

25 “Até fins dos anos 50, alguns compositores de São Paulo, depois conhecidos pelo nome Grupo Música Nova, resolveram retomar as ideias do Manifesto Música Viva, de Koellreutter, e se colocar em dia com as modernas técnicas de composição da época [...]. Retomam o dodecafonismo no seu estágio de serialismo integral, com base no estudo autodidático das obras de Stockhausen, Boulez, Nono, Pousseur, Berio. Depois, esses compositores frequentariam os cursos de Darmstadt. Éramos Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e eu. Experimentamos então a música aleatória, microtonal, concreta, gestual (teatro musical), utilizando novos grafismos e meios mistos” (MENDES, 1991 apud SALLES, 2005, p.184).

26 “Lançado praticamente 17 anos depois do último *Manifesto Música Viva*, reafirmam-se neste documento alguns dos princípios do movimento, com ênfase na criação moderna, compromisso com a contemporaneidade, música como arte coletiva e refutação do ‘mito da personalidade’, importância da educação musical, da contribuição de

É importante destacar o contato do grupo Música Nova com a elite da poesia concreta brasileira que, além de se espelhar “em Décio Pignatari e nos irmãos Campos em termos de agenciamento no interior do campo artístico brasileiro, [...] conseguiu se consagrar como vanguarda da música erudita brasileira”, em grande parte por meio do apoio recebido por esses intelectuais (SOUZA, C., 2017, p.471).

O grupo paulista conquistou adeptos em diversas regiões do país, especialmente pela da realização do Festival Música Nova idealizado por Gilberto Mendes. O festival, realizado anualmente desde 1962, procurou tornar possível a execução e divulgação da música de vanguarda produzida no Brasil e no exterior. O depoimento dado pelo compositor Pe. José Penalva (1924-2002) apresenta uma ideia sobre as transformações estéticas pelas quais passou boa parte dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX:

Passei pela Vanguarda. Vivi e me decidi por ela. Depois, me apaixonei pela Pós-Vanguarda, que significou uma revolução contra o exclusivismo da Vanguarda. Hoje estamos num paraíso: cada um pode compor da maneira que quiser: pode-se escrever um acorde perfeito ao lado de um *cluster*, empregar melodias folclóricas dentro de um tecido atonal! Durante muito tempo escrevi música não figurativa que nem eu mesmo entendia – uma música hermética. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja. Acho que a música tem que passar emoção. Eu mesmo sou assim: eu preciso da emoção, eu sinto emoção! Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à ideia, ao texto, à mensagem. As novas técnicas servem para aumentar a palheta (sic), os recursos usados em direção a este objetivo maior que é a ideia. (PENALVA, 1993 apud ZONTA, 2013, p.23)

Percebemos que essencialmente a trajetória da música brasileira não se diferencia da trajetória da música norte-americana e europeia. Ambas manifestam “o antagonismo permanente entre o cultivo do intelectualismo racionalista da arte clássica, clara e medida, e o abandono aos imperativos da intuição e dos instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção” (NEVES, 2008, p.18). Há, portanto, uma infinidade de posturas e poéticas que emergem entre o antagonismo da tradição e da inovação, evidenciando nomes que obstinadamente colocaram o Brasil em pé de igualdade com os grandes centros do mundo, não para reproduzir tendências, mas para afirmar seu potencial inventivo.

outras áreas do saber, dos meios de informação, da comunicação, internacionalização da cultura e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade” (KATER, 2001, p.350). O *Manifesto Música Nova* foi reproduzido no livro *História da Música no Brasil* (MARIZ, 2012, p.280-3).

1.2 PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS ACERCA DO PENSAMENTO ESTÉTICO-COMPOSICIONAL DE JOHN CAGE E PIERRE BOULEZ²⁷

Cientes do impacto provocado pelo experimentalismo de John Cage sobre os compositores brasileiros, principalmente aqueles vinculados ao grupo Música Nova que transitaram por Darmstadt na década de 1960, tornou-se inevitável fazer uma reflexão acerca do pensamento estético-composicional de Cage e de outra importante figura no emprego da indeterminação em música, Pierre Boulez.

Verificamos que há um consenso de que existem duas grandes tendências relativas ao emprego da indeterminação na música deste século. Estas tendências são diferenciadas a partir de critérios distintos: geográficos-culturais, manifestos por uma oposição entre Europa e os Estados Unidos da América; estéticos expressos por uma aceitação ou recusa da noção de obra de arte e dos princípios que ela envolve; linguísticos, relacionados ao problema de sentido implicado na produção e na fruição da obra de arte. (TERRA, 2000, p.136)

Iniciamos esta reflexão destacando o inegável impasse terminológico que ocorre sobre as obras de caráter indeterminado. Ao longo desta pesquisa, foi comum depararmos com conceitos que se encontram intimamente relacionados e, muitas vezes, empregados como sinônimos. Os mais frequentes são os conceitos de *acaso*, *indeterminação* e *aleatoriedade*, embora os dois primeiros estejam mais estreitamente vinculados à proposta de John Cage²⁸ – *acaso* como referência ao uso de procedimentos randômicos durante o ato composicional e *indeterminação* como a habilidade de uma obra ser executada de maneiras substancialmente diferentes. A *aleatoriedade*, por sua vez, está mais associada aos trabalhos dos compositores europeus (PRITCHETT, 1993, p.107-8). A popularização do termo *aleatório* por Boulez e Lutosławski tinha como finalidade “distinguir [suas obras] de aplicações mais extensivas do acaso realizadas pelos compositores norte-americanos” (SIMMS, 1996, p.353)²⁹.

John Cage “foi um dos poucos indivíduos de quem se pode dizer, sem contestação, que se ele não existisse, o desenvolvimento de mais de uma arte teria sido diferente”

²⁷ Aspectos desta seção foram publicados, na qualidade de resultado parcial da pesquisa, na *Revista da Tulha* (ZOMER, 2019).

²⁸ John Milton Cage Jr. nasceu em Los Angeles, Califórnia, em 1912. Estudou com Richard Buhlig (1880-1952), Henry Cowell (1897-1965), Adolph Weiss (1891-1971) e Arnold Schoenberg. Compôs mais de trezentas obras para diversas formações instrumentais. Sua trajetória como compositor pode ser segmentada em cinco períodos distintos: “período de aprendizagem (*Apprenticeship Period*) (1932-1938), período romântico (*Romantic Period*) (1938-1950), acaso e indeterminação (*Chance & Indeterminacy*) (1951-1969), palavras e ambientes (*Words and Environments*) (1970-1987) e período numérico (*Number Period*) (1987-1992)” (ZOMER, 2017, p.27-8).

²⁹ “*This limited application of indeterminacy has been called ‘aleatory’ by European writers such as Boulez and Lutoslawski, to distinguish it from the more extensive applications of chance among American composers*” (SIMMS, 1996, p.353).

(KOSTELANETZ, 1993, p.33)³⁰. Inspirado pelos estudos em filosofia, música e estética indiana com Gita Sarabhai (1922-2011), pela obra *The Perennial Philosophy* (1945) de Aldous Huxley (1894-1963) e, principalmente, pelos trabalhos *The Transformation of Nature in Art* (1934) e *The Dance of Shiva* (1918), do filósofo e metafísico cingalês Ananda Coomaraswamy (1877-1947), seu pensamento estético-composicional sofreu importantes transformações.

Como elemento essencial na retórica cageana, a superação em relação à influência do compositor sobre a matéria sonora se torna fruto, praticamente, da não interferência de sua personalidade e gosto estético sobre a obra. O compositor passa a priorizar o processo e não o resultado. Propõe situações musicais em vez de impor, assumindo, dessa forma, uma atitude paradoxal: “E qual é o propósito de escrever música? Um deles, é claro, é não lidar com propósitos, mas lidar com sons. Ou a resposta deve assumir a forma de um paradoxo: uma não intencionalidade intencional ou uma execução não intencional” (CAGE, 2011, p.12)³¹. Em suma, essa estética confere a virtude de gerar situações sonoras aparentemente livres de distorções subjetivas, além de configurar-se como ruptura de paradigmas musicais vigentes, o que permite alinhar-se enquanto proposta ideológica afim à noção de liberdade, implicando uma desconstrução da própria noção de obra. Para Lydia Goehr (1992, p.268)³²,

quando os músicos trazem os *happenings* para fora das salas de concerto, quando sugerem que o público traga instrumentos para tocar em eventos musicais, de forma a ser intérpretes também, quando se recusam a produzir partituras ou gravações para impedir que a música sobreviva além daquele instante, quando eles enfatizam que uma performance é um fim em si mesma e não meramente um canal por onde uma obra flui, e quando não impõem limites temporais a uma performance, parecemos estar observando, afinal, desafios diretos ao conceito tradicional de obra.

O I-Ching, utilizado por Cage como uma de suas principais ferramentas de composição, conferia organização e possibilidade de resolução de parâmetros sonoros (altura, ritmo, forma, articulação, dinâmica etc.) por meio de números. Para o compositor, o I-Ching estava imbuído de um significado maior: o acaso como representação do *modus operandi* da natureza e do

30 “He was one of the few individuals of whom it can be said, without dispute, that had he not existed, the development of more than one art would have been different” (KOSTELANETZ, 1993, p.33).

31 “And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purpose but dealing with sounds. Or the answer must be take the form of paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play” (CAGE, 2011, p.12).

32 “When musicians bring about happenings outside concert halls, when they suggest audiences bring instruments to play at musical occasions so as to be performers as well, when they refuse to produce scores or recordings to foreclose the possibility of the music's surviving past the occasion, when they stress that a performance is an end in itself and not merely a channel through which a work flows, and when they impose no temporal limits on a performance, we do, after all, seem to be observing direct challenges to the traditional work-concept” (GOEHR, 1992, p.268).

cosmos. *Music of Changes*, escrita para piano em 1951, é considerada a primeira obra composta com o auxílio dessa ferramenta.

Além do I-Ching, o compositor buscou outras ferramentas, dentre as quais destacamos o sistema formado a partir da ordenação de pontos (*point-drawing systems*), aplicados à obra *Music for Carillon No. 1* (1952); o sistema decorrente da interação do compositor com as imperfeições de uma folha de papel (*paper imperfections*), como na obra *Music for Piano* (1952-1956); a livre transposição de mapas para pautas musicais, como os mapas urbanos (*city map*) em *Solo No.3* dos *Song Books* (1970) e os mapas estelares (*star map*), empregados em *Atlas Eclipticalis* (1962) (cf. PRITCHETT, 1993).

Nos Estados Unidos, um grupo de compositores se juntou a Cage: Morton Feldman (1926-1987), Christian Wolff (1934) e Earle Brown (1926-2002)³³. “Todas essas figuras enfatizaram a indeterminação na performance, em vez da indeterminação da composição [acaso], e todas deram importantes contribuições aos estilos de notação gráfica” (SIMMS, 1996, p.349)³⁴.

No fim da década de 1950, as ideias que circundavam essa nova estética começaram a incidir sobre a Europa, principalmente por intermédio de Cage e seus seminários em Darmstadt e de Stockhausen, cujos experimentos abordavam processos característicos da forma aberta³⁵. Ora, a transição do centro da América do Norte para outro continente envolveu, inevitavelmente, alguma mudança de perspectiva estética e técnica. Para Antokoletz (1992, p.487)³⁶, “devido ao forte compromisso com os princípios do serialismo integral e de controle total do compositor sobre a obra, a geração mais jovem de compositores [europeus] passou a absorver as técnicas aleatórias gradual e cautelosamente”. Pode-se dizer que, de modo geral, esses compositores não aceitaram as *operações de acaso* como método único em suas obras, embora essa ferramenta tenha possibilitado “uma maneira de superar um inconveniente de seu idioma: o excesso de igualdade” (SIMMS, 1995, p.353)³⁷.

33 Esses compositores se associaram à Escola de Nova York (*New York School*), nome dado a um grupo informal de artistas (poetas, pintores, dançarinos e músicos) dos Estados Unidos do qual John Cage fazia parte. O grupo atuava de modo relativamente autônomo da arte da Europa, onde veio afirmar a presença norte-americana no contexto artístico mundial, resultando em movimentos de vanguarda.

34 “*All of these figures emphasized indeterminateness of performance rather than indeterminateness of composition, and all made important contributions to styles of graphic notation*” (SIMMS, 1996, p.349).

35 De acordo com Kostka (2006, p.288), *Klavierstück XI* de Stockhausen (1956) foi uma das primeiras obras a empregar processos característicos da forma aberta na Europa.

36 “*because of their strong commitment to the principles of integral serialism and total composer control, the younger generation of European composers came to absorb aleatoric techniques only gradually and cautiously*” (ANTOKOLETZ, 1992, p.487).

37 “*Indeterminacy offered European serialists a way to overcome a major drawback of their idiom: its sameness*” (SIMMS, 1996, p.353).

Entre os compositores europeus, destacamos Stockhausen, Luciano Berio (1925-2003), Witold Lutosławski (1913-1994) e Pierre Boulez, cuja poética aspirava a “eliminar ambos os extremos do acaso e do serialismo, substituindo-os por um estilo que admite elementos limitados do acaso em um contexto que também mistura procedimentos seriais e escolhas intuitivas” (SIMMS, 1996, p.354). Para o compositor,

a forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição; seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso de veneno sutil que destrói qualquer embrião de artesanato; eu qualificaria esta experiência – se é que isso é experiência, o indivíduo não se sentindo responsável por sua obra, simplesmente se atirando por fraqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril – eu qualificaria então essa experiência de *acaso por inadvertência*³⁸. (BOULEZ, 1995, p.43, grifo nosso)

É dessa forma que o discurso de Boulez (1995, p.46) se contrapõe ao de Cage: “em face do acaso por inadvertência, encontramos um acaso por automatismo, automatismo puro ou automatismo no qual se introduz uma ideia de bifurcação vigiada [...] uma espécie de labirinto com vários circuitos”. Dessa forma, Boulez (1995, p.50) propôs ampliar as possibilidades de permutação geradas pela série sem abrir mão dos limites interpretativos, evitando “uma perda total do sentido global da forma [, impedindo] que se caía numa improvisação determinada apenas pelo livre-arbítrio”. Consequentemente, as performances dessas obras apresentam uma variabilidade de execução mais restrita quando comparada às obras dos compositores norte-americanos, já que derivam de uma estrutura formal rigorosamente controlada, nomeada por Boulez “conjunto dirigido”:

Num conjunto dirigido, essas diversas estruturas devem ser obrigatoriamente controladas por um “fraseado” geral, devem comportar sempre uma sigla inicial e um signo final, devem ainda apelar para certas espécies de “plataformas” de bifurcação. [...] Pois, como dissemos acima, a liberdade – ou libertação – do executante não muda absolutamente em nada a noção de estrutura, já que o que se faz não é senão um adiantamento do problema, deixando as soluções sempre em aberto. (BOULEZ, 1995, p.50)

O musicólogo Bryan Simms (1996, p.344-5) aponta uma possível influência de artistas plásticos sobre os trabalhos dos compositores norte-americanos, como as obras *action paintings* de Jackson Pollock (1912-1956), uma conhecida técnica caracterizada por pingar e/ou espirrar tintas sobre tela (Figura 1), as colagens de Robert Rauschenberg (1925-2008), que combinam

38 Uma opção para a tradução do termo “*hasard par inadvertance*” seria “acaso por desatenção”. Agradecemos ao prof. dr. Guilherme Sauerbronn de Barros pela sugestão.

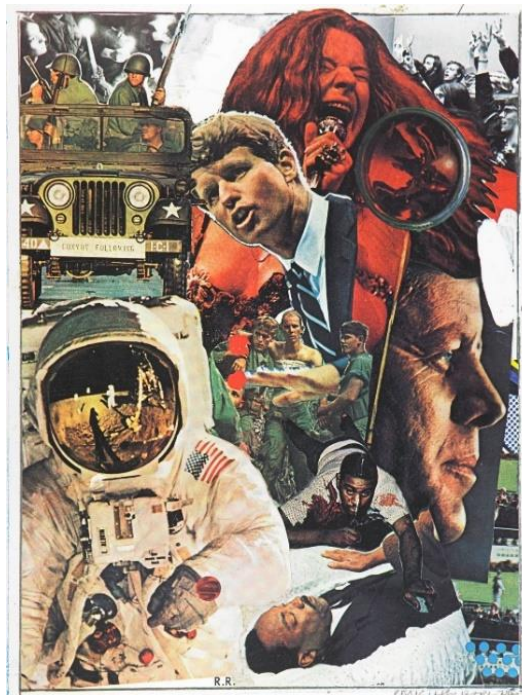
recortes de jornais e revistas, (re)criando imagens aleatórias e conflitantes (Figura 2), e os *mobiles* de Alexander Calder (1898-1976), que usam formas metálicas e coloridas, cujo formato é alterado espontaneamente pelas correntes de vento (Figura 3).

Figura 1 - *Convergence* de Jackson Pollock



Fonte: Pollock (1952).

Figura 2 - *Signs* de Robert Rauschenberg



Fonte: Rauschenberg (1970).

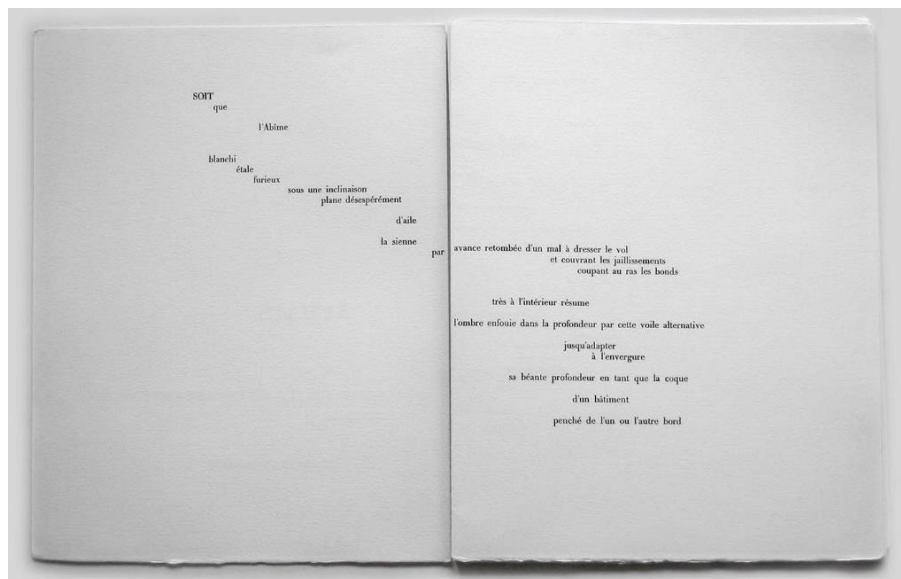
Figura 3 - *Rouge Triomphant (Triumphant Red)* de Alexander Calder



Fonte: Calder (1959-1965).

Tal como ocorreu com os compositores norte-americanos, Simms (1996, p.345) cita a influência da literatura moderna sobre as obras dos compositores europeus. O musicólogo destaca a descontinuidade sintática dos textos de James Joyce (1882-1941) e a livre distribuição de linhas do poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1987) de Stéphane Mallarmé (1842-1898), que convida o leitor a prosseguir por diferentes caminhos ao longo da leitura (Figura 4).

Figura 4 - *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé



Fonte: Mallarmé (1914, p.2-3).

Se para Boulez a introdução do acaso em música procurou suprimir ambos os extremos, do serialismo e da indeterminação – de um lado, ampliando as possibilidades de permutação geradas pela série, e de outro, controlando as estruturas por meio de um “conjunto dirigido” –, para Cage implicou a superação de seu gosto estético sobre a matéria sonora, suscitando o rompimento de paradigmas musicais e a desconstrução da própria noção de obra. Pode-se dizer, no caso, que o interesse do compositor europeu pela poética do norte-americano se concentra na acomodação do acaso em vez de na submissão ao inesperado.

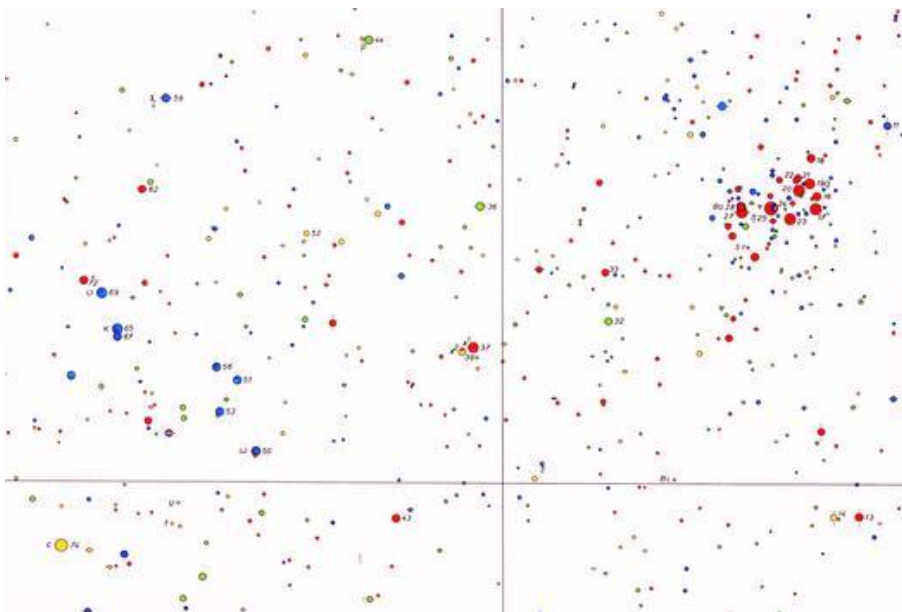
1.2.1 *Atlas Eclipticalis* de John Cage (1961) e *Sonata n° 3* de Pierre Boulez (1957-1963)

Na seção anterior procuramos discorrer acerca do pensamento estético-composicional de John Cage e Pierre Boulez. Contudo, entendemos que esses discursos carregam sutilezas que só são perceptíveis na prática. Assim, esta seção se propõe a estudar as análises das seguintes obras: *Atlas Eclipticalis* de John Cage (1961) e *Sonata n° 3* de Pierre Boulez (1957-1963).

Atlas Eclipticalis foi objeto de estudo de nosso trabalho (ZOMER, 2017, p.137-43), no qual evidenciamos o processo composicional da obra sobre o mapa estelar *Atlas Eclipticalis 1950.0.* (1958), do astrônomo checo Antonín Bečvář (1901-1965): “a ideia era de que você poderia colocar aleatoriamente sobre o mapa uma pauta musical transparente, o que faria notas em potencial tornarem-se notas reais, indicadas pela posição das estrelas no mapa” (GAGNE, 2016 apud ZOMER, 2017, p.137). Cage, então, se baseava no brilho, na classe espectral e na posição espacial das estrelas para definir os diferentes aspectos sonoros de sua composição, consequentemente atingindo um grande equilíbrio visual entre a fonte e notação musical (Figura 5).

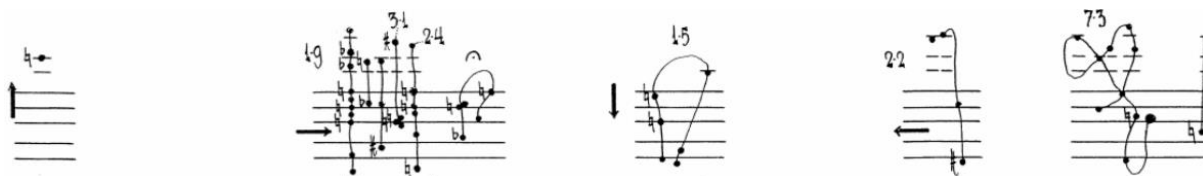
O brilho das estrelas é mostrado nos mapas por seu tamanho, que se traduz no tamanho das notas na partitura de Cage. Os mapas também mostram a classe espectral das estrelas por sua cor: ao traçar apenas estrelas de uma cor por vez, Cage foi capaz de reutilizar a mesma parte do mapa sem suplicar o padrão de pontos. (PRITCHETT, 1993, p.124)³⁹

39 “The brightness of stars is shown in the maps by their size, which translated into the size of notes in Cage’s score. The maps also show the spectral class of the stars by their color: by tracing only stars of one color at a time, Cage was able to reuse the same part of map without suplicating the pattern of points” (PRITCHETT, 1993, p.124).

Figura 5 - *Atlas Eclipticalis 1950.0.* de Antonín Bečvář (1958)

Fonte: Bečvář (1958 apud GHENT, 2012, p.1).

A obra tem configuração instrumental e forma variáveis, podendo ser executada por um grupo de até 86 músicos e podendo utilizar toda a partitura ou partes dela. A estrutura de cada uma das partes é idêntica: quatro páginas com cinco sistemas cada. Os sistemas devem ser lidos da esquerda para direita e são marcados por quatro setas (\uparrow , \rightarrow , \downarrow , \leftarrow) que ilustram o movimento dos braços do maestro, simulando a operação dos ponteiros de um relógio. Desse modo, cada um desses sistemas corresponde aos quadrantes de uma circunferência: $0''$, $15''$, $30''$, $45''$ e $60''$. É dever do regente instruir o tempo de referência que, de acordo com a bula, deverá ser pelo menos duas vezes mais lento do que o tempo do relógio comum (Figura 6).

Figura 6 - Cage, *Atlas Eclipticalis*, violino 1, sistema 1

Fonte: Cage (1961-1962, p.1).

A posição vertical das estrelas no mapa de Bečvář indica as alturas de notas na obra de Cage; logo, cada astro é transformado em um evento sonoro e “conjuntos sonoros são derivados de constelações” (ZOMER, 2017, p.138). Os acidentes são marcados de forma tradicional; “a ausência desses sinais indica que as notas não estão em pontos convencionais [do pentagrama]; o instrumentista deve analisar visualmente o espaço [no qual a nota se encontra] a fim de

determinar sua ação” (CAGE, 1961-1962 apud ZOMER, 2017, p.140), podendo ocorrer, neste caso, a execução de microtonalidades.

Os dois números acima de cada passagem indicam a quantidade de sons de curta duração e a quantidade de sons de longa duração. Por exemplo, na Figura 6, no último aglomerado sonoro, encontramos a indicação 7-3, que instrui o intérprete a executar sete sons de curta duração e três sons de longa duração. A ausência de qualquer número sinaliza curta duração para todos os eventos do trecho. Durações mais longas são sinalizadas por uma fermata, mas os eventos não devem exceder a extensão de um sopro ou de uma arcada. Assim, quando possível, os intérpretes são livres para escolher quais alturas querem executar, sua articulação e uma possível trajetória.

A dinâmica de cada evento sonoro está relacionada ao tamanho das figuras na pauta, logo percebemos que a maioria dos eventos sonoros devem ser executadas com dinâmica suave. Por fim, a bula informa que os instrumentos podem ser amplificados por meio de microfones conectados a alto-falantes, que por sua vez são operados por um assistente do regente.

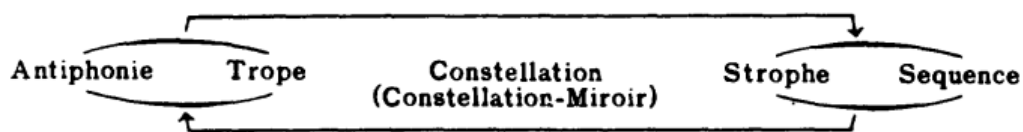
Sonata n° 3, para piano, foi composta entre os anos de 1957-1963. O próprio Boulez, no artigo “*Sonata, que me veux-tu?*”, discorre sobre a estrutura da obra e as razões que o levaram a compô-la:

Porque um desenvolvimento que é definitivo para todo o sempre me parece não coincidir mais com o estado atual do pensamento musical ou com a própria evolução da técnica musical, que deve se reconhecer está se voltando mais e mais para a busca de um universo relativo, em direção a uma descoberta permanente – comparável ao estado de uma “revolução permanente”. (BOULEZ, 1963, p.32)⁴⁰

A *Sonata n° 3* possui cinco movimentos ou “formantes”, como o compositor os chamava: (1) *Antiphonie*, (2) *Trope*, (3) *Constellation (Constellation-miroir)*, (4) *Strophe* e (5) *Séquence*. “Quanto à concepção que rege esses cinco formantes, ela é baseada em uma distribuição simétrica e móvel em torno do formante central, *Constellation (Constellation-miroir)*” (BOULEZ, 1963, p.43)⁴¹ (Figura 7).

40 “Because a development that is fixed in a final way has struck me as no longer coinciding exactly with the current state of musical thought, with the very evolution of musical technique, which it must be recognized is turning more and more toward the search for a relative universe, toward a permanent discovery-comparable to a ‘permanent revolution’” (BOULEZ, 1963, p.32).

41 “As for the general conception governing these five formants, it is based on a symmetrical and mobile distribution around the central formant, *Constellation (Constalation-Miroir)*” (BOULEZ, 1963, p.43).

Figura 7 - Esquema estrutural, formantes. Boulez, *Sonata n° 3*, para piano

Fonte: Harbinson (1989, p.16).

O formante *Constellation* ou o seu retrógrado, *Constellation-miroir*, devem estar situados no centro da obra. O primeiro e o segundo formantes, *Antiphonie* e *Trope*, devem estar próximos variando a execução para o início ou para o fim da obra; o mesmo vale para o quarto e o quinto formantes, *Strophe* e *Séquence*. É importante destacar que os formantes *Trope* e *Strophe* devem permanecer equidistantes do formante central: por exemplo, se *Trope* é executado como o formante inicial, ou seja, antes de *Antiphonie*, então *Strophe* deve ser o formante final. Consequentemente, haverá oito ordenações possíveis para a execução dos cinco formantes: (1) *Antiphonie*, *Trope*, *Constellation*, *Strophe* e *Séquence*; (2) *Trope*, *Antiphonie*, *Constellation*, *Séquence* e *Strophe*; (3) *Strophe*, *Séquence*, *Constellation*, *Antiphonie* e *Trope*; (4) *Séquence*, *Strophe*, *Constellation*, *Trope* e *Antiphonie*; (5) *Antiphonie*, *Trope*, *Constellation-Miroir*, *Strophe* e *Séquence*; (6) *Trope*, *Antiphonie*, *Constellation-Miroir*, *Séquence* e *Strophe*; (7) *Strophe*, *Séquence*, *Constellation-Miroir*, *Antiphonie* e *Trope*; (8) *Séquence*, *Strophe*, *Constellation-Miroir*, *Trope* e *Antiphonie*.

Apesar de a obra possuir uma estrutura formal definida, apenas dois desses formantes foram finalizados e publicados: *Constellation*⁴² e *Trope*. De acordo com o próprio compositor, cada um possui segmentações estruturais equivalentes à estrutura geral da obra, “capazes de uma determinação maior ou menor de acordo com os graus de liberdade que se adotam em relação à forma geral ou às estruturas locais” (BOULEZ, 1963, p.38)⁴³.

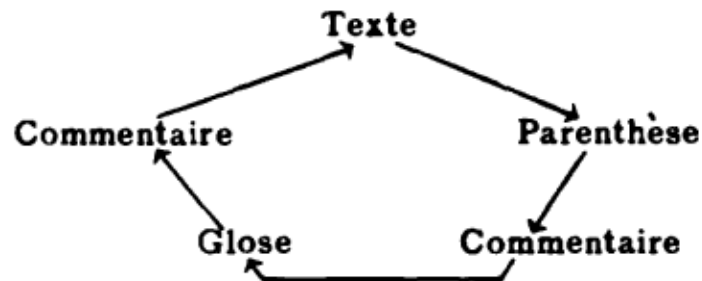
Para compreender as estruturas locais, nos dedicaremos ao segundo formante. *Trope* possui uma forma circular e sua estrutura é segmentada em quatro partes (ou fragmentos): *Texte*, *Parenthèse*, *Commentaire* e *Glose*. O formante pode ser iniciado em qualquer um de seus quatro fragmentos, com atenção para o *Commentaire*, que não pode ser repetido. Dessa forma, oito execuções são possíveis: (1) *Texte*, *Parenthèse*, *Commentaire* e *Glose*; (2) *Texte*, *Parenthèse*, *Glose* e *Commentaire*; (3) *Parenthèse*, *Commentaire*, *Glose* e *Texte*; (4) *Parenthèse*, *Glose*, *Commentaire* e *Texte*; (5) *Commentaire*, *Glose*, *Texte* e *Parenthèse*; (6)

⁴² Sendo *Constellation-miroir* retrógrado de *Constellation*, embora não publicado, esse formante pode ser deduzido.

⁴³ “Each of these formants is capable of a greater or lesser determination, according to the degrees of freedom that one adopts regarding the over-all form or the local structures” (BOULEZ, 1963, p.38).

Glose, Commentaire, Texte e Parenthèse; (7) *Glose, Texte, Parenthèse e Commentaire* e (8) *Commentaire, Texte, Parenthèse e Glose* (Figura 8).

Figura 8 - Estrutura do formante 2, *Trope*. Boulez, *Sonata n° 3*, para piano



Fonte: Harbinson (1989, p.17).

Parenthèse e *Commentaire* têm passagens obrigatórias e opcionais, sendo o material entre parênteses executado ou omitido. Harbinson (1989) faz uma abordagem especial sobre o fragmento *Parenthèse* (Figura 9):

Essa decisão deve ser tomada a partir de uma das duas interpretações da relação que existe entre a execução dos materiais obrigatórios e opcionais: ou consideram-se as passagens opcionais como desdobramentos isolados que interrompem, mas comentam, o discurso sequencial das passagens obrigatórias (como no processo de “*troping*”), ou se consideram as passagens opcionais como formando uma entidade completa e contínua que existe paralela à progressão fixa do movimento. (HARBINSON, 1989, p.20)⁴⁴

Figura 9 - Boulez, *Sonata n° 3*, para piano, sistema 1

Fonte: Boulez (1957-1963 apud Harbinson, 1989, p.18).

Em *Parenthèse*, “as conexões são asseguradas por um controle muito estrito das zonas inicial e terminal. Assim, voltamos àquela ideia antes discutida, de uma obra sem começo nem

44 “This decision should be made from one of two interpretations of the relationship that exists between the mandatory and optional materials: one either regards the optional passages as isolated developments that interrupt, yet comment on, the sequential discourse of the mandatory passages (as in the process of ‘*troping*’), or one regards the optional passages as forming a complete and continuous entity that exists parallel to the fixed progression of the movement” (HARBINSON, 1989, p.19).

fim, que pode progredir a qualquer instante, [...] guiada, mas não fixa” (BOULEZ, 1963, p.40)⁴⁵. O próprio compositor compara as possibilidades de execução ao mapa de uma cidade:

Você não muda o mapa, você percebe a cidade como ela é, mas existem diferentes maneiras de passar por ela... quando você a visita, escolhe sua própria direção e sua própria rota; mas é óbvio que, para você conhecer a cidade, é necessário um mapa preciso e conhecimentos sobre as regras de trânsito. (BOULEZ apud ANTOKOLETZ, 1992, p.490)⁴⁶

Percebemos, por meio destas análises, que enquanto *Sonata n° 3* emprega o aleatório em níveis estruturais da obra, fixando limites bem definidos para o intérprete durante o ato performático, *Atlas Eclipticalis* estabelece relações mais amplas de liberdade, expandindo as margens da indeterminação para todos os parâmetros da obra, desde a sua configuração instrumental até as alturas de notas. Essa distinção só é possível por meio de signos que limitam e, ao mesmo tempo, ampliam o horizonte de escolha dos intérpretes, que nesse caso, é sustentado pela recorrência de elementos gráficos e textuais. Assim, mesmo que tenhamos evidenciado as divergências entre as ideias de Boulez e Cage, vemos que em ambas as obras o *acaso* foi tido como elemento imprescindível para a construção de sentido na performance musical.

1.3 NOTAÇÃO MUSICAL E SUAS RECENTES TRANSFORMAÇÕES

Ao longo da história da música ocidental, elementos indeterminados sempre estiveram presentes. Constantemente, algum nível de liberdade rítmica, melódica, harmônica ou formal se manifestava pelas indicações de “*rubato* ou *ad libitum*, fermatas e grandes pausas, improvisação em passagens cadenciadas, execução de baixo cifrado e, até mesmo, a eliminação da barra de compasso resultando em liberdade métrica, como nas fantasias para teclado de C. P. E. Bach” (ANTOKOLETZ, 1992, p.474)⁴⁷. Contudo, é importante destacar que tais “atos de

45 “The connections are assured by a very strict control of initial and terminal zones. And so we come back to that idea discussed before of a work without a beginning or an end, which may progress from any instant, [...] guided but not fixed” (BOULEZ, 1963, p.40).

46 “Boulez himself compared such works to the street-map of a town: “You don’t change the map, you perceive the town as it is, but there are different ways of going through it... when you visit it you choose your own direction and your own route; but it is obvious that to get to know the town you need an accurate map and knowledge of the traffic regulations” (BOULEZ apud ANTOKOLETZ, 1992, p.490).

47 “rubato or ad libitum indications, fermatas and grand pauses, improvisation in cadenza-like passages, realization of figured bass, and even the elimination of the barline resulting in metric freedom, as in keyboard fantasias of C. P. E. Bach” (ANTOKOLETZ, 1972, p.1).

liberdade consciente” (POUSSEUR, 1958 apud ECO, 2003, p.41) sempre estiveram sujeitos a um universo estilístico em constante negociação com a liberdade interpretativa dos músicos.

Ainda que este seja um assunto amplamente debatido e explorado por diferentes autores, sua relevância continua a fomentar discussões importantes, uma vez que abrange aspectos de ordem interpretativa – sempre personalíssima. Para Umberto Eco (2003, p.40),

o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

Almeida (2010, p.25), ao discutir sobre as “aberturas de performance”, segmenta-as em três categorias distintas: “(1) inerente a práticas comuns e a tradições interpretativas; (2) gerada pelos interstícios da notação musical; e (3) deliberadamente previstas pelo compositor”. A notação musical, como uma das categorias que viabiliza essas aberturas, teve como principal objetivo ao longo da história ocidental “possibilitar a construção, preservação e comunicação de tipos mais complexos de música” (KARKOSCHKA, 1972, p.1)⁴⁸. Pode-se dizer, então, que as transformações do sistema notacional, vinculadas a questões de aspecto histórico, estético e técnico, não apenas proporcionaram e direcionaram mudanças no pensamento estético-musical dos compositores, como também foram igualmente proporcionados e direcionados por elas:

À medida que relacionamos as notações às situações e circunstâncias em que operam, elas podem ser vistas como barômetros que registram mudanças e flutuações no clima musical, refletindo as divisões e incertezas da época, as preocupações, preconceitos e inter-relações de seus usuários. Cada época, você poderia dizer, recebe a notação que merece. (COLE, 1974, p.2)⁴⁹

Considerando que a compreensão do presente provém do conhecimento sobre o passado, destacamos dois acontecimentos marcantes que antecederam as transformações notacionais mais recentes. O primeiro ocorreu por volta do ano 900, quando houve o abandono da música monofônica em direção à polifonia. Essa prática resultou em dois eventos importantes: a inserção da notação em pauta, quando se objetivou substituir a notação

48 “The main purpose of music notation is to make possible the construction, preservation and communication of more complex kinds of music” (KARKOSCHKA, 1972, p.1).

49 “For as we relate notations to the situations and circumstances in which they operate, they can be seen to act as barometers which register changes and fluctuations in the musical climate, reflecting the divisions and uncertainties of the age, the preoccupations, prejudices, and inter-relationships of their users. Every age, you could say, gets the notation it deserves” (COLE, 1974, p.2).

neumática por uma notação de maior precisão intervalar, e a introdução da notação mensural, ao buscar o aprimoramento da métrica. O segundo acontecimento ocorreu mediante o despontar da harmonia funcional, por volta de 1600, que acarretou a substituição dos *partbooks*⁵⁰ pelas partituras que, de certo modo, permitiram a criação de composições mais complexas, possibilitando ao leitor acompanhar a notação tanto horizontalmente (no âmbito da melodia), quanto verticalmente (no âmbito da harmonia) (STONE, 1980, p.XV).

Cientes do contexto, agora podemos inferir as razões pelas quais, a partir da década de 1950, ocorreu uma intensa produção de diferentes tipologias notacionais em um período relativamente curto de tempo: de um lado, o serialismo integral que, em detrimento das liberdades inerentes às práticas comuns, se caracteriza pela alta precisão de todos os componentes concebíveis de uma textura musical; de outro, a indeterminação, introduzindo ambiguidades deliberadas em diferentes níveis, exigindo, não só “novos sinais de notação, mas uma atitude inteiramente nova em relação à notação como tal” (STONE, 1980, p.XVI)⁵¹. Embora essas duas frentes apontassem caminhos nitidamente contrastantes, destacamos que nenhuma notação musical é capaz de “traduzir de forma totalizante em símbolos o rico universo dos espectros”, já que se restringe ‘às possibilidades estruturais da representação simbólica necessariamente compartimentalizada’” (MENEZES, 1999 apud ALMEIDA, 2010, p.27). Esse fato, aparentemente problemático, não necessariamente redundava em insucessos, uma vez que a precisão da escrita não está atrelada à sua literalidade, mas ao seu potencial interpretativo, cabendo ao intérprete saber ler além das indicações expressas pelo compositor na partitura (SCHENKER, 2000)⁵².

Como consequência aos desdobramentos da década de 1950, os músicos foram engolidos por múltiplos sistemas de notação que proliferaram quase simultaneamente, produzindo uma variedade de informações dúbias. Obviamente, o grau de multiplicidade desses sistemas varia em relação a quanto a obra se afasta das práticas tradicionais, promovendo, dessa forma, “uma ampliação das margens de interpretação sígnica, quando não uma abdicação de qualquer relação de convenção interpretativa, de leitura unívoca, ou mesmo a substituição desta por processos de transposição de ordem sinestésica” (ALMEIDA, 2010, p.95).

50 Especialmente populares durante os períodos renascentista e barroco, os *partbooks* eram um formato de impressão de obras musicais que continha apenas a parte de uma única voz ou instrumento.

51 “*this trend not only called for new notation signs, but for an entirely new attitude toward notation as such*” (STONE, 1980, p.xvi).

52 Agradecemos ao prof. dr. Guilherme Sauerbronn de Barros pelas considerações.

Para David Cope (1997, p.150)⁵³, em geral, a notação musical passa a compreender quatro categorias principais:

- (1) Medida: geralmente padronizada em torno da pauta de cinco linhas e claves tradicionais (Carter 1955; Read 1969)
- (2) Improvisacional: geralmente baseada em uma matéria-prima, em que os intérpretes podem interpretar de acordo com o estilo e contexto (Berio 1962)
- (3) Proporcional: notação sem metro em que a posição horizontal das notas indica os tempos de entrada e saída (Ligeti 1962)
- (4) Indeterminada: inclui uma ampla variedade de gráficos musicais (Behrman 1964).

Diante dessa diversidade de sistemas, na década de 1970 objetivou-se convencionar as novas tipologias por meio de congressos organizados em nível internacional. De acordo com Antunes (1989, p.15), entre os principais estão os eventos organizados pelo *Istituto Italo Latinoamericano di Cultura* (Roma, 1971, 1973) e a Conferência Internacional organizada por Kurt Stone, no *Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek* (Bélgica, 1974). Os congressos não obtiveram sucesso, já que a intensa variedade de novas práticas notacionais dificultou a aceitação de qualquer método único. Para o autor,

aquele musicólogo do futuro ficará, certamente, perplexo e desorientado em face da complexidade da matéria de estudo: muito embora existam vários símbolos novos, difundidos e unanimemente utilizados por diversos compositores, a perplexidade acontecerá quando se constatar que, em geral, cada compositor tem a sua própria notação. (ANTUNES, 1989, p.15)

Acreditamos que a não padronização dessas tipologias não se estabelece como aspecto incoerente e nocivo à prática musical. O complexo entre composição, notação e performance foi extensamente explorado por compositores que, de maneira criativa, transformaram esses embates em um grande leque de possibilidades sonoras e possibilidades interpretativas. De fato, a normatização de qualquer sistema notacional pode ser considerada um potencial regulador de concepções criativas, um limitador da inventividade do compositor. Para Almeida (2010, p.83), “é justamente essa condição que proporciona tão fértil terreno de colaboração e cocriação artística representado pelas práticas interpretativas”.

Periodicamente temos visto o surgimento de novos trabalhos sobre certos aspectos da notação musical não tradicional. A maioria deles se concentra na elaboração de catálogos que abrangem diversas tipologias e suas respectivas definições, enquanto outros assumem propostas

⁵³ “(1) *Metered*: usually standardized around five-lined staves and traditional clefs (Carter 1955; Read 1969); (2) *Improvisational*: often based on raw material that performers may interpret according to style and context (Berio 1962); (3) *Proportional*: meterless notation in which the horizontal position of notes indicates entrance and exit times (Ligeti 1962); (4) *Indeterminate*: includes a wide range of graph music (Behrman 1964)” (COPE, 1997, p.150).

mais reformistas, visando a padronização a fim de uma possível sistematização. Portanto, acreditamos ser imprescindível apresentar, mesmo que de forma concisa, alguns trabalhos que tratam dessa temática.

Notations, de John Cage (1969), reflete o profundo interesse do compositor pelas diferentes formas e possibilidades de notação. O trabalho apresenta uma coleção de 269 manuscritos musicais, a maioria da década de 1960. Os manuscritos estão organizados em ordem alfabética, de Murray Adaskin (Canadá, 1906-2002) a Gerd Zacher (Alemanha, 1929-2014). No livro não há reflexões teóricas. Um precedente encontrado são os pequenos textos enviados pelos próprios compositores, que exibem comentários a respeito da obra e da notação empregada. Sobre esses textos, Cage definiu, por meio do I-Ching, o número de palavras e suas características tipográficas para impressão. Para Zomer e Barros (2016, p.4) “todo o livro é um território inventivo, onde a multiplicidade de imagens dificulta qualquer estabilidade, qualquer direcionamento”.

Notation in New Music, de Erhard Karkoschka (1972), é configurado em três partes. A primeira, *The Essentials* (p.1-15), aborda os aspectos contextuais da notação tradicional e discute as limitações diante das demandas da música do século XX, sugerindo reformas e criações de novas grafias. A segunda parte, *Present Practice* (p.19-81), apresenta essas novas grafias, classificando-as em cinco categorias distintas: notação mensurada, notação por quadros cronométricos (*frame notation*), notação indicativa (*indicative notation*), gráficos analítico-musicais e notação de música eletrônica. Essas categorias, por sua vez, são segmentadas em dez parâmetros diferentes: tempo, métrica, duração, altura (registro e timbre), intensidade, articulação, efeitos especiais, agrupamentos, estruturas e *layout*. O autor discute essas classificações, também em seu aspecto idiomático: notação geral, para regente, para instrumentos de teclas, para instrumentos de cordas e dedilhados, para instrumentos de sopro, voz, percussão, produção de ruído e *ad libitum*. Na terceira e última parte do livro, nomeada *Notation Examples with Explanation* (p.84-170), Karkoschka revela as obras em que essas grafias estão presentes, comentando acerca dos aspectos estruturais.

Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation, de Hugo Cole (1974), discute o propósito da notação musical e discorre sobre alguns desenvolvimentos históricos importantes. O livro está dividido em três partes: *The Background* (p.6-35), *The System at Work* (p.36-121) e *Today and Tomorrow* (p.122-53). A última parte está segmentada em quatro capítulos, e o terceiro, *Experiment and Reform* (p.131-148), dedica-se a uma reflexão mais aprofundada sobre os aspectos mais recentes da notação musical.

New Music Vocabulary: a Guide to Notational Signs for Contemporary Music, de Howard Risatti (1975), faz um levantamento de símbolos padronizados e periféricos. O livro é organizado em seis capítulos. No primeiro, *General Notation Material* (p.1-65), o autor discorre sobre as tipologias pertinentes a qualquer instrumento, classificando-as por duração, altura, andamento e dinâmica. Nos demais, Risatti trata da notação idiomática: *Strings* (p.69-92), *Percussion and Harp* (p.95-144), *Woodwinds* (p.147-53), *Brass* (p.157-62), e *Voice* (p.165-78). Ao fim do livro, encontramos uma lista de compositores que revela a origem dos exemplos musicais citados ao longo do trabalho.

New Music Notation de David Cope (1976) é segmentado em duas partes. A primeira parte, *The Concept* (p.3-21), além de pontuar determinados acontecimentos históricos, discute conceitos da notação musical recente, relacionando-os a concepções da notação tradicional. A segunda parte, *The Symbols* (p.25-112), é dividida em cinco capítulos que tratam da altura, ritmo, dinâmica, articulação e timbre. Os quatro primeiros capítulos fazem uma abordagem mais genérica acerca das tipologias notacionais, enquanto o último traz uma abordagem mais idiomática. O capítulo é, então, dividido em oito partes dedicadas aos instrumentos de sopros, metais, percussão, harpa, piano, cordas, voz e eletrônica.

Music Notation: a Manual of Modern Practice de Gardner Read (1979) inicia com o capítulo *Brief History of Music Notation* (p.1-24), no qual autor discorre brevemente sobre a história da notação musical. O capítulo seguinte, *The Elements of Notation* (p.25-283), está segmentado em dezesseis partes. Ali, o autor aborda elementos específicos da notação – claves, ornamentos, dinâmicas, acentos etc. –, discutindo aspectos referentes à sua aplicação em diferentes vertentes estéticas. *Idiomatic Notation* (p.285-417) trata dos aspectos da notação idiomática para voz, teclas, harpa, sopros, metais, percussão, cordas e jazz. Por fim, *Manuscript Techniques* (419-33) inclui instruções explícitas referentes ao processo de escrita de manuscritos, revisão e preparação de partituras completas e de partes instrumentais. Gardner Read também é autor de outros importantes livros: *Modern Rhythmic Notation* (1978), *Source Book of Proposed Music Notations Reforms* (1987) e *20th-Century Microtonal Notation* (1990).

Music Notation in the Twentieth Century: a Practical Guidebook, de Kurt Stone (1980), faz um levantamento abrangente das tipologias notacionais mais recentes, integrando-as com sistemas de notação mais convencionais. Esse trabalho é, em parte, resultado de um projeto de quatro anos, chamado *Index Music Notation*, seguido por deliberações da *Conference of New Musical Notation* (Bélgica, 1974). O livro é configurado em duas partes: a primeira, *Basic Procedures* (p.1-183), segmenta as tipologias segundo parâmetros de altura, duração, ritmo, eventos indeterminados e de *layout*. A segunda, *Specific Notation* (p.186-320), classifica as

notações idiomáticas de acordo com os instrumentos de sopro, madeira, metais, percussão, harpa, piano, órgão, reduções para teclado, voz, instrumentos de arco e eletrônicos.

Notação na música contemporânea, de Jorge Antunes (1989), conta com uma grande quantidade de exemplos musicais de sua própria autoria, objetivando ilustrar a questão da estruturação e construção musical, assim como da própria “partiturização” do signo. O livro é organizado em quatro partes: *Altura, Duração e ritmo, Dinâmica e Repetição e improvisação*. O autor qualifica seu posicionamento como fonetista, dando “conta de esclarecer ao músico intérprete com relação ao fenômeno sonoro desejado pelo compositor, e não com relação, unicamente, ao modo e à técnica de execução que poderiam dar lugar ao evento sonoro desejado” (ANTUNES, 1989, p.16).

Notação, representação e composição, de Edson Zampronha (2000), se diferencia dos trabalhos anteriores ao refletir sobre as mudanças de paradigmas da escrita musical, apoiando-se, principalmente, sobre a Teoria da Informação, Semiótica e Filosofia. Conforme o título, o livro é dividido em três partes: (1) *Notação*, em que o autor discute a notação conforme o paradigma tradicional, ou seja, a notação percebida como um código pelo qual sons, ideias musicais ou indicações para a execução musical são registrados sob a forma escrita; (2) *Representação*, abordando a transformação do conceito de notação musical em representação; (3) *Composição*, no qual se volta à composição, apresentando as diferenças e os limites entre reconhecer e perceber a escrita musical.

Behind Bars: the Definitive Guide to Music Notation de Elaine Gould (2011) tem aproximadamente setecentas páginas e conta com mais de mil exemplos musicais, de J. S. Bach (1685-1750) à Iannis Xenákis (1922-2001). Nesse trabalho percebemos uma grande abrangência de temas, desde regras básicas de notação musical e convenções até discussões sobre técnicas instrumentais mais recentes. O livro é dividido em três partes principais: (1) *General Conventions* (p.5-240), que discute os fundamentos gerais da notação musical; (2) *Idiomatic Notation* (p.245-476), que classifica a notação segundo critérios instrumentais; (3) *Layout and Presentation* (p.481-649), que lida com o *layout* de obras, não apenas do repertório clássico-romântico, mas também de obras que empregam a indeterminação, chegando a ferramentas computacionais.

Do som ao sinal: história da notação musical de J. Y. Bosseur (2014), discorre sobre a história da notação musical, desde suas origens, atravessando a Idade Média, a Renascença, o Barroco, o Classicismo, até a Época Contemporânea. O livro, então, é dividido em três capítulos: (1) *A notação musical ocidental: das origens à Idade Média*; (2) *Da Renascença à Época Barroca*; (3) *Do Classicismo à Época Contemporânea*. Nesse último capítulo, o autor

se aprofunda sobre a notação a partir dos anos 1950 (p.102-33), apresentando partituras de Brian Ferneyhough, Earle Brown, György Ligeti, Krystof Penderecki e Luciano Berio, por exemplo.

Assim, destacamos a fala de Stone (1980, p.XVI)⁵⁴ quando declara que todas as “coleções diferem umas das outras de várias maneiras, mas todas têm um aspecto comum: quaisquer recomendações que contenham representam as opiniões pessoais de seus respectivos autores”. Sobre os trabalhos listados aqui, destacamos que a grande produção bibliográfica a respeito da notação musical na década de 1970 reflete o experimentalismo e a abertura transtextual do período. Diante dessa grande variedade de títulos, entendemos que olhar para uma partitura de música contemporânea passou a ser um exercício de decodificação inevitável, sendo frequente a execução de sonoridades que, até então, são desconhecidas para o intérprete. Assim, reconhecemos a urgência de performers com conhecimento estético e técnico sobre o material performado, almejando um elevado grau de automatismo entre a visualização do signo e sua correspondente ação física.

1.3.1 A exploração sonora do violino no século XX

Embora seja um instrumento convencional, fortemente ligado às tradições, a partir da segunda metade do século XX o violino “teve suas possibilidades técnicas experimentadas por vários compositores, que acabaram por revelar, assim, recursos tímbricos e de dinâmica até então pouco explorados” (TOKESHI, 2003, p.53). Podemos citar como exemplo a produção de sons percussivos no tampo do instrumento, a ação de movimentar as cravelhas enquanto se fricciona as cordas com o arco ou, ainda, friccionar o arco nas cordas entre o cavalete e o estandarte. Até mesmo as técnicas violinísticas mais comuns do repertório tradicional, “quando tratadas de forma não convencional, também são objetos de estudo da técnica expandida” (TOKESHI, 2003, p.53).

Segundo a violinista e pesquisadora Eliane Tokeshi (2003, p.53), a expressão “técnica expandida” deriva do inglês, *extended technique*. Na acepção musical, refere-se aos modos de tocar um instrumento ou voz que foge do que usualmente denominamos técnica tradicional, o padrão estabelecido durante o período clássico-romântico. Essas técnicas constantemente revelam ambiguidades que tornam a abordagem sobre um mesmo fenômeno “mais complexa e carente de investigações sob a perspectiva do intérprete” (TOKESHI, 2003, p.54). Paul

54 “All these collections differ from one another in many ways, but they all have one thing in common: whatever recommendations they contain represent the personal opinions of their respective authors” (STONE, 1980, p.XVI).

Zukofsky (2008, p.143), também violinista e regente norte-americano, segmenta os desafios do violinista de música contemporânea em dois grupos: as novas demandas intervalares que recaem sobre o braço esquerdo e a grande variedade de timbres e dinâmicas que agora recaem sobre o braço direito.

Diante dessas transformações, reforçamos a fala de Tokeshi (2003, p.56), quando defende que “o estudo da técnica expandida é de extrema importância para o desenvolvimento de um instrumentista, ao permitir a descoberta de uma série de dificuldades específicas do idioma violinístico, relativas a variações de timbre, dinâmica, ritmo e classe de intervalo”. No entanto, é importante lembrar que grande parte dos violinistas ainda tem o ensino do instrumento baseado na técnica tradicional, em

“métodos de estudo de técnica escritos no século XIX, os quais se baseiam em escalas diatônicas, acordes, arpejos e no uso idiomático de cordas adjacentes” (ALLSOP, 1992, p.223). O desconhecimento de formas mais recentes de escrita acarreta a criação de dificuldades técnicas, que, posteriormente, dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e interpretação. (TOKESHI, 2003, p.52)

Pode-se dizer que a produção de som no violino é dividida em duas categorias distintas: pontos de contato e modos de execução. A expressão *punto de contato* se refere ao ponto da corda em que o arco é posicionado, influenciando diretamente os aspectos físicos da produção sonora. Assim, se partirmos da ideia de um movimento de arco em paralelo com o cavalete (considerando o espaço entre cavalete e o espelho do instrumento), com pressão e velocidade constantes, a execução de passagens mais próximas ao espelho gerará sonoridade mais suaves, de menor intensidade e com timbre mais aveludado, enquanto execuções de passagens mais próximas ao cavalete gerarão sonoridades mais fortes, de maior intensidade e com timbre mais anasalado. Patricia Strange e Allen Strange (2001, p.2)⁵⁵ enumeram sete níveis de pontos de contato encontrados no repertório violinístico mais recente⁵⁶:

1. Arco colocado mais ou menos a meio caminho entre o cavalete e o espelho, ou posição *normal*;
2. arco colocado próximo ou sobre cavalete: *sul ponticello*;

55 “(1) Bow placed more or less halfway between the bridge and the fingerboard, or position normale; (2) Bow placed near or on the bridge: *sul ponticello*; (3) Bow placed between the bridge and the tailpiece: *sub ponticello*; (4) Bow placed under the strings; (5) Bow placed over the fingerboard: or *sul tasto*; (6) Bow placed on the non-resonating portion of the strings, between the left-hand fingers and the nut; (7) Bow placed in the pegbox or on the body” (STRANGE, P.; STRANGE, A., 2001, p.2).

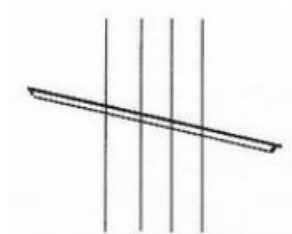
56 “De acordo com Conforti (1987, p.36), o violino é composto por mais de setenta peças; já Kolneder (1999, p.13) citando outros escritores, Hart e Grillet, dá números diferentes: 58 partes (Hart) e 83 (Grillet)” (SOARES, 2007, p.22). Visando um melhor entendimento sobre a execução de algumas técnicas citadas ao longo das análises, consideramos interessante apresentar a nomenclatura de algumas partes do instrumento (cf. Anexo A) e do arco (cf. Apêndice A).

3. arco colocado entre o cavalete e o estandarte: *sub ponticello*;
4. arco colocado sob as cordas;
5. arco colocado sobre o espelho: *sul tasto*;
6. arco colocado na parte não ressonante das cordas, entre os dedos da mão esquerda e a pestana;
7. arco colocado na caixa de cravelhas ou no corpo.

Já os *modos de execução* se referem à habilidade de articular um som ou um grupo de sons por meio de um manejo técnico específico, podendo esse manejo ser identificado e denominado por uma expressão. Patricia Strange e Allen Strange (2001, p.2)⁵⁷ dividem os modos de execução em onze categorias:

1. Normal: ou movendo o arco em paralelo ou lateral ao cavalete;
2. movendo o arco em ângulo oblíquo em relação ao cavalete (Figura 10);
3. movendo o arco de maneira circular sobre as cordas (Figura 11)⁵⁸;
4. usando sobrepressão;
5. usando a crina do arco frouxa;
6. *tremolo*;
7. arpejo;
8. saltando o arco [sobre as cordas] de maneira não tradicional ou *battuto*;
9. saltando a vara do arco [sobre as cordas]: *col legno battuto*;
10. friccionando a vara do arco [sobre as cordas]: *col legno tratto*;
11. outras técnicas de arco tradicionais tais como o *spiccato*, *staccato* e assim por diante.

Figura 10 - Movendo o arco em ângulo oblíquo em relação ao cavalete

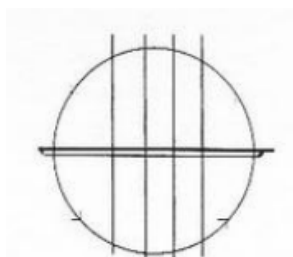


Fonte: Patricia e Allen Strange (2001, p.2).

57 “(1) Normal: or moving the bow parallel or lateral to the bridge; (2) Moving the bow at an angle to the bridge; (3) Moving the bow across the strings in a circle; (4) Using overpressure; (5) Using loosened bow hair; (6) Tremolo; (7) Arpeggio; (8) Bouncing the bow in a non-traditional way, or *battuto*; (9) Bouncing the stick of the bow: or *col legno battuto*; (10) Drawing the stick of the bow: or *col legno tratto*; (11) Other traditional bowing technique such as *spiccato*, *staccato*, and so on” (STRANGE, P.; STRANGE, A., 2001, p.2).

58 Grande parte dos modos de execução listados por Patricia e Allen Strange (2001, p.2) são familiares ou de fácil compreensão para o violinista. No entanto, o movimento circular do arco sobre as cordas é o menos comum dentre os listados, podendo gerar informações ambíguas e dúbias. Esclarecemos então, que a arcada circular (*circular bowing*) corresponde ao movimento físico circular e contínuo do braço direito do arco sobre as cordas do instrumento, variando o ponto de contato – de *sul ponticello* a *sul tasto* – resultando, dessa forma, em um extenso leque variações tímbricas e de intensidades. A aplicação dessa técnica é encontrada nas obras *Projections* (1967) do compositor francês Francis Miroglio (1924-2005) e *Cadenzas and Variations I e II* (1995) do compositor norte-americano Richard Wernik (1934). Nesta última, o intérprete é instruído a executar um movimento circular que contemple a extensão do cavalete até a pestana do violino, ampliando de forma considerável o espectro sonoro.

Figura 11 - Movendo o arco de maneira circular sobre as cordas



Fonte: Patricia e Allen Strange (2001, p.2).

Assim, uma vez que entendemos a complexidade de lidar com um repertório idiomático instrumental ainda em construção, torna-se imprescindível, ao longo desta tese, esclarecer ao leitor alguns dos aspectos de ordem técnico-instrumental encontrados nas análises presentes no próximo capítulo. Para isso, apoiamo-nos em dois grandes tratados, os de Carl Flesch e de Ivan Galamian.

The Art of Violin Playing de Carl Flesch (1939) está dividido em dois volumes. O volume I é configurado em dois capítulos. No primeiro, *Technique in General* (p.8-103), o autor discorre sobre aspectos elementares de postura e sobre os mecanismos de mão esquerda (mudanças de posição, *vibrato*, harmônicos e ornamentos) e mão direita (arcadas, golpes de arco, divisões de arco etc.). O segundo capítulo, *Applied Technique* (p.104-71), faz observações gerais sobre a prática violinística, incluindo uma variedade de exercícios para estudo. O volume II, *Artistic Realization & Instruction*, é composto por seis tópicos – (1) *The General Musical Essentials of Violinistic Performance* (p.9-64), (2) *The Technical Essentials of Performance* (p.64-6), (3) *The Human and Artistic Personality* (p.67-88), (4) *Hindrances in Public Performance* (p.88-114), (5) *Violin Literature and Concert Programmes* (p.115-25) e (6) *Teaching* (p.125-47) – que, carregados de exemplos musicais, tratam desde questões gerais sobre a performance até reflexões mais profundas acerca dos obstáculos emocionais que acometem o violinista em uma performance em público.

Principles of Violin Playing & Teaching de Ivan Galamian (1985) é configurado em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *Technique and Interpretation* (p.3-11), aborda os aspectos de ordem técnica e interpretativa, com destaque para o tópico *Acoustical Elements in Performance: “Vowels” and “Consonants”* (p.9-11), que trata da produção acústica do som durante uma performance. No segundo capítulo, *The Left Hand* (p.12-43), o autor discorre acerca dos aspectos elementares de postura, movimento da mão esquerda, e chega a questões mais técnicas, como *vibrato*, glissando, cordas duplas, dedilhados etc. No terceiro, *The Right Hand* (p.44-92), aborda a produção de som pela da mão direita, com destaque para os golpes

de arco. No último capítulo, *On Practicing* (p.93-104), Galamian discorre sobre os estudos para uma boa prática instrumental.

Ainda que muitos dos aspectos sobre a técnica violinística estejam amplamente explorados e aparentemente definidos, esses tratados foram escritos durante o século XIX e não abrangem algumas das técnicas mais recentes, encontradas no repertório analisado nesta tese. Para isso, consultamos o exemplar de Patricia Strange e Allen Strange.

The Contemporary Violin: Extended, Performance, Techniques, de Patricia Strange e Allen Strange (2001), é organizado em oito capítulos. No primeiro, *Bowing* (p.1-55), os autores tratam das diferentes técnicas de arco; no segundo, *The Fingers* (p.57-96), discutem sobre as técnicas executadas com os dedos, dividindo o capítulo em mão esquerda e mão direita; em *Percussion Techniques* (p.97-111), abordam as técnicas de caráter percussivo; no quarto capítulo, *Harmonics* (p.113-40), tratam da ampliação do espectro sonoro por meio da execução de harmônicos naturais e artificiais; no seguinte, *Tuning Systems* (p.141-68), os autores fornecem uma visão geral sobre os possíveis sistemas de afinação; em *...and Variations* (p.169-99), discorrem sobre as variações físicas do instrumento que contribuíram para a literatura contemporânea; no sétimo, *Amplification and Signal Processing* (p.201-22), introduzem a aplicação de meios eletrônicos para amplificação e manipulação sonora; no último capítulo, *MIDI, Strings, and the Computer* (p.223-66), discutem a *musical instrument digital interface (MIDI)*, dando maior relevância ao debate sobre as performances interativas com computadores.

Esta seção procurou evidenciar que as técnicas violinísticas, comumente empregadas pelo repertório tradicional, agora passam a representar apenas uma parte da capacidade sonora do instrumento. Destacamos também que a intensa exploração e a experimentação empreendidas sobre o violino a partir do século XX desencadeou a criação de técnicas que fogem do que geralmente é transmitido pelo ensino instrumental. Cientes dessas questões, nesta tese abordamos aspectos de ordem técnico-instrumental, visando à aproximação da prática com a teoria, ao considerar não apenas o texto imutável da partitura e suas estruturas, mas também o que nela há de variável.

2 ANÁLISE DE OBRAS DO REPERTÓRIO VIOLINÍSTICO BRASILEIRO COMPOSTAS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

O presente capítulo traz as análises das seis obras elencadas na Introdução desta tese. O processo de escolha dessas peças foi inicialmente norteado pelo foco em obras compostas por brasileiros a partir da segunda metade do século XX, tendo por instrumentação violino solo ou duo – considerando nossa experiência junto ao instrumento – e que utilizam *operações de acaso* durante o processo composicional e *indeterminação* durante o ato performático.

Diante das dificuldades para a aquisição das partituras, mesmo havendo uma vasta quantidade de compositores brasileiros e um bom número de obras vinculadas às nossas especificidades, trazemos a seguir um relato dos caminhos trilhados, para que possam ser considerados pelos pesquisadores que futuramente venham a se debruçar sobre este assunto.

Em 2018, iniciamos o processo de garimpo. Começamos a busca por trabalhos de catalogação de compositores brasileiros, especialmente aqueles ativos durante o período traçado pela proposta inicial. Algumas fontes foram importantes, como as páginas da Academia Brasileira de Música (ABM)⁵⁹, da Enciclopédia Itaú Cultural⁶⁰, do portal Música Brasilis⁶¹ e da plataforma Sussuro⁶². Destacamos a ampla pesquisa realizada pelo compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti⁶³, a base de dados da biblioteca virtual do Sesc Partituras⁶⁴ e os trabalhos do CDMC-Unicamp⁶⁵, que catalogam não apenas os compositores, mas também os solistas, regentes, grupos, festivais, pesquisadores etc. Ressaltamos que embora tivéssemos conhecimento dos nomes mais célebres do cenário delimitado pela pesquisa, após essa primeira etapa deparamos com uma lista com mais de novecentos compositores!

O segundo passo enfatizou a procura pelos catálogos de obras desses compositores. Na biblioteca da ECA-USP⁶⁶ consultamos a coleção de catálogos (42) publicados durante a década de 1970 pelo Ministério das Relações Exteriores. Em sites de busca, encontramos os catálogos

59 Disponível em: abmusica.org.br/banco-de-partituras. Acesso em: 19 fev. 2019.

60 Disponível em: enciclopédia.itaucultural.org.br. Acesso em: 20 mar. 2019.

61 Disponível em: musicabrasilis.org.br. Acesso em: 4 jun. 2019.

62 Disponível em: <https://sussuro.com.br/category/catalogo/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

63 Disponível em: nestorhollandacavalcanti.mus.br/compositores/indice.htm. Acesso em: 11 out. 2019.

64 Disponível em: sescpartituras.sesc.com.br. Acesso em: 27 nov. 2018.

65 O Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas publicou dois catálogos, *Musicon: guia da música contemporânea brasileira: 1995-6 (199?) e 1988 (1998)*. Esses catálogos também se encontram em formato on-line. Disponível em: <https://www.unicamp.br/ciddic/musicon.html>. Acesso em: 10 fev. 2022.

66 Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

publicados pela Academia Brasileira de Música⁶⁷, além dos publicados em escritos acadêmicos e websites de alguns desses compositores. É importante comentar que grande parte dessas catalogações listam as obras de maneira cronológica, identificando a configuração instrumental e suprimindo informações relevantes, como local de composição e estreia, data de estreia, versões, gravações, intérpretes etc.

Após essa etapa, partimos para a pesquisa de partituras em bibliotecas e centros de documentação. Ao todo, seis locais foram visitados: (1) biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); (2) biblioteca do Instituto de Estudo Brasileiros (IEB-USP); (3) biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-Unicamp); (4) biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-Unesp); (5) biblioteca Central da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc); (6) Coordenação de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas (Ciddic/CDMC-Unicamp). Dentre esses locais, cabe ressaltar o trabalho feito pela biblioteca da ECA-USP, que conta com uma excelente organização e um vasto acervo de partituras. Ainda assim, no que se refere aos critérios da proposta inicial, poucas obras foram encontradas.

À vista disso, enviamos mais de quatrocentos e-mails na tentativa de contatar compositores e instrumentistas que não haviam sido contemplados nas etapas anteriores. Para a nossa grata surpresa, mais de 55% dos e-mails foram respondidos, seja para comunicar a existência ou a ausência dessas composições, a configuração instrumental e o ano em que foi composta. Com grande generosidade, alguns compositores nos enviaram partituras e gravações, outros nos deram acesso a grandes acervos pessoais, como Alessandro Santoro, que gentilmente nos mostrou os manuscritos de seu pai, Claudio Santoro.

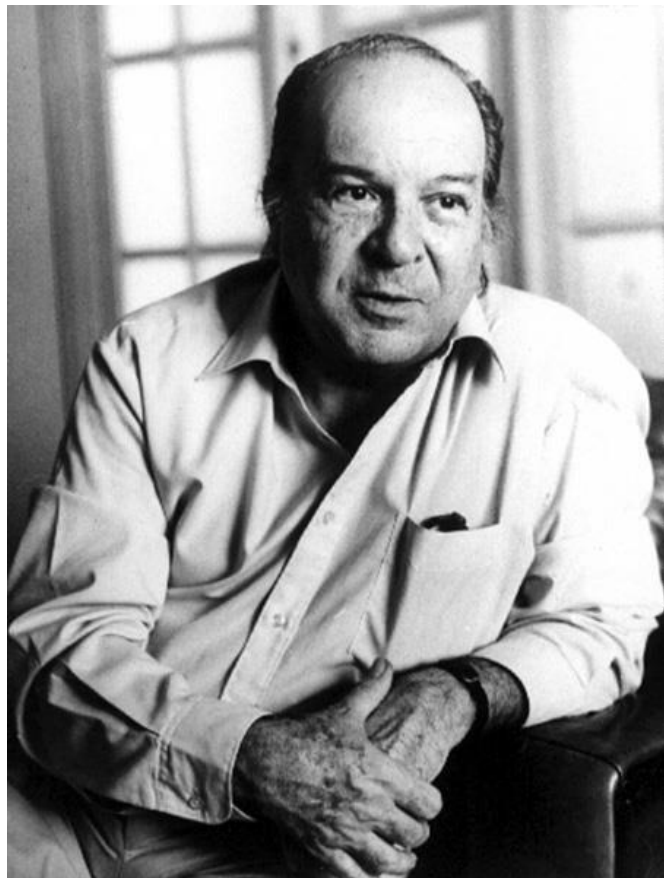
Tendo essas etapas concluídas, levantamos 516 obras de 149 compositores brasileiros cuja listagem forma o Apêndice A desta tese e, de imediato, nos surpreendemos com a extensão alcançada. Conseqüentemente, foi necessário restringir ainda mais a pesquisa. Assim, passamos a considerar apenas as obras consideradas de caráter indeterminado e compostas durante a segunda metade do século XX (1950-2000). A partir de então, praticamos uma triagem minuciosa em razão da representatividade de seus compositores, da heterogeneidade em relação à estrutura musical, à notação musical empregada e aos recursos idiomáticos utilizados, com o intuito de promover, portanto, experiências e perspectivas analíticas distintas.

67 Atualmente a Academia Brasileira de Música conta com onze catálogos publicados. Disponível em: <https://abmusica.org.br/publicacoes/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Abordamos as obras sob o triplo enfoque descrito na Introdução desta tese – musicológico, analítico e interpretativo⁶⁸ –, o que nos trouxe o desafio da ausência de modelos teóricos e metodológicos próprios para a prática analítica de obras de caráter indeterminado. Voltamo-nos, portanto, a um extenso levantamento bibliográfico de artigos, teses e livros, além do estudo de textos e de entrevistas dos próprios compositores, selecionando os dados considerados pertinentes à obra e relevantes para o entendimento de suas poéticas.

Nesse contexto, a experiência e a sensibilidade da pesquisadora puderam se somar aos dados levantados, de maneira que uma metodologia cambiante – que emerge da própria obra – foi formada. Cientes das propostas analíticas segundo as teorias dos conjuntos (FORTE, 1973; STRAUS, 2005) e do contorno (FRIEDMANN, 1987; MARVIN, 1991), as análises enfatizam a organização estrutural, abordando conjuntos de notas por meio de simetrias, derivações e inter-relações entre vozes, além de abordagens sobre os elementos notacionais e recursos idiomáticos. Assim, do compartilhamento de experiências analíticas e de uma percepção particular, sempre interpretativa, emergiram as seis análises.

68 A análise das obras sob o triplo enfoque acompanha os trabalhos da autora desde a graduação, motivada pelas orientações do prof. dr. Guilherme Sauerbronn de Barros. Para Barros (em comentário nos procedimentos qualificação, em 2022), “trata-se de uma busca pela assimilação e cooperação das dimensões objetiva e subjetiva, uma tentativa de integração de sensibilidade artística e razão acadêmica”.



Claudio Santoro (Manaus/AM, 1919-1989)

2.1 CLAUDIO SANTORO: “A LIBERDADE SOBRE TODOS OS ASPECTOS”⁶⁹

Eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes da arte hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem.

(SANTORO, C., 1976 apud SOUZA, I., 2003, p.79)

Compositor inventivo, Claudio Santoro (1919-1989)⁷⁰ criou, no decorrer de cinco décadas, cerca de seiscentas obras⁷¹, abrangendo os mais variados materiais e técnicas composicionais. Suas transformações estilísticas desdobraram-se em composições atonais, dodecafônicas, neotonais, aleatórias e eletrônicas (MENDES, 2009). O próprio compositor ordena sua produção em quatro fases distintas:

Iniciei minha carreira como dodecafonista em 1939 [1ª fase]. Entre 1948 e 1963 escrevi principalmente obras de tendência nacional [2ª fase]. Retornei posteriormente ao serialismo e à música experimental [3ª fase]. Atualmente componho sem preconceitos de vanguardismos superados – minha preocupação é uma linguagem própria onde toda minha experiência esteja condensada numa síntese [4ª fase]. (SANTORO, C., 1988 apud SOUZA, R., 2011, p.331)

A obra de Santoro foi objeto de estudo de muitos trabalhos. Diversos deles discutem a divisão de sua trajetória em diferentes períodos, compreendendo desde análises comparativas sobre as técnicas composicionais empregadas a concepções ideológicas. Contudo, o trabalho de Sérgio Mendes (2009) é que apresenta uma categorização mais detalhada de sua produção em períodos: (1) Dodecafônico (1939-1946), (2) Transição (1946-1948), (3) Nacionalista (1949-1960), (4) Retorno ao serialismo (1961-1966), (5) Vanguarda (1966-1977) e (6) Maturidade (1978-1989).

Se no que tange aos três primeiros períodos, dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948) e nacionalista (1948-1960), as inúmeras declarações do compositor

69 Aspectos desta análise foram publicados, na qualidade de resultado parcial da pesquisa, na *Revista Música* (ZOMER; MOREIRA, 2021c), no Caderno de Resumos do EuroMac, *Tenth European Music Analysis Conference* (ZOMER; MOREIRA, 2021b) e nos *Anais...* do 5º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (Eitam) (ZOMER; MOREIRA, 2019), sendo estes dois últimos também verbalmente transmitidos em forma de comunicação.

70 Claudio Franco de Sá Santoro, compositor amazonense, “desenvolveu nacional e internacionalmente intensa atividade como compositor, regente, professor, organizador, administrador, articulista, jurado, representante brasileiro em conferências e organizações internacionais, tendo sido convidado de diversos Governos e instituições estrangeiras” (A OBRA, 2022). Para mais informações, acesse: <http://www.claudiosantoro.art.br>. Acesso em: 7 mar. 2022.

71 Catálogo geral de obras. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/alfabetico.html>. Acesso em: 7 mar. 2022.

referentes às suas extensões e características individuais proporcionam um acervo de informações confiáveis, senão plenamente estabelecidas, o mesmo não pode ser afirmado quanto aos anos subsequentes. Longe de reduzir-se a um único e extenso período de vinte e nove anos acomodado sob a truncada expressão – retorno ao serialismo, tal como inúmeros pesquisadores classificam as obras compostas a partir do início da década de sessenta, o segundo bloco, assim como o primeiro, subdivide-se em mais três fases plenamente verificáveis: retorno ao serialismo (1961-1966), vanguarda (1966-1977) e maturidade (1978-1989). De imediato, substancia tal constatação a flagrante diferença entre as obras compreendidas em cada uma das três etapas sugeridas. Enquanto a produção da primeira exhibe como principal referência a experiência dodecafônica da década de quarenta, o que obviamente levou o compositor a cunhar a expressão “retorno ao serialismo”, as obras da etapa seguinte distinguem-se, não apenas por rejeitar gradativamente as características diretamente associadas a uma expressão musical de caráter mais conservador, mas, principalmente, pela incorporação de novos recursos composicionais proporcionados pela ampliação das fronteiras da organização sonora. Somado a isto, temos que a elaboração de obras dedicadas ao meio eletroacústico, característica igualmente marcante no período vanguardista, somente ocorreria a partir de 1966, justamente o ano indicado para delimitar os dois períodos em questão. Finalmente, no que concerne à eclética fase da maturidade, de acordo com declarações do próprio compositor, tendo superado a experiência vanguardista precedente, os esforços derradeiros se voltam para o desenvolvimento de uma expressão a mais pessoal possível, síntese de todos os estilos anteriormente abordados. (MENDES, 2009, p.273-4)

Santoro pouco comenta sobre o seu processo composicional durante a fase denominada de “vanguarda”. Embora seja conhecido pelos seus posicionamentos políticos, uma fala sugere que o compositor não estava à procura de nenhum método inusitado de composição:

Em geral, eu faço planos interiormente. [...] Esquemática – eu raramente fiz isso na minha vida. Penso sobre a obra, depois vou escrevendo. A obra é elaborada interiormente e não exteriormente. Raramente elaboro uma obra exteriormente, aliás não é nenhuma novidade, porque na história da música você vê compositores, como por exemplo Mozart, que foi um compositor que nunca fez planos, compunha de cabo a rabo, porque ele elaborava interiormente. Já Beethoven levava meses e meses elaborando, tomando notas de temas, planejando e escrevendo planos. Diferentes, mas isso não altera em nada, a maneira como se faz não é importante, é o resultado que é importante, mais que tudo. (SANTORO, C., 1976 apud SOUZA, I., 2003, p.86-7)

Gradativamente, Santoro caminhou em direção ao que denominaria “forma e linguagem universais”. A partir de 1966, o compositor experimentou novos recursos composicionais, principalmente aqueles que surgiram por meio da expansão das fronteiras da organização sonora (MENDES, 2009, p.169). Assim, iniciam os seus primeiros experimentos com o acaso e a indeterminação. O uso da expressão “filiado à *avant-garde* extrema” foi frequentemente empregado pelo compositor para justificar as transformações estéticas que ocorreram durante esse período:

Minha vida e música deram tremendos saltos nos últimos dez anos. O último foi a minha decisão de deixar meu país para sempre. Mas isso não é tão revolucionário quanto a minha música hoje em dia, pois sou afiliado à “*avant-garde*” extrema,

fazendo experimentos inclusive com pinturas! (SANTORO, C., 1970 apud MENDES, 2009, p.169)⁷²

A partir de então, a poética de Santoro se distingue por conceder obras aos intérpretes com relações mais amplas de liberdade durante a performance musical. Para Mendes (2009, p.176), a concepção composicional de Santoro teria seguido os “moldes da expansão do conceito tradicional de organização sonora”.

Em geral, faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. [...] Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. (SANTORO, C., 1976 apud SOUZA, I., 2003, p.91)

O controle a que o compositor se refere se assemelha ao que Costa (2009) denominou de “estratégias de invariância”. O termo faz alusão a uma coleção “de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça” (COSTA, 2016, p.80-1). Essas estratégias “aumentam as chances de que se formem, para a obra, limites morfológicos que a diferenciam de um entorno de aspecto distinto” (COSTA, 2016, p.101). Nesse sentido, o pensamento composicional de Santoro se aproxima mais da concepção europeia do que da vertente norte-americana: “tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez” (SANTORO, C., 1976 apud SOUZA, I., 2003, p.91).

2.1.1 *Mutationen VI*, para violino e fita magnética, de Claudio Santoro (1972)

“Convicto da necessidade de ‘estar em dia com o mais moderno’, Santoro passa a afirmar que as obras de seu novo momento criativo deveriam refletir as mais modernas pesquisas científicas e os avanços tecnológicos em geral” (MENDES, 2009, p.179). Em sua produção encontramos obras para violino solo, duo e eletroacústicas. Para violino solo, o compositor escreveu apenas duas peças: *Sonata* (1940) e *Fantasia Sul América* (1983). Para duo de violino e piano, nove peças: *Sonata nº 1* (1940), *Sonata nº 2* (1941), *Peça* (1944), *Sonata nº 3* (1947-1948), *Serra da Mantiqueira* (1950), *Sonata nº 4* (1951), *Sonata nº 5* (1958/59/63),

⁷² “My life and music made tremendous jumps these last 10 years. The last was my decision to leave my country forever. But this is not so revolutionary as my music nowadays, for I am affiliated to the extreme ‘avant-garde’, making experiments including with paintings!” (SANTORO, C., 1970 apud MENDES, S., 2009, p.169).

Elegia I (1981) e *Elegia II* (1986). Encontramos ainda, *Duo para violino e fagote* (1945), *Duo para violino e violoncelo* (1982), *Duo para violino e viola* (1982), *Mutationen VI* (1972) e *Mutationen V* (1972), estas últimas para violino e fita magnética.

Mutationen VI faz parte de um ciclo de 12 peças para diferentes instrumentos e fita magnética, compostas entre os anos de 1968 e 1976, em grande parte, enquanto o compositor residia na Alemanha e era professor da Escola Superior de Música de Mannheim.

Algumas dessas obras podem ser tocadas em combinações, formando pequenos conjuntos de câmara que podem ou não fazer uso da fita magnética⁷³; são elas: *Mutationen I* (1968), para cravo e fita magnética; *Mutationen II* (1969), para violoncelo e fita magnética; *Mutationen III* (1970), para piano e fita magnética; *Mutationen IV* (1971/1972), para viola e fita magnética; *Mutationen V* (1972), para violino e fita magnética; *Mutationen VI* (1972), para violino e fita magnética; *Mutationen VII* (1973), para quarteto de cordas ou qualquer combinação das *Mutationen II, IV, V e VI* com fita magnética; *Mutationen VIII* (1975), para quarteto de cordas e piano (combinação das *Mutationen II, IV e VI* com fita magnética); *Mutationen IX* (1973), para vozes, objetos e/ou instrumentos indeterminados; *Mutationen X* (1976), para oboé e fita magnética; *Mutationen XI* (1976), para contrabaixo e fita magnética; e *Mutationen XII* (1976), para quinteto ou orquestra de cordas e fita magnética (combinação das *Mutationen II, IV, V, VI e XI*)⁷⁴.

Uma das características mais importantes dessa série de obras é o emprego de elementos geradores de ambiguidade que, por meio de um sistema de notação musical predominantemente não tradicional, expande os horizontes de possibilidades dos intérpretes, resultando em execuções substancialmente diferentes de uma mesma obra. Para Ventura (2007, p.3), as partituras da série *Mutationen*, se tornam “um convite à fantasia criativa do intérprete, a quem é delegada expressiva liberdade interpretativa dos signos gráficos”. Em *Mutationen VI*, especificamente, observamos o uso de instruções verbais, notação tradicional e grafismos, alguns deles já conhecidos pelo repertório de música contemporânea e outros de criação do próprio compositor.

73 De acordo com o catálogo geral de obras do compositor, as peças *Mutationen VII* (1973), *Mutationen VIII* (1975) e *Mutationen XII* (1976) têm versões que não fazem uso da fita magnética. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/alfabetico.html>. Acesso em: 7 mar. 2022.

74 Encontramos gravações das obras *Mutationen II* (1969), *Mutationen III* (1970) e *Mutationen X* (1976), destacando a ausência de gravações da obra *Mutationen VI* (1972), analisada nesta tese. *Mutationen II* foi interpretada pelo violoncelista Diego Paixão e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GqygGZ-g-bo>. Acesso em: 29 abr. 2022. *Mutationen III*, por sua vez, foi interpretada por Alex Blin (piano), disponível no álbum *Musik im 20sten Jahrhundert* (1971); por Alcides Lanza (piano), disponível no álbum *New Music from the Americas, vol 2: The Extended Piano* (1994); por Anselmo Guerra e Gunter Bauer, disponível em: <https://youtu.be/mU7OgrwMJvk>. Acesso em: 29 abr. 2022. *Mutationen X* foi interpretada por Ricardo Rodrigues (oboé) e está disponível no álbum *O oboé na música Brasileira* (1987).

Porque cheguei à conclusão de usar o aleatório? Porque sempre me preocupei com o problema da interpretação [...]. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difícilíssimas na execução, com o processo aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica para fazer. Então é por isso que eu uso o aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. (SANTORO, C., 1976 apud SOUZA, I., 2003, p.91)

Nas obras dessa série, a fita magnética deve ser produzida pelo intérprete, respeitando as instruções de gravação do compositor a partir de sons captados de seu próprio instrumento. Os efeitos alcançados evidenciam sua fonte original, mas também sugerem fontes sonoras inespecíficas quando resultam em ressonâncias e distorções. Dessa forma, durante a performance o intérprete experiencia a interação sonora com uma parte fixa e relativamente inflexível, ao mesmo tempo que amplia e expande o resultado de um processo interpretativo.

Embora o compositor forneça ao intérprete instruções, ele não deixa por isso de ter ampla liberdade. Suas manipulações de fácil execução [...] devem revolver, alterar, completar, desenvolver. Timbres, densidades, movimentos, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. Chama a atenção o fato de que o intérprete possa obter êxito na sua gravação utilizando os meios mais simples (não sendo necessário um estúdio de gravação). Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo. (SANTORO, C., 1970 apud MAUÉS, 1989, p.19)⁷⁵

Para a produção da fita, as seguintes manipulações são indicadas: gravação, superposição, mixagem e reprodução no dobro de rotação. Essas manipulações foram cuidadosamente definidas para que um não especialista em música eletroacústica pudesse realizar a tarefa⁷⁶. Segundo Maués (1989, p.18), a série *Mutationen* demonstra, “como se pode, com reduzido equipamento eletrônico (dois gravadores, microfones e material para edição de fita), produzir uma música imaginativa e engenhosa”. Para o compositor, essa era “uma tentativa de ‘democratização da música eletrônica’” (MENDES, 2009, p.207).

O ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender, de um certo recolhimento interior muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do

75 Para Sousa e Borghoff (2018, p.133), “esses processos que chamamos de ‘simples’ eram as ferramentas tecnologicamente mais avançadas que o compositor tinha disponível no momento da composição”.

76 O trabalho de Guerra (2009) realiza uma releitura da obra *Mutationen III* (1970) utilizando as atuais ferramentas de gravação, edição e processamento digital. “Para a produção da fita magnética foram escolhidos recursos tecnológicos mais básicos, de forma que o intérprete pudesse usar equipamentos normalmente encontrados nos estúdios e laboratórios de música da época [...]. Nosso problema é que esses equipamentos são difíceis de se encontrar nos dias de hoje e todas as descrições detalhadas na partitura precisam ser reinterpretadas para se obter os mesmos resultados utilizando-se as novas tecnologias” (GUERRA, 2009, p.521).

quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo. (SANTORO, C. [196?] apud MENDES, 2009, p.205)

Mutationen VI tem sete páginas e duração de oito minutos. As partes do violino e da fita magnética são notadas em paralelo, seguindo uma ordem linear e temporal. A notação é distribuída ao longo de 97 quadros cronométricos⁷⁷ e apenas dezoito deles são executados em duo com a fita. Em alguns quadros, observamos instruções para a execução de outros instrumentos, caso a peça seja executada em combinação com as demais obras da série.

É importante informar ao leitor que nesta análise não exibiremos a partitura de *Mutationen VI* na íntegra. As passagens selecionadas priorizarão o entendimento estrutural da obra e pelos trechos de maior ambiguidade técnica e notacional (Figura 12)⁷⁸.

Figura 12 - Visão geral da página 1. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, quadros cronométricos 1-14

The figure displays a musical score for Violin I and Band, organized into time-coded frames. The Violin I part includes instructions such as 'Spiccato - focar saltando', 'höchster Ton', 'pontic. normal', and 'pontic.'. The Band part includes instructions like 'Gravar e Mixar', 'Estes e outros registros improvisar e gravar 2 vezes e mixar.', and 'con sord.'. A Cello solo section is also indicated with the instruction 'Cello-solo' and 'Pause erfüllt wenn I. Geige allein spielt'. The score is marked with time codes (e.g., 1", 2", 5", 15") and dynamic markings like 'pp'.

Fonte: Santoro (1973, p.1)⁷⁹.

⁷⁷ Os breves segmentos marcados por barras e/ou barras pontilhadas não constituem compassos. Esses segmentos são utilizados como indicações temporais em segundos (p. ex. 1", 2") e/ou mudança de material. Diante disso, utilizaremos a nomenclatura *quadros cronométricos* para nos referirmos à localização do trecho analisado dentro da obra. É relevante informar que o próprio compositor numera alguns dos quadros cronométricos de *Mutationen VI*, mas sua numeração abre espaço para certas incertezas, ao considerar (ou não considerar) como segmentos as barras pontilhadas. Desse modo, optamos por utilizar como referência o quadro numerado mais próximo ao trecho analisado.

⁷⁸ Neste trabalho, a partitura de *Mutationen VI* (1972) não será publicada na íntegra, diante da negativa de autorização do responsável em razão da proteção dos direitos autorais. A aquisição da obra pode ser feita por meio da editora Edition Savart, disponível em: <https://www.editionsavart.com/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

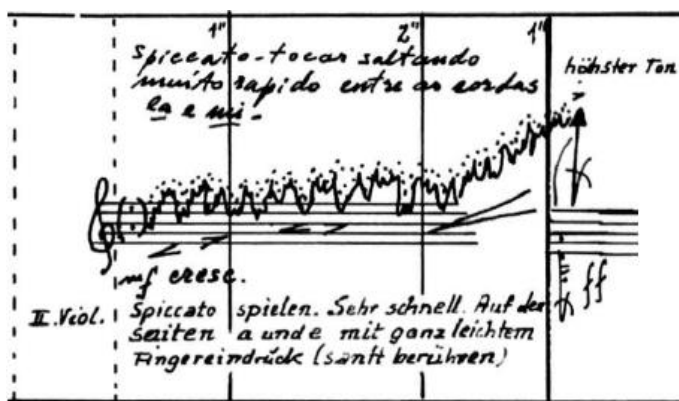
⁷⁹ *Mutationen VI*, de Santoro, é de 1972; a edição usada como fonte nesta tese é de 1973.

Ao observar a página 1 de *Mutationen VI* (Figura 12), destacamos o primeiro material, uma linha angulosa com pontos sobrepostos, apontando o evidente interesse do compositor no emprego de elementos geradores de ambiguidade, no caso, nas alturas de notas e na duração dos materiais, diante das estratégias de invariância, contorno melódico, articulação e progressão de dinâmica.

A execução das alturas de notas, embora indeterminada, deve obedecer ao grafismo de trajetória não linear que, em *crescendo*, inicia no registro médio-agudo do violino e culmina na tríade Sol-Ré-Lá, as três primeiras cordas do instrumento – conjunto de quintas sobrepostas, (027) –, somada à figura com *cabeça de nota triangular*⁸⁰, acrescida da indicação “o som mais agudo possível” (*höchster Ton*) em *fortíssimo*.

A passagem é marcada pela instrução “tocar *spiccato*⁸¹ muito rápido sobre as cordas Lá e Mi e com uma leve pressão do dedo (toque suavemente)” (“*Spiccato spielen. Sehr schnell. Auf der Saiten a und e mit ganz leichtem Fingereindruck (sanft berühren)*”), gerando uma sonoridade mais caótica, com sons mais abafados e imprecisos. A duração do trecho é segmentada por três quadros cronométricos (1 segundo, 2 segundos e 1 segundo) (Figura 13):

Figura 13 - Análise do primeiro material: linha angulosa com pontos sobrepostos e figura com cabeça de nota triangular. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c.⁸² 3-7



Fonte: Santoro (1973, p.1).

80 “Para instrumentos de cordas, duas ou mais cabeças de notas triangulares podem ser utilizadas para indicar as notas mais agudas de duas ou mais cordas tocadas simultaneamente. Se apenas uma cabeça de nota triangular for utilizada, significa que a nota mais aguda do instrumento deve ser executada” (STONE, 1980, p.65).

81 De acordo com Galamian (1985, p.75), no *spiccato* “o arco é solto no ar, deixando a corda após cada nota. Fazendo isso, o arco descreve um movimento que pode ser representado como $_$. O arco entra em contato com a corda no talão ou próximo dele. O movimento tem ambos os componentes, horizontal e vertical. Se o componente horizontal é mais enfatizado do que o vertical, então o movimento será aplainado $_$. Neste caso, o som terá mais substância e será mais arredondado, leve, soando como nas vogais. Se o componente vertical é mais proeminente, o movimento é estreito e mais profundo: U, e conseqüentemente o som será mais afiado, mais acentuado e percussivo”.

82 Nos títulos das figuras, para nos referirmos à expressão “quadro cronométrico” utilizada nesta seção, como mencionamos, usaremos a abreviatura q. c.

Nos quadros cronométricos seguintes (7-11), um intervalo de 2M (Mi_b-Fá) deve ser executado em *tremolo*⁸³. A duração de sua execução é referente ao comprimento do *extensor de cabeça de nota*⁸⁴, que deve ser mantido até o quadro cronométrico 9. Nos quadros seguintes (10-11), o compositor confere liberdade ao intérprete para a escolha das alturas de notas, que mesmo ausentes do pentagrama, devem obedecer ao contorno sinuoso marcado pelo grafismo. Ao fim do quadro cronométrico 11, o *tremolo* inicial (Mi_b-Fá) retorna em dinâmica estável (Figura 14).

É interessante destacar no quadro cronométrico 7 a possível relação entre as indicações de pontos de contato às orientações dinâmicas: *sul ponticello* quando em *diminuendo* e normal quando em *crescendo*. Já as orientações de dinâmica nos dois últimos quadros da figura estão relacionadas ao movimento melódico: *crescendi* para movimentos ascendentes e *diminuendi* para movimentos descendentes. A sucessão desses materiais deve respeitar a cronometragem dos quadros (10 segundos, 1 segundo, 1 segundo, 1 segundo e 15 segundos).

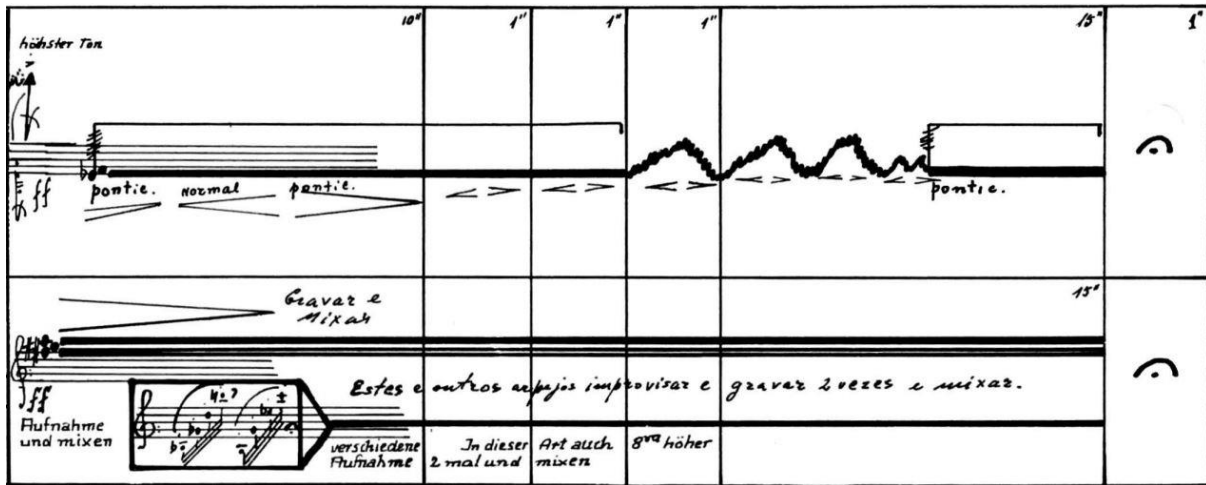
Enquanto isso, na parte da fita, o conjunto quase cromático (013) formado pelas notas Fá_#-Sol_#-Lá se mantém com os extensores de cabeça de nota em dinâmica *diminuendo*. Dois arpejos de notas formados pelos conjuntos (0148), Si_b-Si-Ré-Fá_# e Si-Dó-Mi_b-Sol se encontram dentro do que Stone (1980, p.152) chama de *caixa pesada (heavy box)*⁸⁵. A caixa indica que o intérprete deve improvisar com esses e outros arpejos de sua livre escolha. A instrução indica gravar duas vezes e mixar “desta forma, também na 8ª superior” (*In dieser Art auch 8va höher*).

83 De acordo com Flesch (1939, v.1, p.68), o *tremolo* “é representado por uma sucessão tão rápida quanto possível de pequenos movimentos em *détaché*, produzidos por um movimento puro, movimento tremulante de pulso em substituição ao movimento extenso do antebraço”. Para Patricia e Allen Strange (2001, p.29), o *tremolo* passa a ser considerado um evento tímbrico, principalmente em combinação com três elementos: ponto de contato, modo de execução e velocidade: “o início de cada golpe de arco contém disparos transitórios de ruído – o som da resina na crina do arco agarrando a corda. Se um *tremolo* rápido e regular for executado, esses transientes se misturam, formando um efeito tímbrico caracterizado por uma faixa de ruído adicional. Se, no entanto, um *tremolo* mais lento e irregular for executado, os transientes não se misturarão e serão ouvidos como articulações rítmicas”.

84 Os extensores de cabeça de nota, chamados por Stone (1980, p.137) de “*note-head extenders*”, representam “a duração das notas sustentadas [, enquanto os] espaços em branco indicam silêncios (pausas)”.

85 “Passagens alternativas (frases, padrões rítmicos, alturas de notas para improvisação etc.) a serem escolhidas pelo(s) performer(s) no calor do momento devem ser anotadas acima e/ou abaixo da música ‘regular’ e colocadas em molduras ou caixas visualmente pesadas” (STONE, 1980, p.152).

Figura 14 - Execução do intervalo de 2M em *tremolo* com extensores de cabeça de nota e *caixa pesada*. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, q. c. 7-11



Fonte: Santoro (1973, p.1).

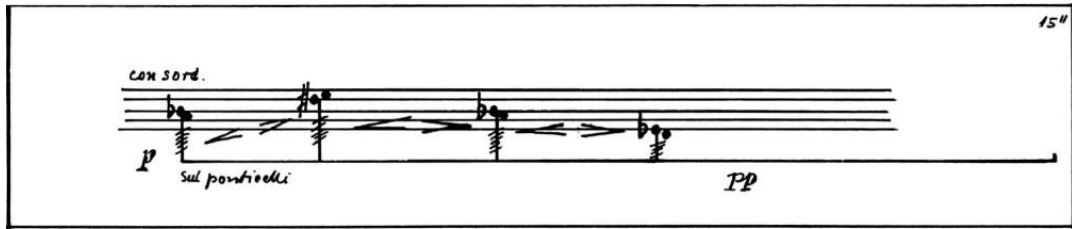
A obra segue com a execução de intervalos de 2m, em diferentes configurações (Lá-Si_b, Ré_♯-Mi e Ré-Mi_b). Os intervalos devem ser executados em *tremolo*, *sul ponticello* e dinâmica predominantemente *piano*, tendo pequenas alternâncias de *crescendo* e *diminuendo* nas transições de uma altura intervalar a outra. A barra de duração⁸⁶ indica a repetição indeterminada do material até o fim do quadro cronométrico, que tem duração de 15 segundos finalizando em *pianíssimo*.

Nesse trecho, há indicação para o uso de surdina⁸⁷. Embora o compositor não tenha recomendado o uso de uma surdina específica, indicamos aquelas que tem por objetivo transformar o timbre do instrumento (surdinas menores de borracha ou plástico), evitando o uso das surdinas de estudo, que diminuem de forma significativa o volume do violino (como as de madeira ou metal) (Figura 15).

⁸⁶ “As longas durações (sustentadas) de notas são representadas por barras de duração [*duration beams*]: quanto mais longa a barra, maior a duração de nota [...]. Progressões ininterruptas de notas são conectadas à mesma barra de duração. [...] Interrupções das barras de duração (intervalos entre barras) significam silêncios (pausas) [...]” (STONE, 1980, p.138).

⁸⁷ “As surdinas estão disponíveis em uma variedade de tamanhos, modelos e materiais, e cada uma produz um som diferente. A vibração do cavalete do violino será afetada em vários graus pelo material, tamanho, forma e massa da surdina. Essa combinação de filtragem e atenuação do som simula um conjunto de filtros acústicos complexos” (STRANGE, P.; STRANGE, A., 2001, p.185).

Figura 15 - Diferentes configurações do intervalo de 2m em *tremolo* e indicação para o uso da surdina. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 14



Fonte: Santoro (1973, p.1).

Na Figura 16 apresentamos a visão geral da p.2. Em destaque estão os fragmentos seguidamente visitados nesta análise, os quadros cronométricos 23, 25-27.

Figura 16 - Visão geral da p.2. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, quadros cronométricos 15-35

Fonte: Santoro (1973, p.2).

No quadro cronométrico 23 (Figura 17), percebemos a inserção de elementos de sonoridade percussiva⁸⁸. Na parte do violino há duas indicações, cada uma relativa a uma figura.

88 De acordo com Patricia e Allen Strange (2001, p.97), “dois critérios podem ser usados para distinguir uma técnica percussiva de uma técnica não percussiva: a natureza do som produzido e a maneira de execução. Se o primeiro critério for usado, a definição de uma técnica percussiva incluirá todos os eventos caracterizados por uma espécie de altura não definida [...]. Se o segundo critério for utilizado, as técnicas percussivas incluirão todas aquelas executadas ao golpear ou bater em um objeto [...]. Como os corpos dos instrumentos de cordas são câmaras ressonantes, eles fornecem um ressonador excepcional para sons percussivos”. “A mais comum das técnicas percussivas produzidas no corpo dos instrumentos de corda usa as mãos como ‘baquetas’. A mão possui áreas que

A primeira, em alemão – “com golpes de arco nas cordas – *col legno* (com arco). Com os dedos a golpear sobre o arco do violino” (*mit Bogen Schläge auf die Saiten – col legno (mit Bogen) mit den Fingern Schläge auf Geigenbogen*) –, determina que o violinista deve percutir as cordas do violino em *col legno*⁸⁹, sem prescrição para alturas de notas definidas. A segunda, “com os dedos a golpear sobre o arco do violino”, diverge da instrução em português “com os dedos no tampo do violino”. Para nós, a instrução em português é a mais coerente em razão do maior potencial sonoro da caixa do violino em comparação ao da vara do arco. O grafismo sugere a execução de 13 sons que obedecem a certo contorno melódico. Embora tenhamos conhecimento das possibilidades percussivas da caixa ressonante dos instrumentos de corda em geral e da variabilidade em relação a sonoridade das diferentes áreas da mão, o compositor limita a execução desse trecho ao tampo do instrumento, com o uso exclusivo dos dedos. Acreditamos, então, que o contorno melódico pode ser alcançado a partir da alternância entre polegar, indicador, médio, anelar e mínimo, sendo o polegar utilizado para os sons mais graves e o mínimo para os sons mais agudos. É importante destacar que, mesmo sendo raramente encontrado no repertório violinístico, a notação desses materiais possui estratégias de invariância (grafismos e instruções verbais) que aumentam as possibilidades de uma execução equivalente à sonoridade desejada pelo compositor. O trecho possui duração de 15 segundos.

Após a barra pontilhada, observamos a sequência de cinco conjuntos (04) predominantemente formados por intervalos de 6m. Esses conjuntos, executados em *tremolo*, têm duração 1 segundo, iniciando em *mezzo forte* e seguindo em *diminuendo*. Ao fim do quadro, há três sons com a execução simultânea de *pizzicato*⁹⁰ e glissando com *tremolo*. Embora esses elementos não possuam cabeças nas figuras de notas, o compositor indica a localização aproximada de suas alturas. Conjecturamos, desse modo, que quaisquer das alturas próximas

podem gerar sons percussivos no violino: pontas dos dedos, unhas, juntas e palma. Cada uma produz uma qualidade diferente de som. Há uma variedade de maneiras pelas quais alguém pode golpear o instrumento com a mão: batendo, estapeando, esfregando, golpeando ou usando uma técnica, como a de *tremolo*” (STRANGE, P.; STRANGE, A., 2001, p.98).

89 “Traduzido literalmente, *col legno* significa ‘com a madeira’ ou para tocar com a madeira [vara] do arco. [...] Essa ação pode ser aplicada a qualquer parte do instrumento: *col legno sub ponticello*, *col legno sul ponticello*, *col legno* na posição normal, *col legno sul tasto*, *col legno* no corpo do instrumento. Existem duas maneiras básicas pelas quais a vara pode gerar som a partir do violino. O primeiro é golpear o instrumento (*col legno battuto*) e o segundo é usar um golpe de *legato*, mantendo a vara em contato com o instrumento durante todo a execução (*col legno tratto*)” (STRANGE, P.; STRANGE, A., 2001, p.35).

90 “Beliscado” é a tradução do termo italiano *pizzicato*. Para Flesch (1939, v.1, p.49), “não apenas o indicador (ou dedo médio), mas o polegar da mão direita, bem como o braço (no movimento de rolamento na articulação do ombro), estão envolvidos no *pizzicato*. Em uma sequência rápida, o polegar se inclina contra a borda do espelho para apoiar adequadamente o dedo indicador. [...]. O *pizzicato* deve ser executado da esquerda para a direita e não de baixo para cima, pois a corda tocaria o espelho, o que, de imediato, interromperia as vibrações [...]. O ponto de contato mais favorável entre a corda e o dedo fica a cerca de 6cm do cavalete; mais perto do cavalete o efeito do som é muito forte e no ponto oposto muito fraco”.

ao fim das hastes podem ser executadas. Sugerimos que a realização desse trecho seja feita em posições mais baixas, ou seja, posição em que a mão esquerda esteja mais próxima à pestana do instrumento, gerando uma sonoridade mais risonante quando comparada às posições mais altas, mais próximas ao final do espelho.

Junto ao material citado, o intérprete deve acionar a fita magnética que tocará duas gravações sobrepostas. A notação, caracterizada por cabeças de notas em *forma de x* (*x-shaped*) (STONE, 1980, p.308), conhecida por notar sons percussivos, insere a instrução “atrás do cavalete” (*hinter dem Steg*) sobre as cordas (Mi, Lá, Ré e Sol). Logo, uma gravação utilizará o arco em posição normal e a outra, em *col legno*. Esses materiais devem ser repetidos até preencher o tempo total estipulado pelo quadro cronométrico (18 segundos) (Figura 17).

Figura 17 - Elementos percussivos, *col legno* e “com os dedos no tampo do instrumento”. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, q. c. 23

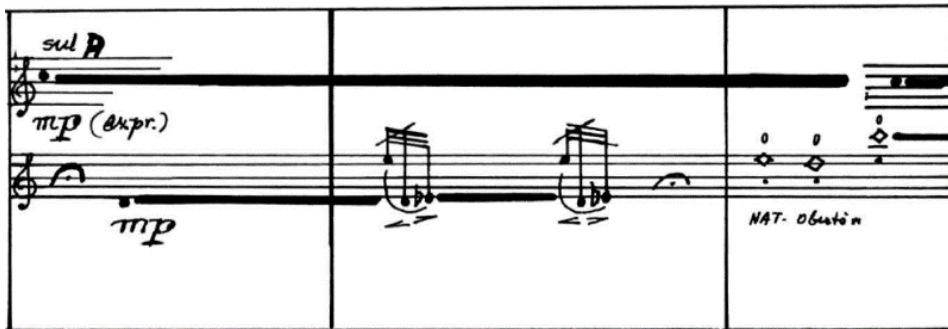
The figure shows a musical score for a violin and a magnetic tape. The top staff is labeled 'I. Geige' and contains handwritten instructions in German and Portuguese: 'col legno sobre as cordas' and 'Com os dedos no tampo do instrumento'. It includes diagrams of the violin body and bowing techniques. The bottom staff is labeled 'Band' and contains a musical staff with 'x-shaped' note heads and a recording instruction: 'gravar 1 vez com arco e outra col legno atrás do cavalete'. Time markers 15, 16, 17, and 18 are indicated at the top of the score.

Fonte: Santoro (1973, p.2).

Na Figura 18, quadros 25-27, um intervalo de 7m (Ré-Dó) se mantém durante os três segmentos, sendo a sua duração indicada pelos extensores de cabeça de nota. Esses extensores indicam que a nota Dó, executada na corda Lá (*sul A*), se mantém durante todo o trecho, enquanto a nota Ré alterna com um pequeno conjunto cromático em fusas (012), Mi-Ré-Mi_b. O trecho finaliza com a sequência de três harmônicos naturais (Mi, Lá e Si, respectivamente).

Os segmentos não possuem indicações cronométricas; nesse caso, conjecturamos que a duração de cada um dos quadros seja relativa ao tamanho dos quadros anteriores, numa espécie de notação proporcional, tendo aproximadamente 2, 3 e 2 segundos respectivamente.

Figura 18 - Emprego de extensores de cabeça de nota e harmônicos. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 25-27



Fonte: Santoro (1973, p.2).

Em uma passagem da p.3, quadro cronométrico 36, na parte do violino, percebemos o uso da caixa pesada. A sonoridade caracterizada pelo *tremolo* de duas notas é formada pelos conjuntos (01) Mi \flat -Fá \flat , (02) Mi \flat -Fá e (036) Mi \flat -Sol \flat -Lá. A indicação verbal “também com outras notas” instrui o intérprete a seguir certa tendência até completar o tempo indicado pelo quadro cronométrico (27 segundos). Essa tendência deve ser predominantemente marcada pelos conjuntos (01), alternando entre as dinâmicas *piano* e *mezzo forte* (Figura 19).

No quadro seguinte (37), visualizamos os intervalos de 3m (Fá-Lá \flat , Fá \sharp -Lá, Sol-Si \flat e Sol \sharp -Si) na voz superior, junto a uma variação cromática ascendente (Lá-Dó) em *crescendo*, formando conjuntos de três notas (014). Essa passagem tem duração de 3 segundos e é finalizada com um glissando aberto com *tremolo*, em que a nota final do glissando não é determinada (STONE, 1980, p.20). Aqui, o uso do glissando aberto é similar ao das figuras sem cabeça de nota (Figura 17), supondo que quaisquer das alturas próximas ao final da indicação do glissando possam ser executadas.

Na parte da fita magnética, há a inserção de uma série (9, 3, 7, 4, 11, 0, 1, 5, 4, 2, 10). Essa série apresenta algumas digressões, como a repetição da nota Mi (4) e omissões das notas Sol \flat (6) e Lá \flat (8). Internamente, a série é formada pelos conjuntos de três notas (026) [3,7,9], (015) [11, 0, 4], (014) [1,4,5] e (026) [10,2,4] ou pelos conjuntos de quatro notas (0146) [3,4,7,9], (0126) [11,0,1,5] e (0137) [10,2,4,5]. Repetições da série, numa espécie de defasagem temporal entre vozes, estão indicadas na Figura 19 pelos traçados em vermelho. A instrução verbal indica: “gravar em 1 min. 7 $\frac{1}{2}$ ou 3 $\frac{4}{5}$ (19 ou 9,5) reproduzir com 17 ou 7 $\frac{1}{2}$, (38 ou 19)” (*Aufnahmen zwischen 1 Min 7 $\frac{1}{2}$ oder 3 $\frac{4}{5}$ (19 oder 9,5) Wiedergabe mit 15 oder 7 $\frac{1}{2}$ (38 oder 19)*). Toda a passagem serial deve ser executada em *spiccato* em uma duração total de 30 segundos, resultando em uma sonoridade pontilhista.

Figura 19 - Presença da caixa pesada e da série (9, 3, 7, 4, 11, 0, 1, 5, 4, 2, 10), repetição indicada pelos traçados em vermelho. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, q. c. 36

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Santoro (1972, p.3).

A Figura 20 exibe a visão geral da p.4. Os fragmentos abordados serão os quadros cronométricos 45, 47 e 53-57, em destaque.

Figura 20 - Visão geral da p.4. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, q. c. 45-57

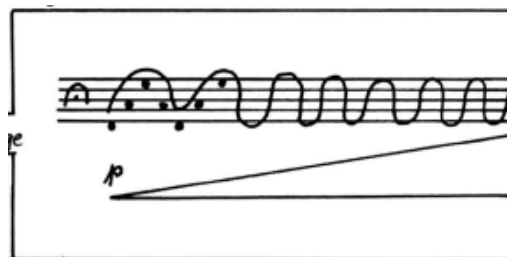
Fonte: Santoro (1973, p.4).

A p.4 inicia com o que Stone (1980, p.142) chama de *legato ondulado* (*undulating legato*). O *legato* indica a execução de uma ou mais notas com apenas um movimento de arco e o mínimo de interrupção possível (GALAMIAN, 1985, p.64-7). Nessa passagem, o movimento deve ser executado sobre as três primeiras cordas do violino (Mi, Lá e Ré, conjunto

(027)), um gesto literalmente ondulado do arco. De acordo com o grafismo, esse gesto deve ser repetido sete vezes em *crescendo*. A duração do quadro não é especificada, mas em relação aos quadros da página anterior, acreditamos em uma possível duração de 3 segundos.

Embora esse segmento pareça de fácil execução, o intérprete deve se preocupar em suavizar a alternância de cordas e em controlar a distribuição de arco, deixando uma maior quantidade de arco para o fim do quadro, em razão do aumento gradativo da dinâmica (Figura 21).

Figura 21 - *Legato ondulado*. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 45



Fonte: Santoro (1973, p.4).

A Figura 22 exhibe o quadro cronométrico 47. Na parte do violino, há indicações para o emprego de elementos e instrumentos percussivos: “improvisar com esses elementos” (*Improvisieren mit diesen Elementen*): “3 gongos pequenos” (*3 klein Gong*); “col legno atrás do cavalete” (*c/ legno hinter den Steg*); “ponticello soando muito alto” (*Ponticello klang sehr hohe*).

Entendemos que as linhas enumeradas representam o espectro sonoro de cada um dos três gongos. Deve-se tocar primeiro o gongo médio, depois o agudo e o grave em dinâmica *piano*. Embora o gongo seja um instrumento comumente golpeado por baquetas, o compositor não traz nenhuma indicação. Logo, entendemos que o modo de execução em *Mutationen VI*, seja um elemento de indeterminação, podendo também ser golpeado com as mãos.

A alternância dos gongos com outros dois materiais indicados pelos traçados abaixo das linhas enumeradas requer um importante exercício preparatório por parte do intérprete. O primeiro traçado representa os golpes de arco em *col legno* “atrás do cavalete” (*hinter dem Steg*), em dinâmica *mezzo forte* e *diminuendo* sobre uma das cordas do violino, já que a passagem ignora qualquer definição de altura. O segundo traçado indica a execução de notas não determinadas em *ponticello* e *tremolo*, “soando muito alto” e com uma discreta variação em *crescendo* e/ou *diminuendo*.

Nesse quadro, torna-se evidente a dificuldade técnica do violinista para a realização de uma coreografia que alterna entre instrumentos de famílias distintas. Assim, conjecturamos a montagem de um *set* de percussão⁹¹ ao lado esquerdo do intérprete, facilitando a mobilidade prática durante a performance, podendo tocar os gongos com a mão esquerda ao manter o arco com a mão direita.

Na parte da fita magnética, observamos a inserção de harmônicos naturais e a indicação para que “cada um dos grupos de harmônicos sejam gravados duas ou três vezes, em qualquer combinação de harmônicos desejada, ou qualquer outro autosseleccionado” (*Jede der Obertongruppen 2 oder 3 mal aufnehmen Beliebiger Kombination der Obertöne wie steht, oder andere Selbstgewählte*), formando uma espécie de cama sonora. “O ritmo é variável, assim como o tempo: *Moderato – Allegro – Andante* etc.” (*Der Rhythmus ist gleichfalls variabel, ebenso das Tempo: Moderato – Allegro – Andante u.s.w.*). Esse quadro tem duração de 30 segundos (Figura 22).

Figura 22 - Indicações para o uso de gongos e harmônicos. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, q. c. 47

The image shows a musical score page with handwritten instructions in Portuguese and German. At the top, it says "Improvise com estes elementos" and "Improvise mit diesen Elementen". Below this, there are two staves of music. The first staff is labeled "3 Klein Gong" and the second "Largo". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there are diagrams of gongs and natural harmonics. The text "Natur Obertöne" is written above these diagrams. To the right of the diagrams, there is a block of text in German: "Jede der Obertongruppen 2 oder 3 mal aufnehmen Beliebiger Kombination der Obertöne wie steht, oder andere Selbstgewählte. Der Rhythmus ist gleichfalls variabel, ebenso das Tempo: Moderato – Allegro – Andante usw." Below this, there is another block of text in Portuguese: "Gravar 2 ou 3 vezes com estes e outros harmônicos, ritmos diferentes e andamentos diversos -". At the bottom right, there is a small signature "Santoro, Ca. 30".

Fonte: Santoro (1973, p.4).

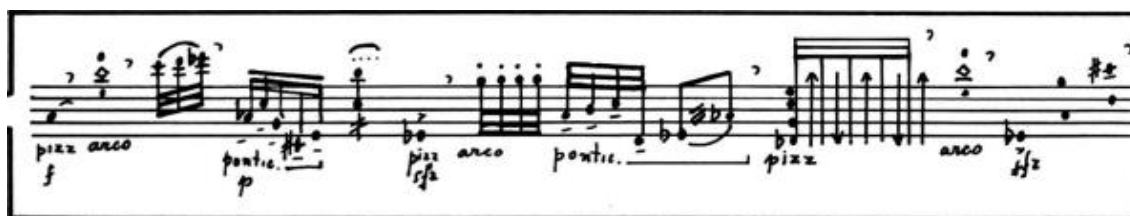
A partir do quadro cronométrico 53, verificamos uma grande variação tímbrica em relação ao uso das articulações, pontos de contato e acentuações (Figura 23). Nessa passagem, a figura que mais nos chama a atenção é o intervalo de 7M (Dó-Si) em *tremolo* que, acrescido

91 Entende-se por *set* de percussão a montagem de um conjunto de instrumentos e baquetas necessários para a execução de uma passagem ou obra musical.

de um pequeno arco com quatro pontos sequenciais, indica quatro repetições da nota na mesma direção de arco.

É interessante a identificação da téttrade em fusas Ré_b-Sol-Dó-Mi, conjunto (0147), que surge logo após a quinta cesura do segmento. A notação empregada por Santoro instrui o intérprete a executar cinco repetições do conjunto em *pizzicato*, além de definir a direção da execução por meio do *arpejo com setas*⁹². No caso, o arpejo deve ser executado da corda grave para aguda e, em seguida, da aguda para a grave, e assim por diante. Embora a passagem não tenha duração cronométrica, pressupomos, em relação ao quadro anterior, uma duração de um pouco mais de 30 segundos.

Figura 23 - Variações tímbricas e arpejo com setas. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 53



Fonte: Santoro (1973, p.4).

No fim da p.4, destacamos os quadros cronométricos 54-57. Aqui há o emprego do que Stone (1980, p.124) denomina de *accelerando* com barras (*beamed accelerando*), indicando uma execução rítmica progressivamente acelerada: “se a pauta comum de cinco linhas for usada, as cabeças de notas devem ser omitidas. O final das hastes mostra as alturas de notas aproximadas” (STONE, 1980, p.66)⁹³. Essa notação é apropriada para indicar acordes repetidos e evidenciar apenas as mudanças. No caso, o intervalo de 7M (Ré-Dó#) deve ser executado em *tenuto* e *piano*, com um *accelerando* quase sem controle, aliado a um *crescendo* e culminando em outro intervalo de 7M, Sol-Fá#, em *fortíssimo*.

No quadro subsequente (56), com duração de 0,5 segundos, há um *pizzicato* com a instrução “x – puxar tão fortemente que a corda atingirá a madeira do braço [espelho]” (*x – so stark zupfen, daß Saite auf Holz des Halses aufschlägt*). Essa técnica é chamada de *snap*

92 “Se um acorde estiver marcado como *pizz.*, o executante entenderá que o acorde deve ser dedilhado (*arpegiado*) de baixo para cima. Se o acorde for tocado para baixo, uma pequena seta para baixo deve ser colocada acima dele. Se uma sucessão rápida do mesmo acorde for tocada, o executante a arpeará para cima e para baixo. Pequenas setas podem, no entanto, ser colocadas acima dos acordes para garantir a execução adequada” (STONE, 1980, p.314).

93 “If the ordinary five-line staff is used, note-heads should be omitted. The stem-ends show the approximate pitches” (STONE, 1980, p.66).

*pizzicato*⁹⁴ ou Bártok *pizzicato* e resulta em um som com características percussivas. O último quadro da seção (57) tem a mesma duração que o anterior e possui uma figura com cabeça de nota triangular acrescida da indicação “peteleco”. Entendemos por “peteleco” a ação de golpear a corda com a face externa do dedo indicador ou anelar que, para adquirir força e velocidade, se mantinha pressionado sob a face interna da segunda falange do polegar. Esse som, também de características percussivas, deve ser executado mais próximo ao espelho do que ao cavalete, gerando uma maior projeção sonora (Figura 24).

Figura 24 - Emprego do *accelerando* com barras, *snap pizzicato* e peteleco. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 54-57

* = so stark wipfen, daß faste auf Holz des Halses aufschlägt
 * deixar a corda bater na tasta.

Fonte: Santoro (1973, p.4).

No trecho que compreende os quadros 62-68 (Figura 25) da p.5, o compositor insere uma nova série (1, 0, 7, 9, 5, 4, 10, 6, 8, 3, 2, 11) em *mezzo forte*, *sul ponticello* e *crescendo*. Essa série, embora não tenha relação com a série anterior, tem algumas similaridades, como a inserção dos conjuntos de três notas (015) [4,5,9] e (014) [11,2,3] e, praticamente, a mesma configuração em relação aos conjuntos de quatro notas (0146) [7,9,0,1], (0126) [4,5,6,10] e (0147) [8,11,2,3].

Na Figura 25, as barras em vermelho indicam que a série é repetida três vezes e meia. A cada repetição, a série é transposta uma oitava acima. Esse trecho é segmentado em sete fragmentos de 1 segundo, considerando a duração de cada altura de nota proporcional à sua localização.

94 De acordo com Patricia e Allen Strange (2001, p.58), essa “variação do *pizzicato* convencional é produzida quando a corda é estalada contra o espelho do violino. Essa técnica tornou-se conhecida desde o seu uso por Béla Bartók – daí seu nome, ‘Bartók’ ou ‘*snap*’ *pizzicato*. Esse *pizzicato* é produzido colocando a parte gordinha da ponta do indicador direito mais abaixo da corda, puxando-a diretamente para cima e soltando-a, permitindo que a corda estale no espelho do instrumento. O som resultante no momento em que a corda ricocheteia na madeira [vara] é muito percussivo”.

Figura 25 - Presença da série (1, 0, 7, 9, 5, 4, 10, 6, 8, 3, 2, 11), repetição indicada pelos traçados em vermelho. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 62-68

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Santoro (1972, p.5).

A Figura 26 apresenta os quadros cronométricos 68-72 da parte da fita magnética. Nesse trecho, fica evidente a continuação de uma estrutura serial que, dessa vez, é baseada na série anterior (Figura 25) na forma I^1 (1, 2, 7, 5, 9, 10, 4, 8, 6, 11, 0, 3), logo, possui a mesma configuração: (016) [1,2,7], (015) [5,9,10], (024) [4,6,8] e (014) [11,0,3] ou (0146) [1,2,5,7], (0126) [4,8,9,10] e (0147) [11,0,3,6].

As barras em vermelho indicam a repetição da série, no caso, três vezes com uma leve defasagem temporal entre as vozes, tal como na primeira aparição da série na obra. A dinâmica deve ser em *piano* e o ponto de contato, *ponticello*. Ao final do quadro cronométrico 71, três notas com extensores formam o conjunto cromático (012), Ré-Mi-Mi \flat . Esse conjunto deve ser mantido em dinâmica estável até o fim da passagem.

Para a manipulação da fita, as seguintes indicações de gravação são notadas: “gravar em 19 ou 9,5 e reproduzir no dobro de velocidade” (*aufnehmen in 19 oder 9,5 spielen in doppelter Geschwindigkeit*), “se junto com o II violino, as 3 notas (Ré-Mi-Mi \flat) são tocadas oitava acima” (*Wenn zusammen mit II. Geige, werden die 3 Töne (d-e-es) eine 8va höher gespielt*).

Figura 26 - Presença da série forma I^1 (1, 2, 7, 5, 9, 10, 4, 8, 6, 11, 0, 3), repetição indicada pelos traçados em vermelho. Santoro, *Mutationen VI*, fita magnética, q. c. 68-72

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Santoro (1972, p.5).

Na Figura 27, trecho final da p.5, há uma sequência intervalar iniciada e finalizada com o tricorde (027) Sol-Ré-Lá. O interior dessa sequência tem os intervalos de 2M, 7m, 5J, 9m, 5J, 6m, 5J, 4J e 4J, que devem ser executados “com palheta de violão” (*mit Gitarrepalheta*), representada pela figura de um triângulo. Em seguida, percebemos um intervalo de 2m (Ré-Mi \flat) em *sul ponticello* e *tremolo*, com dinâmica em *crescendo* e *diminuendo*.

É interessante comentar que o uso de uma palheta mais espessa gerará uma sonoridade mais forte e acentuada, enquanto palhetas mais finas gerarão sonoridades mais “plastificadas” e estridentes. Evidenciamos as pausas de fermatas que Santoro insere antes do uso da palheta, tempo suficiente para que o intérprete possa apanhar o objeto para a execução do trecho. Cientes da velocidade de alternância entre palheta e arco, indicamos para o violinista segurar a palheta com o polegar e indicador, enquanto os dedos médios, anelar e mínimo mantêm o arco. Esse quadro se destaca por estar entre ritornelos e pela indicação “repetir *ad libitum* quando tocar só” (*Wiederholung ad lib. allein*).

Figura 27 - Execução com a palheta de violão. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 74



Fonte: Santoro (1973, p.5).

A Figura 28 exibe a visão geral da p.6, em destaque o quadro cronométrico 85.

Figura 28 - Visão geral da p.6. Santoro, *Mutationen VI*, violino e fita magnética, quadros cronométricos 76-89

This figure presents a complex musical score for violin and magnetic tape. It consists of several horizontal sections. The top section is for "I. Geige" (Violin) and includes the text "Wenn I. Geige allein spielt erfüllt die Stanzzeit" and "Respetar esta pausa si quando tocar com outros instrumentos". Below this, there are musical notations for the violin, including dynamic markings like "pizz" and "p". A section is labeled "die vorgegangenen Mühslichkeiten kombinieren und mischen" (combine and mix the previous hardships). The middle section is for "Band" (Magnetic Tape) and features detailed performance instructions: "zwischen diesen beiden Klängen spitz- und sehr schnell" (between these two sounds, sharp and very fast), "Entferne auf das möglichste spiccato muscato an beiden notes saltadas", "Schnell hinter dem Steg" (Fast behind the bridge), "Schnell auf Höhe des Bogens" (Fast at the height of the bow), "die vorgegangenen Mühslichkeiten aufnehmen 3 oder 4 mal und mischen" (record the previous hardships 3 or 4 times and mix), and "Mit verschiedenen Möglichkeiten ad libitum. Gravan e mischen". The bottom section is another "I. Geige" staff with musical notation and a fermata. At the very bottom, there is a note: "Pizz-oo: lasciare, batere le corde sul la fastidio".

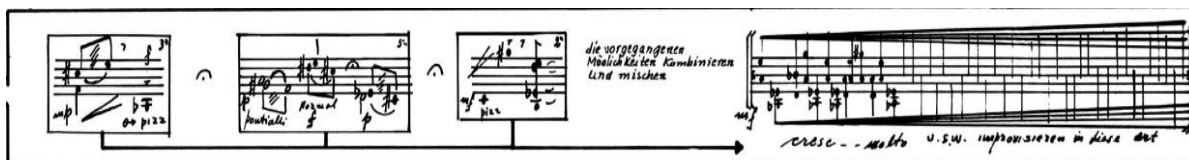
Fonte: Santoro (1973, p.6).

O quadro cronométrico 85, que engloba a parte do violino e da fita magnética, será analisado em duas partes (Figura 29 e Figura 30). A Figura 29 é caracterizada pela utilização de caixas pesadas. Essas caixas indicam passagens de improvisação e a instrução verbal assim o confirma: “combinar e misturar as possibilidades anteriores” (*die vorgegangenen Möglichkeiten Kombinieren und mischen*).

O que nos chama a atenção na primeira caixa é a inserção de um *snap pizzicato* na nota Lá_b, então com uma nova notação, um círculo com uma seta. A segunda caixa, por sua vez, é caracterizada pelo uso do *tremolo* com duas notas e pela variação de pontos de contato, *ponticello* e normal. Já a terceira, pelo emprego da tétrede (0125), Si-Mi_b-Ré-Mi. A duração cronométrica de cada caixa é de 3, 5 e 2 segundos, respectivamente. Destacamos o uso da notação tradicional para esses materiais, com determinação de alturas de notas, articulações, pontos de contato e dinâmica. A indeterminação se encontra nas possibilidades de permutação entre as caixas (Figura 29).

No fim do quadro cronométrico 85, em *crescendo molto*, identificamos o emprego do *accelerando* com barras e da indicação “etc. improvisar dessa maneira” (*u.s.w. improvisieren in diese Art*) para os intervalos de 5J (Lá-Mi, Lá_b-Mi_b), 6m (Ré-Si_b), 7m (Lá-Sol), 5J (Ré-Lá) e 7M (Lá-Sol_#). Conjecturamos que o improviso deve seguir essa tendência intervalar (Figura 29).

Figura 29 - Emprego de caixas pesadas e *accelerando* com barras. Santoro, *Mutationen VI*, violino, q. c. 85



Fonte: Santoro (1973, p.6).

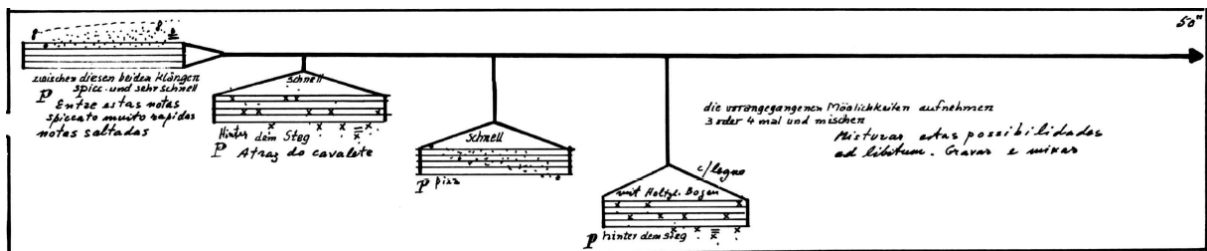
Na parte da fita (Figura 30), há determinação para a execução de quatro materiais. Esses materiais devem ser executados em dinâmica *piano* e, após sua execução, devem “ser retomadas as possibilidades anteriores 3 ou 4 vezes e misturar” (*die vorangegangenen Möglichkeiten aufnehmen 3 oder 4 mal und mischen*).

O primeiro material é representado pelas notas Mi e Ré. Entre essas notas, há um gesto pontilhista em movimento ascendente. Todo esse trecho deve ser executado uma oitava acima, acompanhado da instrução “entre estes dois sons, *spiccato* muito rápido” (*zwischen diesen beiden Klängen spiccato und sehr schnell*). O segundo material é caracterizado por cabeças de notas em x, com indicação para tocar “atrás do cavalete” (*hinter dem Steg*). As alturas de notas

determinam as cordas que devem ser friccionadas em *staccato*. O terceiro é bastante semelhante ao primeiro material. Nele, há duas notas (Sol e Mi), e entre elas, um pontilhismo com articulação em *pizzicato* e a expressão *rápido* (*schnell*). O último material é similar ao segundo e se diferencia pela indicação *col legno*.

Nesse quadro, a indeterminação está presente na permutação entre as caixas e na execução do primeiro e do terceiro materiais. O pontilhismo entre as alturas iniciais e finais não determina as alturas de nota, mas define o registro e seu movimento (ascendente ou descendente).

Figura 30 - Múltiplas escolhas de material. Santoro, *Mutationen VI*, fita magnética, q. c. 85



Fonte: Santoro (1973, p.6).

Mutationen VI é uma obra de grandes desafios, tanto para o analista, quanto para quem se propõe a interpretá-la. No primeiro contato com a partitura, lidamos com as dificuldades ligadas às instruções verbais, uma vez que o compositor mescla os idiomas português, alemão e italiano. No exercício de decodificação de uma caligrafia de difícil compreensão e, conseqüentemente, sua tradução, encontramos divergências entre notação e instrução verbal, resultando em passagens com alto grau de ambigüidade. Partimos então, cientes da grande quantidade de notação musical não tradicional, para o exercício de decodificação dos grafismos, que só foi possível com o apoio do trabalho de Kurt Stone (1980), de Patricia e Allen Strange (2001) e da nossa experiência pessoal enquanto analistas e instrumentistas.

Nessa obra, a indeterminação está presente já em sua configuração instrumental, uma vez que pode ser executada em conjunto com outras peças da série, como *Mutationen VIII* (1975) e *Mutationen XII* (1976). No violino, elementos indeterminados estão presentes nas alturas de notas, nas durações, na forma e no método de execução dos instrumentos percussivos. Na fita, além dos elementos citados, a indeterminação também está presente na própria manipulação da gravação, ao permitir superposições de materiais e rotações em diferentes velocidades. Assim, o intérprete que se aventurar por *Mutationen VI* se encontrará num duo com ele mesmo, num exercício de interação, ampliação e expansão do que por ele foi

anteriormente executado. Soma-se a esse desafio uma performance de forte expressividade, de inúmeros desafios técnicos e, ainda, estritamente calculada pelo uso do cronômetro.

O uso de séries dodecafônicas aplicadas a uma obra de carácter indeterminado revela um pensamento organizacional ainda atrelado às obras da primeira fase composicional de Santoro. Embora distintas, as séries apresentam similaridades no uso dos conjuntos de três notas (014), 3-4 (015), 3-5 (016) e 3-6 (024), e dos conjuntos de quatro notas 4-5 (0126), 4-Z15 (0146) e 4-18 (0147). Ao longo da obra, o material melódico manifesta grande variação intervalar e, por vezes, um contorno anguloso. A coerência é assegurada pelo emprego extensivo de elementos de cunho tímbrico, como *tremolos*, *pizzicato* e *staccato* ou *spiccato*, e pelo emprego dos intervalos de 2m e do conjunto 3-3 (014) – caracterizado pela combinação de terças maiores e menores.

Diante dessa multiplicidade de recursos, *Mutationen VI* evidencia o uso das estratégias de invariâncias por meio de uma “aleatoriedade controlada” ao definir contornos melódicos, alturas de notas, articulações, técnicas instrumentais, sinais de dinâmica e de progressão cronométrica. A ausência de gravações dificultou o exercício de uma análise menos descritiva, mas evidenciou uma estrutura que parece se desdobrar em episódios sonoros distintos. O próprio título revela uma criação inspirada pelo ato ou efeito de mudar-se, alterar-se, transformar-se, ou seja, uma composição em constante *mutação*.



Luiz Carlos Vinholes (Pelotas/RS, 1933)

2.2 LUIZ CARLOS VINHOLES: “A OBRA SEM COMPROMISSOS”⁹⁵

Interessa-me uma linguagem que me permita criar uma obra aberta, sem barreiras e restrições, uma espécie de caleidoscópio, plural, a obra sem compromissos, na qual os tempos sejam somados e o tempo não seja apenas dividido, uma obra que não cerceia as possibilidades que possam vir a serem nela descobertas e discutidas por quem por elas se interesse.
(VINHOLES, 2012)

Luiz Carlos Lessa Vinholes (1933) “é autor de obra pouco numerosa, mas de alta qualidade e de interesse histórico” (MARIZ, 2012, p.353). Ao longo de sua trajetória, L. C. Vinholes⁹⁶ exerceu diversas atividades, destacando-se como poeta, crítico musical e adido cultural⁹⁷. Iniciou seus estudos de música aos 16 anos, com o maestro José Duprat Pinto Bandeira (1885-1955), além de frequentar aulas de canto, teatro e dança.

Sua trajetória como compositor é marcada por dois momentos importantes. O primeiro, quando conhece Koellreutter, em 1951, que o leva para trabalhar em São Paulo como seu auxiliar imediato e secretário da Escola Livre de Música Pró-Arte (1952-1957). Durante esse período, Vinholes despertou como compositor, escrevendo obras por meio da técnica dodecafônica e, paralelamente, desenvolvendo a sua própria técnica ou sistema de organização musical, chamado de Tempo-Espaço. A estima pelo mestre é percebida em muitas de suas falas: “Eu não seria aquele que sou e não estaria aqui onde estou. Muito mais ainda poderia ser comentado para melhor justificar esta afirmação que faço com protestos de estima e respeito ao meu querido mestre [Koellreutter]” (VINHOLES, 2006).

O segundo momento é marcado por sua ida ao Japão, em 1957. Naquele ano, o compositor foi contemplado com uma bolsa de estudos pelo Ministério da Educação do Japão, permanecendo no país por quatorze anos. Vinholes se aperfeiçoou no Departamento de Música Artes da Universidade de Tóquio, com Hisao Tanabe (1957-1959), no Departamento de Música

95 Apresentamos aspectos desta análise, em 2021, na qualidade de resultado parcial da pesquisa, em palestra junto ao Grupo de Pesquisa Teoria e Análise Musical (Trama), sediado na ECA-USP.

96 De acordo com o próprio compositor, L. C. “é uma sutil e velada homenagem a seus saudosos pais Lourenço e Joaquina (Caquina)” (ROSA, 2011, p.29).

97 Vinholes atuou como crítico musical dos jornais *Opinião Pública* e *Diário Popular* (Pelotas, 1951-1953), e no *Diário de São Paulo* (1956-1957). A partir de 1961, ocupou os cargos de encarregado do Setor Cultural da Embaixada Brasileira e adido cultural em Tóquio. Também trabalhou no Ministério das Relações Exteriores do Paraguai (1968-1974), Canadá (1977-1989) e Itália (1996-1999). No Brasil, atuou como membro da Agência Brasileira de Cooperação Técnica do Itamaraty (1989-1996, 1999-2005). Como poeta, seu percurso é caracterizado pelo romantismo de seus primeiros versos, seguido pela poesia concreta e visual, poemas espaciais e poemas processos, colaborativos e interativos (LORETO, 2018, p.200).

do Palácio Imperial de Tóquio, com Sueyoshi Abe (1958-1960) e Hiroharu Ohno (1958-1960), e na Associação de Gagaku Ohno. Estudou gagaku⁹⁸ e os instrumentos shō e hichiriki, além de suas notações musicais (ROSA, 2011, p.34).

Eu apresentei, como projeto para o governo japonês, o seguinte: eu queria estudar a notação musical dos instrumentos tradicionais para, conhecendo a notação musical, baseado em técnicas que se usam nas outras linguagens, conseguir ler as partituras que estavam sem a leitura, sem conhecimento de leitura. Era uma espécie de estudo filológico da notação musical com base em filologia de língua e fui para lá. No início, isso não foi bem entendido pelo pessoal da própria universidade, e acabou que a solução veio me transferindo para o Departamento de Música do Palácio Imperial, onde eu estudei o hichiriki, uma espécie de flauta, e o shō, que é um órgão de boca, com dois grandes professores e, evidentemente, me satisfez muito. O resultado não foi aquele que eu esperava na minha proposição, mas enriqueceu demais a maneira de pensar, a maneira de conceber a música como um todo, como linguagem. (VINHOLES, 2009, 1', transcrição nossa)

A produção musical de Vinholes se concentra entre as décadas de 1950 e 1980. De acordo com Maia (1999), sua trajetória composicional pode ser organizada em três períodos distintos: (1) serialismo (1952-), (2) tempo-espaço (1956-) e (3) aleatoriedade (1961-)⁹⁹.

O primeiro período é considerado relativamente breve, com destaque para a obra *Paisagem mural*, para *mezzosoprano* e quarteto de cordas (1955). Maia (1999, p.143) observa que, durante esse período, Vinholes começou a questionar os princípios dodecafônicos e esses questionamentos provocaram uma mudança de postura que reorientou todo o seu pensamento estético-composicional, direcionando-o para a criação de um novo sistema de organização musical, a técnica tempo-espaço. O próprio compositor narra o fato que motivou o fim de seus estudos com Koellreutter e, conseqüentemente, o seu anseio por novos rumos:

Em 1955, a sala do meio do segundo andar da Escola foi o palco do momento mais difícil e o mais significativo do convívio que tive com o mestre Koellreutter. Ao lado dos estudos tradicionais de análise, harmonia e contraponto e de flauta fui conduzido também às avenidas da técnica dodecafônica. Mas, como nunca fui um aluno obediente ao extremo, [...] seguia respeitosamente os ensinamentos recebidos, mas sempre discutindo comigo mesmo o porquê das regras e dos parâmetros com os quais me deparava. Apresentei o manuscrito da partitura da peça que escrevera para quarteto de cordas e voz, com texto da poesia *Paisagem mural*, de Lilian Schwartzkopff, na

98 “O termo gagaku é usado para descrever os vários tipos de música e danças antigas executadas por músicos profissionais e pela alta nobreza da Corte Imperial em Heian (Kyōto), durante seu apogeu do décimo ao décimo segundo séculos. A música teve lugar de destaque na vida pública e privada da corte. Era urbano e sofisticado e, ainda hoje, os trajes tradicionais e a postura dos músicos e dançarinos refletem a qualidade de vida contida, elegante, imponente e serena do ideal da corte” (SHUMWAY, 2001, p.137).

99 “Observou-se que a simples sequência cronológica era inadequada, uma vez que, ao chegar no que seria a terceira e conseqüentemente última fase, L. C. Vinholes utiliza também técnicas relativas às fases anteriores. Estas fases podem ser delimitadas apenas em seu marco inicial, a saber: Serialismo – 1952; Tempo-Espaço – 1956; Aleatoriedade – 1961. Não podemos delimitar marcos finais de cada uma, pelo fato de L. C. Vinholes não ter abandonado uma forma para entrar na seguinte” (MAIA, 1999, p.120).

qual, no último compasso, não era obedecida a sequência da série dodecafônica utilizada. Koellreutter analisou meu trabalho e recomendou que fosse feita correção até a próxima aula. Resulta que, durante uma semana, por mais que eu imaginasse outro final para satisfazer a exigência do mestre, nada que me agradasse era vislumbrado. Quando no encontro seguinte expliquei minha dificuldade e minha disposição de deixar como estava, Koellreutter foi categórico: “enquanto não for feita esta correção você não terá outra aula”. Minha resposta imediata selou o final de nossa história como professor e aluno quando respondi: “pois então esta é a última aula”. E assim o foi. Mas, apesar disso, continuamos a ser os amigos para todos os momentos. (VINHOLES, 2006)

O segundo período composicional, tempo-espaço, foi impulsionado pelos seus estudos em filosofia da música com Yulo Brandão e Miguel Reale no Instituto Brasileiro de Filosofia, em São Paulo (1956). De acordo com Rosa (2011, p.31), esses estudos “proporcionaram a Vinholes novas reflexões na área musical que permitiram uma maior elaboração de seus princípios técnicos, teóricos e estéticos de composição, resultando na criação das primeiras peças ‘tempo-espaço’”. Nessa fase, o compositor buscou “novas estratégias composicionais que o liberassem, tanto de uma tradição tonal considerada caduca, quanto do formalismo exacerbado da técnica dodecafônica”, propondo “uma forma sistemática de tratar o material sonoro sem vinculá-lo diretamente a nenhum sistema preestabelecido” (COSTA, 2005, p.8).

Segundo o próprio compositor, quase toda a sua obra foi composta com base na nova técnica, com destaque para *Tempo-Espaço VI* (ou *Kasumi*)¹⁰⁰ (1963), para orquestra de câmara. Segundo o *Jornal da Música de São Paulo* (1980), as obras escritas com a técnica por ele idealizada tornaram-se amplamente conhecidas quando *Kasumi* foi apresentada no I Festival Internacional de Música Contemporânea de Osaka (1964), sob a regência de Yuzo Toyama, ao lado de obras de Schoenberg, Bo Nilsson (1937-208), Stockhausen, Krzyszoff Penderecki (1933-2020) e Shinichi Matsudaira (1931).

A minha insatisfação com a técnica dodecafônica vem do fato de que nela são aprovadas algumas combinações de sons e são desaprovadas outras. As consonâncias – por exemplo, de terças, de sextas e até de quintas – são o máximo possível não empregadas e até não empregadas mesmo. As outras, aquelas que são consideradas dissonâncias – como as sétimas etc., ou as segundas – então, essas são as que têm preferência. Essa história de algumas valerem e outras não valerem, essa dicotomia, essa aversão por umas e aceitação por outras foi algo que nunca entendi como razoável dentro de um pensamento que conjugasse com os interesses estéticos, artísticos e intelectuais da década de 1960. De 1950/1960, melhor. Em 1956, finalmente eu consegui equacionar o sistema que eu chamei de Tempo-Espaço e eu fiz três conferências em São Paulo, apresentando na Escola Livre de Música Pró-Arte a técnica. Distribuí um formulário com um resumo da técnica e não só isso, eu

100 “‘Kasumi’ significa névoa em japonês e, ‘segundo observação do empresário Noguchi, este trabalho de Vinholes lembra a névoa que cobre os bosques de ciprestes nos parques da cidade de Nara – antiga capital do Japão’” (CORREIO DO POVO, 1975 apud MAIA, 1999, p.150).

apresentei duas pequenas peças: *Tempo-Espaço I e II*, inclusive com a análise da própria peça, análise feita com base na teoria Tempo-Espaço. (VINHOLES, 2010, 15”, transcrição nossa)

“A inserção de Vinholes [na fase] que se chamou *aleatoriedade*¹⁰¹ ocorreu como evolução da ideia de liberdade total já expressa por ocasião da criação da técnica *tempo-espaço*” (COSTA, 2005, p.1). Segundo Costa (2005, p.15), revelar alguns aspectos de convergência entre Vinholes e Cage coloca o compositor brasileiro em uma conjuntura histórica de destaque:

É importante frisar que Vinholes não teve contato com as obras de Cage antes de sua viagem ao Japão. Isso se deve talvez ao fato de que a produção cageana se encontrava restrita a uns poucos privilegiados capazes de frequentar Nova York em meados da década de 50. [...] Segundo o próprio compositor: “O conhecimento dos trabalhos de Cage, digo sinceramente, vim a ter no Japão. Em São Paulo, não. Em São Paulo, Cage era uma figura desconhecida. Eu conheci o próprio Cage, em 1961, em Tóquio. Foi feito um grande festival e ele esteve lá”. (VINHOLES, 2005 apud COSTA, 2005, p.15)

Do terceiro período composicional de Vinholes destaca-se a obra *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961), considerada por Gilberto Mendes (2008), “a primeira obra aleatória da história da música brasileira”¹⁰². Inspirada nas coordenadas cartesianas¹⁰³, *Instrução 61* se caracteriza pela combinação de diferentes cartões gráficos¹⁰⁴. Esses cartões são manipulados por uma pessoa da plateia, que servirá de guia para a performance da obra pelos

101 Embora tenhamos anteriormente justificado a preferência por utilizar, neste trabalho, a nomenclatura defendida por John Cage, a pesquisadora Lilia Rosa (2011, p.38) revela que Vinholes opta por fazer uso da nomenclatura “música aleatória” ou “aleatoriedade”. Para o compositor, sua preferência se dá “devido ao procedimento musical ser similar ao jogo de dados e à liberdade de escolhas (criação) dada ao executante”. “Nunca concordei com a conceituação de ‘indeterminação’ e ‘acaso’ tão discutida por compositores dos dois lados do Atlântico Norte. Especialmente pelo aspecto dogmático de suas ponderações. Liberdade se tem em plenitude ou não é liberdade. E os conceitos por eles defendidos, a meu ver, estão por demais vinculados/dependentes de conceituações passadas. O novo ou é novo ou é meia verdade” (VINHOLES, 2006 apud ROSA, 2011, p.52).

102 “A gente não deve se esquecer que ele foi o primeiro a fazer, no Brasil, música aleatória. A peça dele, *Instrução 61*, sem dúvida, é a primeira obra aleatória da história da música brasileira, além de que é um projeto muito original. Ele poderia ter caído na imitação dos processos aleatórios europeus, como encontramos em Stockhausen e Henri Posseur, que na verdade, compunham músicas mesmo, dividiam em quadrinhos, em vários sistemas, assim, um tipo de organização que possibilitava uma execução daquilo. Aleatória do ponto de vista das partes a serem tocadas. Mas o Vinholes foi muito além disso. Ele fez uma música sem nenhuma música, na verdade. A música nasce daquele processo. As músicas europeias eram músicas combinadas aleatoriamente, divididas aleatoriamente. A música do Vinholes não existe, é realmente um processo que vai gerar a música” (MENDES, 2008, 40”, transcrição nossa).

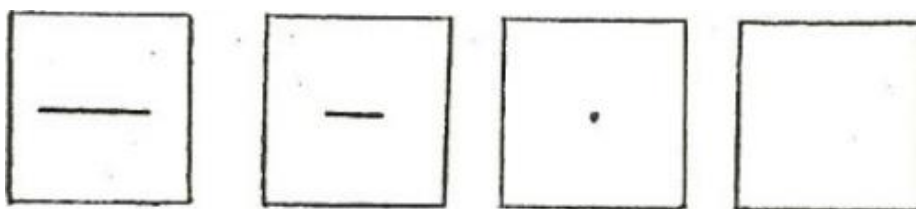
103 “Em seu processo, [Vinholes] lembrou das aulas de matemática do professor Caldeira no Ginásio Gonzaga, em Pelotas, recuperando uma das coisas que considera fundamental no seu trabalho: as coordenadas cartesianas. Foi através delas que L. C. Vinholes chegou à criação dos ‘cartões’, suportes para a grafia de partitura de *Instruções 61*, com um pensamento racional, objetivo e preciso” (MAIA, 1999, p.168).

104 Para essa obra “são necessários 100 cartões quadriculados, divididos em quatro grupos de 25, um grupo para cada instrumento, respectivamente. Em cada grupo de 25 cartões, 7 tem uma linha longa, 7 uma linha curta, 7 um ponto e 4 estão em branco” (VINHOLES, 1961, p.1). O cartão que possui uma linha longa, quando lido na vertical, representa a execução de um grupo de sons, e quando lido na horizontal, um som de longa duração. O cartão com linha curta, quando lido na vertical representa a execução de um grupo menor de sons e, na horizontal, um som de menor duração em relação ao cartão de linha longa. O cartão com um ponto representa um som isolado de curta duração. O cartão vazio, pausas/silêncios/ausência de sons.

instrumentistas (Figura 31). “Tais características fazem de *Instrução 61* uma singularidade enquanto proposta na medida em que inclui no contexto da obra decisões não apenas dos intérpretes, mas também de membros da audiência (colaboradores)” (COSTA, 2014, p.6)¹⁰⁵.

Eu achei que o que eu estava fazendo era racional demais, eu queria uma coisa que permitisse mais liberdade, não só para mim, mas também para as pessoas que praticassem música e eu encontrei, na linguagem que eu chamei de *Instruções*. São coisas muito simples, são pequenos parâmetros que eu peço que sejam seguidos, registrados em cartões, que são utilizados na hora em que se pretende fazer música. A utilização desses parâmetros, a utilização dos cartões onde estão registrados os parâmetros, que são linha longa, linha curta, ponto e cartão vazio, o uso deles é que permite criar música. Para que isso seja feito, para que essa música seja criada, não precisa ser músico. [...] Qualquer pessoa que use os cartões e tem um instrumento na mão pode produzir sonoridades que eu chamo de música. (VINHOLES, 2014a, 2', transcrição nossa)

Figura 31 - Partitura de Vinholes, *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer e quatro colaboradores



Fonte: Vinholes (1961, p.1).

Em seus catálogos (FERREIRA, 1976a; MAIA, 1999, p.86-93) encontramos obras para instrumentos solo, instrumentos eletrônicos, duos, trios, quartetos, orquestra de câmara e coro. Dentre essas obras, algumas incluem o violino na sua configuração – são elas: *Paisagem mural* (1955), para *mezzosoprano* e quarteto de cordas; *Tempo-Espaço I e II* (1956), para violino, viola e violoncelo; *Tempo-Espaço III* (1956), para flauta, oboé, dois fagotes e quarteto de cordas; *Tempo-Espaço IV* (1957), para coro misto, dois violinos, viola, violoncelo, flauta, oboé, fagote, flauta doce, tantã, caixa de madeira, gongo médio, triângulo e caixa-militar; *Tempo-Espaço VI* (1963), para dois violinos, viola, violoncelo, flauta, oboé, tímpano, gongo grande e tambor grande; *Tempo-Espaço IX* (1975), para flauta, clarinete, fagote, violino, viola, violoncelo, xilofone, vibrafone, piano, prato grande suspenso, caixa de madeira, tantã e triângulo; *Tempo-Espaço X* (1976), para violinos, violas, violoncelo e contrabaixo.

Há ainda, obras com instrumentação indeterminada, como é o caso de *Instrução 61* (1961), para quatro instrumentos quaisquer e quatro colaboradores; *Instrução 62* (1962), para qualquer instrumento de teclado e um colaborador; *Tempo-Espaço XV* (1978), para dois

105 Para mais informações sobre a obra *Instrução 61*, conferir os trabalhos de Maia (1999), Costa (2005, 2009, 2014), Van Regenmorter (2009), Viana (2010) e Rosa (2011).

instrumentos melódicos (sopros ou cordas); *Tempo-Espaço XVa* (1980), para trio ou quarteto de instrumentos melódicos (sopros ou cordas) ou piano, utilizando cada mão como um instrumento independente.

Embora não tenhamos encontrado obras de L. C. Vinholes para violino solo e/ou duo – elemento norteador na seleção das obras deste trabalho – entendemos que, dada a relevância do compositor, principalmente por compor a primeira obra “aleatória” no Brasil, a inserção da análise de *Tempo-Espaço XV* (1978), para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas), é justificada.

2.2.1 *Tempo-Espaço XV* para dois instrumentos melódicos quaisquer de Luiz Carlos Vinholes (1978)

Durante os anos de permanência no Japão, L. C. Vinholes pôde se “libertar do sistema dualista do pensamento ocidental” ao experienciar outras formas de organização musical, caracterizadas pela “inexistência de uma métrica tradicional, [pela] inexistência de conceitos dualistas, [portadora de] uma linguagem muito mais livre, uma linguagem muito mais fluida” (VINHOLES, 2009, 2’, transcrição nossa).

No correr do tempo, tudo se entrelaça e se completa. Era jovem quando comecei a envolver-me com música, como membro do coral da Catedral São Francisco de Paula de Pelotas. Ali, os ofícios religiosos, missas, novenas, trezenas eram celebradas em gregoriano, linguagem que nunca fez parte da grade de matérias dos conservatórios e escolas de música do Brasil. No gregoriano, a palavra sustenta os sons e, com ela, eles têm uma ligação direta, uma simbiose, um completando o outro. No Japão, encontrei paralelo com o que aprendi nos meus estudos, o *gagaku*, música tradicional da corte e dos templos xintoístas, com afinação peculiar dos instrumentos e a vocalização enriquecendo a notação quando cantada. No Japão, consolidei a liberdade que descobrira no gregoriano e, embora assimiladas, as dualidades do pensamento dualístico, nas artes e na música de matriz europeia, deixaram de ser empecilho. Parece que se amalgamaram. O trânsito nos dois mundos, dos dualismos e da superação destes conceitos, foi o que me permitiu criar a técnica de composição *tempo-espaço* (1956), ainda com válidos resquícios do passado, e, olhando para o futuro, vislumbrar os parâmetros que viabilizaram a criação das primeiras músicas aleatórias brasileiras (1961). (VINHOLES apud DETANICO; LAIN, 2019, p.127)

Assim, enquanto muitos compositores brasileiros buscavam experimentar as técnicas que estavam sendo desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos, o pensamento composicional de Vinholes “estava dirigido a uma alternativa própria” (MAIA, 1999, p.145). A técnica tempo-espaço, que surge a partir dos questionamentos sobre os princípios dodecafônicos, se caracteriza pela simplicidade, economia de meios, acessibilidade e autonomia do intérprete.

Após uma série de entrevistas com o próprio compositor, Costa (2005) pormenoriza a técnica de Vinholes da seguinte forma: o *tempo* é entendido como a duração de cada nota, e o *espaço*, a diferença de frequência entre elas, os intervalos. A célula básica é chamada de *unidade estrutural* (US). A unidade estrutural é composta por uma *unidade temporística* (UT) – figuras de duração – que, por sua vez, é vinculada a uma *unidade espacial* (UE) – qualquer intervalo entre duas notas (Figura 32). Dessa forma, o sistema se baseia em “pequenos núcleos (células) de notas, caracterizados por uma relação melódico-harmônica qualquer, que podem ser apresentados e combinados de diversas formas” (COSTA, 2005, p.11).

Figura 32 - *Unidade estrutural* (US), *unidade temporística* (UT) e *unidade espacial* (UE).



Fonte: Costa (2005, p.11).

Para Maia (1999, p.146), “os princípios de ‘*tempo-espaço*’ possibilitam criar uma estrutura e uma forma para cada obra com ela escrita, dando possibilidades criativas muito amplas”. A estrutura se dá de forma simultânea ou sequencial de unidades estruturais (US). Para fins de variação, são consideradas as *frequências extremas* (fe) de cada unidade estrutural (US) – *primeira frequência extrema* (pfe) e *segunda frequência extrema* (sfe) – que podem ter durações curtas ou longas, configurando quatro possibilidades diferentes: (1) *pfe* longa e *sfe* curta; (2) *pfe* curta e *sfe* longa; (3) *pfe* longa e *sfe* longa; (4) *pfe* curta e *sfe* curta – admitindo um silêncio estrutural entre as *frequências*, *valor negativo* (VN). As unidades estruturais também podem ser combinadas com outras gerando unidades maiores, as chamadas *estruturas rítmicas mistas* (ERM) (COSTA, 2014, p.4).

É patente o modo como os objetos produzidos pela TTE [técnica tempo-espaço], com sua dicotomia entre sons longos e curtos, correspondem a um ideal estético pautado na simplicidade, economia de meios, valorização do silêncio, além da já comentada liberdade na escolha de material melódico-harmônico. Tal parecer vai ao encontro da opinião do próprio compositor a respeito de sua poética. A esse respeito esclarece: “Eu nunca acreditei que para dizer as coisas seja com a linguagem que for se tenha que falar horas a fio. Não. Com pouca coisa se pode dizer bastante. Uma linha pode ser uma obra de arte, meia dúzia de palavras – como se fez no concretismo. Um pequeno volume pode ter uma beleza extraordinária.” (VINHOLES, 2005 apud COSTA, 2014, p.5)

Dezesseis obras foram intituladas *Tempo-Espaço: Tempo-Espaço I e II* (1956), *Tempo-Espaço III* (1956), *Tempo-Espaço IV* (1957), *Tempo-Espaço VI (Kasumi)* (1963), *Tempo-*

Espaço VIII (1974), *Tempo-Espaço IX* (1975), *Tempo-Espaço X (Schisma)* (1976), *Tempo-Espaço XI* (1978), *Tempo-Espaço XII* (1978), *Tempo-Espaço XIII (Quatro lados das Mil Faces de Janet)* (1978), *Tempo-Espaço XIV* (1978), *Tempo-Espaço XV* (1978), *Tempo-Espaço XVa* (1978) e *Tempo-Espaço XVI* (1980)^{106, 107}. Embora tenham sido “escritas com a técnica homônima[, nem todas possuem] a mesma estética, haja vista que algumas, especialmente as primeiras, têm caráter serial/estrutural e outras têm aspectos claros de aleatoriedade” (VINHOLES, 1999 apud PETRI, 1999, p.105), como é o caso das obras *Tempo-Espaço XIII* (1978), *Tempo-Espaço XIV* e *Tempo-Espaço XV* (1978)¹⁰⁸.

Tempo-Espaço XV, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas), foi composta em 1978 e teve sua estreia junto a *Tempo-Espaço XVa*, em 1979, na Sala Leopoldo Miguez, no Rio de Janeiro, durante o IIº Panorama de Música Contemporânea Brasileira, pelo Trio Música Viva: Haroldo Emert (oboé), José Botelho (clarinete) e Norah de Almeida Prado (piano) (MAIA, 1999, p.154). A própria bula de *Tempo-Espaço XV* revela uma obra permeada por elementos de caráter indeterminado (Figura 33).

106 Em entrevista para a pesquisadora Lilia Rosa, o compositor comenta que, por causa de suas diversas mudanças de residência, duas dessas obras foram extraviadas: “Tem duas, a *Tempo-espaço V* e a *Tempo-espaço VII*. A *Tempo-espaço V*, eu ainda tenho o rascunho dela. A *Tempo-espaço VII*, eu confesso, eu não consigo encontrar o material. O motivo disso aí, tem outras coisas também que eu não tenho notícia onde é que elas andam, por causa das minhas mudanças. [...] Da *VII* eu não tenho notícia alguma, da *V* eu ainda tenho *borraduras*, vamos chamar assim” (VINHOLES, 2010, 4’, transcrição nossa).

107 Ao longo de nossa pesquisa, encontramos a gravação da obra *Tempo-Espaço VIII* e *IX* pela Orquestra Sinfônica Nacional (UFF). Disponível em: <https://youtu.be/ih8Qm-3MJLA>. Acesso: 23 maio 2022. Infelizmente, até o momento, não há gravações da obra *Tempo-Espaço XV*, analisada nesta tese.

108 Para Maia (1999, p.163), as obras “*Tempo-Espaço XIII, XV* e *XVa* possuem estruturas semelhantes às de ‘*Klavierstück*’, de Stockhausen (inclusive no ‘sobrenome’ romano do título)”.

Figura 33 - Bula de *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)

T E M P O - E S P A Ç O X V
homenagem a Anton Webern

instruções

- para 2 instrumentos melódicos (sopro ou cordas) quaisquer
- 11 colunas. cada coluna com 6 blocos (3 para cada instrumento)
- $\dot{\uparrow} = 1$
- as $\dot{\downarrow}$ podem ser tocadas em qualquer 8^{va}
- chegar às notas com \curvearrowright somente de $\dot{\uparrow}$ em qualquer 8^{va}
- intensidades a serem escolhidas pelos intérpretes
- transposição para qualquer intervalo de toda uma seqüência de 11 blocos pode ser usada

como ler

cada instrumento começa em qualquer um dos seus 3 blocos de qualquer coluna(x) e segue, sucessivamente, para qualquer dos seus 3 blocos da coluna seguinte, até chegar à coluna 11^a, anterior à coluna(x). repetir este procedimento. o tempo de duração da peça pode ser ou não pré-determinado. desejando, a ordem para os blocos pode ser estabelecida previamente à execução

Fonte: Vinholes (1978).

Estruturalmente, a obra é composta por onze colunas e seis blocos, totalizando 66 unidades estruturais (US), 33 para cada instrumento (onze colunas e três blocos). Cada intérprete pode iniciar a obra em qualquer um de seus três blocos de qualquer uma das onze colunas. Sucessivamente, a execução deve seguir essa forma, escolhendo um dos três blocos da coluna seguinte (esquerda → direita)¹⁰⁹. O procedimento pode ser repetido quantas vezes os intérpretes desejarem, contanto que pelo menos um bloco de cada coluna seja executado.

Os instrumentos fazem parte de um corpo. De um conjunto que em si mesmo se constitui em um instrumento único. Daí, no sentido tradicional, a inexistência de partitura individualizada para cada instrumento. Cada músico executante deve ter à sua frente uma partitura completa e lê-la, para segui-la e estar a par do que vai acontecendo. É como que se sem esta postura a obra não tivesse condições de realização plena. (VINHOLES, 2014b)

Toda a configuração formal da obra pode ser predeterminada, inclusive a sua duração. Assim, se considerarmos uma performance que executa apenas o indispensável em relação à

¹⁰⁹ Um texto datado de 2014, Vinholes revela que “toda uma obra tempo-espaco ou algumas de suas partes podem ser tocadas de trás para diante, em retrógrado, como diriam os contrapontistas, sem perder nenhuma das suas singularidades. Esta informação está sutilmente dada em *Tempo-Espaço I e II*, de 1956” (VINHOLES, 2014b).

forma da obra, isto é, que executa somente um bloco de cada coluna, sem repetições, *Tempo-Espaço XV* terá, no mínimo, 3.797.108.212.689 possibilidades de execução¹¹⁰ (Figura 34).

Figura 34 - Análise da forma de *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Vinholes (1978).

As obras escritas a partir da técnica tempo-espaço possuem partes e não movimentos: “as partes pertencem a um grupo, formam o todo e guardam relação entre si, criando possibilidades combinatórias de igual valor estético” (VINHOLES, 2014b). O tempo, “que entre suas partes se cria é um tempo uno, não compartimentado, inclusive independente das divisões metronômicas. Nele não há nem passado nem futuro. É um todo” (VINHOLES, 2014b). Ao valorizar o tempo, “não se deve deixar de levar em consideração a tensão que existe no silêncio que está entre elas. Esta tensão é criada e deve ser percebida por quem coordena a execução, mas sem deixar de levar em consideração a percebida individualmente pelos instrumentistas” (VINHOLES, 2014b).

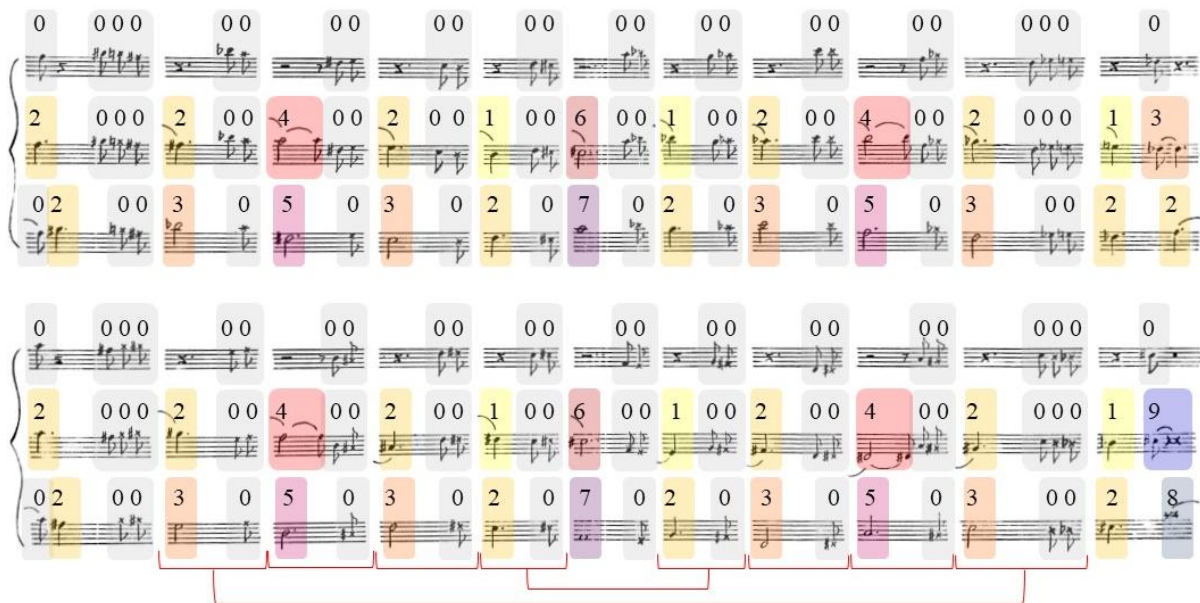
Cientes do funcionamento da técnica, a Figura 35 procura demonstrar a manipulação dos materiais e suas variações a partir da identificação de cada unidade estrutural (US). No instrumento 1, bloco 1 (1ª voz), a segmentação de durações (SEGD) identifica unidades estruturais homogêneas que, em grande parte, são caracterizadas pela inserção de valores negativos seguida de duas ou três unidades temporais curtas (colcheias) que se mantêm no bloco seguinte. No bloco 2 (2ª voz), observamos o aumento de unidades temporísticas. Os valores negativos são substituídos por figuras de notas, caracterizando as unidades estruturais como a

110 $(\text{blocos}^{\text{colunas}} \cdot \text{colunas})^{\text{instrumentos}} = \text{número de possibilidades}$

primeira frequência extrema (*pfe*) longa e a segunda frequência extrema (*sfe*) curta, predominantemente: (SEGD) <2000>, <200>, <400>, <200>, <100>, <600>, <100>, <200>, <400>, <2000>, <13>. O bloco 3 (3ª voz) apresenta um deslocamento rítmico, resultando no aumento da primeira unidade temporística de cada unidade estrutural: (SEGD) <0200>, <30>, <50>, <30>, <20>, <70>, <20>, <30>, <50>, <300>, <22>. A mesma manipulação ocorre no instrumento 2, com exceção das últimas unidades estruturais dos blocos 2 e 3 (Figura 35).

Em suma, as unidades estruturais de *Tempo-Espaço XV* se caracterizam por uma *pfe* longa e uma *sfe* curta. A segmentação de durações revelou certo tipo de simetria, a simetria por reflexão que, segundo Rohde (1982 apud CANELLAS, 2014, p.11), “é a simetria bilateral obtida colocando-se um objeto diante de um espelho e considerando-se a forma e sua imagem”. Essa simetria é destacada na Figura 35 pelos traçados em vermelho.

Figura 35 - Segmentação de durações (SEGD) e análise de variação das unidades estruturais (US) em relação ao bloco subsequente. *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Vinholes (1978).

Transferirmos os dados coletados pela segmentação de durações (SEGD) para uma representação gráfica¹¹¹ com o objetivo de visualizarmos de modo mais explícito os dados citados. Na Figura 36, então, percebemos dois gráficos, cada um referente a um instrumento: instrumento 1 e instrumento 2. O eixo vertical dos gráficos representa o número referente à segmentação de durações, e o eixo horizontal, ao número relativo a cada coluna. Os blocos 1,

111 A representação gráfica foi gerada com o auxílio do Microsoft Excel. Os dados coletados pela segmentação de durações (SEGD) foram inseridos no editor de planilhas, sendo possível, então, a extração dos gráficos.

2 e 3 (1ª, 2ª e 3ª vezes) foram representados pelas cores verde, azul e vermelho, respectivamente.

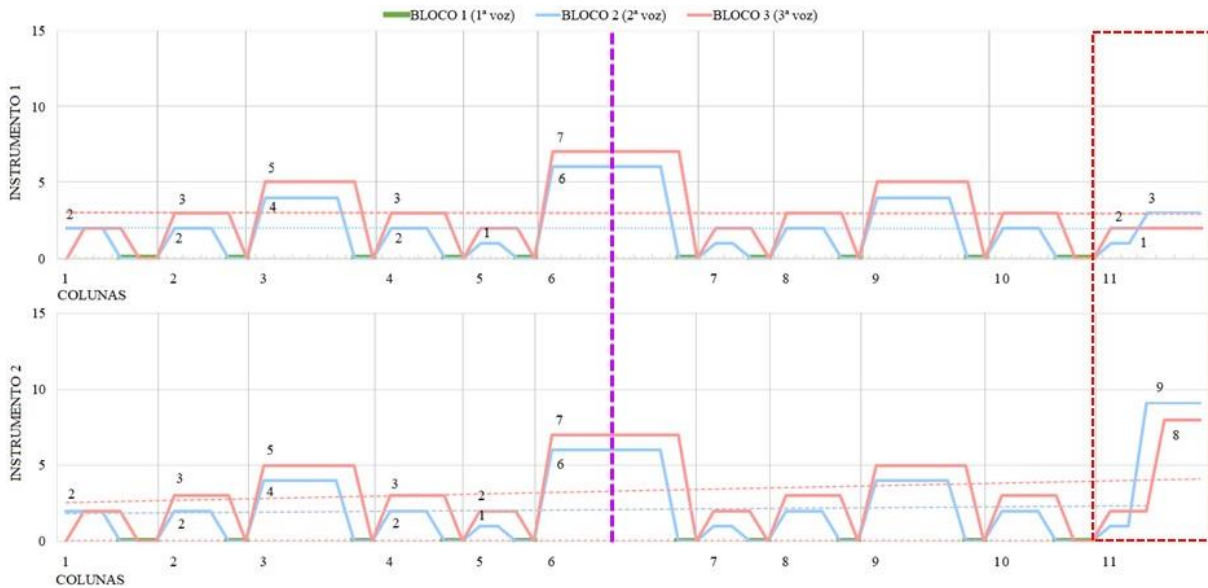
Em suma, o movimento das linhas está condicionado ao aumento ou à diminuição no valor de duração de cada figura de nota: a colcheia representada pelo número 0; a semínima, pelo número 1; a semínima pontuada, pelo número 2; a mínima, pelo número 3; a mínima ligada a uma colcheia, pelo número 4; a mínima pontuada, pelo número 5; a mínima duplamente pontuada, pelo número 6; a semibreve, pelo número 7; a breve, pelo número 8; a breve ligada a uma colcheia, pelo número 9.

Os blocos 2 (azul) e 3 (vermelho) têm segmentações de durações bastante similares. As linhas caminham em movimento simultâneo e em paralelo, salvo uma pequena defasagem de tempo (eixo horizontal) gerada pelo deslocamento rítmico do bloco 2 em relação ao bloco 3, resultando no aumento de unidades temporísticas, como explicado anteriormente. O bloco 1, por sua vez, se torna quase imperceptível em razão dos valores negativos no início de cada unidade estrutural, da curta duração das figuras de notas (colcheias) e do movimento simultâneo junto aos blocos 2 e 3.

A Figura 36 destaca a coluna de maior duração, a coluna 6, que possui uma mínima duplamente pontuada, representada pelo número 6, e uma breve, representada pelo número 7. As colunas que antecedem e sucedem a coluna 6, as de número 5 e 7, são as que possuem menor duração, sendo, no bloco 2, a semínima representada pelo número 1 e, no bloco 3, a semínima pontuada representada pelo número 2.

As linhas de tendência revelam um movimento rítmico bastante equilibrado em ambos os instrumentos, tendo o instrumento 2 um discreto movimento ascendente devido ao aumento no eixo vertical referente aos blocos 2 e 3 da coluna 11, destacado em vermelho na Figura 36. Na representação gráfica também fica visualmente evidente a simetria por reflexão.

Figura 36 - Gráfico com a análise da segmentação de duração (SEGD). *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A Figura 37 apresenta a análise a partir da segmentação de contorno (SEGC) e dos intervalos entre notas (in). Percebemos no instrumento 1 unidades espaciais (UE) equilibradas, com extensão de 13 semitons e construída, em grande parte, com intervalos de 2m. Nos blocos 1 e 3, intervalos mais amplos (indicados com a cor azul¹¹²) são identificados apenas nas mudanças de uma unidade estrutural para a próxima: in <+3, -1, -1, +4, -1, -6, +1, -4, -1, +3, -1, +8, +1, -3, +1, +4, -1, -6, +1, -4, +1, +1, -3>. No bloco 2, esses intervalos são encontrados no interior das unidades estruturais, entre primeira e segunda unidade espacial (UE).

Nesta análise, também destacamos a localização das notas mais graves (em verde) e mais agudas (em roxo) de cada um dos blocos de *Tempo-Espaço XV*, observando a extensão de 19 semitons do instrumento 2, sendo a primeira parte dos blocos construída em uma região mais aguda em relação à segunda metade. Com exceção do intervalo entre notas <-6> da coluna 3, o restante possui a mesma relação intervalar encontrada no instrumento 1, mas com direcionamento contrário: in <-3, +1 +1, -4, +1, -6, -1, +4, +1, -3, +1, -8, -1, +3, -1, -4, +1, +6, -1, +4, -1, -1, +3> (Figura 37).

É importante lembrar algumas prescrições feitas por Vinholes na bula de *Tempo-Espaço XV*. Para o compositor, as figuras que possuem cabeça de nota cruzada podem ser transpostas para qualquer oitava. Além disso, a “transposição para qualquer intervalo de toda uma

112 Nomeadamente, 2aum (Mi-Ré₂), 3m (Si-Ré) (Si₁-Sol), 3M (Mi-Dó) (Lá₁-Dó), 4dim (Fá₁-Si₁) (Sol₁-Ré), 4aum (Si-Fá), 5dim (Lá-Ré₂), 6m (Dó₂-Lá).

sequência de 11 blocos pode ser usada” (VINHOLES, 1978), aumentando, dessa forma, o leque de combinações sonoras.

Figura 37 - Segmentação de contorno (SEGC) e intervalos entre notas (in). Destaque para notas mais graves (em verde) e mais agudas (em roxo). *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)

The figure displays a musical score for two instruments, showing contour segmentation (SEGC) and intervals (in). The score is organized into two systems, each with three staves. The top staff of each system is labeled 'SEGC:' and shows the contour of the melody with notes numbered 1 through 13. The middle staff is labeled 'in:' and shows the intervals between notes, with numbers ranging from -3 to +8. The bottom staff is also labeled 'SEGC:' and shows the contour of the melody with notes numbered 1 through 13. The notes are color-coded: green for lower notes and purple for higher notes. The intervals are indicated by numbers below the notes.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Vinholes (1978).

Com o objetivo de visualizar de maneira mais direta as observações feitas, transferimos os dados coletados pela segmentação de contorno (SEGC) para uma nova representação gráfica.

Na Figura 38 elaboramos dois gráficos respectivos ao instrumento 1 e ao instrumento 2. O eixo vertical dos gráficos representa o número referente à segmentação de contorno, e o eixo horizontal, o número referente à sua localização na coluna. Os blocos 1, 2 e 3 (1ª, 2ª e 3ª vezes), mais uma vez, foram representados pelas cores verde, azul e vermelho, respectivamente.

O movimento das linhas está vinculado ao aumento ou à diminuição na altura de cada nota em relação ao seu respectivo bloco (ou voz). Nos três blocos do instrumento 1, a nota Si é representada pelo número 0; Dó, pelo número 1; Dó#, pelo número 2; Ré, pelo número 3; Mi_b, pelo número 4; Mi, pelo número 5; Fá, pelo número 6; Sol_b, pelo número 7; Sol, pelo número 8; Lá_b, pelo número 9; Lá, pelo número 10; Si_b, pelo número 11; Si (oitava acima), pelo número 12; finalmente Dó (oitava acima), pelo número 13. No instrumento 2, a nota Ré é representada pelo número 0; Ré#, pelo número 1; Mi pelo número 2; assim, sucessivamente, até Lá (oitava acima) pelo número 19.

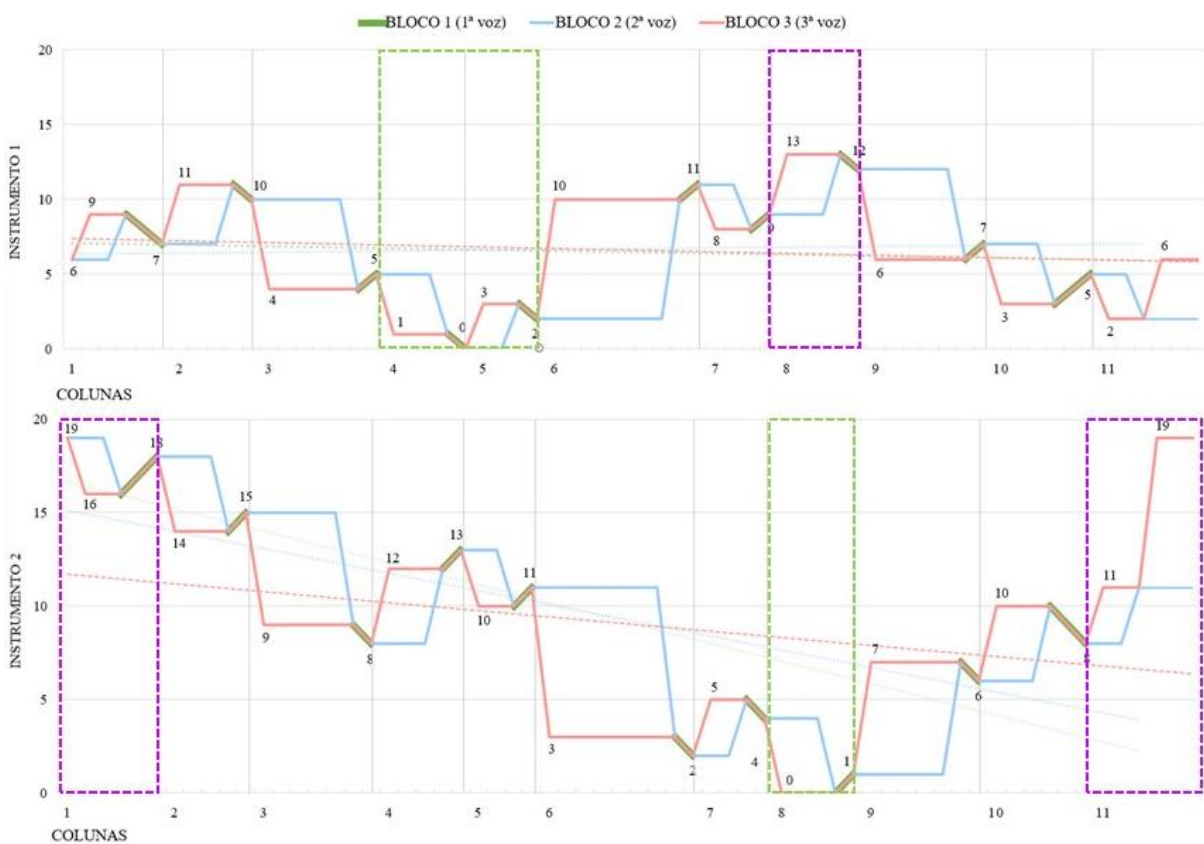
De início, percebemos um movimento contrário ao comparar o instrumento 1 em relação ao instrumento 2, gerado pelo direcionamento intervalar citado. Também observamos o evidente equilíbrio melódico do instrumento 1, enquanto o instrumento 2 possui um discreto

movimento descendente, evidenciando o emprego de alturas mais graves, destacado pelas linhas de tendência (linhas pontilhadas) (Figura 38).

Na coluna 1, em ambos os instrumentos, há um movimento inicial contrário entre os blocos 2 e 3 (2ª e 3ª voz), que imediatamente se encontram, produzindo um movimento simultâneo. Esse movimento contrário inicial é gerado, como já mencionado, pelo deslocamento rítmico do bloco 2 em relação ao bloco 3. Esse deslocamento se mantém predominante ao longo de toda a obra, com o início de cada coluna em movimento contrário, seguido de um movimento simultâneo, marcado também pela presença do bloco 1 (em verde).

A segmentação de contorno também evidenciou que, no bloco 2, a segunda frequência extrema (*sfe*) de cada coluna é mantida para a primeira frequência extrema (*pfe*) da coluna seguinte. Ainda, devido ao deslocamento rítmico citado, a segunda unidade espacial (UE) de cada unidade estrutural (US) do bloco 2 passa a ser a primeira frequência extrema (*pfe*) de cada US do bloco 3 (Figura 38).

Figura 38 - Gráfico com a análise da segmentação de contorno (SEGC). *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Embora a técnica composicional empregada por Vinholes seja pautada pela simplicidade de meios, a análise da segmentação de contorno e dos intervalos entre notas nos deram sinais sobre a elaboração de um artesanato mais sofisticado, que expande o campo de possibilidades inventivas.

Num olhar mais atento sobre a partitura, a notação com inteiros nos revelou a inserção de uma série de doze notas. A série, que aparece sem digressões, estrutura a obra em quatro formas distintas: série original (5, 8, 7, 6, 10, 9, 3, 4, 0, 11, 2, 1), retrógrado¹ (9, 10, 7, 8, 0, 11, 5, 6, 2, 3, 4, 1), inversão⁹ (9, 6, 7, 8, 4, 5, 11, 10, 2, 3, 0 1) e retrógrado da inversão¹ (5, 4, 7, 6, 2, 3, 9, 8, 0, 11, 10, 1) (Figura 39).

É curioso notar que as quatro notas finais da série original (Dó, Si, Ré e Dó#) fazem uma alusão ao tema Bach (Si_b, Lá, Dó e Si), nesse caso, em transposição. Particularidades como essas acabam por causar certas associações, reforçando a ideia de remissão a Webern.

Vinholes sempre foi um solitário, indiferente às modas, às ondas nacionalistas – atualmente parece que estamos entrando numa razão porque sempre se manteve na sua, cuidando do desenvolvimento de sua linguagem, sua pesquisa. É um herdeiro espiritual do pensamento musical de Anton Webern, o grande mestre da Escola de Viena. Trabalha sua música com uma bem pensada economia de meios. E trabalha pouco, só quando reconhece que vale a pena comunicar o que concebeu. Tal como Webern. (MENDES, 1976 apud MAIA, 1999, p.88)

Figura 39 - Inserção de uma série de doze notas em suas quatro formas: série original (em azul), retrógrado¹ (em amarelo), inversão⁹ (em vermelho) e retrógrado da inversão¹ (em verde). *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)

The figure displays four musical staves, each representing a different form of a 12-note series. Each staff is divided into three systems of notes, with fingering numbers (integers) written below the notes.

- Série Original (Blue):**
 - Staff 1: 5 8 7 6 10 9 3 4 0 11 2 1
 - Staff 2: 5 8 7 6 6 10 9 9 3 4 4 0 11 11 2 1
 - Staff 3: 5 8 7 6 10 9 3 4 0 11 2 1
- Retrógrado¹ (Yellow):**
 - Staff 1: 9 10 7 8 0 11 5 6 2 3 4 1
 - Staff 2: 1 9 10 10 7 8 8 0 11 11 5 6 6 2 3 4 4 1
 - Staff 3: 9 10 7 8 0 11 5 6 2 3 4 1 5
- Inversão⁹ (Red):**
 - Staff 1: 9 6 7 8 4 5 11 10 2 3 0 1
 - Staff 2: 9 6 7 8 8 4 5 5 11 10 10 2 3 3 0 1
 - Staff 3: 9 6 7 8 4 5 11 10 2 3 0 1
- Retrógrado da Inversão¹ (Green):**
 - Staff 1: 5 4 7 6 2 3 9 8 0 11 10 1
 - Staff 2: 1 5 4 4 7 6 6 2 3 3 9 8 8 0 11 10 10 1
 - Staff 3: 5 4 7 6 2 3 9 8 0 11 10 1 9

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Vinholes (1978).

A Figura 40 exibe a análise de *Tempo-Espaço XV* por meio dos seus respectivos conjuntos. Nos blocos 1 e 3 (1^a e 3^a voz) de cada instrumento, é marcante a presença do conjunto

4-9 (0167), com propriedade de simetria transpositiva, e do conjunto 4-1 (0123), que evidencia a presença de unidades estruturais caracterizadas por elementos cromáticos. Nos blocos 2 (2ª voz) de cada instrumento, além do conjunto (0123), presente nas extremidades, identificamos conjuntos que emergem da segmentação com três notas: o conjunto 3-2 (013); o conjunto 3-3 (014), combinação de terça maior e menor; o conjunto 3-4 (015), de semitom e quarta justa; o conjunto 3-5 (016), de semitom e trítone. Com exceção da presença do conjunto (015) na primeira metade da obra, esta análise evidencia, novamente, uma simetria por reflexão, intercalada, principalmente, pelo conjunto (014).

Figura 40 - Segmentação em conjuntos de três e quatro notas. *Tempo-Espaço XV*, para dois instrumentos melódicos quaisquer (sopros ou cordas)

The figure displays a musical score for three parts: Instrumento 1, Instrumento 2, and Blocos. Each part is shown across two systems of music. The notes are annotated with pitch class sets (0123, 0167, 014, 016, 015, 013) and fingerings (e.g., 5 8 7 6, 10 9 3 4). The sets are color-coded: 0123 (grey), 0167 (yellow), 014 (red), 016 (green), 015 (orange), and 013 (blue). The score is annotated with pitch class sets (0123, 0167, 014, 016, 015, 013) and fingerings (e.g., 5 8 7 6, 10 9 3 4). The sets are color-coded: 0123 (grey), 0167 (yellow), 014 (red), 016 (green), 015 (orange), and 013 (blue).

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Vinholes (1978).

Tratado como elemento estrutural na técnica tempo-espço, o silêncio ou valor negativo (VN) não se manifesta como simples concepção oposta ao do som. Conjecturamos que na poética de Vinholes, som e silêncio são compreendidos como aspectos distintos de um mesmo fenômeno, a sintetização do campo sonoro. Assim, em *Tempo-Espaço XV*, o silêncio é identificado na renúncia do compositor por qualquer intenção sonora, na economia de meios, na invariabilidade dos materiais e na reincidência de padrões, operações que atuam na manutenção de uma constância sonora.

A partir dessas colocações, especulamos sobre uma possível influência de Koellreutter, que coincidentemente (ou não), também morou por um longo período no Japão, visitando o país pela primeira vez em 1953. Para o mestre alemão, em um paralelo com o misticismo oriental e a física moderna, “o som não pode ser separado do espaço aparentemente vazio, em que ele

ocorre. Da mesma forma como as partículas não podem ser separadas do espaço que as circunda” (KOELLREUTTER, 1997, p.105). Essas ideias já estavam presentes no célebre *O Tao da Física*, do físico teórico Fritjof Capra (2013, p.225):

Com o conceito de campo quantizado, a Física moderna encontrou uma resposta inesperada para a velha questão: a matéria consiste em átomos indivisíveis ou num *continuum* subjacente? O campo é um *continuum* que está presente em todos os pontos do espaço e, contudo, em seu aspecto de partícula, apresenta uma estrutura “granular”, descontínua. Dois conceitos aparentemente contraditórios são assim unificados e vistos como aspectos meramente diferentes da mesma realidade. Como sempre se verifica numa teoria relativística, a unificação dos dois conceitos opostos ocorre de forma dinâmica: os dois aspectos da matéria se transformam incessantemente um no outro. O misticismo oriental enfatiza uma unidade de dinâmica similar entre Vácuo e as formas que ele cria.

Assim, o estudo da obra *Tempo-Espaço XV* evidenciou um compositor com uma linguagem livre e fluida, que inspirado pelos anos que morou no Oriente, buscou a superação de conceitos e elementos dualistas, tão fortemente característicos da filosofia ocidental¹¹³.

Seguindo esses princípios estéticos, destacamos a revelação de uma estrutura que se baseia em dois procedimentos organizacionais aparentemente antagônicos: o serialismo e a indeterminação. Enquanto o serialismo se desdobrou nas suas quatro formas tradicionais (original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão), a indeterminação se fez presente por meio de processos característicos da forma aberta.

Elementos indeterminados também foram introduzidos por meio de instruções verbais ou pela ausência de qualquer notação, como a inexistência de indicações de dinâmica, articulação e métrica. Assim, essa autonomia concedida ao performer reflete o desejo de superação de outro dualismo característico do pensamento musical ocidental, a dicotomia compositor e intérprete que, mesmo presente num ambiente de aparente negociação, se dedica a materializar o pensamento poético do autor. Para Vinholes (2005 apud COSTA, 2005, p.19),

não há necessidade de você ser um virtuose. A prima-dona na ópera, o solista no concerto são figuras desnecessárias, prescindíveis. Eu prefiro aqueles outros, com menos conhecimento, com menos ginásticas e malabarismos e tudo mais, fazendo música. [...] Essa dicotomia do músico e não músico, poeta e não poeta não pode existir.

113 Segundo Capra (2013, p.32-3), “as raízes da física, como de toda ciência ocidental, podem ser encontradas no período inicial da filosofia grega do século VI a.C., numa cultura onde a ciência, a filosofia e a religião não se encontravam separadas. [...] A divisão dessa unidade deu-se a partir da escola eleática que pressupunha um Princípio Divino posicionado acima de todos os deuses e de todos os homens. Esse princípio foi inicialmente identificado com a unidade do universo; mais tarde, entretanto, passou a ser encarado como um Deus pessoal e inteligente, situado acima do mundo e dirigindo-o. Dessa forma, originou-se uma tendência de pensamento responsável, mais tarde, pela separação entre espírito e matéria, gerando o dualismo que se tornou a marca característica da filosofia ocidental”.



Mario Ficarelli (São Paulo/SP, 1935-2014)

2.3 MARIO FICARELLI: “MINHA NATUREZA LIVRE”¹¹⁴

Nunca procurei artificialmente a minha linguagem; sempre tive a maior preocupação em falar livremente e por isso não pertenço nem nunca pertenci a grupos ou correntes. Vejo sempre com desconfiança qualquer coisa do tipo porque me aparecem como cerceamento à minha natureza livre. (FICARELLI, 1982, p.13)

Considerado um dos compositores brasileiros mais relevantes de sua época (ARILHO, 2014, p.7), Mario Ficarelli (São Paulo, 1935-2014)¹¹⁵ despontou como compositor em meio à efervescência do Brasil das décadas de 1950/1960, quando duas correntes composicionais antagônicas polarizavam a cena musical no país. No âmago da divergência estavam Camargo Guarnieri, defendendo o nacionalismo, e “o músico de múltipla atividade” Hans-Joachim Koellreutter (PASCOAL, 2012, p.192), procurando legitimar o serialismo. Contudo, nos tempos das polêmicas “cartas abertas”, Ficarelli permaneceu fiel a si mesmo: “Eu tinha a possibilidade de estudar tanto com Koellreutter quanto com Guarnieri, mas não quis estudar com nenhum dos dois porque ambos direcionavam estilisticamente” (FICARELLI, 2001 apud ZANDONADE, 2011, p.146). Assim surgia um compositor de postura livre, impulsionado, principalmente, pela premissa de ser “extremamente honesto consigo mesmo e com a própria música” (FICARELLI, 2005 apud ZANDONADE, 2011, p.82).

Boa parte dos seus conhecimentos composicionais foi adquirida por meio do estudo de partituras de compositores canônicos:

Eu ainda não tinha nenhum orientador de composição [...]. Então, quando muitas vezes me perguntam: quem foram os seus grandes mestres? Eu respondo: foram e continuam sendo Beethoven, Wagner, Bach, Vivaldi, Shostakovich, Stravinsky. Foram eles que me deram a grande base, a música coerente, a música com lógica. (FICARELLI, 2005 apud RYDLEWSKI, 2007, p.156)

Em 1969, Ficarelli decidiu estudar com Olivier Toni (1926-2017), e “a sensibilidade do mestre em não interferir, e sim orientar, preservou e incentivou uma das características mais

¹¹⁴ Aspectos desta análise foram publicados, na qualidade de resultado parcial da pesquisa, na revista *Opus* (ZOMER; MOREIRA, 2021a).

¹¹⁵ Mario Ficarelli foi membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1975) e da Academia Brasileira de Música (1994). Ganhou vários prêmios em concursos de composição no Brasil e no exterior (Alemanha e França). Teve intensa atuação pedagógica, com destaque aos trabalhos no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (1974-1976), na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP, 1981-2005), e como compositor visitante no Arizona State University (ASU, 2001). Seu nome é verbete no *International Who's Who in Music* (1980).

importantes de seu discípulo: a liberdade” (RYDLEWSKI, 2007, p.10). Ainda que breves, os meses com Toni foram de grande estima para o compositor. Esse reconhecimento é expresso em muitas de suas falas: “Ele foi um orientador. Foi aquele que disse: ‘vai por aqui... isso está bom... prossegue!’ [...] Ele nunca disse ‘faz assim, faz assado’. Quer dizer, ele não conduzia e era isso que me dava liberdade. [...] Então, a importância do Olivier Toni foi muito grande” (FICARELLI, 2012, 59’, transcrição nossa).

O fazer composicional de Mario Ficarelli será compreendido neste trabalho à luz de suas reflexões¹¹⁶. Na busca por um procedimento composicional fundamentado no “aspecto intuitivo e apoiado [...] no conhecimento técnico” (FICARELLI, 1995, p.28), o compositor compunha se imaginando sentado na plateia de um teatro¹¹⁷. Quando questionado sobre suas principais influências, relativizou sua postura de compositor autônomo, já que a vivência em sociedade pressupõe interlocuções: “Certa vez, lá em Zurique, num encontro com o público e tal, as pessoas perguntaram quais as influências que eu constatava na minha música. Eu falei: ‘bom, é como se estiver chovendo. Eu vou botar a capa, galocha, guarda-chuva, mas vai ter muito pingo que vai pegar em mim’” (FICARELLI, 2006, 3’, transcrição nossa).

Essa preocupação do compositor, então, adquire uma leitura ainda mais voltada à sensorialidade, quando ele configura o seu processo composicional em duas fases distintas, o “trabalhar com o inconsciente” e a “lapidação”:

Como explicar a marcha ou o curso de criação do meu inconsciente? Como explicar conscientemente o que foi produzido pelo inconsciente? Fica-se sempre condenado a permanecer na periferia da questão, do palpável, trazendo à tona ou demonstrando apenas aquilo que qualquer um, com razoáveis conhecimentos técnicos e com um pouco de esforço, pode fazer através de uma partitura. (FICARELLI, 1994, p.214)

Eu parto de um princípio, eu tenho a compreensão de que não estamos sós. Não sei se é um pensamento espiritualista, mas acho que nós temos de estar sempre ligados ao cosmo. Sei que existe o consciente e o inconsciente, então, se quando vou iniciar a composição de uma obra eu usar apenas o consciente, eu não vou conseguir coisa nenhuma – ou melhor, eu acho que consigo, porque conheço a técnica. Mas, fica apenas a técnica. Então, eu tenho que me dispor plenamente, me libertar das coisas materiais em volta e me concentrar de tal maneira que eu deixe o inconsciente fluir. Quer dizer, eu chamo isso de trabalhar com o inconsciente. Apenas depois que a música está feita, eu uso o recurso do consciente – ou seja, os conhecimentos técnicos,

116 Tendo em vista ser ainda uma biografia em construção no ambiente da musicologia brasileira, dedicamos parte desta ampla seção inicial à transcrição de seis trechos com entrevistas concedidas pelo compositor Mario Ficarelli (cf. Referências).

117 “Olha, eu acho que eu tenho que escrever aquela música como se eu estivesse num teatro, sentado no principal lugar, o mais central, o melhor, e ter uma música que soa no meu cérebro. É aquela música que eu acho que é aquela que eu devo registrar. Aí entra a questão que eu sempre faço referência, que é a honestidade na composição. Eu não posso escrever música para agradar esse ou aquele ou agradar grupo. Eu tenho que escrever a música o mais sinceramente possível e sem esperar retorno, porque, se eu quiser retorno, eu tenho que tomar outras atitudes e que conflitam com o meu pensamento” (FICARELLI, 2006, 18’, transcrição nossa).

muito bem aplicados para ver se está tudo no lugar, [e] a isso eu chamo de lapidação. (FICARELLI, 2005 apud RYDLEWSKI, 2007, p.160)

O “trabalhar com o inconsciente”, processo composicional inicial, é a fase geradora das principais ideias¹¹⁸, o momento em que a obra é concebida internamente, sem recursos externos: “[...] trata-se de criar na mente a obra inteira, sem qualquer som determinado. Quando essa maturação tiver sido concluída, aí sim serão escolhidos os materiais temáticos, porquanto as dimensões já terão sido estabelecidas” (FICARELLI, 1995, p.29). A “lapidação”, por sua vez, consiste em um processo consciente, em que o compositor busca o desenvolvimento, o aprimoramento e o refinamento da ideia inicial, concebida na fase anterior, por meio de uma técnica adequada à sua construção. Ficarelli (2005 apud DONADIO, 2008, p.56) comenta: “Pode parecer pretensão: primeiro, a música está na imaginação; quando vai ao vivo, me surpreende em muita coisa. É curioso, mas me surpreende positivamente. Dá mais do que eu esperava. Pelo menos nos últimos vinte anos tem sido assim [...]”.

Sua trajetória composicional é segmentada pelo próprio compositor em três períodos distintos. O primeiro, caracterizado pelo emprego de procedimentos seriais, compreende os anos de 1969 a 1972: “foi um período curto, mas que valeu como experiência para eu encontrar a minha maneira de fazer música” (FICARELLI, 2011 apud ZANDONADE, 2011, p.146). Dessa fase, Ficarelli destaca as obras *Ensaio-72* (1972) para *mezzosoprano*, pratos e contrabaixo, e *Zyklus I* (1973) para quarteto de cordas.

O segundo (1973-1979) período é caracterizado pela livre utilização de recursos composicionais. Essa fase é marcada por um “atonal[ismo] livre, com elementos agregados do dodecafonismo, [...] um período tonal bastante ampliado, sem preocupações de manter uma tonalidade” (FICARELLI, 2011 apud ZANDONADE, 2011, p.148). As obras *Zyklus II* (1976), para orquestra sinfônica, e *Ensaio-79* (1979), para piano e quatro percussionistas, foram consideradas representativas pelo compositor.

O terceiro e último é marcado pela compreensão de sua maturidade: “Nesse período eu me encontrei mais livre, independente, despreocupado em seguir por aqui ou por ali. À medida que você vai ganhando maturidade e respeitabilidade, você se tem mais confiante. [...] passei a me entender como compositor realmente” (FICARELLI, 2011 apud ZANDONADE, 2011,

118 Em uma de suas falas, Ficarelli faz referência ao pensamento *noures, captar as noures* de Pietro Ubaldi (filósofo e pensador espiritualista italiano): “[...] os pensamentos estão no universo e se trata de o criador, principalmente na música, que é [a] mais instintiva das artes, captar, entrar em sintonia e agarrar! No passado chamavam [isso] de inspiração, que é uma maneira poética de chamar, mas na verdade é entrar em sintonia com certos planos onde você capta ‘o pensamento’. É uma coisa um pouco complexa, mas que no fim dá nisso” (FICARELLI, 2005 apud RYDLEWSKI, 2007, p.191).

p.149). Aqui, o compositor destaca a obra *Interlúdio* (1980) para trompa e piano: “Esse nome foi bastante significativo: uma parte de minha produção ficava para trás e outra estava à minha frente. Assim pensei, era um momento de alçar outros voos” (FICARELLI, 2011 apud ZANDONADE, 2011, p.149).

Na entrevista para o Museu da Imagem e do Som, Ficarelli (1990b, 18’, transcrição nossa) comenta sobre a sua terceira fase e as aspirações que o acompanhavam como compositor:

O *Interlúdio* seria, assim, o entremeio. Ele é de 80, então [há] o antes e o depois do *Interlúdio*. Agora, eu acho que essa parte posterior ao *Interlúdio*, de um certo modo, eu gosto mais. Não que eu desgoste dos anteriores, porque eu acho que é mais ou menos como a gente passa uma vida, que amou muitas e só a última que é legal. As outras... não. E todos aqueles momentos de amor com cada uma? É uma coisa preciosa e [isso] jamais pode ser renegado. [...] O que veio depois de 80, assim, eu acho que está mais perto do que aquilo que eu quero chegar. Porque eu ainda não consegui [...] chegar, assim, numa plenitude de liberdade. Essa que eu almejo.

Ainda que Ficarelli as considerasse apenas como exercícios, é interessante destacar algumas questões vinculadas às obras que antecederam as orientações com Olivier Toni. O compositor lembra que as composições realizadas durante esse período tinham certa semelhança com obras do compositor russo Sergei Rachmaninoff¹¹⁹.

Destacamos também, que durante os anos de 1967/1968, o compositor se debruçou sobre *A sagração da primavera* (1913) de Stravinsky. O estudo sobre a obra o influenciou fortemente durante toda a sua trajetória, principalmente quanto aos elementos de aspecto rítmico: “Eu acho que o ritmo é o caule da árvore, da planta[,] sei lá. Sem o caule[,] nem uma folha se sustenta, nem um galho se sustenta, porque precisa. O caule é fundamental, e eu vejo o ritmo como esse elemento muito importante [...]” (FICARELLI, 2005 apud RYDLEWSKI, 2007, p.165).

Outro momento importante na vida do compositor, datado de 1968, decorre da composição das *Nove peças breves* para piano. De acordo com Ficarelli, essa foi a primeira obra a ser realizada sem qualquer instrumento de apoio à tarefa composicional, marcando o momento em que passou a confiar em seu “ouvido interno”:

Foi, assim, uma espécie de atestado de valor para mim mesmo [...]. Porque, [com] esse trabalho, parece que eu consegui fazer uma síntese da experiência anterior. [...] Antes, até ele, eu escrevia ao piano [...]. Isso era uma coisa extremamente lenta, [...] porque fica muito dependente do instrumento. Nesse período de 68, eu tinha uma atividade que não me deixava, eu não podia estar com o instrumento perto, mas também não precisava ficar ocupado o tempo todo [...], então eu levava o papel, sempre levava o papel de música, mas não me aventurava. Um belo dia, pensei em

119 “O que eu escrevia, era muito... até um certo período, até 67, por aí, era uma coisa que lembrava, um pouco, Rachmaninoff [...]. Eu não buscava semelhança, mas eu fazia e gostava. Só que não me dava muita consciência de que tinha esse paralelo forte” (FICARELLI, 1990a, 45’, transcrição nossa).

fazer um negocinho e foi indo, foi indo e fiz uma peça inteira em duas horas. Eu fiz uma peça para piano, inteira. Quando cheguei em casa: “deixa eu ver se isso aqui está soando aquilo que eu pensei”. E estava! [...] Que fantástico! Levei o papel no dia seguinte, mandei ver e a coisa acontecia. Quer dizer, eu estava sendo capaz de usar meu ouvido interno. [...] E foram as *Nove peças breves*. (FICARELLI, 1990a, 57', transcrição nossa)

“Situando-se numa postura de equilíbrio entre a renovação e a tradição” (NEVES, 2008, p.298), Mario Ficarelli escreveu mais de 150 obras. Em seus catálogos (FERREIRA, 1976b; PEIXOTO, 2018) encontramos arranjos, transcrições, orquestrações e composições de obras camerísticas e sinfônicas, para os mais diversos instrumentos e vozes. Há seis obras para duos com violino: *Maktub II* (1972) e *Constantia* (2003), para violino e piano; *Canzona* (1978), *Cristal 213* (1984) e *Invenção* (2012), para violino e violoncelo; *Seis duetos* (1976), para dois violinos.

Rydlewski (2007, p.144) aponta aspectos comuns entre Ficarelli e a pós-modernidade: (1) a preocupação com uma música que possa ser “experimentada completamente pelo ouvinte”, considerando os limites em relação à capacidade de compreensão; (2) a diversificação de procedimentos técnicos de diferentes estilos e períodos; (3) a afirmação da honestidade consigo mesmo, como premissa de expressão individual; (4) o uso estendido da tonalidade como um processo harmônico de “aproximação tonal”. Ainda que Rydlewski (2007, p.144) enumere as características de afinidade entre a pós-modernista e a música de Ficarelli, o autor comenta que “não podemos fazer qualquer afirmação no sentido de haver elementos suficientes que possam qualificá-la como tal. Pelos mesmos motivos, também não há como negar que não possa haver”.

De acordo com Salles (2005, p.58), “o pós-modernismo seria, *grosso modo*, uma ruptura com o paradigma modernista, centrado sobre a evolução, o progresso e a hegemonia cultural europeia”. O conceito de pós-modernidade envolve ainda hoje extensa discussão, não havendo uma identificação do conceito com um estilo musical, o que leva Salles a refutar qualquer ideia de uma “listagem de ‘técnicas composicionais pós-modernas’ ou de ‘compositores pós-modernos’”. O pós-modernismo abre uma “possibilidade de convivência entre estilos considerados excludentes entre si e a desconsideração de uma postura hierárquica entre estilos” (SALLES, 2005, p.59). Assim, reconhecemos ser possível caracterizar a obra *Maktub II* (1972), de Mario Ficarelli, como uma obra pós-modernista, tendo em vista o contexto geral no qual o compositor estava inserido, em que dicotomias como o antigo e o moderno, o folclórico e o urbano, o nacional e o universal conviviam e convergiam, resultando em elementos híbridos de tradição e de vanguarda.

Ao ser questionado sobre viver na pós-modernidade, Ficarelli (2005 apud ZANDONADE, 2011, p.70) expressa:

É bom sim [viver como pós-moderno]. Incomodava-me muito, por volta de 68, quando comecei a compor, a pressão que havia, de um lado o nacionalismo, e de outro, as tais vanguardas. Pensava que a única coisa que existia era a liberdade plena para alguém escrever o que quisesse. Não entendia o policiamento. Felizmente isso acabou. Hoje o compositor tem diante de si uma imensa quantidade de recursos. Mais uma vez invoco a responsabilidade: o que fazer diante de toda essa liberdade? Acredito que o compositor inteligente saberá escolher quais as ferramentas que melhor irão servir às suas propostas. Será como para um escritor escolher se vai escrever um romance, um poema, uma crônica, ou apenas um pensamento. Que vocabulário vai usar, simples ou sofisticado? Será detalhista ou sintético? É preciso antes de mais nada que ele saiba, no seu mais íntimo, se realmente tem alguma coisa para dizer. Sinto-me bastante à vontade neste tempo pós-moderno – escrevo a música que sinto dentro de mim, aliás, como sempre procedi.

2.3.1 *Maktub II* para violino e piano de Mario Ficarelli (1972)

Maktub (do árabe, “estava escrito”) é o título de uma série de três obras compostas durante a década de 1970: *Maktub I* (1972), para piano, *Maktub II* (1972), para violino e piano, e *Maktub III* (1978) para dois pianos ou para piano a quatro mãos. De acordo com o próprio compositor, “*Maktub I* e *II* têm características de resignação enquanto *Maktub III* pretende alterar ‘o que estava escrito’” (FICARELLI, 1978b, p.1)¹²⁰.

Composta em 1972, em meio aos reflexos do movimento Música Nova em São Paulo, *Maktub II* não deixa de dialogar com os estímulos decorrentes desse ambiente. Contudo, o faz sem se render, sem abrir mão das estratégias composicionais consagradas, procurando conciliá-las, mesmo quando os novos estímulos dizem respeito à expansão de parâmetros muito caros ao repertório tradicional – como é o caso da forma aberta.

Eu tinha no meu íntimo certas restrições a respeito da música que faziam [o grupo Música Nova]. Que eles diziam se chamar música... não sei. Diziam se chamar música, quando em um certo momento de uma peça no teatro, dois músicos das cordas se levantavam e começavam a esgrimir com o arco do instrumento, como se parte da música.

[...] Eu vejo isso, sinceramente, como um desrespeito à própria música. Como espetáculo, ridículo. [...] Talvez em algum momento tenha servido para desmistificar algumas coisas, não sei. (FICARELLI, 2005 apud RYDLEWSKI, 2007, p.159)

¹²⁰ Dito isso, Ficarelli esclarece a nossa curiosidade sobre a grande similaridade encontrada nas obras *Maktub I* e *Maktub II* e o distanciamento em relação a *Maktub III*. As duas primeiras obras da série se diferenciam apenas pela mudança na configuração instrumental, na armadura de clave e na livre combinação na execução das figuras de notas do *ostinato*. Encontramos gravações da interpretação de Eudóxia de Barros e Edith Kielgast da obra *Maktub III*, disponível no álbum *Música e músicos de São Paulo: piano a 4 mãos* (1978a).

Embora a obra *Maktub II* tenha notação tradicional, destacamos a ausência de barras de compasso, o uso pouco comum dos acidentes na armadura de clave¹²¹ e a inscrição de instruções aos intérpretes em uma bula que antecede a partitura impressa. A obra se caracteriza por não fixar a sua estrutura formal de uma única maneira, transferindo aos intérpretes ações que lhes permitem determinar a sua configuração. Dessa forma, consideramos que, devido às qualidades atribuídas a cada um dos períodos composicionais de Ficarelli, *Maktub II* se insere em um estágio de transição entre o primeiro e o segundo período. Para Zandonade (2011, p.71), nessa época “as preocupações dodecafônicas [foram] cedendo lugar à escolha plural das técnicas composicionais”. O compositor comenta:

No segundo Festival da Guanabara [1970], conheci muitas partituras com gráficos, com escrita diferente. Curiosamente, quando voltei, escrevi uma peça inteira assim e, todo entusiasmado, levei para o Toni ver. Eu não estudava mais com ele, mas durante alguns anos levava para ele ver minhas obras prontas. Ele olhou, virou e revirou as páginas e disse: O que você vai escrever depois? Achei a pergunta tão estranha! E ele: Você já pôs tudo aqui. Aí me dei conta do abuso: eu fiz pintura a óleo, escultura em barro, em cerâmica, aplicações, trabalhei com tecido, fiz tudo num quadro só; não sobrava nada para depois! Foi uma grande aula essa observação! (FICARELLI, 2005 apud DONADIO, 2008, p.52)

Esta análise revela um compositor condizente com os desdobramentos tradicionalmente suscitados pelo material da própria obra, como é o caso das variações em desenvolvimento de um motivo ressignificado como conjunto e variado por meio de processos simétricos e de digressões – como permutação, substituição, inserção e rarefação¹²².

A adição de um valor curto em meio aos padrões rítmicos conhecidos, empregados em sobreposições de até três vozes, gera uma textura em multiníveis com pulsos irregulares não isócronos. Esses materiais interagem com os intérpretes por meio de processos característicos da forma aberta, rompendo com a linearidade do discurso e exigindo uma reciprocidade acurada entre os envolvidos. Mesmo assim, Ficarelli (1995 apud ZANDONADE, 2011, p.77) manteve seu compromisso com a inteligibilidade musical por parte da audiência:

A importância da arquitetura musical é fundamental para sua sobrevivência, uma vez que toda obra artística estará fadada à falência se não der condições suficientes pelo menos ao ouvinte para o acompanhamento da lógica do pensamento do compositor. Essas condições são básicas nas artes temporais. Dessa maneira o compositor que deixar de lado essa preocupação arquitetural acabaria correndo o risco de perder-se em divagações, tornando-se redundante ou prolixo; ou então, no caso oposto, o

121 Conjecturamos que o uso pouco comum da armadura de clave em *Maktub II*, com apenas dois bemóis, Si₁ e Dó₁, é apenas de ordem prática, uma vez que o compositor explora justamente as notas Lá-Si₁-Dó₁.

122 O uso de um único conjunto fartamente variado remete aos estudos sobre a primeira fase do serialismo, identificado com obras como *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg.

sinteticismo poderá provocar no ouvinte uma expectativa que não será resolvida, surgindo, conseqüentemente, uma espécie de decepção.

A obra é, então, configurada por nove materiais, denominados pelo compositor como um *ostinato*, sete seções e uma coda. Conforme as instruções do próprio compositor (FICARELLI, 1972, p.1), todas as seções devem ser executadas por ambos os instrumentos, “sendo livre a repetição de algumas no todo ou em partes”. A obra deve iniciar com o *ostinato* ao piano (mão esquerda) que se mantém presente durante toda a performance. Após o início do *ostinato*, ambos os instrumentos tocam a seção 1 (ou “motivo”, como denomina o compositor), não necessariamente ao mesmo tempo. A execução de ambos deverá ser impreterivelmente concomitante apenas na seção 5, a qual terá de estar localizada “como ‘média-aritmética’ em relação às outras seções, por conter a única modulação no contexto geral da peça” (FICARELLI, 1972, p.1). As demais seções (2, 3, 4, 6 e 7) devem ser livremente dispostas, sendo que as execuções dos dois instrumentistas não podem ser isocrônicas. Por fim, “a dinâmica da coda será diminuída ao máximo, restando apenas o ‘*ostinato-solo*’ esmaecendo e limitando-se apenas ao trecho escrito”. Na coda, a isocronia entre ambos os instrumentos é novamente dispensada. A Figura 41 apresenta a visão geral desses elementos na partitura de *Maktub II*:

Figura 41 - Visão geral da partitura. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano

The image displays a musical score for *Maktub II* by Ficarelli, arranged for violin and piano. The score is organized into several systems:

- Ostinato:** The top system shows a continuous rhythmic pattern in the left hand, marked with a tempo of 80 and a dynamic of *p*. It includes the instruction "sempre" and a note to "sempre usar pedal se for possível" (always use pedal if possible).
- Seção 1:** The first section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*. It includes the instruction "sempre usar pedal se for possível" and a note to "sempre usar pedal se for possível" (always use pedal if possible).
- Seção 2:** The second section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*.
- Seção 3:** The third section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*.
- Seção 4:** The fourth section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*.
- Seção 5:** The fifth section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*. It is noted as the only section with modulation.
- Seção 6:** The sixth section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*.
- Seção 7:** The seventh section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *p*.
- Coda:** The final section, marked with a tempo of 128 and a dynamic of *ppp*. It includes the instruction "sempre usar pedal se for possível" and a note to "sempre usar pedal se for possível" (always use pedal if possible).

Additional markings include "SPAIN BR. 4.7.72" and "DURATA: mínimo 6 minutos".

Fonte: Ficarelli (1972).

Ainda que a bula de *Maktub II* esclareça diversos aspectos ligados à performance musical, a inexistência de alguns detalhes aumenta o leque de ambigüidades interpretativas. A ausência de qualquer menção sobre a possibilidade de predeterminação no ordenamento

das seções 2, 3, 4, 6 e 7 induz a considerarmos que o planejamento anterior à performance possa evitar execuções isocrônicas entre os instrumentistas. Na omissão de instruções a respeito da inserção de silêncios entre as execuções das seções, consideramos uma performance contínua, nos moldes de uma forma tradicional com tema e variações. Quanto à execução da seção 1, acreditamos que não poderá ser imediata ao fim da escrita do primeiro ciclo do *ostinato*, tendo em vista nossa compreensão de que a execução dos dois instrumentos não pode ser coincidente nessa seção. Ao longo desta análise sugerimos, ainda, indicações dinâmicas com base em configurações estruturais, uma vez que as mesmas estão presentes apenas no *ostinato* e na coda.

A Figura 42 propõe facilitar a visualização da estrutura formal de *Maktub II*. As linhas em cinza destacam a disposição dos materiais invariáveis e as linhas em azul, a seção 5, a “média-aritmética” da obra. Dessa forma, se desconsiderarmos as variações das repetições das seções (no todo ou em parte), estamos diante de uma obra com, no mínimo, 10.560 diferentes possibilidades de execução. Dessa forma, embora a obra seja simples em sua apresentação visual, a performance de *Maktub II* exige um apurado nível de comunicação e percepção com o outro e sobre o outro, principalmente no que tange à escolha das seções.

Figura 42 - Estrutura formal de *Maktub II*: as linhas em cinza indicam os materiais invariáveis; em amarelo, as opções de execução das seções; em azul, as duas opções de “média-aritmética” para a execução da seção 5. A leitura deste exemplo deve ser realizada verticalmente e de cima para baixo

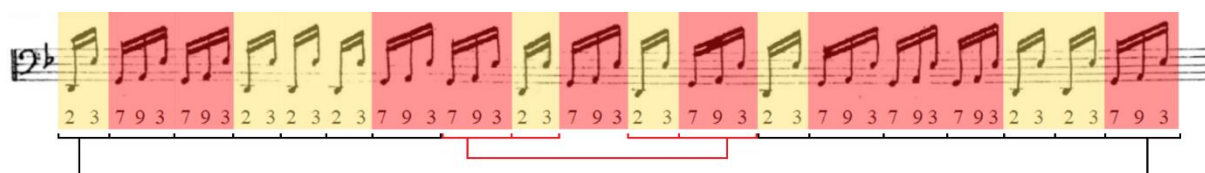
OPÇÃO DE EXECUÇÃO 1		OPÇÃO DE EXECUÇÃO 2	
Violino	Piano	Violino	Piano
—	<i>Ostinato</i>	—	<i>Ostinato</i>
Seção 1	Seção 1	Seção 1	Seção 1
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 5	Seção 5	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 5	Seção 5
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Coda	Coda	Coda	Coda
—	<i>Ostinato</i>	—	<i>Ostinato</i>

* As opções de execução das seções entre os instrumentos não podem coincidir.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972).

Tendo verificado a estrutura formal da obra, seguimos à análise individual dos materiais: o *ostinato*, as sete seções e a coda. O *ostinato* é executado exclusivamente pelo pianista (mão esquerda) em *piano* e *staccato*, persistindo até o fim da performance, com andamento ♩: 126. Possui dois padrões, Ré-Mi_b [2,3] (01) e Sol-Lá-Mi_b [3,7,9] (026), organizados de forma espelhada inexata. Na Figura 43, nos traçados em vermelho, verificamos o espelhamento de materiais idênticos, simetria translacional (CANELLAS, 2014, p.10)¹²³, e em preto, o “espelhamento” de materiais distintos. Para que a execução pelo pianista não fique fragmentada, agrupamentos desses padrões binários e ternários devem ser realizados de acordo com a agógica de cada seção.

Figura 43 - Análise do *ostinato*: em amarelo, destacamos o material Ré-Mi_b [2,3] (01) e, em vermelho, Sol-Lá-Mi_b [3,7,9] (026); os traçados em vermelho apresentam o espelhamento de materiais idênticos e os traçados em preto, o “espelhamento” de materiais distintos. Ficarelli, *Maktub II*, piano



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

As sete seções devem ser executadas com andamento ♩: 80. A seção 1 é a menor delas e deve ser a primeira a ser executada por ambos os instrumentos. É interessante mencionar que, em um dos prefácios dessa série de três peças, Ficarelli (1978b, p.1) comenta a escolha do título: “O título foi sugerido pela ideia de um único motivo que nunca sofre alterações em suas três notas: um tom ascendente e um semitom descendente”. Ainda que esse trecho pertença ao prefácio de *Maktub III*, consideramos que sua aclaração também faz referências às demais obras da série, *Maktub I* e *II*. Dessa forma, esta análise entende que o chamado “motivo”, “um tom ascendente e um semitom descendente”, seja o fragmento Lá-Dó_b-Si_b (9,11,10), destacado na Figura 44 pelo traçado em verde. Esse fragmento forma o conjunto germinal de três notas (012).

No âmbito das alturas, a seção 1 possui, em suas extremidades, uma configuração composicional em espelhamento (10, 9, 11, 10, 9, 10), chamado por Canellas (2014, p.11), como comentamos, de simetria por reflexão. Essa configuração confere à nota Si_b (10) um papel cêntrico, de tônica e repouso. Por meio da segmentação de contorno¹²⁴ (SEGC) <102101>, observamos uma construção melódica equilibrada, que abrange os intervalos entre notas de tom

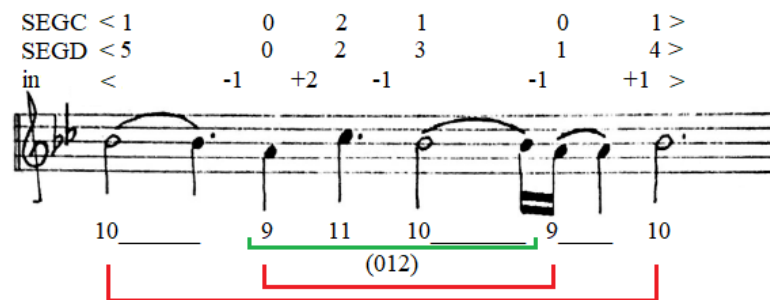
123 De acordo com Rohde (1997 apud CANELLAS, 2014, p.10), “a translação constitui operação simples de simetria e corresponde à repetição periódica de um motivo que se desloca em uma direção”.

124 Os termos “segmento de contorno” ou “SEGC” são as traduções de Bordini para *Contour SEGment* ou “CSEG” (STRAUS, 2013, p.83).

e semitons <-1, +2, -1, -1, +1>. A segmentação de durações (SEGD) <502314>¹²⁵ nos mostra que, embora a escrita rítmica denote diversidade, o compositor mantém certo equilíbrio ao incluir as figuras de notas longas nas extremidades e as mais curtas no interior da frase.

Chamam a atenção os valores adicionados (Figura 44), uma remissão a Messiaen que, respaldado por estudos acerca da música do século XIII no sul da Índia, do cantochão e dos pés métricos gregos, inseria um prolongamento curto ou pausa curta no interior de conhecidos padrões rítmicos ocidentais, rompendo o pulso métrico – por conseguinte, privilegiando um pulso mínimo. Assim, ao tocar essa seção, os intérpretes podem seguir as recomendações de Messiaen (1966, p.10-1, 29), inicialmente contando mentalmente o pulso mínimo (nesse caso, a colcheia) e passando, posteriormente, a sentir os “antipulsos” irregulares, até que frases flexíveis possam ser formadas.

Figura 44 - Análise da seção 1: notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em verde indica a presença do conjunto (012), anunciado pelo compositor como “motivo”, e os traçados em vermelho mostram a simetria por reflexão. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

A seção 2 é organizada em duas partes, indicadas na Figura 45, pela linha pontilhada em roxo. A primeira parte reproduz a ideia inicial da obra com duas variações por inserção, identificadas na notação com inteiros pela cor azul: 10, 10, 9, 10, 11, 10, 9, 10. Ignorando a *acciaccatura*, a ideia principal mantém a sua configuração espelhada no âmbito das alturas de notas, preservando a disposição dos inteiros no final da frase (10, 9, 10).

A análise dos intervalos entre notas evidenciou uma frase que, no seu interior, é caracterizada por intervalos de semitons e, nas extremidades, intervalos de 8J e de 9M: in <-12, -1, +1, +1, -1, -1, +13>. É interessante notar a ausência do intervalo de 2M, que era presente na seção 1. A análise da segmentação de contorno (SEGC) <31012103>, obviamente, apresenta uma maior variedade quando comparada à seção anterior, devido ao alargamento intervalar das

¹²⁵ O termo SEGD foi utilizado por Moreira (2008) em substituição à designação “seg-d” de Elizabeth Marvin (1991). A substituição teve a intenção de gerar conformidade em relação ao termo SEGC, apresentado anteriormente.

extremidades e às inserções de material, alterando também a resultante da segmentação de durações (SEGD) <04312325>.

Na segunda parte da seção 2, duas aparições do “motivo” (destacado na Figura 45 pelo traçado em verde) descrevem uma espécie de desenvolvimento da primeira ideia da obra (10, 9, 11, 10, 9, 10), caracterizado por uma construção em oitavas (com exceção do intervalo de 9m, Si₁-Dó₂) e situado em uma região mais aguda. Variações do conjunto (012) são observadas em toda a seção 2, por meio da permutação entre as notas Lá-Dó₂-Si₁ (9,11,10).

Figura 45 -Análise da seção 2: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes, os traçados em verde indicam a presença do “motivo” e os traçados em vermelho mostram a simetria por reflexão. Ficarella, *Maktub II*, violino e piano

SEGC <3 1	0	1	2	1	0	3 >															
SEGD <0 4	3	1	2	3	2	5 >															
in <-12	-1	+1	+1	-1	-1	+13 >															

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarella (1972, p.1).

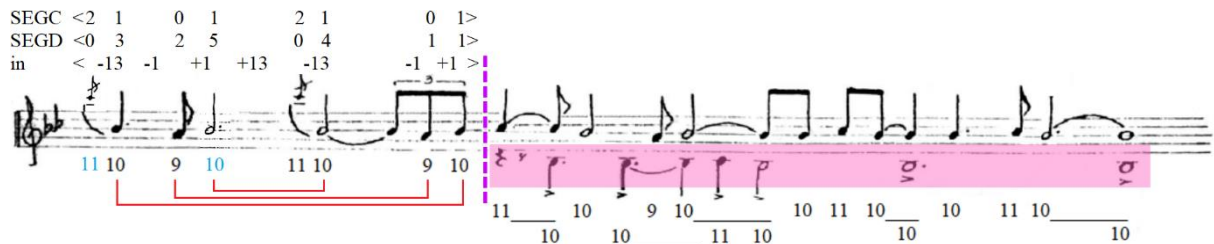
A seção 3 é organizada em duas partes (Figura 46), sendo iniciada por uma nova variação da ideia principal, com destaque em azul para a inserção de elementos: 11, 10, 9, 10, 11, 10, 9, 10. Apesar de não manter a simetria por reflexão, encontrada nas seções 1 e 2, essa variação também preserva os materiais do fim da frase (10, 9, 10).

A notação com inteiros evidencia a construção de um perfil organizacional que estrutura a primeira parte em dois grupos idênticos (11, 10, 9, 10) e (11, 10, 9, 10), de simetria translacional (CANELLAS, 2014, p.10). Conseqüentemente, a análise dos intervalos ordenados entre notas e a segmentação de contorno também compartilham dessa característica: in <-13, -1, +1> +13 <-13, -1, +1> e SEGC <2101> <2101>.

Em relação à seção anterior, os intervalos de semitom e o intervalo de 9M são mantidos, e o intervalo de 8J, removido. Percebemos que há um deslocamento do intervalo composto (in <+13) da extremidade direita da frase para o seu interior. A segmentação de contorno mantém uma estrutura semelhante à da seção 1, finalizando em (SEGC) <2101>. A segmentação de durações, por sua vez, não revela similaridades importantes em relação às variações anteriores. Mesmo assim, é curioso notar que o primeiro e o quinto material da segmentação possuem o mesmo ataque de notas, reforçando a ideia de um perfil organizacional estruturado em dois grupos: SEGD <0325> <0411>.

Na seção 3, não observamos a inserção do “motivo” Lá-Dó_b-Si_b (9,11,10), mas encontramos algumas variações, que geradas por meio da permutação entre as alturas de notas, preservam a sua identidade sonora, conjunto (012). O conjunto (012) é encontrado três vezes na primeira parte da seção 3, com (11, 10, 9) e (9, 10, 11), e uma vez na segunda parte, com (9, 10, 11). A segunda parte introduz, pela primeira vez na obra, uma voz intermediária (destacada na Figura 46 pela cor rosa) iniciada logo após a variação da ideia principal. Nessa passagem polifônica a três vozes (*ostinato*, voz intermediária e voz superior), o desafio da execução da rítmica com valores adicionados é redobrado, uma vez que um ciclo métrico comum não é formado. Assim, o conceito de polifonia se expande para um tipo com “antipulsos” irregulares e não concomitantes.

Figura 46 - Análise da seção 3: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em vermelho mostram a simetria por reflexão. Com destaque em rosa, a voz intermediária. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano

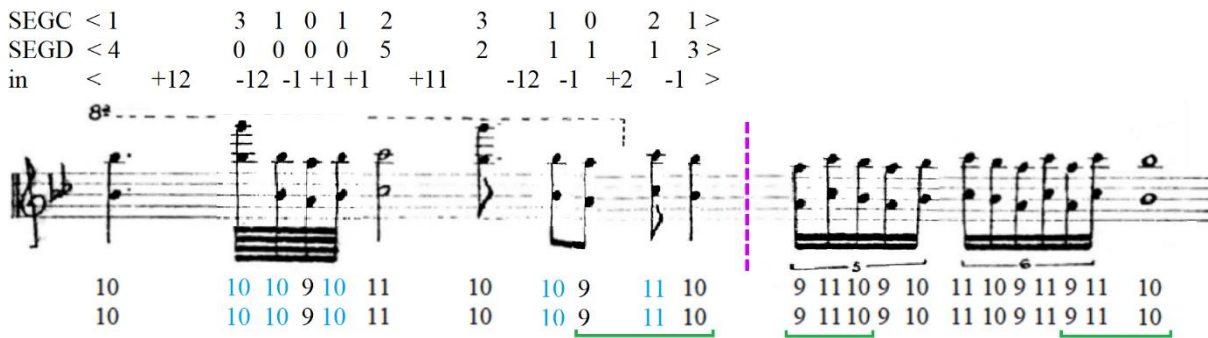


Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

A seção 4 (Figura 47), também dividida em duas partes, é totalmente construída em oitavas tal como a segunda parte da seção 2 (Figura 45). A ideia principal da obra, localizada na primeira parte da seção, é mais uma vez variada por meio de replicações das notas Si_b e Dó_b. A notação com inteiros nos mostra um número importante de inserções, cinco no total: 10, 10, 10, 9, 10, 11, 10, 10, 9, 11, 10. Embora o “motivo” se encontre predominantemente variado pelas permutações (9, 10, 11), (10, 9, 11) e (11, 10, 9), há três aparições do conjunto (012) em sua ordem original, Lá-Dó_b-Si_b (9,11,10).

A análise dos intervalos ordenados entre notas apresenta os intervalos de 8J, 7M, 2m e o retorno do intervalo de 2M, presente na seção 1, in <+12, -12, -1, +1, +1, +11, -12, +2, -1>. A segmentação de durações, tal como a segmentação de contorno, não encontra semelhanças nas seções anteriores (SEGD <40000521113>, SEGC <13101231021>), embora tenhamos percebido o aumento na densidade rítmica. Aqui, destacamos o desafio da afinação no extremo-agudo do violino e a rítmica com “antipulsos” irregulares. Ao piano, se a opção do intérprete for por uma dinâmica intensa, será formado um timbre brilhante com densidade ampla (Figura 47).

Figura 47 - Análise da seção 4: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em verde indicam a presença do “motivo”. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

Já no prefácio da obra, o compositor anuncia que a seção 5 (Figura 48) contém “a única modulação no contexto geral da peça” (FICARELLI, 1972, p.1). A “modulação” indicada por Ficarelli é por nós referenciada como uma ampliação na coleção de referência – de Lá-Si_b-Dó_b [9,10,11] (012) para Lá-Si_b-Dó_b-Dó-Ré [9,10,11,0,2] (01235). Considerando a sonoridade total acrescida do *ostinato*, atinge-se a coleção Sol-Lá-Si_b-Dó_b-Dó-Ré-Mi_b [7,9,10,11,0,2,3] (0134568).

A seção 5 (Figura 48) é dividida em três partes, sendo iniciada pela variação da ideia principal da obra, mantendo a estratégia das seções 2 e 3. Essa variação é caracterizada por inserções e por uma substituição, destacada em vermelho na notação com inteiros: 10, 11, 10, 9, 11, 10, 11, 10, 11, 0. Por meio da análise dos intervalos ordenados entre notas, percebemos uma frase bastante similar à da seção 1, composta por intervalos de 2m e 2M, in <+1, -1, -1, +2, -1, +1, -1, +1, +1> e com segmentação do contorno (SEGC) <1210212123>.

A segmentação de durações (SEGD) <1000200001> realça o predomínio de colcheias e um perfil organizacional quase totalmente espelhado, denotando uma duração central que polariza a performance, formando, dessa forma, um ápice. A única figuração rítmica com notação não tradicional da obra (Figura 48, cor roxa) é chamada por Stone (1980, p.124) de *accelerando* com barras (*beamed accelerando*) e indica que a execução rítmica deve ser progressivamente acelerada. Tendo em vista ser essa a seção em que os dois instrumentistas devem necessariamente dobrar a execução, a decisão a respeito da duração desse *accelerando* deve ser decidida previamente.

A mudança na coleção de referência aparece logo após o fim da variação da ideia principal, marcado pela linha pontilhada, e permanece até o final da seção (Figura 48). Na segunda parte da seção 5, observamos o uso de díades constituídas por intervalos de 8J e, ocasionalmente, por intervalos de 7M (Dó-Si) e 9M (Dó-Ré). Apesar de ser anunciada como

uma seção de “modulação”, o compositor traz unidade ao trecho ao inserir o “motivo” Lá-Dó_b-Si_b (9,11,10) em dois momentos marcantes: no ápice da variação da ideia principal da obra e ao pontuar o final da seção. Cientes dessa importância, os intérpretes podem destacar esse conjunto por meio de inflexões no fraseado, de uma dinâmica um pouco mais intensa no caso do ápice inicial e mais calada na pontuação final.

Uma importante observação emerge da leitura desse conjunto final (012). Tendo em vista que a nota final Si está grafada precedida por um bemol, pressupõe-se que a penúltima nota seja Si natural. Assim, o bequadro escrito há 17 durações permaneceu válido até aqui. Por conseguinte, entendemos que em *Maktub II*, os acidentes não se referem apenas às notas que precedem de imediato, mas mantêm-se ativos até que sejam revogados por outro acidente (Figura 48).

Figura 48 - Análise da seção 5: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em três partes e os traçados em verde indicam a presença do “motivo”. Com destaque em roxo, o *accelerando* com barras. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

A seção 6 retorna à coleção de referência inicial, Lá-Si_b-Dó_b. Organizada em duas partes, a seção inicia com uma variação da ideia principal, caracterizada por uma substituição (destacadas na notação com inteiros pela cor vermelha) e duas permutações (destacadas na cor verde): 10, 10, 11, 9, 10, 10. Essa variação é repetida seguidamente por três vezes e de forma sobreposta (destacada na Figura 49 pelos traçados vermelhos).

Nessa primeira parte, a segmentação de contorno e a análise dos intervalos ordenados entre notas, principalmente os três fragmentos em oitavas, evidenciam uma frase organizada em três gestos semelhantes: SEGC <0132> <0132> <0132> e in <+12,+25/+13, -2/-2, -35/-23> <+12, +25/+13, -2/-2, -35/-23> <+12, +25/+13, -2/-2>. O aparecimento do conjunto (012) em permutação reforça essa ideia. Por sua vez, a segmentação de durações realça o predomínio de colcheias (representadas pelo número inteiro 1) e semínimas (pelo número 2), (SEGD) <1112>

<2121> <1203>. Nesse contexto, a duração curta presente no terceiro fragmento (representada pelo número inteiro 0) atrai para si o ápice da frase durante a performance.

Tal como ocorre nas seções 2 e 5, na segunda parte da seção 6 (Figura 49) há uma espécie de desenvolvimento. A construção em díades inclui intervalos de 7M (Dó_b-Si_b) e 9m (Si_b-Dó_b, Lá-Si_b), obscurecendo as fronteiras das oitavas, conduzindo-as da máxima consonância à dissonância. Ao piano, essas dissonâncias podem ser potencializadas por meio de um timbre mais brilhante e de ataques transversais com a mão aberta. Ao violino, uma aproximação do cavalete redundará no timbre mais estridente.

Esse direcionamento da consonância à dissonância é intensificado pelo “*accelerando* escrito” – um aumento gradativo da velocidade rítmica, formado por colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias, quintinas de semicolcheias, cujas duas últimas são desdobradas em quintinas de fusas – pontuado por uma semibreve final. A segmentação de durações confirma a análise descritiva, (SEGD) <4444444333333222211111111000005>.

Figura 49 - Análise da seção 6: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em vermelho mostram a repetição da ideia principal. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano

SEGC <0 1 3 2 0 1 3 2 0 1 3 2 >
 SEGD <1 1 1 2 2 1 2 1 1 2 0 3 >
 in < +25 -2 -35 +25 -2 -35 +25 -2 >
 +12 +13 -2 -23 +12 +13 -2 -23 +12 +13 -2 >

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

Tal como na seção 3, a seção 7 (Figura 50) apresenta uma voz intermediária, evidenciando uma passagem polifônica a três vozes (*ostinato*, voz intermediária e voz superior). A voz intermediária, formada por semínimas pontuadas, se mantém durante quase todo o trecho, desvanecendo-se na inclusão da variação da ideia principal, que pela primeira vez, é deslocada para o fim da seção, promovendo um esvanecimento do fluxo musical.

Formado por uma pausa de colcheia, uma colcheia e uma semicolcheia, o silêncio na cabeça dos compassos da voz superior é invadido pelos ataques da semínima pontuada da voz intermediária. Esse gesto se repete seis vezes de forma similar, mas variável tanto rítmica quanto melodicamente.

É curioso notar que as durações nessas duas vozes não possuem o mesmo valor (cada pulso na voz superior corresponde a cinco semicolcheias, formando “antipulsos” irregulares; na voz intermediária, cada pulso corresponde regularmente a seis semicolcheias), mas Ficarelli

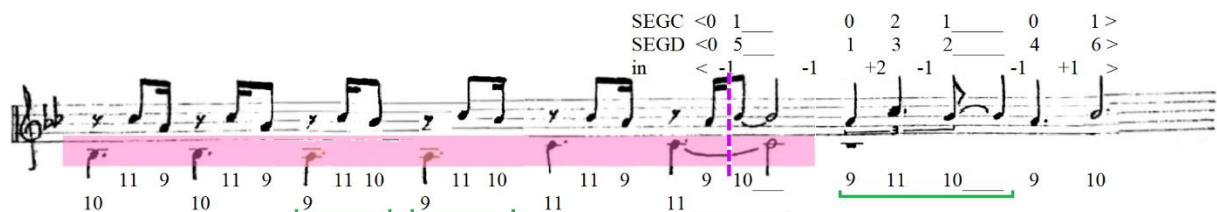
as alinha na partitura como se fossem regulares. Diante desse impasse, os intérpretes terão que optar pela execução alinhada ou por sucessivos deslocamentos. Em relação ao direcionamento da frase, pode-se optar por uma condução em direção à nota final.

Na segunda parte da seção, a variação da ideia principal possui grande similaridade com a da seção 1 (Figura 44). Ignorando-se a semicolcheia inicial, observamos que os inteiros localizados nas extremidades da variação têm a mesma configuração composicional em espelhamento e sem digressões (inserção, substituição ou permutação) (10, 9, 11, 10, 9, 10). A análise da segmentação de contorno (SEGC) <0102101> revela o mesmo equilíbrio melódico encontrado na ideia geradora (Figura 44). Esse equilíbrio abrange a análise dos intervalos ordenados entre notas, formado por tom e semitons, in <-1, -1, +2, -1, -1, +1>. Assim, em consequência das similaridades observadas, a seção 7 insere o “motivo”, Lá-Dó_b-Si_b (9,11,10) em sua localização original.

A variação da ideia principal é alcançada por meio de alterações rítmicas, percebidas por meio segmentação de durações (SEGD) <0513246>. Mesmo assim, ao ignorar a semicolcheia inicial, reconhecemos que a variação da seção 7 possui similaridades com a ideia inicial ao empregar notas longas nas extremidades e notas curtas no interior da frase. Logo, os intérpretes podem optar por manter um ápice centralizado nessa segunda frase (Figura 50).

A despeito das variações não serem executadas na ordem de 1 a 7, a forte similaridade com a apresentação inicial da ideia principal, nesse momento final, corresponde a um traço de conservadorismo, remetendo à ideia de tema e variações encontrada nas *Variações Goldberg* de J. S. Bach.

Figura 50 - Análise da seção 7: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes e os traçados em verde indicam a presença do “motivo”. Com destaque em rosa, a voz intermediária. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

De acordo com o próprio compositor, “após a apresentação de todas as seções (sendo livre a repetição de algumas no todo ou em parte) seguir-se-á a coda” (FICARELLI, 1972, p.1). A coda (Figura 51), assim como a maioria das seções, também é segmentada em duas partes. Na primeira parte, percebemos uma atividade rítmica mais lenta em relação ao restante do

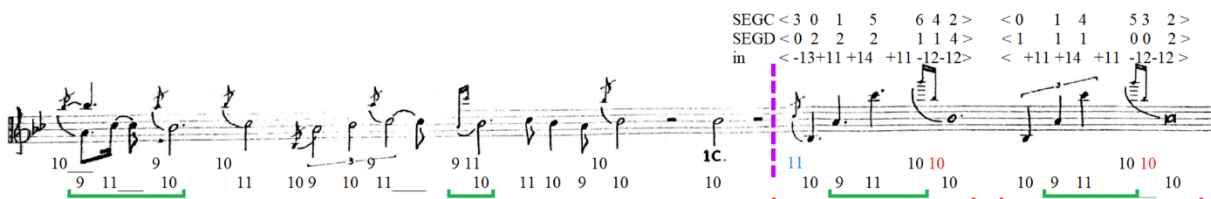
trecho, marcada pelo uso de mínimas e mínimas pontuadas que, em contraste, são combinadas às *acciaccaturas*. O conjunto (012) está presente ao longo de toda a seção, sendo quatro vezes presente como o chamado “motivo”, Lá-Dó_b-Si_b (9,11,10).

Na segunda parte da coda (Figura 51), encontramos duas variações da ideia principal, compostas de forma semelhante e justapostas (destacadas pelos traçados em vermelho). A localização dessas variações, na segunda parte da coda, promove um esvanecimento no fluxo musical, tal como o encontrado na seção 7 (Figura 50). Ao compararmos as variações da coda com a ideia principal da seção 1 (Figura 44), observamos as seguintes digressões: na primeira variação, uma inserção e uma substituição (11, 10, 9, 11, 10, 10, 10) e, na segunda variação, a exclusão da nota inicial, Dó_b, e a preservação de Si_b (10, 9, 11, 10, 10, 10).

A análise por meio da segmentação de contorno revelou que ambas as variações se caracterizam pela grande diversidade de alturas de notas: a primeira variação SEGC <3015642> e a segunda SEGC <014532>. No entanto, ao ignorarmos a *acciaccatura* inicial da primeira variação, percebemos duas frases idênticas: SEGC <014532> e SEGC <014532>. O mesmo acontece com a análise de segmentação de durações e com a análise dos intervalos ordenados entre notas que, em uma primeira observação, apresentam duas segmentações distintas devido à presença da *acciaccatura*: SEGD <0222114> e SEGD <111002>, in <-13+11+14+11-12-12> e in <+11-14+11-12-12>. Contudo, ao ignorarmos mais uma vez a *acciaccatura*, observamos duas segmentações idênticas: SEGD <111002> e SEGD <111002>, in <+11+14+11-12-12> e in <+11+14+11-12-12> (Figura 51).

É interessante notar que em cada variação, o conjunto (012) aparece em sua ordem direta apenas uma vez, sendo permutado duas vezes na primeira variação e apenas uma vez na segunda variação. Por fim, “a dinâmica da coda será diminuída ao máximo, restando apenas o ‘*ostinato-solo*’ esmaecendo e limitando-se ao trecho escrito” (FICARELLI, 1972, p.1).

Figura 51 - Análise da coda: segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). A linha pontilhada marca a segmentação da seção em duas partes, os traçados em verde indicam a presença do “motivo” e os traçados em vermelho mostram a repetição da ideia principal. Ficarelli, *Maktub II*, violino e piano



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ficarelli (1972, p.1).

A princípio, *Maktub II* de Mario Ficarelli se apresenta como uma obra despretensiosa. A partitura se ajusta em uma única página, na qual prevalece uma notação tradicional e inscrições de instruções para os intérpretes. O emprego de poucos materiais sustenta a percepção inicial da obra. As linhas melódicas das seções são caracterizadas, em sua maioria, por movimentos intervalares simples, formando uma textura em que duas linhas melódicas se sobrepõem a um *ostinato*. Percebemos o uso comedido de indicações de dinâmica, acentos, articulações e de recursos de técnica instrumental estendida.

Contudo, a análise da obra revelou que, embora exista um único motivo, suas variações são imbuídas de grande sofisticação, uma vez que mesclam recursos de permutação, substituição, inserção e rarefação, que interagem com o intérprete por meio de processos característicos da forma aberta, processos que rompem com a linearidade do discurso e exigem uma reciprocidade acurada entre os intérpretes. É importante destacar que a inserção de um valor curto em meio aos padrões rítmicos conhecidos – um recurso recorrente em obras de Messiaen – produz “antipulsos” usados por Ficarelli em sobreposições de até três vozes, gerando uma textura em multiníveis com pulsos irregulares não isócronos.

Nesse contexto, pode-se imaginar a economia de meios na escolha dos materiais para compor *Maktub II*, aproximando Ficarelli do artifício de um pintor que, ao depositar em sua paleta apenas as cores primárias, experimenta a criação de uma infinidade de outras cores. Há também uma clara intenção do compositor de produzir na obra uma gradação, por meio da introdução de pequenas variações da ideia principal a cada seção. No entanto, a reordenação das seções pelos performers forma uma espécie de imagem cubista. Assim, a obra tradicionalmente impressa ganha uma existência recontextualizada à luz dos valores de seu tempo.



Silvio Ferraz (São Paulo/SP, 1959)

2.4 SILVIO FERRAZ: “COMPOR É COMO FAZER UMA CASA. É DESENHAR O LUGAR”

Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhamos um lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas são reviradas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos, cavam-se alguns buracos. (FERRAZ, 2005, p.35)

Silvio Ferraz Mello Filho nasceu em São Paulo, em 1959, e é considerado “um dos mais importantes compositores de sua geração, [tendo] produzido uma obra bastante diversificada, além de também ter uma atuação como administrador musical e professor. Já foi responsável, inclusive, pela formação de algumas gerações de jovens compositores” (CROWL, 2018, 59”, transcrição nossa)¹²⁶. Sua obra tem sido executada no Brasil e no exterior por prestigiados grupos musicais: Camerata Aberta, Duo Diálogos, Grupo Novo Horizonte, Sonâncias, Arditti Quartet, Ensemble Contrechamps, Ensemble Nord, Het Spectra Ensemble, Ictus Ensemble, The Nash Ensemble e The Smith Quartet. Iniciou os seus trabalhos em composição em 1978, enquanto estudava música na Universidade de São Paulo (1977-1982). Durante esse período, teve aulas com dois dos principais nomes do grupo Música Nova, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Ferraz participou de seminários de composição com Brian Ferneyhough (1943) e James Dillon (1950), na Royaumont Foundation (1994, França), e com Gérard Grisey e Jonathan Harvey, no Ircam (1997, França). Para Mamedes (2010, p.35), os “cursos com Bryan Ferneyhough e seu interesse por filosofia aplicada às artes refletem em suas obras referências que podemos associar à Nova Complexidade inglesa e suas reflexões sobre a pós-

126 Como professor, Silvio Ferraz atuou em instituições de ensino como a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) (2000-2006) e a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2002-2013). Dentre suas atividades administrativas progressas, destacamos a direção pedagógica da Escola de Música do Estado de São Paulo e a direção pedagógica e artística do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão (2009-2010). Atualmente, é professor titular do Departamento de Música na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) (2014-), na qual exerce também as funções de chefe de departamento e coordenador do convênio ECA-USP/Université Paris 8, dentre outras. Silvio Ferraz mantém uma intensa atividade como pesquisador, autor de livros e artigos, mantendo participações em conferências nacionais e internacionais. Para mais informações, conferir o site pessoal do compositor: <https://sferraz.mus.br>. Acesso em: 7 mar. 2022.

modernidade”. Para Donadio (2008, p.10), a obra de Silvio Ferraz é “marcada por intenso ecletismo, evoluindo de uma postura pós-serial nos anos 80, passando por um ‘minimalismo’ cuja base teórica remete ao compositor Olivier Messiaen”.

Fui aluno de Willy Corrêa de Oliveira e de Gilberto Mendes, mas poderia dizer que o que permeia mesmo a música que escrevo são as falas dos velhos, Adhemar de Campos e Olivier Toni. As dicas de maestro de banda dadas pelo Adhemar e as opiniões talvez mais cheias de detalhes dadas pelo Toni sempre orientaram o que eu tinha de estudar. Claro, tudo isso foi meio que posto de lado no momento de crescer, e rememoro hoje como coisas bastante distantes e que dizem respeito a uma pessoa de outra época, de uma época em que acreditava que com a música eu faria algumas coisas se movimentarem, que aquilo teria alguma força revolucionária. Hoje, não acredito mais nessas coisas, e as pessoas importantes ficaram como boas recordações. Dos nomes todos de que me lembro, ficaria com quatro: Toni, Adhemar, Paul Klee e Gilles Deleuze. (FERRAZ, 2008, p.19)

Dialogando com alguns desses nomes, o compositor gradualmente revelou a poética que delineia o seu processo composicional. Alinhavando discussões filosóficas e conceituais, os textos de Ferraz refletem um grande interesse pelos escritos do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995)¹²⁷, interesse que se dá pelo cruzamento de sua filosofia com a música, sobretudo com a música dos compositores do século XX¹²⁸.

De modo geral, não gosto de falar muito de como escrevo música e as coisas que escrevo sobre música são sempre mais conceituais do que técnicas. Talvez porque não acredite que tenha muito a compartilhar em termos de técnica composicional. As técnicas que todos compositores utilizam são não muito mais do que aquelas mesmas empregadas por qualquer estudante de composição antenado às mais recentes invenções da música atual. Faço tal afirmação porque as técnicas composicionais, todas as técnicas, no fundo, são sempre comuns. São sempre as técnicas de uma época; e é neste sentido que talvez o mais interessante a ser compartilhado aqui sejam aquelas maneiras com as quais tentei resolver certos problemas composicionais, mais do que falar de novas técnicas que pude engendrar e das quais me arrogaria ser dono. Espero assim dividir com o leitor o que vou chamar de “algumas fórmulas composicionais”: maneiras pelas quais nascem os problemas composicionais nos quais as técnicas que utilizo se inserem. (FERRAZ, 2007a, p.3)

127 Silvio Ferraz (2010, p.67) destaca a presença marcante de Félix Guattari (1930-1992) “justamente naqueles trabalhos em que Deleuze mais aproxima-se da música”, como é o caso da obra *Milles plateaux* (1980).

128 “Os compositores, no século XX, não apenas lançaram-se em seus projetos composicionais, como também produziram um grande número de textos em que falam de suas poéticas, em que muitas vezes buscam tornar claro o caminho pelo qual viajaram soltos. Colocaram assim em jogo uma máquina que produziu as mais diversas relações entre música e ciência, música e política, música e outras artes, música e filosofia. Nascem desses cruzamentos as ideias de personagem rítmico, termo que o compositor Olivier Messiaen emprega ao observar que na obra de Igor Stravinsky o ritmo se faz tema, ocupa um lugar central e não mais secundário. O compositor Pierre Boulez formula a ideia de espaço-liso e espaço-estriado como um modo de pensar o tempo musical. Luciano Berio denomina uma de suas obras com o título de *Visage*, rosto, ao notar que em sua composição a voz humana perdia o seu rosto ao ser trabalhada e difundida eletronicamente. E esses são apenas alguns dos termos que Deleuze irá buscar no pensamento da música contemporânea para formular seus conceitos: personagens conceituais, paisagens melódicas, tempo liso e estriado, rosto e rostidade, dentre outros” (FERRAZ, 2010, p.67-8).

As referidas “fórmulas composicionais”¹²⁹ são discutidas em muitos de seus textos. Neste capítulo abordaremos algumas dessas fórmulas de forma breve, com a intenção de rastrear sinais que revelem um pouco do seu artesanato composicional.

Em *Notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho* (2007a)¹³⁰, Ferraz expõe ideias e imagens que atravessam a sua poética musical, dando destaque para as *fórmulas do desenho, do som, do gesto instrumental, da incrustação, da reescritura e do tempo*. Como ponto de partida, o autor toma os rascunhos e desenhos que geralmente são rabiscados durante o seu processo de criação, transformando-os em “parte integrante do texto escrito numa linguagem não verbal” (FERRAZ, 2007a, p.7).

Grande parte das ideias musicais que tenho nasce de desenhos. Não é preciso que estes desenhos sejam feitos em algum pedaço de papel e, na maior parte das vezes, estes desenhos podem ser imaginários; outras vezes, o desenho se esconde por detrás de uma partitura grosseira, sem detalhes. Costumo encontrar ideias musicais quando desenho alguma coisa, em um cruzamento do som com a imagem. Os desenhos quase sempre se relacionam com alguma sonoridade, lugar privilegiado de diálogo com a música (a sonoridade das rabecas, o som dos carros de bois, a sonoridade das grades de metal raspadas, as sonoridades diversas de compositores do século XX). (FERRAZ, 2007a, p.5)

Cada uma dessas sonoridades carrega um pacote de referências pessoais, referências que são inerentes aos sons que rodeiam “cada compositor, cada obra, cada momento de vida” (FERRAZ, 2007a, p.27). A escolha por uma ou outra sonoridade se dá não apenas pelo vínculo afetivo que suscita, mas também pelas características propriamente sonoras que comportam, gerando, dessa forma, materiais composicionais que podem “ser transformados de maneiras as mais diversas, dependendo do momento e da necessidade” (FERRAZ, 2007a, p.27-8).

Não muito longe das sonoridades estão os gestos instrumentais com os quais desenhos e sonoridades dialogam: os arpejos e passagens graves de um clarinete, os jogos de dedilhado e manejo do piano, as disposições espaciais dos instrumentos de percussão contemporânea no palco. (FERRAZ, 2007a, p.5)

129 A noção de “fórmula” provém das leituras dos trabalhos de Gilles Deleuze: “a fórmula como modo de apropriação de uma fala que parece segura e que, portanto, fornece uma ou outra garantia de que no final do túnel a luz será visível. A fórmula se contrapõe à certeza do método e do esquema. Uma fórmula é assim uma ressonância de um modo de pensamento, de uma cadeia de conceitos, em um lugar distinto daquele em que nasceu” (FERRAZ, 2007a, p.4).

130 Além de *Notas do caderno amarelo* (2007), dois outros trabalhos do compositor merecem atenção, o livro *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea* (1998) e o *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição* (2005). Em *Música e repetição*, o autor relaciona a ideia de diferença à de repetição, tomando como principal referência a noção de repetição do diferente discutida por Deleuze em *Diferença e repetição* (1988). O *Livro das sonoridades*, por sua vez, versa, principalmente, sobre o conceito de ritornelo apresentado por Deleuze e Guattari na obra *Milles plateaux* (1980). Para esses autores, o ritornelo vai além das reiterações rítmico-melódicas associadas à prática musical: “não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar. De escolher, fazer, sair e retomar este lugar” (FERRAZ, 2005, p.35).

Para Ferraz (2007a, p.37), “o gesto é como o movimento de uma linha, ou de uma série de linhas, ou uma forma qualquer que ora é curvada, ora cortada, ora simplesmente apagada”. O gesto não se refere apenas a um “procedimento de transformação, ou um grande ciclo direcional de transformações, mas deformações locais que não têm por razão se conectarem com uma ou outra forma de deformação que já tenha ou venha a aparecer na composição” (FERRAZ, 2007a, p.39). “Um dos modos de deformar o gesto e desfazer a sonoridade em pequenas moléculas recombináveis é a permutação das imagens que se desenham dentro de uma imagem (as microfiguras e microgestos que se desenham dentro do gesto)” (FERRAZ, 2007a, p.53).

A *fórmula da incrustação*, por sua vez, “visa quebrar a ideia de linearidade direta das formas tradicionais, quebrar a relação causa-efeito entre as componentes de uma música trazendo à direcionalidade uma instabilidade: existe uma direção e é por ela existir que esta linha pode ser quebrada” (FERRAZ, 2007a, p.43). A intenção do autor não consiste unicamente na interposição de uma passagem musical ou material estranho à obra. De fato, pensa-se “não mais no sentido do tempo cronológico extensivo, mas sim promovendo uma espécie de implosão formal ao desenvolver tanto a peça quanto seus menores componentes rítmicos e melódicos, pelo centro” (FERRAZ, 2007a, p.47).

De modo geral, a *fórmula da reescritura* busca retomar uma determinada situação de escuta. Para Ferraz (2007a, p.69), é como “ser atraído por uma música de outro compositor, de outro período ou de nós mesmos. Ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram”. Dessa forma, o processo de reescritura baseia-se em “copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens” (FERRAZ, 2007a, p.72-3).

No mecanismo dos pequenos roubos, algumas das fórmulas também referem autores que constituem a família de referências deste meu trabalho atual. O desenho está ligado a Paul Klee e Kandinsky, as sonoridades aos compositores da música espectral francesa, sobretudo Gerard Grisey, a fórmula do tempo liga-se às noções de tempo e espaço estriado e liso, de Pierre Boulez, das noções de espaço *hors-temps, temporel* e *en-temps*, de Iannis Xenakis, mas são, sobretudo as proposições sobre o tempo intensivo desenvolvidas por Gilles Deleuze em sua filosofia que atravessam com mais força a fórmula de tempo que aqui se propõe. Diria que as quatro primeiras fórmulas (desenho, sonoridade, gesto, incrustação) articulam-se basicamente com a sexta: a fórmula do tempo. (FERRAZ, 2007a, p.5)

Ao afastar-se das figuras de tempo científicas e divisíveis, o compositor parte à procura de outras formas de se relacionar com o tempo: “o tempo não seria mais sucessões, um tempo extensivo, mas apenas sinal de quebras de permanência, grandes quebras ou microquebras, um

tempo intensivo (nem do presente, nem do passado, nem do futuro, mas uma conexão incessante e instantânea desses lugares)” (FERRAZ, 2007a, p.99). Para o compositor,

uma música não é a soma de suas partes conforme sua forma (sua sequência e apresentação) e proporções, mas muitas vezes uma música pode ser apenas uma pequena passagem de dez segundos que nos chamou a atenção, pode ser um detalhe timbrístico, ou pode ser tais detalhes modulando outros detalhes e modulando ainda uma sensação de duração (uma sensação, e não uma medida, de permanência de um campo específico de escuta). (FERRAZ, p.2007a, p.135)

As primeiras composições de Silvio Ferraz datam da década de 1970. Desde então, mais de cem obras foram compostas para as mais variadas configurações instrumentais. Valente (2014, p.5) o considera como “um dos compositores brasileiros com maior produção para o violoncelo na atualidade”. O próprio compositor comenta sobre a sua produção:

Não tenho uma linha fixa que me caracterize como compositor acústico, eletroacústico, informático. Cada hora é uma coisa. Ora faço coisas eletrônicas, ora acústicas, ora realizo o trabalho de “poemas-em-música”. Depende do momento, daquilo que aparece para fazer. Tem dias inclusive que ao invés de escrever música fico desenhando, pintando, afinal de contas, quando tinha meus quatorze anos, imaginava um dia ser pintor, nunca músico. Só não pedem um depoimento de minha atividade de pintor porque não atuo no meio da pintura, mas acreditem, minha pintura é tão desinteressante e fora do mundo quanto minha música. (FERRAZ, 2008, p.21)

Em seu catálogo¹³¹ encontramos três obras para violino solo ou duo: *Partita II* (2010), para violino solo; *Mesmo se tudo voltasse ao mesmo tempo* (2002), para violino e *live-electronics*; *Anel anemic [Parte]* (1979), para violino e viola.

Para a análise de *Anel anemic [Parte]* tomaremos como referência o capítulo intitulado “Tatuagens” do livro *Notas. Atos. Gestos* de Silvio Ferraz (2007b, p.91-116):

O propósito deste texto é uma “visita a si mesmo”. Talvez uma visita a um outro si mesmo. Um si mesmo que não conheço mais, e que tem mais cara de um estranho do que de um mim mesmo. [...] Uma viagem me pareceu interessante e atraente logo que me dei conta de que tratava-se de visitar todo um lugar que ainda estava por vir, uma espécie de reservatório onde as formas ainda não estavam definidas, onde algumas ideias interessantes não tinham ainda conseguido ganhar corpo por precariedade. Talvez ali, com a formação musical ainda toda por vir, com informações de menos, com um repertório musical ainda incipiente; talvez ali as coisas estivessem em um estágio, numa forma que perderam posteriormente com o passar dos anos e com o congelamento de alguns movimentos.

131 O catálogo de Silvio Ferraz está disponível em seu site pessoal: sferraz.mus.br. Acesso em: 7 mar. 2022.

2.4.1 *Anel anemic [Parte]* para violino e viola de Silvio Ferraz (1979)

Anel anemic [Parte] para violino e viola foi escrita em 1979, durante o período de formação do compositor. A estreia aconteceu em 1980, no I Encontro de Jovens Compositores em São Paulo, e embora a obra tenha sido dedicada aos músicos Rogério Costa (violino) e Renato Kutner (viola), ela foi estreada na ocasião por Mayara Lima (violino) e Perez Dvoreck (viola).

De acordo com o próprio compositor¹³², o título é um anagrama de duas de suas paixões da época: Lena e Cinema. *Parte*, por sua vez, se refere ao fato de a peça ser extremamente curta, com duração menor que um minuto. A obra pertence a um “pequeno pacote de experimentações” compostas entre os anos de 1979 e 1980: “um conjunto de peças curtas ou mesmo extremamente curtas que tinham por imagem poética as poesias-imagens *Tatuagens* e *Algo* do poeta [brasileiro] Edgard Braga” (FERRAZ, 2007b, p.92)¹³³.

Tatuagens, também conhecido como *Tatoemas*, foi lançado em 1976 e pertence à última fase de criação de Edgard Braga, a fase da poesia visual. Fazem parte do seu livro os seguintes poemas: “Poema-espelho” (1965), “Abc concreto” (1964), “Noite” (1964), “Alfabograma (s.d.)”, “Limite do olho” (1965), “Vocábulo” (1966), “Ser ver” (1966), “Canto das vogais” (1966), Dedos dados (1966), “*Mask of the World*” (1966), “*Bird Cage*” (1966), “Pandorga” (1966), “Chuva” (1966), “Tatuagem” (1971), “Uivoo’ (1969) e “Poema-garrafa” (1965). Para Amaral (2013, p.77-8), nessa fase,

são visíveis os procedimentos metalinguísticos diversos agora empregados por Braga: a reflexão ultrapassa o ‘pensar o código’, os questionamentos se situam, agora, numa linha que se bifurca e aponta para o campo verbo-visual. A nova poesia braguiana se realiza sem jamais cessar seus processos de transmutação.

Neste período de visualidade na poesia de Braga, coexistem a caligrafia e o desenho, e são empregados letraset, carimbo e letraset nanquim. É gerada uma mescla de procedimentos materiais que parece quase antecipar resultados que hoje são facilmente proporcionados pelo uso da informática.

Em seu pequeno conjunto de obras ou “movimentos sonoros”, Silvio Ferraz (2007b, p.97) procurou “captar a brevidade de uma página, de um olhar rápido, a velocidade que Braga

132 Informação extraída de uma breve troca de e-mails com o compositor Silvio Ferraz em 14 nov. 2018.

133 A trajetória da poesia de Edgard Braga pode ser segmentada em diferentes fases. De acordo com Amaral (2013, p.51), “a fase da poesia visual compreende as obras *Algo* (1971), *Tatuagens* (1976), *Murograma* (1982), *Infância* (1983), e poemas incluídos no conjunto *Avulsos*, poemas que não integram nenhum dos livros anteriores, estando, porém, alguns deles inseridos na antologia *Desbragada*”. Para mais informações sobre a obra desse poeta, consultar o livro *A transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga* (2013), escrito por Beatriz Helena Ramos Amaral.

parecia imprimir a seus poemas-coisas”. Assim nasceram *Cantinelas em canto* (1979), para duas vozes femininas¹³⁴; *Anel anemic [Parte]* (1979), para violino e viola; *Toada* (1979), para coro a quatro vozes¹³⁵; *Quadra* (1980), para dez percussionistas¹³⁶.

Digo movimentos sonoros pois não tinham mais lugar, na escrita que vinha adotando, nem o tratamento melódico da canção, nem o ritmo estriado, nem as construções musicais moldadas por relações abstratas de alturas. Apenas sonoridades obtidas através de uma escrita que tinha a nota não como referência abstrata mas como modo de acoplar pedaços de sons – poeiras sonoras: um pequeno pacote de notas reiteradas como se compondo uma faixa frequência em torno da qual o som se transforma. (FERRAZ, 2007b, p.96-7)

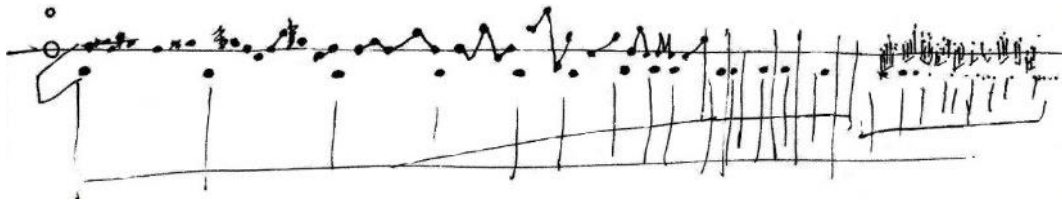
Tomaremos como norte para esta análise as possíveis relações entre os materiais empregados com as citadas *fórmulas composicionais*, uma vez que “uma fórmula não se dá sem uma outra, [...] a música é um espaço de cruzamento e não um espaço exclusivo do sonoro” (FERRAZ, 2007a, p.25). Consequentemente, esta análise se caracteriza por uma abordagem mais conceitual do que técnica, condizente com o seu próprio referencial.

Iniciamos com a observação de um dos rascunhos de *Anel anemic* (Figura 52). Esse rascunho é caracterizado por duas linhas paralelas fixas e outra com pontos sobrepostos em movimento, que progressivamente formam uma trajetória angulosa que se expande e se integra a um pequeno espaço com grande densidade de elementos. Para Ferraz (2007a, p.8), a fórmula do desenho “tem muito a ver com a simplicidade da linha”. No desenho “não existe necessariamente nenhuma hierarquia musical [...], nenhum sistema de alturas e durações, nenhuma forma *a priori*, o que permite fluxos mais livres de imagens musicais” (FERRAZ, 2007a, p.11).

134 *Cantinelas em canto* (1979) tem como base “a ideia de movimento contida no poema-imagem ‘Uivô’ de Edgard Braga, um risco feito com fonemas que atravessa uma página de papel na sua diagonal” (FERRAZ, 2007b, p.98).

135 *Toada* (1979) tem como referência o poema “Limite do olho” de Edgard Braga. Segundo Ferraz (2007b, p.104), “desta vez o poema veio mesmo a sugerir um modo de tratamento composicional. A noção de limite. Levar ao limite. Esgotar as possibilidades combinatórias de um certo número de notas; de um espaço frequencial”.

136 Conforme consta no livro *Notas. Atos. Gestos* de Silvio Ferraz (2007b, p.112), embora a partitura de *Quadra* (1980) tenha sido finalizada, o projeto foi abandonado no rascunho. “Outros projetos que se seguiram não chegaram a ser finalizados e em meio a rascunhos e rascunhos, em meio a mais e mais ideias para se compor uma peça especializada, de resultados estatísticos, cuja componente harmônica viesse de séries harmônicas, duas anotações de canto de página já apontavam para a necessidade de sair deste círculo vicioso: ‘já se foi o tempo de fazer músicas direcionais, acelera aqui, atrasa ali etc... [...] não existe saída nova em termos de alturas”.

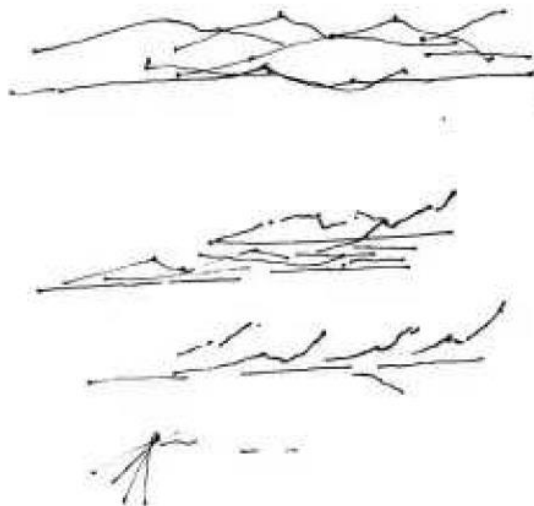
Figura 52 - Rascunho de *Anel anemic* de Silvio Ferraz

Fonte: Ferraz (2007a, p.14).

De acordo com o próprio compositor, diversos de seus rascunhos “partem ou têm o desenho como lugar de desenvolver ideias, de transformar elementos, de pensar a sequência de elementos etc.” (FERRAZ, 2007a, p.11). Em *Anel anemic*, a presença de uma linha fixa e de outra em movimento nos remete à ideia de constância e variabilidade, uma linha exercendo a função de centro harmônico, e a outra, a função melódica (Figura 53). Uma fala de Ferraz (2007a, p.14-5) sobre essa obra corrobora a nossa percepção: “a linha dos pontos-notas que se aproximam com a diminuição da figura de duração; a linha do âmbito da tessitura de notas que se amplia; a linha do espaço entre as notas *ré* e *sol* que é preenchido passo a passo; e ainda duas outras linhas: os dois instrumentistas caminhando um em direção ao outro” (FERRAZ, 2007a, p.14-5).

Quando o compositor afirma que a composição de *Anel anemic* é construída pela sobreposição de diversas imagens de linhas, não se trata “da ideia de contraponto, mas sobretudo da ideia de um espaço visual que se realiza no afastamento entre as linhas, de modo que se possa sentir tal ampliação do espaço sonoro, como num movimento de ascensão” (FERRAZ, 2007a, p.23) (Figura 53).

Figura 53 - Ilustração sobre “contrapontos de linhas com linhas fixas e afastamentos”



Fonte: Ferraz (2007a, p.24).

A obra tem três páginas, uma bula e duas partituras exatamente iguais, uma para violino (clave de Sol) e outra para viola (clave de Dó). Embora os dois instrumentos toquem exatamente as mesmas notas, “cada um deve considerar um andamento individual, distinto do outro, de modo a provocar pequenas defasagens entre as linhas e resultar na micropolifonia de uma mesma linha contraposta nela mesma” (FERRAZ, 2007a, p.14).

A obra, então, inicia com uma díade de 5J (Sol-Ré). Enquanto a nota Sol (7), corda solta, permanece como nota pedal, soando ao longo de toda a obra, a nota Ré (2) é intermitente, anexando-se às demais notas da linha melódica e formando, assim, uma movimentação geralmente sinuosa por graus disjuntos (Figura 54).

Figura 54 - Análise da ideia inicial, notação com inteiros e análise intervalar (in). Os numerais entre parênteses se referem aos intervallos formados com as notas que também estão entre parênteses. Ferraz, *Anel anemic*, violino (pentagrama 1)¹³⁷

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

Na Figura 55, analisamos a maneira pela qual a ideia inicial é manipulada. Composta por um conjunto de quatro notas, Ré-Sol-Lá_b-Fá_#, conjunto 4-5 (0126), com prevalência de 2m, 4J e tt (trítano), o material inicial vai sendo deformado por diferentes recursos.

No primeiro pentagrama, a ideia inicial é seguida de sua repetição. Percebemos a omissão (destacada na Figura 55 pela cor verde) das notas Sol (7) e Ré (2), representantes do material formado por quintas, e a permutação (destacada em azul) entre Fá_# (6), Sol (7) e Lá_b (8), representante do cromatismo.

O pentagrama 2 é composto por quatro repetições do material inicial. Essas repetições são caracterizadas pela substituição (destacada pela cor laranja) de Sol (7) por Lá (9) e de Ré (2) por Fá (5), que vão sendo reposicionadas ao longo da linha. Esse material triádico “itinerante” (Ré-Lá-Fá) vai sendo entrecortado pelo segmento cromático permutado Lá_b-Fá_#-Sol. Na última repetição do material inicial, a inserção (destacada em vermelho) de Si_b (10) e

137 Nesta Figura, bem como na Figura 55, Figura 57, Figura 58 e Figura 61, as indicações de dinâmica, ornamentos, articulações, acentuações, arcadas e pontos de contato foram omitidas com o objetivo de despoluir visualmente a análise. A Figura 63 considerará todos esses elementos.

Mi (4) traz ao discurso segundas maiores, possíveis argumentos para uma formação escalar por tons inteiros (Figura 55).

É interessante notar que o pentagrama 3 se distingue dos demais por incrustar novos materiais, quebrando a linearidade do discurso e com a relação causa-efeito. Além do uso do *tremolo*¹³⁸ e das digressões anteriormente observadas, percebemos a inserção de outras duas notas, Si (11) e Mi_♭ (3), mas o que se destaca mesmo é a omissão de Lá_♭ (8) e o emprego de certo deslocamento rítmico quando comparado com a homogeneidade dos demais pentagramas (Figura 55).

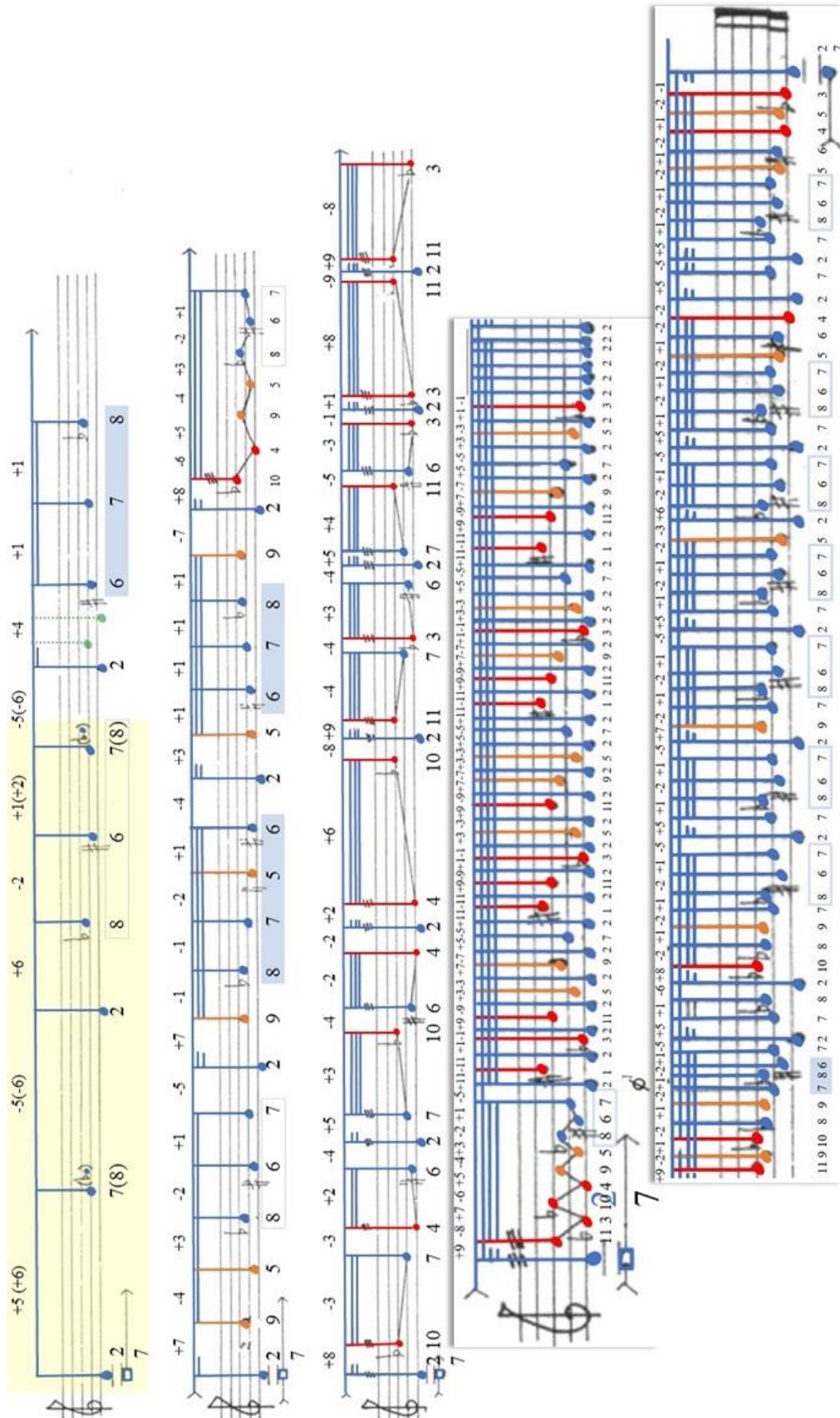
Desde que comecei a empregar a deformação constante como estratégia composicional, tive de enfrentar a exagerada linearidade que nasce deste modo de pensamento. Esta linearidade nasce sobretudo do encadeamento de transformações de um primeiro gesto passo a passo. A mesma linearidade está nas direcionalidades gerais que uma peça pode ter, como em *Anel anemic*. Ali a peça nasce de uma nota e lentamente expande o universo de alturas que utiliza. Ou seja, instaura-se uma linearidade que acaba por preencher o espaço de escuta com previsibilidades quase que didáticas, restaurando a relação clássica de causa-efeito. A primeira saída que encontrei foi desmontar a série inicial e ainda me valer de pequenas incrustações de trechos de uma música dentro de outra. (FERRAZ, 2007a, p.43)¹³⁹

O pentagrama 4 foi aqui segmentado em duas partes devido à sua extensão. Percebemos a inserção da nota Dó# (1), completando a formação escalar simétrica reflexiva 2M-2m-2M-2m, 2m-2M-2m-2M, (0134578T), próxima à escala octatônica. Classificado como 8-26 por Allen Forte, esse conjunto possui apenas esta possibilidade de simetria transposicional e inversional (cf. mostrador circular na Figura 56). Ao longo de todo o trecho, a nota pedal Ré é intercalada por fragmentos da escala de tons inteiros Mi_♭-Fá-Sol-Lá-Si-Dó#. A escala de tons inteiros poderia gerar um momento de relativa rarefação de batimentos, não fosse o embate com a nota pedal Ré, formando 7M e 2m. A partir da segunda metade do pentagrama 4, verificamos variações do material inicial, visualizado, principalmente, pelas sete repetições do material cromático inicial, Lá_♭-Fá#-Sol (Figura 55).

138 De acordo com Flesch (1939, v.1, p.68), o *tremolo* “é representado por uma sucessão tão rápida quanto possível de pequenos movimentos em *détaché*, produzidos por um movimento puro, movimento tremulante de pulso (em substituição ao movimento extenso do antebraço), de preferência na ponta extrema. [...] Pode ser produzido com o mínimo de esforço usando a maneira russa de segurar o arco na ponta extrema, a vara virada para o cavalete, e levantando todos os dedos com exceção do dedo indicador”. Para Patricia e Allen Strange (2001, p.29), o *tremolo* passa a ser considerado um evento tímbrico, principalmente pela combinação de três elementos: ponto de contato, modo de execução e velocidade: “O início de cada golpe de arco contém disparos transitórios de ruído – o som da resina na crina do arco agarrando a corda. Se um *tremolo* rápido e regular for executado, esses transientes se misturam, formando um efeito tímbrico caracterizado por uma faixa de ruído adicional. Se, no entanto, um *tremolo* mais lento e irregular for executado, os transientes não se misturarão e serão ouvidos como articulações rítmicas”.

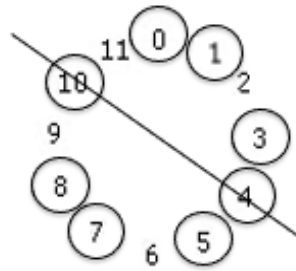
139 Sobre a referência a “trechos de uma música dentro da outra”, conferir o último parágrafo da análise.

Figura 55 - Análise sobre a deformação do material inicial ao longo da obra. Os inteiros destacados em azul indicam as permutações; em laranja, as substituições; em vermelho, as inserções. As figuras de notas em verde mostram as omissões. Ferraz, *Anel anemic*, violino



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

Figura 56 - Mostrador circular do conjunto 8-26, simetria transposicional e inversional



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Straus (2013).

Em uma obra que se caracteriza por uma melodia bastante sinuosa, destacam-se, evidentemente, as passagens contrastantes. No pentagrama 2 de *Anel anemic*, percebemos uma melodia composta por certo tipo de simetria, uma simetria por reflexão (Rohde, 1982 apud CANELLAS, 2014, p.11). A Figura 57 destaca uma melodia predominantemente descendente por graus conjuntos, Lá (9) a Fá# (6), seguida de um movimento ascendente, Fá (5) a Lá (9), e intermediada por Ré (2).

O fragmento inicial e final do pentagrama 2 (Lá, Fá, Lá, Fá#, Sol) e o fragmento central (Fá, Fá#, Ré, Fá, Fá#) se assemelham ao material citado por disporem de outro tipo de simetria, a simetria translacional, que “constitui [uma] operação simples de simetria e corresponde à repetição periódica de um motivo que se desloca em uma direção” (ROHDE, 1997 apud CANELLAS, 2014, p.10) (Figura 57).

Figura 57 - Notação com inteiros e análise intervalar (in). Linhas vermelhas indicam o espelhamento de notas que caracteriza a simetria por reflexão; linhas cinzas indicam repetição de material, caracterizando a simetria translacional. Ferraz, *Anel anemic*, violino (pentagrama 2)

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

Sob outra perspectiva, a Figura 58 analisa o contorno melódico de *Anel anemic*, priorizando as notas extremas, graves e agudas, observando que há certo direcionamento melódico por meio de um alargamento gradual de sua extensão intervalar em relação à nota de abertura, a nota Ré (2).

A obra inicia com um salto de 4J (Ré-Sol) que se transforma, por meio de um trinado, em um intervalo de 5dim (Ré-Lá); esse intervalo é alcançado quatro vezes ao longo do

pentagrama 1. Já o segundo pentagrama introduz o intervalo de 5J pela combinação das notas Ré-Lá. O intervalo de 5J é alcançado três vezes, evoluindo para o intervalo de 6m (Ré-Si_b) no final do trecho. Na segunda metade do pentagrama 3, o compositor avança um semitom que, em relação a Ré, produz um intervalo de 6M (Ré-Si). O intervalo máximo da obra em relação à nota de abertura ocorre apenas na primeira metade do último pentagrama, quando o compositor insere a nota Dó# (1), formando o intervalo de 7M.

É interessante notar que o intervalo de 7M é atingido apenas no chamado “momento central da peça (Ø)”. Constatamos, então, que na totalidade da obra, o equilíbrio subjacente à linha melódica balanceada e bastante sinuosa decorre do estabelecimento de um direcionamento melódico padronizado, de um aumento intervalar gradual por semitons (Figura 58).

Figura 58 - Análise do curso melódico da obra por meio de suas extremidades intervalares em relação à nota de abertura, Ré (2). Ferraz, *Anel anemic*, violino

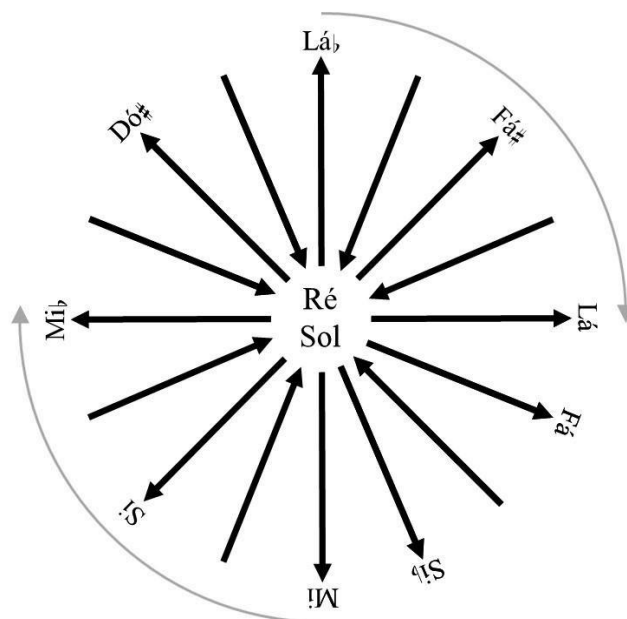
A análise melódica é apresentada em quatro pentagramas. O primeiro pentagrama mostra intervalos de 2, (8), 8, (8) e 8. O segundo pentagrama mostra intervalos de 2, 9, 9, 9 e 10. O terceiro pentagrama mostra intervalos de 11, 11 e 11. O quarto pentagrama mostra intervalos de 1, 1 e 1. Setas vermelhas indicam o movimento ascendente e descendente da linha melódica.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

A forma musical, para Ferraz (2007a, p.50-1), não se baseia apenas na sucessão de materiais e sim em “um campo de encontros de materiais; um constante movimento de acoplamentos, de aproximações e afastamentos, de alternâncias e entrelaçamentos em diversos níveis: nível da forma geral, nível do material, nível dos microelementos que compõem o material”. O compositor descreve a obra como um pequeno arco, pois a partir do momento central da peça (Ø), “os intervalos voltam a se fechar sobre uníssono. O tempo todo, cada pequena frase desenhada segue a ideia de direcionamento radial (centrípeto ou centrífugo) como nos primeiros giros sobre a nota sol” (FERRAZ, 2007b, p.101).

A Figura 59 procura ilustrar a ideia de direcionamento radial, citada pelo compositor. As setas de aproximação ao eixo central, Ré e Sol, representam o movimento centrípeto, enquanto o movimento centrífugo é representado pelas setas de afastamento. As setas de aproximação alternam com os elementos que se distanciam do eixo central, as notas Lá \flat , Fá \sharp , Lá, Fá, Si \flat , Mi, Si, Mi \flat e Dó \sharp , sendo inseridas no decorrer da obra.

Figura 59 - Ilustração da ideia de direcionamento radial da obra. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Dispostos a analisar a densidade de elementos empregados em *Anel anemic*, elaboramos a Figura 60. O eixo horizontal do quadro delimita as doze notas, Dó-Si (0-11), e o eixo vertical os pentagramas, 1-4 (o pentagrama 4 foi, tal como na Figura 55, segmentado em duas partes). Assim, ao recordar a ideia inicial da obra, que constitui o pentagrama 1, Ré-Sol-Lá \flat -Fá \sharp (2, 7, 8, 6), visualizamos um aumento progressivo de elementos que, com exceção da nota Dó (0), gradualmente emprega as notas de um total cromático. Mais detalhadamente, o pentagrama 2 insere as notas Mi (4), Fá (5), Lá (9) e Si \flat (10); o pentagrama 3 omite a nota Lá \flat (8) e insere, além de Mi (4) e Si \flat (10), as notas Mi \flat (3) e Si (11); o pentagrama 4 termina por completar total cromático ao empregar a nota Dó \sharp (1).

Figura 60 - Análise quantitativa das notas empregadas ao longo da obra. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola

	Dó (0)	Dó# (1)	Ré (2)	Mi _b (3)	Mi (4)	Fá (5)	Fá# (6)	Sol (7)	Lá _b (8)	Lá (9)	Si _b (10)	Si (11)
Pentagrama 1	-	-	-	3	-	-	2	3	2	-	-	-
Pentagrama 2	-	-	4	-	1	4	4	4	4	4	1	-
Pentagrama 3	-	-	7	4	3	-	4	4	-	-	3	4
Pentagrama 4	-	4	43	6	3	10	11	22	12	9	3	7
Pentagrama 4 (1ª metade)	-	4	33	5	1	6	1	5	1	5	1	6
Pentagrama 4 (2ª metade)	-	-	10	1	2	4	10	17	11	4	2	1

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

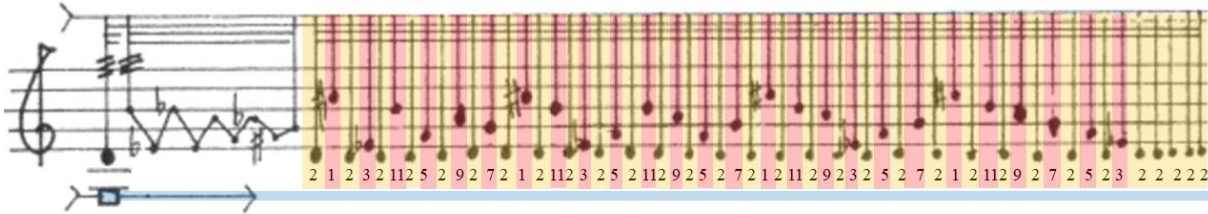
A Figura 61 analisa o trecho final de *Anel anemic*, mais especificamente, a primeira metade do pentagrama 4. Nessa passagem, observamos que a quarta corda do violino, Sol (7), permanece em som contínuo, enquanto a linha melódica alterna com o som intermitente em Ré (2), terceira corda solta, e as notas da escala por tons inteiros Dó# (1), Mi_b (3), Fá (5), Sol (7), Lá (9) e Si (11)¹⁴⁰. Esse gesto instrumental, de alternância entre corda solta e presa enquanto uma segunda corda é mantida soando, gera uma textura que faz alusão à prática rabequista. Para Menezes (2017, p.194), “o uso das cordas soltas é uma característica marcante do modo de tocar dos rabequeiros nordestinos, como Nelson da Rabeca (n. 1929)”¹⁴¹.

Dessa forma, da coexistência entre a camada com a 5J e a camada com a escala de tons inteiros emergem semitons, trítomos e sétimas maiores completamente descompromissados em relação a direcionamentos contrapontísticos ou formas de resolução tonal ou modal. Seguem outra lógica, tão culturalmente sedimentada quanto a anteriormente citada. Seguem uma lógica sedimentada na cultura brasileira, porém comprometida com processos composicionais ocidentais então vigentes.

140 Em *Anel anemic*, o compositor insere a expressão *Sul G & D* na partitura, indicando que a execução da obra deve ser sobre as cordas Sol e Ré, quarta e terceira corda do violino, terceira e segunda corda da viola, respectivamente.

141 É importante esclarecer que as rabeças são associadas “a diversas práticas performativas de tradição oral da cultura popular brasileira, como, por exemplo, o bumba meu boi, as folias de reis e as cantorias nordestinas (NÓBREGA, 2000, p.25; GRAMANI, 2002). Sua distribuição é bastante ampla, concentrando-se, particularmente, na zona litorânea, de Norte a Sul do país” (LINENBURG JUNIOR, 2015, p.13). “Em regiões como Cananeia (sul de São Paulo) ou Pernambuco (nordeste), a rabeça ainda desempenha um papel importante em rituais e festas populares (ou, como o pensador modernista Mário de Andrade chamou, ‘danças dramáticas’) como o Fandango (ver Pimentel, Gramani e Correa, 2006) ou Cavalo Marinho (ver Murphy 1997, 2008)” (FIAMINGHI; PIEDADE, 2009, p.2).

Figura 61 - Destaque da permanência da nota Sol (em azul) e a alternância entre corda solta (em vermelho) e presa (em amarelo), fazendo alusão à prática rabequista. Ferraz, *Anel anemic*, violino (pentagrama 4)



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

O compositor, ao fazer referência a um universo estilístico sonoro regional, também insere alturas de notas que remetem “ao modo de ‘Sol’ mixolídio com quarta aumentada, característico de diversos repertórios tradicionais nordestinos. Porém, uma distorção relevante é processada com a substituição do ‘Mi’ pelo ‘Mi_b’” (MENEZES, 2017, p.194-5) (Figura 62).

Figura 62 - Referência à escala de Sol mixolídio com quarta aumentada. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola



Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Menezes (2017, p.194-5).

No texto “Rabeca Reborn”, Fiaminghi e Piedade (2009, p.5) relacionam o modalismo da música executada pelas rabecas como um fator de aproximação entre a sonoridade nordestina e a música medieval. Para os autores,

a afinação não envolve quintas consecutivas, como no violino, mas interpola quartas e terças maiores, e esse fato enfatiza o tom fundamental da série harmônica. Essa afinação, que foi chamada de heterofônica [...]. O autor se refere à *rubeba* e à *vielle*), realça a nota modal do baixo, permitindo assim que o intérprete toque quase todo o tempo com duas cordas simultâneas, produzindo assim um som vigoroso e cheio, bem como padrões rítmicos claros.¹⁴²

Corroborando essas referências a instrução do compositor para uma execução com afinação oscilante em microtons: “as indicações de alturas são aproximadas, podendo existir em relação

142 “The tuning doesn’t involve consecutive fifths, as in the violin, but interpolates fourths and major thirds, and this fact emphasizes the fundamental tone of the harmonic series. This tuning, which was called heterophonic [...]. The author refers to the *rubeba* and the *vielle*), enhances the modal bass note, therefore allowing interpreter to play almost all the time with two simultaneous strings, thereby producing a vigorous and full sound as well as clear rhythmic patterns” (FIAMINGHI; PIEDADE, 2009, p.5).

à nota indicada uma diferença de $\frac{1}{4}$ de tom. Assim sendo, existirá um desencontro de alturas entre os dois instrumentos” (FERRAZ, 1979, p.1).

A fala do rabequeiro pernambucano Sergio Veloso ou “Siba”, como é conhecido, descreve a sonoridade do seu instrumento em relação à do violino:

“[...] a rabeca seria uma versão rude do violino com critérios de construção menos rigorosos, de sonoridade rude e agressiva possui desequilíbrios harmônicos”. No seu modo de ver, essas características sonoras não constituem defeitos, mas qualidades. “O violino tem um processo de aprendizado muito longo e rígido, a rabeca tem mais flexibilidade e liberdade tanto no processo de construção como no seu processo de aprendizado”. Indagado sobre a sua opção em tocar rabeca e não violino, Siba afirma: “A mim não agrada a sonoridade adocicada do violino, gosto das contradições sonoras da rabeca, as rabecas têm ruídos que formam um timbre que muito me agrada”. (VELOSO, 2010 apud SANTOS, R., 2011, p.78)

Desse modo, percebemos que a sonoridade da rabeca vai sendo cuidadosamente construída em *Anel anemic* por meio das indicações de mudanças tímbricas que reforçam a produção de um resultado “metálico e difuso” (FERRAZ, 2007a, p.37). A Figura 63 destaca alguns elementos que favorecem a formação dessa paisagem sonora. Destacamos em roxo o uso da surdina, e em verde, as indicações de pontos de contato – *punta d’arco, sul ponticello* – e de direção de arco – arco para cima e para baixo. Os ornamentos, como os trinados e glissandos, foram destacados em vermelho, e em azul, as acentuações e os sinais de *tremolos*. Já as indicações de dinâmica foram marcadas em amarelo (*piano, mezzo-piano, mezzo-forte, forte* e *sforzando* seguido de *diminuendo*)¹⁴³. Percebemos, então, que “mais de um nível de condução direcional é estabelecido: ampliação do intervalo, densidade horizontal de notas, densidade tímbrica, densidade de arcadas, dinâmica” (FERRAZ, 2007b, p.101).

No entanto, sem descartar todas as lembranças que uma sonoridade possa despertar, o que interessa de fato ao compositor são as características propriamente sonoras. A fala de Ferraz (2007a, p.37) sustenta tais impressões:

Quando começo a escrever uma música, ou apenas a imaginá-la, é comum começar por alguma coisa que costumo “rabiscar ao piano”, ou cantando, ou alguma coisa que observei em algum instrumentista. Em *Anel anemic* usei um pouco do modo de tocar da rabeca. Ali era apenas uma simples imitação, sem nenhuma análise, mas não do som da rabeca direto, e sim do som da rabeca como se viesse de um rádio de pilha dentro de uma casa – como ainda se pode ouvir nas madrugadas frias de inverno quando se anda pelas ruas das pequenas cidades mineiras.

143 É importante mencionar que a nota Sol (7), sustentada ao longo da obra, sofre todas as inflexões atribuídas à linha melódica (FERRAZ, 1979, p.1).

Figura 63 - Destaque para o uso da surdina, indicações de pontos de contato, arcadas, ornamentos, acentuações, articulações e dinâmicas. Ferraz, *Anel anemic*, violino

The image shows a musical score for violin, divided into four systems. The first system includes a tempo marking 'ca. 80 MM' and a 'sul tasto' instruction. The second system features a 'punta d'arco (sempre)' instruction and a 'sul ponticello' instruction. The third system has a 'punta d'arco (sempre)' instruction and a 'sul ponticello' instruction. The fourth system includes a 'punta d'arco (sempre)' instruction and a 'sul ponticello' instruction. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings, including 'Cant. sord.', 'sul tasto', 'punta d'arco (sempre)', 'sul ponticello', 'mp', 'sf', 'f (subito)', and 'mf (subito)'. The score also features various articulation marks, such as slurs and accents, and dynamic markings like 'mf' and 'sf'.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

A respeito da notação musical empregada, Silvio Ferraz comenta que durante a composição de *Anel anemic* e de outras obras desse período, sua notação era próxima à de Willy Corrêa de Oliveira, cuja a música o compositor admirava bastante na época, dando

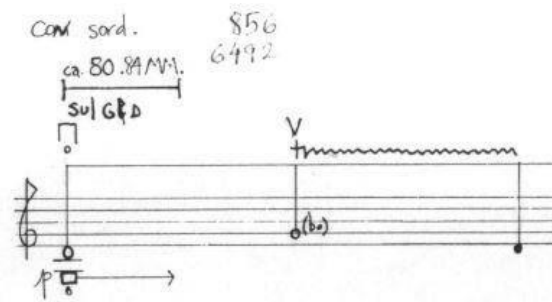
grande importância ao resultado gráfico, à diagramação. É fato se observarmos na música do séc. XX o advento do grafismo, que mesmo na música notada em detalhes a partitura ganha a partir daí uma nova dimensão gráfica [...]. Naquele momento aquilo surgia como um modo diverso de escapar à tradição, de poder ter por referência não mais a música de Beethoven mas a música dos índios tukanos, do yaulapitis, dos burundis da África Central. (FERRAZ, 2007b, p.99)

Na obra (Figura 64) identificamos uma notação na qual “as hastes utilizadas [...] servem de alusão não real à notação tradicional de ritmos”, sendo “o tempo [...] indicado especialmente onde 19cm = 80MM” (FERRAZ, 1979, p.1). Esse modo de escrita faz referência à notação rítmica proporcional de Luciano Berio (1925-2003)¹⁴⁴, que de acordo com Palopoli (2013, p.82), “igualmente denominada notação espacial ou notação tempo-espacial, neste tipo de escrita, as durações das notas e das pausas são determinadas pela distribuição espacial das alturas, ao invés de serem atribuídas através de figuras rítmicas tradicionais, tais como semínimas, colcheias, etc.”.

144 A anotação “Berio: Sequenza p/ viola” em uma das páginas [p.5] do rascunho de *Anel anemic* confirma esse entendimento (FERRAZ, 2021).

Assim, em *Anel anemic* cada segmento espacial (ou campo temporal) de 19cm corresponde a um pulso constante indicado pelo compositor como 80.84MM (bpm – *measure measures*). Se dividirmos cada um desses segmentos espaciais em oitenta fragmentos, cada pequena fração terá 0,2375cm, correspondendo à aproximadamente 0,75 segundos¹⁴⁵. Logo, a notação rítmica proporcional funcionará com o princípio de um “metrônomo visual” (BERIO, 1979 apud STOIANOVA, 1985 apud PALOPOLI, 2013, p.86). Dentre as vantagens e desvantagens listadas por Palopoli (2013, p.93) a respeito da notação proporcional, destacamos a facilidade de execução decorrente de uma grande flexibilidade rítmica e de agógica; “por outro lado, se uma precisão rítmica é almejada, a notação proporcional em detrimento à notação rítmica tradicional não é a melhor opção, uma vez que ‘contar pulsos regulares é muito mais preciso do que julgar distâncias’” (STONE, 1980 apud PALOPOLI, 2013, p.93) (Figura 64).

Figura 64 - Instrução para notação proporcional, 19cm = 80mm. Ferraz, *Anel anemic*, violino



Fonte: Ferraz (1979, p.2).

Os rascunhos do compositor nos revelam que a notação rítmica proporcional de *Anel anemic* foi empregada após a obra ter sido composta por meio de uma notação rítmica tradicional. Observamos na Figura 65 a quantidade de números e cálculos que invadiram as páginas dos rascunhos, evidenciando a preocupação do compositor em transferir, da forma mais fiel possível, a rítmica tradicional para uma rítmica espacial.

145 Análise feita com base em Palopoli (2013, p.84).

Figura 65 - Rascunho de *Anel anemic* de Silvio Ferraz

Fonte: Ferraz (2021, p.3).

Outro dado interessante é encontrado na Figura 66. Nela percebemos como o compositor projetou a velocidade rítmica da obra, ficando evidente que a obra foi maquinada com base em um aumento gradativo de sua velocidade rítmica relacionando as articulações a pontos de contato do arco:

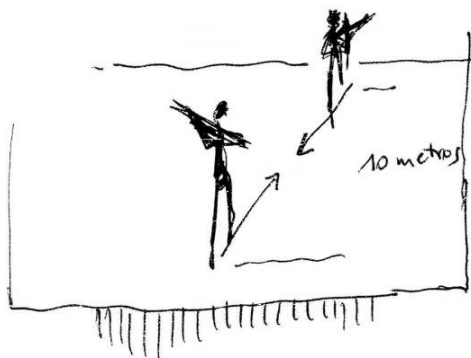
Figura 66 - Rascunho de *Anel anemic* de Silvio Ferraz

Fonte: Ferraz (2021, p.5).

Além da notação rítmica que é relativamente flexível, elementos de ambiguidade também estão presentes nas instruções sobre a movimentação dos instrumentistas no palco.

Ferraz (1979, p.1) instrui: “os 2 instrumentos percorrem uma linha reta de 10m perpendicularmente ao público de maneira que cada um se movimenta um em direção ao outro e atingindo então o meio da linha (5m) no momento central da peça (\emptyset) e então voltam à posição inicial”¹⁴⁶. A Figura 67 ilustra a cena.

Figura 67 - Ilustração em referência à movimentação dos instrumentistas no palco durante a execução da obra.
Ferraz, *Anel anemic*, para violino e viola



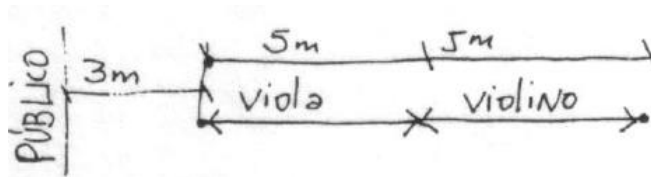
Fonte: Ferraz (2018a).

Sob outro ângulo, a Figura 68 nos traz novas informações. Essas informações não estão explícitas no texto da bula e revelam a disposição dos instrumentistas no palco e sua distância referente ao público. Aqui, a viola deverá estar localizada a três metros do público e o violino mais ao fundo, a dez metros da viola, “de forma que alguém que sentado formasse uma reta com os dois instrumentistas teria a imagem do violinista borrada pela do violista” (FERRAZ, 2007b, p.100).

Na bula da obra, o compositor menciona que “se possível a peça deverá ser apresentada em local de pouca luz” (FERRAZ, 1979, p.1). O espaço à meia-luz somado ao som acústico com comportamento acusmático provoca o surgimento da escuta multimodal (SMALLEY, 2007), na qual a música é apreciada por sentidos para além da audição. Assim, o som passa a ocupar o espaço de maneira diversa à tradicionalmente apresentada nas salas de concerto, passando a remeter, ritualmente, a rabequeiros em procissão. O ritual sedimentado no Brasil ocupa o espaço do ritual europeu. Adicionalmente, os sons acústicos ganham dimensões acusmáticas.

146 “Obs: caso o local de apresentação não possibilite a disposição com relação ao público (arena, etc...) deve-se apenas conservar o movimento” (FERRAZ, 1979, p.1).

Figura 68 - Instruções para o posicionamento dos instrumentistas em relação ao público durante a execução da obra. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola



Fonte: Ferraz (1979, p.1).

É comum encontrar nos escritos do compositor sobre a obra o emprego de expressões como “desencontro”, “desfocados” e “borrados”. O uso dessas expressões nos levou a resgatar uma breve troca de e-mails de 2018, na qual Silvio Ferraz conta que utilizou como referência para sua composição a “ideia cinematográfica de se filmar uma parede e de fazer a projeção do filme sobre a mesma parede” (FERRAZ, 2018a) – transcendendo assim uma percepção exclusivamente auditiva, especulamos que há certa semelhança entre a performance de *Anel anemic* e o cinema mudo.

Talvez esse seja apenas mais um dos vários devaneios que uma análise provoca, mas ao buscar por referências, vimos, por meio de Gorbman (1987, p.35)¹⁴⁷, que no início do cinema mudo (1895-1930) já havia uma forte conexão entre o filme e a música. Dentre outras funções, o espaço ocupado pela música durante as projeções servia para complementar ou impulsionar os movimentos da tela, favorecer a construção de uma narrativa e proporcionar certa dimensão espacial (GORBMAN, 1987, p.53)¹⁴⁸.

Com isso, reforçamos a ideia de que o artista projetou à tela a sua leitura do ritual e do rabequeiro ao buscar tanto a ideia de uma imagem “borrada”, por meio das instruções sobre a disposição dos instrumentistas no palco, quanto a de uma “sonoridade borrada, de um som que engane o ouvido, de nuvens sonoras” (FERRAZ, 2007b, p.100).

147 “O contexto físico do início do cinema explica muito sobre a conexão imediata entre o filme e a música. Durante a primeira década e meia, os filmes eram frequentemente exibidos em um cenário teatral, como parte do entretenimento ao vivo de uma noite que apresentava esquetes de *vaudeville* e números musicais. Com os músicos já presentes, era natural que eles também acompanhassem a seção de imagens em movimento do programa. Posteriormente, ainda parecia natural que, uma vez que o cinema se mudou para os seus próprios teatros, seu próprio entretenimento noturno de longas-metragens, sua própria ‘forma de arte’, o acompanhamento musical se tornou parte dele e estava lá para ficar” (GORBMAN, 1987, p.35).

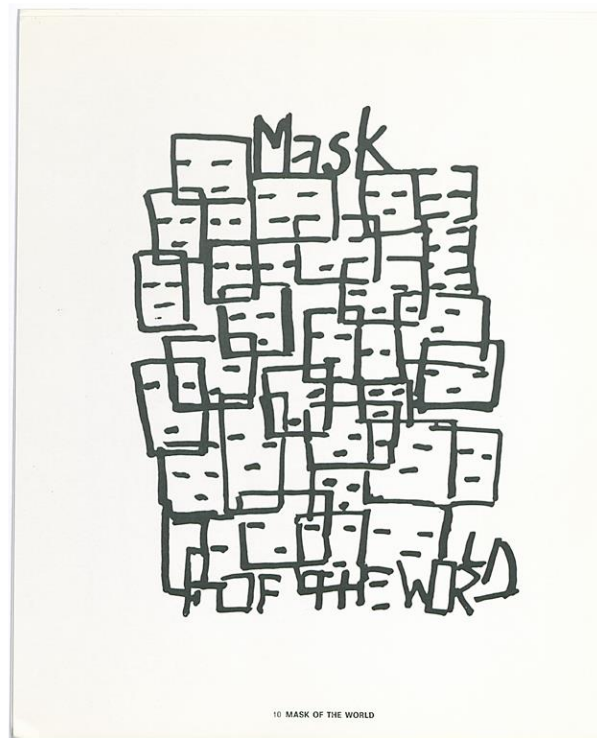
148 “De acordo com diferentes autores, a música foi usada para acompanhar filmes na era do cinema mudo porque: (1) Ela já havia acompanhado outras formas de espetáculo antes e era uma convenção que persistiu com sucesso; (2) Cobriu o ruído perturbador do projetor de filmes; (3) Ela tinha importantes funções semióticas na narrativa: codificada de acordo com as convenções do final do século XIX, fornecia um cenário histórico, geográfico e atmosférico, isso ajudava a retratar e identificar personagens e a qualificar ações. Junto com os intertítulos, suas funções semióticas compensavam a falta de fala dos personagens; (4) Fornecia uma ‘batida’ rítmica para complementar ou impulsionar os ritmos de edição e movimento na tela; (5) Como som no auditório, sua dimensão espacial compensava a planicidade da tela; (6) Como mágica, era um antídoto para o ‘fantasma’ tecnologicamente derivado das imagens; (7) Como música, uniu os espectadores” (GORBMAN, 1987, p.53).

Perseguia-me neste período uma música que fosse mais ligada ao pensamento das artes visuais do que da tradição musical. Neste sentido esta peça tinha por referência a ideia de filmar uma parede e projetar o filme sobre a mesma parede, de modo que quem o assistisse veria apenas uma parede iluminada ligeiramente borrada pelas imprecisões da projeção. (FERRAZ, 2007b, p.102)

Soma-se às referências visuais um dos poemas de Edgard Braga. Diferentemente das demais obras desse ciclo, *Anel anemic* não faz nenhuma referência direta ao poeta, mas um rascunho cita o poema-visual “*Mask of the World*” (1966) do livro *Tatuagens* (FERRAZ, 2007b, p.6). Para Ferraz (2007b, p.103), “no poema de Braga é evidente a questão do foco, da imagem desfocada por suas reproduções idênticas mas deslocadas, que em *Anel* alude também a um jogo de foco mas de um ‘foco auditivo: o ouvido como olho!’” (Figura 69).

Por fim, conjecturamos que a inserção de uma epígrafe na partitura, presente no livro *Scritti Letterari di Leonardo da Vinci* (1883, p.20), trata da diferença perceptiva que sintetiza não apenas a experiência visual, mas também a experiência sonora da obra: “as coisas vistas pelo mesmo olho às vezes parecem grandes, às vezes pequenas” (*Le cose vedute da uno medesimo ochio paranno alcuna volta grãde alcuna volta piccole* [H.3.85a])¹⁴⁹.

Figura 69 - *Mask of the World* (1966) de Edgard Braga



Fonte: Braga (1976, p.11).

149 No rascunho de *Anel anemic* encontramos outra epígrafe do mesmo livro de Leonardo da Vinci (1883) que também faz referência à percepção visual: “Quando os 2 olhos conduzem a pirâmide visual acima do objeto, esse objeto se torna claramente visto e compreendido pelos olhos” (*Quando i 2 ochi conduranni la pirâmide visuale sopra l’obietto, esso obietto fia dalli ochi veduto e bene compreso*) [C.A. 339a; 1033a] (FERRAZ, 2021, p.4).

A obra *Anel anemic* de Silvio Ferraz exala uma sonoridade nordestina, um “pseudo-modalismo distorcido” (MENEZES, 2017, p.194). Ainda que essa sonoridade tenha acometido a escuta¹⁵⁰, a análise apresentou as transformações tímbricas que sutilmente vinham inserindo sons metálicos e difusos, como se os instrumentos estivessem sendo afinados para se tornarem outros instrumentos: “o som da rabeca como se viesse de um rádio de pilha dentro de uma casa” (FERRAZ, 2007a, p.37). Para o próprio compositor,

esse lance da sonoridade, que estava já nas minhas primeiras peças, tem a ver com, por exemplo, a maneira como as pessoas tocam uma rabeca. Quer dizer, a mão de um cara do campo, de uma cidadezinha pequena, que toca numa orquestra de procissão, o dedo dele não é o dedo do violinista da Osesp. O dedo dele tem calo, ele trabalhou o dia inteiro. O violinista da Osesp trabalhou o seu instrumento, mas o outro cara trabalhou outra coisa. A mão dele, o peso, não tem o controle do cara da Osesp, também. Então, o que acontece? Isso poderia ser uma deficiência, mas na verdade é uma riqueza timbrística. Isso faz surgir uma riqueza timbrística impressionante [...]. Desde as minhas primeiras peças, isso para mim era muito importante. Não é à toa que depois eu fui, em 94, estudar com o Brian Ferneyhough. Quer dizer, mergulhar realmente na técnica expandida. E que em 98, eu fui com Grisey, mergulhar na questão espectral. Então, o som para mim é o que me interessa, realmente o meu interesse é o som. (FERRAZ, 2018b, 1°, transcrição nossa)

A análise evidenciou uma obra que foi continuamente transformada e expandida. Seu processo composicional baseia-se na sobreposição de diversas imagens de linhas, dentre elas a dualidade entre uma linha fixa (Sol) e uma móvel (Ré), resultando em um fluxo sonoro contínuo e direcional – uma energia que gradativamente se expande, se transforma e explode em uma estrutura extremamente rápida; ora se afasta, ora se aproxima, mas não abandona o seu eixo principal. Assim, vários foram os princípios aplicados à obra: a ampliação da ideia inicial, por meio da inserção, substituição, permutação e omissão de materiais; o alargamento gradual da extensão intervalar; aumento na densidade sonora; o adensamento rítmico; o referencial regional e à rabeca; a variação tímbrica como resultante do somatório desses procedimentos.

Aparentemente singela, *Anel anemic*, então, traz à escuta interna e coloca em interlocução sistemas musicais cunhados por séculos: quintas paralelas medievais, diatonicismo renascentista, o cromatismo que, ao mesmo tempo e fictamente, deu vida e irrompeu das fronteiras da tonalidade, os tons inteiros, a simetria e a coleção octatônica da pós-tonalidade, a materialidade como motivo da atonalidade.

150 Interpretação de Stanislav Malyshev (violino) e Daria Filippenko (viola) (Moscou, 2004). Disponível em: https://soundcloud.com/silvio_ferraz/anel-anemic-1979-plus-arcos-para-giacometti-2004.



Edino Krieger (Brusque/SC, 1928)

2.5 EDINO KRIEGER: “UM TIPO DE MÚSICA MAIS DESCOMPROMISSADA COM RÓTULOS”

A partir de um certo ponto [...] passei a utilizar todas essas minhas experiências, de todas as fases. Uso muitos estilos, linguagens e formas de composição, sejam elas tradicionais ou não. É um tipo de música mais descompromissada com os rótulos. (KRIEGER, 2018 apud HUF, 2018)

Edino Krieger nasceu em 1928 em Brusque, Santa Catarina. Iniciou seus estudos musicais ainda na infância, sob orientação de seu pai Aldo Krieger¹⁵¹. Aos 14 anos, por meio de uma bolsa de estudos do governo catarinense, mudou-se para o Rio de Janeiro, determinado a estudar violino no Conservatório Brasileiro de Música. Paralelamente às aulas de instrumento, o jovem violinista frequentava o curso livre de composição musical ministrado por Hans-Joachim Koellreutter:

Com o Koellreutter eu aprendi todas as técnicas de composição, tudo o que é preciso para um compositor registrar suas ideias. [Aldo Krieger e Koellreutter] são os dois grandes mestres que tive na minha vida. Os outros foram experiências que me acrescentaram conhecimento, mas a base já estava dada por esses dois. (KRIEGER, 2018 apud HUF, 2018)

A biografia de Edino Krieger é atrelada a uma forte atuação como administrador e produtor cultural. Escreveu matérias para o jornal *Tribuna da Imprensa* (1950-1952) e, entre idas e vindas, atuou como crítico musical do *Jornal do Brasil* (1956-2007). Exerceu diversas atividades nas rádios MEC (1950-1981), Roquette-Pinto (1950-19?) e *Jornal do Brasil* (1954-198?). Esteve à frente da criação e manutenção de grandes projetos, como a realização dos I e II Festivais de Música de Guanabara (1969, 1970), de doze edições dos Concursos Corais (1970-1988) e da I à XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1975-1997). Expandiu seu potencial administrador, destacando-se na direção musical da Funterj (1977-19?), direção do Instituto Nacional de Música (1981-1989), presidência da Funarte (1989-1990), da Academia Brasileira de Música (1997-2005) e do Museu da Imagem e do Som (2003-2006), “instituições nas quais fez um profícuo trabalho de recuperação e disponibilização de acervos”

151 Aldo Krieger (1903-1972) nasceu em Brusque, Santa Catarina, e foi um “representante autêntico da cultura musical brasileira no sul do país”. Violinista, regente e compositor, “é autor de inúmeras composições para piano, canto coral, banda de música, além dos hinos do centenário de Brusque e Blumenau, hino da Associação Coral de Florianópolis, entre outros” (KRIEGER, 2003).

(TACUCHIAN, 2006, p.22). Para Paz (2012, v.1, p.217) “a história da música brasileira, em especial a contemporânea, seria outra, não tivesse existido Edino Krieger”.

Quando se examina essa carreira que começou em Santa Catarina e chegou muito cedo ao Rio de Janeiro, o que salta aos olhos, além da evolução artística, é a intenção muito firme de inserir-se no processo social, na discussão da época, nos assuntos que dizem respeito à vida do músico, extrapolando o simples trabalho de composição. (HORTA, 2012, v.1, p.11)

Assim, sua trajetória é coroada por “prêmios, distinções e homenagens”, tanto no Brasil quanto no exterior (cf. PAZ, 2012, v.2, p.173-8). Para Tacuchian (2006, p.23), “poucos compositores contemporâneos brasileiros receberam em vida um reconhecimento tão grande e uma repercussão internacional tão significativa”.

O processo de criação de Edino Krieger consiste em “papel de música, lápis e borracha”, não sentindo necessidade de utilizar qualquer instrumento musical como ferramenta de auxílio¹⁵². O compositor reconhece que, para o senso comum, essa é uma atividade envolta por uma idealização romântica, pela ideia de “uma inspiração que vem do além”. No entanto, o seu processo não deixa de ser espontâneo, intuitivo e improvisatório, que se reveste de uma aura de mistério e genialidade quando afirma que a inspiração, para ele, se limita a “uma ideia privilegiada que você tem e que permite você dar início a um trabalho de criação”:

Eu sempre digo que para você criar uma música, você precisa ter alguns elementos básicos, algumas informações. Para que essa música vai ser criada? Se é uma música de orquestra, [...] você tem que saber se é uma orquestra grande, uma orquestra média, uma orquestra mozartiana, uma orquestra de câmara ou uma orquestra de cordas, com alguns instrumentos, enfim, isso já é uma primeira informação que influi no seu processo de criação. [...] Outra coisa, qual é o objetivo desse trabalho, dessa música? Se é uma série de concertos normais, por exemplo [...]. Então depende muito da destinação desse trabalho. Eu escrevi muita música para cinema, escrevi muita música de *jingles*, comerciais para televisão [...]. Se é um trabalho, digamos assim, que você faz porque você tem vontade de escrever, [...] então, geralmente as pessoas pensam assim: “bom, o compositor faz a sua peça dependendo da sua inspiração”. Penso que a inspiração, de uma maneira romântica, é entendida como, assim, digamos, você olha a lua, então você faz uma determinada música e tal [...]. A inspiração para mim é uma ideia privilegiada que você tem e que permite você dar início a um trabalho de criação. O que é o trabalho de criação? É um trabalho de construção de um material sonoro a partir dos conhecimentos técnicos que você tem. Mas não existe, eu acho, nenhuma regra assim. Eu acho que para você começar, você tem que ter a ideia do que você vai fazer, para quem, que tipo de música você é solicitado a fazer. [...] Outra coisa é você

152 “Não, na verdade eu nunca usei nenhum instrumento. Mesmo quando eu fazia exercícios de contraponto, eu achava meio desconfortável escrever tocando violino (ou mesmo dedilhando em *pizzicato*), então eu aprendi a assobiar as linhas melódicas – e aprendi, inclusive, a assobiar a duas vozes, fazer os contrapontos. Os meus colegas achavam uma novidade isso que eu assobiava a duas vozes [risos]. Então, eu me habituei a prescindir de instrumentos para compor. Eu não sou capaz de sentar, por exemplo, no piano e tocar alguma coisa para depois escrever – isso é impossível. Meu processo de criação é sempre papel de música, lápis e borracha – sem isso eu não funciona” (KRIEGER, 2018 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.535).

ter a ideia inicial, aquele ponto de partida, que depois você vai trabalhar em cima disso e daí vão ocorrer todas as ideias que você possa ter, inclusive, com conhecimentos técnicos. Às vezes você não tem mais ideia, você vai embromando o ouvinte com maneiras de você usar aquele material, enfim, tem várias maneiras de fazer isso. Então, tudo bem. Não sei se eu respondi sua ideia ou se eu decepcionei, porque você estava esperando que eu dissesse: “ah, eu tenho uma ideia, uma inspiração que vem do além”. Na verdade, tem uma única música que eu posso dizer que foi mais ou menos assim, uma inspiração vinda do além. Eu acordei uma noite, isso há muito tempo atrás, na década de 50, [...] eu estava dormindo e, de repente, eu sonhei com um tema musical. [...] Eu levantei, peguei um papel de música e anotei o tema. No dia seguinte, eu peguei aquele tema, desenvolvi o tema e fiz uma peça que é, até hoje, o maior sucesso dos pianistas, que é a *Sonatina* para piano. [...] Ela nasceu de um sonho. Então, isso aí foi uma inspiração vinda do além na forma de um sonho. (KRIEGER, 2018, 32', transcrição nossa)

Ermelinda Paz (2012, v.2, p.22), que realizou um extenso estudo sobre a vida e obra do compositor catarinense, divide a obra de Edino Krieger em três períodos diferentes, nos quais “as diferentes facetas da obra de Edino Krieger estão em consonância com o meio musical criador de sua época”¹⁵³. O primeiro período (1945-1952) é considerado “predominantemente experimentalista e universalista, devido ao contato com as técnicas novas da música serial, que era na época uma novidade, um caminho novo que se descortinava a partir das informações trazidas por Koellreutter da Europa” (PAZ, 2012, v.2, p.23). Sobre esse período, Krieger (2011, p.417) comenta:

A partir de 1945, eu tinha um pouco mais de um ano de estudo; fiz um trio de sopros dodecafônico. Koellreutter achou uma beleza e eu também. Atualmente acho um exercício escolar, uma peça que não tem grandes qualidades, mas ele ficou muito entusiasmado e me propôs ingressar oficialmente no Grupo Música Viva, formado pelos melhores alunos. Eram o Santoro, o Guerra-Peixe, a Eunice Catunda, o Heitor Alimonda. E fui então eleito o caçula do grupo Música Viva.

O compositor partiu, então, em direção aos Estados Unidos, para estudar composição com nomes importantes do neoclassicismo, como Aaron Copland (1900-1990), Darius Milhaud (1892-1974) e Peter Menin (1923-1983), além de frequentar as aulas de violino com William Nowinski (1918-1982)¹⁵⁴. Em 1952, de volta ao Brasil, Krieger frequentou o Curso de Férias de Teresópolis ministrado por Ernst Krenek (1900-1991). A respeito de sua atividade como violinista, comenta:

153 “Essa divisão em três fases diz respeito unicamente à produção de música erudita. No que tange às composições populares – *Passacalha*, *Fuga e Anti-fuga*, música para teatro, filmes, *jingles* (para o automóvel Maverick, cigarros Carlton, Hilton e Minister e, ainda, para a Shell), para televisão –, elas estão fora desse processo. Segundo Edino, são um acidente de percurso, são coisas episódicas” (PAZ, 2012, v.2, p.24).

154 De acordo com Paz (2012, v.1, p.50), William Nowinski foi o primeiro violino da Filarmônica de Nova York e assistente de Ivan Galamian (1903-1981) – um dos mais importantes professores de violino dos Estados Unidos – na Henry Street Settlement School of Music. Durante esse período, Edino Krieger também integrou a Mozart Chamber Orchestra, como violinista.

O Nowinski, inclusive, sempre me falava que meu pai tinha razão: que eu devia fazer carreira de violinista, de solista. Ele queria que eu fosse para a Europa, estudar com o Max Rostall, que foi um grande professor de violino. Mas eu realmente tinha mais ou menos me definido pela composição e acabei depois abandonando totalmente o violino. (KRIEGER, [201?] apud PAZ, 2012, v.1, p.50)

Desse primeiro período, cinco obras se destacam: *Música 1945* (1945), para oboé, clarinete e fagote; *Peça Lenta* (1946), para flauta, violino, viola e violoncelo; *5 Epigramas* (1947-1951), para piano; *3 Miniaturas* (1949-1952), para piano; *Choro* (1952), para flauta e cordas.

Os anos de 1953-1965 compreendem o segundo período composicional de Edino Krieger. Mariz (2005, p.360) classifica as obras compostas nesse momento como neoclássicas, “de tendência levemente nacionalista”. Para o próprio compositor, “apesar da grande escola nacionalista – Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Radamés, enfim – havia, ainda, muita possibilidade de utilizar elementos da cultura musical brasileira, independentemente da linguagem musical que você usasse” (KRIEGER, 2012a, 56’, transcrição nossa). Suas obras se distinguem, então, pela predominância das formas tradicionais, como a suíte e a sonata, porém, construídas “sem rigor, com total liberdade tanto harmônica quanto formal – dentro de uma linguagem em que conviviam os idiomas tonais e modais –, um modal mais nordestino e não medieval, destacando-se o emprego de referências sonoras tomadas aos modos mixolídio e lídio” (KRIEGER, [201?] apud PAZ, 2012, v.2, p.23).

Segundo Rodrigues (2006, p.40), esse foi o período mais produtivo de Edino Krieger, o período em que o compositor “viu nascer suas obras mais conhecidas pelo público e por esta razão, poderia ser considerada a sua fase de afirmação como compositor”. Oito obras se destacam: *Sonata nº 1* (1953-1954), para piano; *Suíte* (1954), para cordas; *Concertante* (1955), para piano e orquestra; *Quarteto de Cordas nº 1* (1955); *Andante* (1956), para cordas; *Sonatina* (1957) para piano; *Divertimento* (1959), para cordas; *Brasiliiana* (1960), para viola e cordas.

Num certo momento, me dei conta de que estava andando em círculos, estava repetindo o mesmo tipo de experiência. E senti falta de uma vivência maior com formas tradicionais, com as formas clássicas, com a forma de sonata etc. Isso eu nunca tinha feito. [...] Quando fui para os Estados Unidos, já em 1948, 49, comecei a fazer algumas peças que não são estritamente serialistas. Por exemplo, essa *Melopeia a 5* já tem influência de jazz. [...] Na segunda fase começo realmente a voltar a usar formas clássicas tradicionais. São as duas *Sonatas para piano*, a *Suíte para cordas*. É uma fase neoclássica, com certas características nacionalistas. Essa fase foi até 1965. Tive uma peça encomendada pelo III Festival Interamericano de Música de Washington – as *Variações elementares* –, onde utilizei uma forma que é clássica, a forma das variações, mas ao mesmo tempo usando elementos de técnica serialista. O tema das *Variações elementares* é uma série dodecafônica. Mas essa série é utilizada não estritamente como técnica serialista; é utilizada usando, inclusive, elementos de linguagem, que são mais tradicionais, e também com a presença de elementos

temáticos da música brasileira – rítmicos e harmônicos; uma delas chama-se Choro, outra, Bossa-Nova. Daí para a frente, este passou a ser o caminho. Então, começou uma fase que eu chamo de síntese, porque ela praticamente reúne a experiência da primeira fase (que é serialista) com a da segunda fase (que é neoclássica-nacionalista). [...] De 65 para cá eu me sinto menos compromissado com qualquer rotulação. Não me sinto obrigado a usar determinada técnica e ser fiel a ela. (KRIEGER, [201?] apud PAZ, 2012, v.2, p.24)

Assim, *Variações elementares* marca o início do terceiro período composicional de Edino Krieger, que iniciou em 1964. Nele, “o compositor não mais se preocupa em privilegiar determinadas técnicas, formas ou processos de composição. Vanguarda e tradição caminham harmoniosamente. Percebe-se uma busca intencional do nacional, todavia dentro de um contexto mais universalista” (PAZ, 2012, v.2, p.24). Para Horta (2006, p.34), por meio de *Variações elementares*, “temos uma amostra bem significativa do estilo maduro do compositor, que seria injusto chamar de ‘ecléctico’, de tal modo estão nele integradas as diversas maneiras de pensar e de sentir”.

Além de *Variações elementares* (1964), para orquestra sinfônica, nesse período se destacam *Ludus Symphonicus* (1965) para orquestra sinfônica, *Canticum Naturale* (1972) para soprano e orquestra sinfônica, *Ritmata* (1974) para violão, e *Estro Armonico* (1975) para orquestra sinfônica.

Rodrigues (2006, p.40), ao analisar a produção musical de Krieger, acrescenta, ainda, um quarto período composicional, que chama de “plena liberdade de expressão”, que teve início com o *Concerto para 2 violões e orquestra de cordas* (1994)¹⁵⁵. Para o autor, nesse período, “a música tonal é utilizada com frequência, assim como o livre atonalismo” (RODRIGUES, 2006, p.40). A obra de Edino Krieger, então, se tornou “menos especulativa, mas nem por isso menos criativa. Sua linguagem é direta, clara, comunicativa e integra elementos neoclássicos com traços de brasilidade” (TACUCHIAN, 2006, p.23).

Procurando determinar características marcantes da obra do compositor, Paz (2012, v.2, p.22) lembra que não se pode “deixar de considerar o convívio com a sonoridade oriunda da música folclórica praticada na região onde [Krieger] nasceu, e ainda, a proveniente da música urbana no Rio de Janeiro e de São Paulo, também por ele assimilada em sua infância e juventude”. Dessa forma, “comum a todas as fases, permanece como elemento unificador da

155 Muito semelhante à divisão de Ermelinda Paz (2012), Lutero Rodrigues (2006) divide a produção de Edino Krieger em quatro fases distintas: 1ª fase (1944-1952), 2ª fase (1953-1964), 3ª fase (1965-1994) e 4ª fase (desde 1994). De acordo com Rodrigues (2006, p.39), “o próprio compositor reconhece a divisão em fases que faremos em seguida, estando as mesmas sugeridas pelo texto introdutório do seu catálogo de obras, publicado pela Rio-arte, na década de 90, e também em depoimentos pessoais posteriores que dele obtivemos”.

linguagem musical de Edino Krieger a preocupação construtiva, ou seja, a elaboração coerente do material temático empregado” (RODRIGUES, 2006, p.40). Afirma o próprio compositor:

Em meus trabalhos mais recentes tenho empregado elementos rítmicos e melódicos de várias manifestações musicais populares, tanto os ritmos afro-brasileiros quanto o balanço rítmico e harmônico da bossa-nova e a linguagem modal e os ritmos da música nordestina. Isso sem executar as conquistas da música contemporânea, sem proselitismos nem xenofobias. Aliás, essa abertura em direção a uma liberdade total me parece uma tendência saudável de toda a música contemporânea ou pelo menos de uma parte considerável dela. (KRIEGER, 2009 apud KREUTZ, 2014, p.29)

2.5.1 *Sonâncias II* para violino e piano de Edino Krieger (1981)

Edino Krieger é autor de uma obra pouco numerosa, cerca de 150 composições executadas no Brasil e no exterior. Em seus catálogos¹⁵⁶ encontramos obras para orquestra sinfônica e de câmara, oratórios, obras para coro, vozes e instrumentos solistas (cravo, flauta, marimba, piano, trombone, viola de arame, violão, violino e violoncelo). Além do repertório de concerto, Krieger também escreveu música para cinema e teatro:

Não compus mais talvez pelo fato de ter dedicado a maior parte do meu tempo à sobrevivência. Desde os tempos em que era solteiro desenvolvia duas ou três atividades simultâneas e o tempo para criação sempre foi muito escasso. Quando me aposentei, há dez anos, pensei: “Agora só vou cuidar da minha música”. E consigo? Toda hora aparece alguma coisa. Isso quando não faço mais do que sou solicitado! Apesar disso, não tenho do que me queixar. O que tenho escrito tem sido executado e a minha música vem sendo cada vez mais tocada. (KRIEGER apud RAMALHO, 2008, p.78)

Para violino solo, encontramos as obras *Sonata para violino solo* (1944)¹⁵⁷ e *Sonata curta* (1947). Para violino e piano, *Toada* (1956) e *Sonâncias II* (1981). *Sonâncias II* faz parte de um conjunto de quatro obras que Krieger compôs durante o seu terceiro e quarto períodos composicionais¹⁵⁸, e Krieger a destaca¹⁵⁹. A obra é uma transcrição de *Sonâncias* para violino e dois pianos de 1975 e foi estreada no Rio de Janeiro em 1983 pelo violinista Jerzy Milewski (1946-2017) e pela pianista Aleida Schweitzer (1938).

156 Peixoto (2014); Coelho (2006).

157 Embora a obra *Sonata para violino solo* (1944) não esteja catalogada nos trabalhos de Francisco Coelho (2006) e Peixoto (2014), uma referência a ela foi encontrada no livro de Paz (2012, v.2, p.22), sendo considerada a “primeira composição de Edino Krieger (então com 16 anos)”.

158 *Sonâncias* (1975) para violino e dois pianos; *Sonâncias II* (1981) para violino e piano; *Sonâncias III* (1998) para violino e cordas; *Sonâncias IV* (2002) para violino e dois violões.

159 “De toda a sua obra para o violino, Edino Krieger considera a peça *Sonâncias* (1975, 1981, 1998, 2002) e o *Pequeno concerto para violino e cordas* (2008) as composições mais importantes e representativas de sua produção para o instrumento. As demais, o compositor julga como meros ‘acidentes de percurso’” (KRIEGER, 2018 apud BEBERT, 2020, p.25).

Em uma entrevista para o programa *Notas contemporâneas*, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), o compositor revela que a obra foi encomendada para um concerto em comemoração aos 50 anos do trio formado pelos irmãos Alimonda, a violinista Altea Alimonda (1919-2012) e os pianistas Heitor Alimonda (1922-2002) e Lydia Alimonda (1917-2014):

Quando fiz, eu pensei: “se eu fizer uma peça que necessite obrigatoriamente de dois pianos, essa raramente será tocada duas vezes”. Então, eu fiz de uma maneira a poder adaptar essa peça para um violino e um piano, aí eu a chamei *Sonâncias II*, que é a segunda versão da *Sonâncias I*, que é para um violino e dois pianos. (KRIEGER, 2012b, 21’, transcrição nossa)

De estilo experimental e de caráter improvisatório, *Sonâncias II* combina elementos tradicionais e menos convencionais. A obra é rica em recursos idiomáticos do violino, com indicações de arcadas, articulações, dedilhados e golpes de arco. Verificamos configurações sonoras que possibilitam o emprego das cordas soltas e de passagens que permitem movimentos paralelos¹⁶⁰. O uso desses recursos promove comodidade técnica, contribuindo para uma maior e melhor ressonância do instrumento.

Quando questionado sobre a função do intérprete, o compositor comenta:

Eu acho que ele é, na verdade, um colaborador, ele é o instrumento através do qual as suas ideias podem tomar forma, se transformar em sons. Então eu acho que ele tem uma grande responsabilidade. E, na verdade, muitas vezes o compositor tem surpresas, que às vezes são muito agradáveis, quando vê que o intérprete valoriza de tal maneira aquilo que você propõe, que você mesmo se surpreende: “isso aí realmente resultou de uma maneira fantástica”. [...] Outras vezes não, outras vezes você tem, digamos assim, decepções terríveis [...]. Não é como um pintor, por exemplo, que pinta um quadro que é aquilo que ele pensou. Ele tem condições de colocar na tela, e é aquilo. Com a música e com as artes chamadas performáticas isso não acontece. Você registra uma ideia e você entrega isso a alguém que vá traduzir, transformar isso em sons e dar vida a essa ideia. E aí ele tem uma participação muito importante, eu acho. (KRIEGER, 2010 apud LIMA, 2010, p.130)

De acordo com Berbert e Biaggi (2019, p.557), *Sonâncias II* “constitui, ao lado do *Pequeno concerto* (2008), a obra de tendência estética mais avançada dentre as composições para violino de Edino Krieger”. O gesto inicial da obra, como o desenho de uma linha, segue um movimento sinuoso, segmentado, essencialmente, em grupos de três colcheias seguidas de uma nota mais longa, sem haste. A melodia parte do registro grave do violino em *mezzo forte*,

160 Cf. Berbert e Biaggi (2019, p.552, Figura 7) analisam as passagens com movimentos paralelos: (1) movimento paralelo horizontal (padrão sobre uma mesma corda); (2) movimento paralelo vertical (padrão entre cordas); (3) movimento paralelo horizontal em bloco (padrão de acorde sobre três ou quatro cordas); (4) movimento paralelo horizontal e vertical alternado e sucessivo (entre cordas e posições); (5) e movimento paralelo horizontal em cordas duplas.

em que se destacam as sequências intervalares de 2m descendente e 3m ascendente (in: <-1, +3, -1, +3, -1, +4, -1, +3, -1, -10, +7>).

Nas obras do compositor catarinense, um dos aspectos estruturais mais relevantes, “que permeia todas as suas fases composicionais, é a exploração do intervalo como elemento básico na construção do discurso melódico-harmônico” (SANTOS, 2013, p.13). Krieger, em entrevista para Dossin (2001 apud SANTOS, 2013, p.13), revela que o emprego estrutural dos intervalos em suas obras está geralmente relacionado à teoria composicional de Paul Hindemith (1895-1963), com destaque para o livro *The Craft of Musical Composition* (1937). Para Hindemith (1942, p.57), “o intervalo, formado pela conexão de duas alturas, é a unidade básica da construção musical”¹⁶¹.

Eu sempre penso em música como uma sucessão de intervalos – sejam melódicos ou harmônicos. [...] No momento em que eu me senti mais livre da tonalidade, eu senti necessidade de ter um apoio estrutural – que, enfim, me satisfizesse e que substituísse essa estrutura tonal. Então eu passei a não pensar mais em tonalidade, mas sim em estruturas intervalares. (KRIEGER, 2019 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.546)

Assim, os intervalos predominantemente empregados no gesto inicial, 2m descendente e 3m ascendente, serão recorrentes ao longo da obra. De acordo com Berbert e Biaggi (2019, p.546), a sucessão desses intervalos é informalmente chamada pelo compositor de “célula temática”, sendo a sua recorrência responsável pelo “alto grau de coesão” da obra¹⁶². Os autores ainda chamam a atenção para outro fato curioso, de acordo com o próprio compositor:

depois de ter feito esta peça, eu me dei conta que as quatro primeiras notas que servem como tema (célula temática) são Si, Lá, Dó, Si; notas que fazem, na nomenclatura alemã, o nome de Bach. Então, isso aí eu não sei se foi alguma influência do astral de Bach que de repente me soprou esse motivo (risos), mas eu achei muito curioso isso... Mas o estilo não tem nada a ver com Bach. (KRIEGER, 2015 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.545) (Figura 70)

161 “*The interval, formed by the connection of two tones, is the basic unit of musical construction*” (HINDEMITH, 1942, p.57).

162 Cf. em Berbert e Biaggi (2019, p.547, Gráfico 1) a análise quantitativa dos intervalos melódicos recorrentes em *Sonâncias II*. Os autores identificam o predomínio dos intervalos de 2m, 3m e 5J.

Figura 70 - Destaque para a sucessão dos intervalos de 2m descendente e 3m ascendente e referência a J. S. Bach. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

in < -1 +3 -1 +4 -1 -10 -1 >

B, Lá Dó Si;
B A C H

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef and a piano dynamic marking. The notes are B, A, C, H. Above the staff, interval numbers are written: -1, +3, -1, +4, -1, -10, -1. Below the staff, the notes are labeled with their letter names: B, Lá, Dó, Si, B, A, C, H. There are blue brackets above the staff and red dashed brackets below the staff, highlighting specific intervals.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Berbert e Biaggi (2019, p.545 e 547).

A notação com inteiros das doze primeiras notas da obra nos revela uma configuração serial (10, 9, 0, 11, 2, 1, 5, 4, 7, 6, 8, 3). Essa configuração é formada por dois conjuntos 6-1 (012345) ou três conjuntos 3-2 (013) e um conjunto 3-7 (025). A segmentação de contorno <21436598ET07> evidenciou uma frase de orientação predominantemente ascendente que, se dividida em três partes, apresenta a sequência de dois materiais idênticos e um distinto: SEGC <1032> <1032> <3201> (Figura 71).

Sobre a configuração serial de *Sonâncias II*, o compositor comenta:

Isso aí fica por tua conta (risos)... Eu não parti da série para fazer... Eu nem me dei conta se era – se formava ou não – uma série. Certamente porque depois de você trabalhar muito tempo com música serial e essa coisa toda, isso influencia um pouco a sua maneira de pensar, sua maneira de inventar estruturas harmônicas, melódicas etc. É uma consequência da sua experiência anterior, é sempre uma consequência do que você já fez. Então, isso aí não me surpreende, mas eu não tive essa intenção, não foi consciente – como não foi consciente o motivo baseado nas quatro notas do nome de Bach. (KRIEGER, 2019 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.545)

Figura 71 - Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em azul indicam a presença da configuração serial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (013), (025) e (012345). Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

SEGC < 2 1 4 3 6 5 9 8 11 10 0 7 >

SEGD < 1 1 1 2 1 1 1 0 0 2 1 1 >

in < -1 +3 -1 +3 -1 +4 -1 +3 -1 -10 +7 >

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef and a piano dynamic marking. The notes are B, A, C, H. Above the staff, interval numbers are written: -1, +3, -1, +3, -1, +4, -1, +3, -1, -10, +7. Below the staff, the notes are labeled with their integer values: 10, 9, 0, 11, 2, 1, 5, 4, 7, 6, 8, 3. There are blue brackets above the staff and yellow, green, and purple boxes below the staff, highlighting specific serial sets: [9,10,0] (013), [11,1,2] (013), [4,5,7] (013), [3,6,8] (025), [9,10,11,0,1,2] (012345), and [3,4,5,6,7,8] (012345).

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.1).

Após a apresentação do gesto inicial, o violino segue só, executando um movimento dinâmico em Lá (9), realçado pela nuance tímbrica entre a alternância da terceira e quarta cordas

do instrumento. A energia é impulsionada pela sucessão de semicolcheias e pela expansão de Lá em direção às suas notas vizinhas, Sol \sharp (8) e Si \flat (10), formando o conjunto cromático 3-1 (012) que, por sua vez, se aglutinam em um *accelerando* com barras em *crescendo* (*beamed accelerando*) – um movimento de execução rítmica progressivamente acelerada (STONE, 1980, p.124) – em *spiccato*¹⁶³. O trecho culmina na téttrade 4-23 (0257) em *pizzicato*, configurada pelas cordas soltas do violino (Mi, Lá, Ré e Sol). A opção do compositor pelo emprego de cordas soltas evoca um gesto de relaxamento sonoro e físico, além de favorecer a projeção sonora do instrumento. Para essa passagem inicial, gradações de dinâmica e de agógica executadas pelo intérprete promoverão um importante senso de direção sonora à obra (Figura 72).

Após uma pausa breve, o violino retorna à sonoridade cromática (012) por meio de um gesto rápido e sinuoso, no registro mais grave do instrumento. Esse gesto se encontra dentro de uma *caixa pesada* (*heavy box*)¹⁶⁴ e é seguido de um feixe estendido, indicando repetições indeterminadas do material. De acordo com Stone (1980, p.55)¹⁶⁵, “repetições indeterminadas são usadas para criar uma mistura de elementos controlados e aleatórios. [...] A duração total para a repetição de uma passagem é dada em segundos, mas também pode ser finalizada a critério do maestro ou, em uma música com métrica, em um determinado compasso”.

Seguidamente, a sonoridade do gesto inicial, com a manutenção dos intervalos de 2m descendente e 3m ascendente, retorna de forma variada, como uma linha ininterrupta e ascendente. Observamos que a cada repetição do material, transposições (oitava acima) são empregadas em *crescendo*, até a inserção do trinado Sol \sharp (8) em uma região extremo-aguda do violino, que finalmente anuncia a entrada do piano.

O piano reforça a hipótese de um tipo de pensamento composicional serial, ao manter a configuração dodecafônica inicial, mas com intervalos distintos, criando um gesto mais amplo e sinuoso do que aquele executado pelo violinista (Figura 72).

163 De acordo com Galamian (1985, p.75), “nesse tipo de execução, o arco é solto do ar, deixando a corda após cada nota. Fazendo isso, o arco descreve um movimento que pode ser representado como \smile . O arco entra em contato com a corda no talão ou próximo dele. O movimento tem ambos os componentes, horizontal e vertical. Se o componente horizontal é mais enfatizado do que o vertical, então o movimento será aplainado \smile . Nesse caso, o som terá mais substância e será mais arredondado, leve, soando como nas vogais. Se o componente vertical é mais proeminente, o movimento é estreito e mais profundo: \cup , e conseqüentemente o som será mais afiado, mais acentuado e percussivo. A qualidade e dinâmica também são influenciadas pela altura do salto: quanto mais alto o ponto de partida, mais forte e, geralmente, afiado será o som resultante”.

164 “Passagens alternativas (frases, padrões rítmicos, alturas de notas para improvisação etc.) a ser escolhidas pelo(s) performer(s) no calor do momento devem ser anotadas acima e/ou abaixo da música ‘regular’ e colocadas em molduras ou caixas visualmente pesadas” (STONE, 1980, p.152).

165 “Indeterminate repeats are used to create a mixture of controlled and chance elements. [...] The total duration of a repeat passage is usually given in seconds, but it may also be ended at the conductor’s discretion or, in metered music, at a particular measure” (STONE, 1980, p.55).

Figura 72 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (012) e (0257). Com destaque, o emprego do *accelerando com barras*, do feixe estendido e da caixa pesada. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

The image displays a musical score for Krieger's *Sonâncias II*, featuring violin and piano parts. The score is divided into two systems. The first system shows the violin part with various techniques like 'arco' and 'pizz' indicated. The piano part features a 'cresc.' marking. The second system continues the violin part with a 'tr' marking and the piano part with a 'cresc.' marking. Blue annotations highlight specific notes and fingerings, and pink boxes label patterns as (012) and (0257).

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.1).

O desenrolar da obra evidencia o seu caráter improvisatório. O próprio compositor descreve *Sonâncias II* como uma “grande cadência para violino com a participação – eventuais comentários – do piano; quase uma improvisação de um violinista em que o pianista participa” (KRIEGER, 2018 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

Berbert e Biaggi (2019, p.548) destacam dois aspectos que corroboram essa percepção. O primeiro é pela forma como a obra foi estruturada, remetendo quase à de uma fantasia, e o segundo, “pela individualidade concedida aos instrumentos na forma alternada de condução do diálogo musical”. A forma alternada a que se referem os autores confere coesão à obra, sendo “as entradas, continuações e cortes [...] guiados um vestígio deixado pelo instrumento oposto – uma antecipação, uma anacruse, o ataque em uma determinada nota ou a realização de uma pausa, por exemplo” (BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

A Figura 73 apresenta alguns desses vestígios. O violino, que vem da execução de variações do gesto inicial, mantém um trinado em Dó# (1) para que o piano, guiado pelas linhas pontilhadas, alcance as notas Dó (0) e Lá# (10). As notas alcançadas levam à execução de gestos cromáticos curtos e ascendentes, de três e quatro notas, 3-1 (012) e 4-1 (0123), e remetem a sonoridades de característica contrapontística¹⁶⁶, gerando uma atmosfera de tensão gradativa.

O violino, que volta a executar variações do gesto inicial, inicia um longo glissando que culmina em uma figura com *cabeça de nota triangular*¹⁶⁷, indicando o som mais agudo possível (Figura 73), ao mesmo tempo em que o piano segue por uma compressão das passagens cromáticas, resultando em um glissando descendente com *cluster* (cf. Figura 74).

Figura 73 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (0123). Com destaque, o emprego do feixe estendido, dos glissandos e da cabeça de nota triangular. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

The musical score for Krieger's *Sonâncias II* (violin and piano) is presented in two systems. The first system shows the violin part starting with a trill (tr) on D#1, while the piano part plays a chromatic passage from C0 to B11. The second system shows the violin part with a long glissando (gliss) and the piano part with chromatic passages and clusters. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.1-2).

166 *Sonâncias II* (1981) foi gravada por diferentes intérpretes, entre eles Jerzy Milewski (violino) e Aleida Schweitzer (piano) no LP *Música nova do Brasil*, Funarte/ProMemus (1981) e no CD *Música brasileira para violino, violoncelo e piano*, RioArte Digital (1996); Cárnelo de Los Santos (violino) e Catarina Domenici (piano) no CD *VII Prêmio Eldorado de Música*, Eldorado (1994); Claudio Cruz (violino) e Nahim Marun (piano) no CD *Violin Music in Brazil – Villa-Lobos/Krieger/Oswald/Miranda*, Dynamic (2001).

167 “Para instrumentos de cordas, duas ou mais notas triangulares podem ser usadas para indicar as notas mais agudas de duas ou mais cordas, tocadas simultaneamente. Se apenas uma nota triangular for usada, significa que a nota mais aguda do instrumento deve ser executada” (STONE, 1980, p.65).

A atmosfera de tensão gradativa produzida pela densidade de texturas é seguida pelo contraste entre sonoridades dissonantes e consonantes. Na Figura 74, percebemos a ausência do violino e a predominância de *clusters* ao piano. Há cinco gestos construídos por três, cinco e seis *clusters*, que alternam com as tríades [10,2,5], [2,6,9] e [0,4,7]. Os *clusters*, apesar de não terem altura determinada, dispõem um contorno melódico sinuoso¹⁶⁸. As tríades, por sua vez, configuram sobreposições de 3M e 3m que constituem o conjunto 3-11 (037), uma sonoridade de referência diatônica.

Figura 74 - Evidenciamos a presença do conjunto (037). Com destaque, o emprego do glissando, da cabeça de nota triangular e dos *clusters*. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.2).

Em seguida, observamos um gesto de movimento contrário entre duas vozes. Esse gesto, de duas linhas ininterruptas e em *crescendo*, inicia em Mi (4), em registros opostos do piano. A mão direita do pianista caminha em orientação descendente e a mão esquerda em orientação ascendente, e se encontram no intervalo de 4J (Sol-Dó) (cf. Figura 76). A notação com inteiros revela o emprego de uma nova configuração serial (4, 1, 2, 3, 0, 11, 10, 7, 8, 5, 6), examinada na Figura 75.

Diferente da anterior, sem digressões, essa configuração serial omite a nota Lá (9), tão destacada pelo violinista no início da obra (cf. Figura 72). Formada pelo conjunto 6-1 (012345) e pelo conjunto 5-2 (01235), a série encontra similaridades com a configuração serial anterior, por meio da disposição de três conjuntos 3-2 (013) e um conjunto 3-3 (014). No seu interior encontramos os seguintes intervalos entre notas $\langle -3 +1 +1 -3 -1 -1 -3 +1 -3 +1 \rangle$, em que também

168 “Caixas verticais estreitas substituem os limites das cabeças de notas; o comprimento das caixas indica a amplitude aproximada dos *clusters*. Uma vez que os *clusters* são indeterminados, os intérpretes devem desenvolver as notas individualmente. A densidade cromática é assumida, a menos que seja marcada de outra forma” (STONE, 1980, p.63).

predominam sucessões de 2m e 3m, mas com ordenação predominantemente contrária em relação ao gesto inicial. Logo, a segmentação de contorno <T7896542301> destaca o movimento predominantemente descendente (Figura 75).

Figura 75 - Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em roxo indicam a presença de uma nova configuração serial. Evidenciamos a presença do conjunto (013), (014), (01235) e (012345). Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

SEGC <10 7 8 9 6 5 4 2 3 0 1 >
 SEGD <1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 >
 in <-3 +1 +1 -3 -1 -1 -3 +1 -3 +1 >

The musical notation shows a single melodic line on a treble clef staff. Above the staff, the serial configurations are indicated by brackets and labels: [1,2,4] (013), [11,0,3] (014), [7,8,10] (013), [5,6,8] (013), [11,0,1,2,3,4] (012345), and [5,6,7,8,10] (01235). The notes are marked with integers (4, 1, 2, 3, 0, 11, 10, 7, 8, 5, 6) and some are highlighted in purple. The configurations are also highlighted in yellow and purple boxes.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.2).

Se analisarmos a passagem em referência a sua configuração serial, observamos variadas sobreposições. Na mão direita, a série 2 é seguida de duas transposições imediatas, enquanto na mão esquerda há três repetições em inversões distintas. Nesse ponto verificamos o emprego da série em três de suas quatro formas: série original, transposição e inversão (Figura 76).

Conjecturamos, então, que Krieger pratica em *Sonâncias II* um tipo de serialismo que não se alinha exatamente àqueles compositores da Segunda Escola de Viena, mas segue em paralelo, tendo em vista que opções seriais alternativas têm sido propostas desde *Trois Compositions* (1914) de Nicolai Roslavetz, em *Piano Sonata n° 7, Op.64* (1911-1912) de Alexander Scriabin e em *Suite for violoncello solo, Op.84* (1939) de Ernst Krenek (PERLE, 1991).

Figura 76 - Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em roxo indicam a presença da segunda configuração serial e suas variações. Identificação das diferentes formas de manipulação da série: série original, transposição e inversão. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.2).

A Figura 77 evidencia uma sucessão de movimentos gestuais em blocos para a execução de tríades ao violino em *fortíssimo*. Nessa passagem, observamos a sequência de dez tríades em grupos de duas e três colcheias intercaladas por pausas de colcheias: [3, 7, 10], [4, 7, 9], [0, 2, 7], [6, 7, 11], [2, 5, 7], [8, 9, 1], [3, 7, 11], [2, 6, 10] e [1, 5, 9]. Essas tríades configuram os conjuntos (037), (025), 3-9 (027), 3-4 (015) e 3-12 (048). É importante perceber que o conjunto tricordal (037) possui uma sonoridade de tríade maior, o conjunto (027), de 5J sobrepostas, e o conjunto (048), de uma tríade aumentada. As linhas que formam essas tríades, linha superior, intermediária e inferior, configuram formas do gesto inicial.

Concordamos com Berbert e Biaggi (2019, p.555-6) quando recomendam que a sequência “seja executada como um bloco sonoro único, atacando-se as três cordas simultaneamente (e não arpejando-as ou quebrando o acorde de duas em duas cordas)”, sustentando, dessa forma, a projeção sonora e o fluxo de energia que se mantém até o final da passagem.

Figura 77 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (037), (025), (027), (015) e (048). Com destaque, a linha superior e intermediária dos tricordes, evidenciando transposições em relação à configuração serial inicial. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.3).

Ao longo dessa análise, percebemos a escassez métrica, a ausência de uma pulsação constante. Contudo, o emprego das barras de compasso na obra não se dá de forma arbitrária. As barras são utilizadas, principalmente, como forma de “organização fraseológica (delimitação de unidades morfológicas diferentes na linha de um mesmo instrumento) e notacional (a fim de facilitar a visualização do instrumentista quanto ao revezamento entre violino e piano na liderança do fluxo musical)” (BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

A Figura 78 apresenta a *Cadenza, ad libitum*, na qual encontramos, pela primeira vez na obra, a instrução para um ritmo medido: *Tranquilo* ($\downarrow = 66$ bpm). A *Cadenza* inicia com o piano executando o material situado dentro da caixa pesada. O material em colcheias se caracteriza por uma construção em quintas, configurado pela alternância da tríade Ré-Lá-Mi, com as notas Si (11), Fá# (6), Dó# (10) e Sol# (8) em orientação ascendente, reforçando a presença do conjunto (0257) e do subconjunto (027) na obra. Repetições indeterminadas desse material estão vinculadas à duração estabelecida pelo feixe estendido.

Contrastes são gerados pela inserção do violino, que executa fragmentos do gesto inicial segmentados pelas cesuras e caracterizados pelos intervalos de 2m descendente e 3m ascendente (in: $\langle -1+3-1 \rangle$) em *mezzo forte*. Se considerarmos a configuração serial do gesto, percebemos variações em diferentes transposições (Figura 78).

Somada à prescrição “deixar soar a corda solta” (destacada na Figura 78 pelas notas em vermelho), a obra exala uma sonoridade dissonante e revela um recurso expressivo de características idiomáticas que favorecem sua exequibilidade. Com a definição de dedilhado na

partitura, essa passagem possibilita uma sucessão de movimentos gestuais que Berbert e Biaggi (2019, p.552) definem como “movimento paralelo horizontal (padrão sobre uma mesma corda)”.

Nesse trecho, é interessante que o intérprete respeite as cesuras, executando as passagens como pequenos comentários, de caráter distintos, que logo se desenvolvem para um discurso contínuo de grupos de sete notas em semicolcheia e *legato*, com orientação predominantemente ascendente e dinâmica crescente. O direcionamento da melodia leva o intérprete para a execução de tríade [7,9,2], conjunto (027), novamente, as cordas soltas do instrumento (Ré, Lá, Mi) (Figura 78).

Figura 78 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (027) e (0257). Com destaque, o emprego da caixa pesada e do feixe estendido. O movimento paralelo de cordas duplas foi marcado pelas notas em vermelho. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

The image displays a musical score for the piece "Tranquilo" (marked "Tranquilo" and "♩ = cca 66"). The score is written for violin and piano. The violin part is in the upper register, and the piano part is in the lower register. The score is annotated with various technical markings and fingering patterns.

Violin Part Annotations:

- Tranquilo (♩ = cca 66)**: Title and tempo marking.
- [2,4,9] (027)**: A box highlights a specific fingering pattern in the upper register.
- [6,8,11,1] (0257)**: A box highlights a specific fingering pattern in the lower register.
- (sempre simile)**: A marking indicating a consistent style or character.
- So**: Bowing or phrasing markings above the notes.
- O_s**: Bowing or phrasing markings above the notes.
- O_o**: Bowing or phrasing markings above the notes.

Piano Part Annotations:

- Ped**: Pedal marking.
- Cadenza, ad libitum**: Cadenza marking.
- (deixar soar a corda solta) sustain open string.**: Instruction for the sustain pedal.
- So**: Bowing or phrasing markings above the notes.
- O_s**: Bowing or phrasing markings above the notes.
- O_o**: Bowing or phrasing markings above the notes.
- II, III, IV**: Roman numerals indicating fingerings or positions.

The score features a complex rhythmic and melodic structure, with a focus on parallel horizontal movements and specific fingering patterns. The piano part includes a cadenza section with a sustain pedal instruction.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.3-4).

A sustentação da nota Si (11) pelo violino, anuncia a variação do material do pianista. Na Figura 79, encontramos três caixas pesadas com as seguintes indicações: “segue *ad libitum*, sempre *espressivo molto*” e “sempre *simile*, alternando as fórmulas 1, 2 e 3 *ad libitum*”. As três fórmulas são bastante similares ao material da caixa anterior (cf. Figura 78).

A primeira caixa pesada da Figura 79, chamada pelo compositor de *fórmula 1*, mantém a tríade [2,4,9], conjunto (027), alternando entre as notas Si (11), Fá# (6), Dó# (10) e Sol# (8) na mão direita, enquanto a mão esquerda insere a nota Lá (9). Verificamos um aumento na velocidade rítmica gerada pela substituição das colcheias da figura anterior para semicolcheias (cf. Figura 78).

A *fórmula 2*, em relação à *fórmula 1*, mantém o material da mão direita, enquanto a mão esquerda alterna entre a nota Lá (9) e suas notas vizinhas, a díade Sol-Si, intervalo de 3M, que forma junto à nota Lá o conjunto 3-6 (024). Por sua vez, a *fórmula 3* repete as alterações observadas na *fórmula 2* e expande, mais uma vez, a díade anterior para um intervalo de 5J, Fá-Dó, conjunto (037).

É interessante observar que o desenrolar do piano mantém, desde o início da *Cadenza*, uma sonoridade consonante, com configurações intervalares de 5J e 3M em contraste à sonoridade mais dissonante do violino, que agora deixa de executar o movimento paralelo com cordas duplas (Figura 79).

Figura 79 - As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (027), (0257), (024) e (037). Com destaque, a alternâncias entre as caixas pesadas (*fórmulas 1, 2 e 3*). Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

... alternando as fórmulas ①, ② e ③ ad libitum. (037)

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.4).

No trecho seguinte, o piano continua alternando entre as *fórmulas 1, 2 e 3*. O tratamento dado à linha melódica explora a amplitude do violino, num gesto de vaivém com o arco, que segue por formações de arpejos em modo ascendente e descendente. Os arpejos de [5,7,10,1], [0,2,5,8], [3,5,8,11] e [6,8,11,2] configuram formas do conjunto 4-27 (0258). A análise dos intervalos entre notas revela o seguinte material: in <+10+8+9> <+8+9+9> <+8+9+9> <+8+9+9>. Desse modo, percebemos que os arpejos se caracterizam pela predominância dos intervalos de 6m e 6M (Figura 80).

As *fórmulas* executadas pelo piano se mantêm até o fim do discurso melódico do violino, que após os arpejos inicia um movimento descendente (11, 8, 7, 4, 3, 0) que repousa num trinado em Si (11), sustentando a entrada do piano que, novamente, num gesto ininterrupto e ascendente, configura a segunda série em inversão. A prescrição para o uso do pedal forma uma nuvem sonora no extremo grave do instrumento.

Nessa passagem, é interessante que o violinista execute leves nuances de timbre, de agógica e de dinâmica, com o propósito de gerar pequenos campos sonoros para que possam conduzir o discurso musical para o trinado em Si (11), além de destacar as articulações contrastantes ao longo do trecho, como *legato*, seguido de *tenuto* e *spiccato* (Figura 80).

Figura 80 - As figuras de notas em roxo indicam variações da segunda configuração serial. Evidenciamos a presença do conjunto (0258). Com destaque, as alternâncias entre as caixas pesadas (*fórmulas 1, 2 e 3*), mantidas pelo feixe estendido. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is written on a single staff with a treble clef. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into five systems. The first four systems are for the violin, and the fifth is for the piano. The violin part features a series of notes with fingerings (4, 7, 6, 9, 4, 1, 4, 1, 0, 9, 0, 9, 8, 5, 9, 5) and a final note with fingering 7. The piano part features chords and arpeggios with fingerings (7, 5, 1, 10, 0, 8, 5, 2, 3, 11, 8, 5) and a final chord with fingering 11. The piano part also features a series of notes with fingerings (6, 2, 11, 8, 7, 4, 3, 0, 11, 8, 7, 4, 3, 0) and a final note with fingering 11. The piano part is marked 'piano' and 'PP'. The piano part features a series of notes with fingerings (4, 7, 6, 5, 8, 9, 10, 1, 0, 3, 2, 1, 4, 5, 6, 9, 8, 11, 0, 2) and a final note with fingering 2. The piano part is marked 'PP' and 'Ped'. The piano part features a series of notes with fingerings (1, 5, 4, 6, 7, 10) and a final note with fingering 10. The piano part is marked 'PP' and 'Ped'.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.5).

As páginas que seguem apresentam alguns movimentos escalares sem relações diretas com os principais gestos anteriormente citados. Chamam a atenção as duas indicações de

clusters de mão aberta sobre as cordas do piano e as passagens de *pizzicato* de mão esquerda¹⁶⁹ no violino.

A Figura 81 apresenta um dos últimos excertos da obra. No trecho, percebemos que enquanto o violino sustenta o trinado Fá# (6), em dinâmica *forte* e no extremo agudo de sua tessitura, o piano constrói no extremo grave sobreposições ascendentes do segundo gesto de configuração serial em inversão, seguido de variações do gesto inicial em *pianíssimo*. A execução dessas notas em fusas gera uma atmosfera de alta densidade sonora.

O que segue são flutuações sinuosas de uma linha em um longo *legato*. Mesmo que esse *legato* disponha de um total cromático (cabeças de notas destacadas na Figura 81 pela cor verde), as notas que o constituem não formam relações com os gestos anteriores, mas transmitem coerência e equilíbrio pela construção intervalar de 2m e 3m.

É interessante notar nesse trecho uma construção simétrica por reflexão com a simetria bilateral já mencionada (ROHDE, 1982 apud CANELLAS, 2014, p.11). A orientação simétrica é indicada na Figura 81 pelas setas pontilhadas em cinza, iniciando em Mi (4) e se encontrando nas notas Mi₂ (2) e Ré (2).

Enquanto o piano mantém o longo *legato*, como flutuações em uma linha contínua, o violino, que até então sustentava o trinado Fá# (6), adiciona um gesto rápido de linhas curtas e sinuosas e de caráter indeterminado. O material está localizado dentro da caixa pesada, seguido da expressão “*volatas ad libitum, sempre legato*”. Sua execução deve respeitar as características notacionais do gráfico, como a segmentação de pequenos grupos em fusas e do contorno melódico referente ao fim das hastes. Repetições indeterminadas desse material estão vinculadas à duração estabelecida pelo feixe estendido.

O termo *volata* é de origem italiana (tendo por significado “voo”) e, em música, denota uma série de notas que devem ser executadas velozmente. A quantidade de notas pode e – a partir do que se vê na escrita do compositor – deve variar entre as *volatas* executadas pelo intérprete (dividindo-se entre curtas e longas). Um aspecto técnico característico da *volata* em instrumentos de cordas friccionadas é o levantar do arco após cada bloco executado, de forma a retratar o “voo” de seu sentido original. (BERBERT; BIAGGI, 2019, p.556)

169 “Na execução do *pizzicato* da mão esquerda, a corda é apertada com um dos dedos da mão esquerda. O cotovelo deve ser movido um pouco para a esquerda, de modo que a parte mais gordinha da ponta do dedo entre em contato com a corda e o dedilhado possa ocorrer em uma direção mais para baixo. O dedo que segura a nota tocada pelo dedo dedilhado deve estar firmemente fixado, ou então o som será insatisfatório” (GALAMIAN, 1985, p.30).

Figura 81 - As figuras de notas em roxo indicam variações da segunda configuração serial; as notas em azul, variações do gesto inicial. Com destaque, o emprego do feixe estendido e das *volatas*. As setas em cinza apontam para uma simetria por reflexão. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

The musical score consists of three systems of staves. The first system features a violin staff with a long, sweeping line and a piano staff with a similar line. The second system shows a violin staff with a series of chords and a piano staff with a series of notes. The third system shows a violin staff with a series of notes and a piano staff with a series of notes. The score includes various annotations such as 'pp', 'p', 'cresc', 'volatas ad libitum, sempre legato', and 'simile ad libitum'. There are also fingerings and bowings indicated throughout the score.

System 1: Violin staff has a long, sweeping line. Piano staff has a similar line. Annotations include 'pp', 'I₄', 'I₀', 'So', '0 3 4', '1 5 4 6 7 10 9 11', '4 7 6 5 8 9 10 1 0 3 2 1 4 5 6 9 8 11 0 2', and 'simile ad libitum'. There are also fingerings and bowings indicated.

System 2: Violin staff has a series of chords. Piano staff has a series of notes. Annotations include 'p', '1 6', '7 8 9 0 11 2 3 10 9 0 11 7 0', '11 2 10 5 8 9 0 1 5 10 11', '5', '8 9 5 4 7 6 9 10 2 1', '6', and 'cresc'. There are also fingerings and bowings indicated.

System 3: Violin staff has a series of notes. Piano staff has a series of notes. Annotations include '1 10 3 2 10 11', '6 11 10 5 1 0 9 8 5 10 2 11', '0 7 11 0 9 10 3 0 9 8 7 6', '7', '6', '12 10 9 6 7 4 5', '9 8', and '1 5'. There are also fingerings and bowings indicated.

The image shows a musical score for violin and piano. The piano part is written on two staves (treble and bass clef). The violin part is written on a single staff (treble clef). The score includes fingerings (0-4) and specific notes (So, Ri, Ri) with connecting lines. A dashed yellow box highlights the first four notes of the piano part (10, 9, 0, 11).

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.11-2).

O violino e o piano, que vêm de uma intensa atmosfera de texturas e dissonâncias, se impulsionam ao executar os múltiplos materiais inseridos dentro de caixas pesadas em *fortíssimo*. O primeiro material, mão esquerda do pianista [4,5,6,7,8,9], forma o conjunto cromático (012345) que deverá ser repetido de maneira indeterminada, com duração vinculada ao feixe estendido.

O violino, que até então estava executando as *volatas*, inicia repetições indeterminadas do segundo material [4,6,7,8,9,11], conjunto quase cromático (023457). Sequencialmente, após a entrada da mão esquerda e do violino, o terceiro material começa a ser executado pela mão direita do pianista [10,0,2,3,6], conjunto (02458). A análise dos intervalos entre notas, mais uma vez, revela a predominância dos intervalos de 2m e 3m: caixa pesada 1, in <+3-1+3-1+>; caixa pesada 2, in <+3-1+3-1+3>; caixa pesada 3, in <-1-4+4-8+6> (Figura 82).

Um *cluster* em *fortíssimo* ao piano anuncia o fim de *Sonâncias II*. Enquanto o *cluster* soa, um pequeno movimento gestual de orientação ascendente, em fusas e em *fortíssimo*, é iniciado pelo pianista e transferido ao violinista, num rápido movimento paralelo com corda solta, Lá (9). Esse pequeno movimento lembra a sonoridade do início da obra, já que utiliza as quatro primeiras notas do gesto inicial da obra (10, 9, 0, 11), a chamada “célula temática”.

A obra finaliza abruptamente com a tétrede [2,4,7,9], conjunto (0257), junto com o *cluster* de mão direita ao piano e a figura com cabeça de nota triangular na mão esquerda, indicando o som mais grave possível. O violino finaliza a obra numa gestualidade clássica, com o emprego da tétrede (0257), que promove, além da comodidade técnica já mencionada, uma maior projeção sonora do acorde de quintas sobrepostas, já que se trata das cordas soltas do violino (Figura 82).

Figura 82 - Evidenciamos a presença do conjunto (0257). Com destaque, a alternâncias entre as três caixas pesadas (piano, mãos direita e esquerda, e violino), feixe estendido, *cluster* e figura com cabeça de nota triangular. O movimento paralelo de cordas duplas foi marcado pelas notas em vermelho. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano

SEGC < 0 2 1 4 3 5 >
in < +3 -1 +3 -1 +3 >
4 7 6 9 8 11

SEGC < 0 3 2 1 4 5 >
in < +3 -1 -1 +3 +1 >
4 7 6 5 8 9

SEGC < 4 3 1 3 0 2 >
in < -1 -4 +4 -8 +6 >
3 2 10 2 6 0

[2,4,7,9]
(0257)

ff 8 0 11

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Krieger (1981, p.12).

Sonâncias II revela o profundo conhecimento de Krieger sobre a mecânica do violino, que atrelado à gestualidade violinística evidencia a presença de estruturas gestuais como elemento essencial para a construção do caráter improvisatório da obra – lembrando que o compositor considera a obra uma “grande cadência para violino com a participação – eventuais comentários – do piano” (KRIEGER, 2018 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

A análise revelou, então, uma obra rica em recursos idiomáticos, com destaque para o emprego de técnicas exclusivas dos instrumentos de cordas friccionadas, de passagens que possibilitam a execução de cordas soltas e de movimentos paralelos, recursos que favorecem a exequibilidade da obra.

A notação predominantemente tradicional também é combinada a elementos menos convencionais. Verificamos repetições indeterminadas de materiais com o emprego dos feixes estendidos, permutação de material por meio das caixas pesadas, alturas de notas sem indicação de duração ou durações sem indicações de alturas de notas. Assim, a estrutura da obra desprende-se de regras. A ausência de uma métrica rígida, de uma pulsação constante, dá liberdade ao intérprete para a execução de variações de agógica, enquanto o emprego pouco comum das barras de compasso garante sua organização fraseológica.

A formação textural de *Sonâncias II*, por vezes, alterna passagens monofônicas, homofônicas e polifônicas, ressaltando a criação de campos sonoros distintos, assim como os contrastes entre elementos consonantes e dissonantes, cujas melodias, frequentemente sinuosas, dispõem de contornos extensos. Na obra, destacamos a presença estratégica dos conjuntos cromáticos, do tricorde (037) e, principalmente, do conjunto (0257) e seu subconjunto (027). Além disso, a manutenção dos intervalos de 2m e 3m se tornaram um componente fundamental na construção do discurso musical, gerando um alto grau de coesão sonora.

Portanto, ainda que a obra seja quase totalmente escrita em notação tradicional, há diversos elementos de ambiguidades, promovendo performances substancialmente diferentes. Esses elementos, somados à autonomia do intérprete na construção de diferentes nuances na execução de agógica, timbre e dinâmica, reforçam o carácter improvisatório da obra.



Roberto Victorio (Rio de Janeiro/RJ, 1959)

2.6 ROBERTO VICTORIO: “UMA MECÂNICA INTELIGENTE POR TRÁS DAS NOTAS”

Composição, pra mim, nunca foi só escrever notas no papel, no mundo bidimensional. Composição sempre foi um processo de ter uma mecânica inteligente por trás das notas.

(VICTORIO, [2018?] 7', transcrição nossa)

Roberto Pinto Victorio é um “irrequieto estudioso e fomentador da música contemporânea” (ZANON, 2016, 12', transcrição nossa)¹⁷⁰. Nascido no Rio de Janeiro em 1959, é bacharel em violão pela Faculdade de Música Augusta de Souza França (Famasf, 1980) e em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 1986), na qual também concluiu o mestrado em composição (UFRJ, 1991). Anos mais tarde, cursou o doutorado em etnomusicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio, 2003).

Sobre o seu período de formação, o compositor lembra com estima os nomes de Iara Dias dos Santos, Marisa Rezende (1944-), José Maria Neves (1943-2002), Edino Krieger (1928-) e de Alceo Bocchino (1918-2013):

A primeira de todas foi na minha graduação, quando eu era bem novinho, na realidade, eu tive aula com essa professora, antes de entrar no meu primeiro bacharelado, uma pianista chamada Iara Dias dos Santos – uma das maiores especialistas em Bach na época, aqui no Brasil. E ela foi, na verdade, a minha primeira professora de composição, eu tinha em torno de uns 15 anos, e estava no curso técnico, e ela me incentivou a começar a escrever. E algumas pessoas do meio musical sempre me auxiliaram muito. A Marisa Rezende é uma delas, José Maria Neves, musicólogo, o Edino Krieger, que sempre me ajudou demais, e eles foram sempre inspiradores, não só como pessoas muito impressionantes, mas como pessoas de muita produção. E um dos mais importantes, que é o Alceo Bocchino, regente, compositor, um dos que mais me abriram a cabeça para o mundo musical em geral. Foram todas pessoas de extrema importância. [...] Me ajudaram como jovem compositor, e até depois. (VICTORIO, 2019 apud PEREIRA, 2019, p.76-7)

¹⁷⁰ Como regente, Roberto Victorio atuou com grandes grupos, como a Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso, a Camerata Aberta de São Paulo e o Grupo Música Nova da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além dos grupos de câmara formados nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Atualmente é professor e pesquisador da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT, 1995-), idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso (2004-) e regente, diretor musical e instrumentista do Grupo Sextante (1986-). Para mais informações, conferir o site pessoal do compositor: <https://robertovictorio.com.br/>

O compositor também destaca os nomes de Béla Bartók (Hungria, 1881-1945), Leo Brouwer (Cuba, 1939) e George Crumb (Estados Unidos, 1929), considerando-os referenciais marcantes e fundamentais para a sua formação¹⁷¹.

A produção de Roberto Victorio é segmentada por Campbell (2009) em dois períodos distintos: (1) o primeiro compreende a década de 1980 e se estende até meados de 1990, e é caracterizado pela composição de obras atonais, pantonais e aleatórias; (2) o segundo período inicia na década de 1990 e segue até os dias atuais¹⁷², abrangendo processos composicionais que se relacionam “com elementos extramusicais como numerologia, tradição cabalística hebraica e escritos alquímicos – fase [denominada pelo autor] música ritual” (CAMPBELL, 2009, p.2).

De acordo com o próprio compositor, música ritual é um termo da etnomusicologia que ele utiliza

para definir uma vertente da música contemporânea de concerto. Na verdade um afluente pouquíssimo explorado que alicerça as resultantes sonoras a processos arcanos na feitura da obra musical, tais como: numerologia, tradição cabalística hebraica, terminologias e intenções veladas alquímicas e o estudo das músicas rituais de etnias não ocidentais e o estabelecimento de conexões não visíveis na construção do arcabouço sonoro de minhas obras. (VICTORIO, 2008 apud FERNANDEZ, 2010, p.19)

O interesse do compositor pela “mecânica do ritual” surgiu ainda na infância:

Começou quando eu era muito pequeno. Eu tinha 6 anos e a minha avó era médium da Umbanda. Ela era uma senhora, tinha dificuldade para andar, mas, quando recebia aquele espírito, ela subia até em árvore [...]. E eu, pequenininho lá olhando, já pensava e tentava entender o que acontecia. Essa coisa, essa mecânica do ritual, sempre me interessou muito. Tanto que eu entrei para a Ordem quando eu tinha 18, 19 anos, e já vai fazer 40 anos, agora em fevereiro. É o único mecanismo que a gente tem pra tentar entender o mundo que a gente não vive. A gente só ritualiza porque a gente sabe que é muito mais do que humano. (VICTORIO, 2019 apud PEREIRA, 2019, p.69-70)¹⁷³

Na difícil confluência entre dois universos aparentemente distantes, “a música (enquanto construção e elaboração sonora) e o ritual (como prática e mecanismo de transcendência)” (VICTORIO, s.d.a, p.1), Victorio propõe reflexões teóricas que sustentam

171 “Bartók, pela inteligente utilização dos referenciais de suas pesquisas etnomusicológicas; Leo Brouwer, pela riqueza rítmica absorvida de modo singular das músicas de origem negra; e George Crumb, pelo percurso ritual em suas obras e o percurso tímbrico peculiaríssimo” (VICTORIO, 2008 apud FERNANDEZ, 2010, p.180).

172 É importante frisar que o trabalho de Campbell foi publicado no ano de 2009; de lá para cá, Roberto Victorio escreveu cerca de sessenta obras. Diante disso, não descartamos uma possível terceira fase composicional.

173 Victorio se refere à “Ordem” como termo sinônimo para a religião umbanda. A fala de Victorio (2014 apud LUCION, 2015, p.44) confirma: “a minha avó era médium de umbanda e presenciei alguns momentos que me trouxeram grande interesse, que é bem impactante. Então essa minha busca já vem de muito tempo [...]”.

suas estratégias composicionais. Para este capítulo, então, destacamos dois trabalhos importantes do compositor, *Música contemporânea e ritual* (1991) e *Tempo e despercepção: trilogia e música ritual bororo* (2003).

Em sua dissertação *Música contemporânea e ritual* (1991), Victorio versa sobre as correlações existentes entre esses dois elementos, procurando comunicar que “enquanto práticas e enquanto materiais estreitamente ligados ao subjetivo, ao simbólico, [música e ritual¹⁷⁴] unem-se como um só organismo” (VICTORIO, 1991, p.VII). Partindo de indícios quanto à existência de implicações simbólicas e ritualísticas, o autor analisou *Black Angels* (1971) de George Crumb, e descreveu o processo composicional de sua própria obra, *Heptaparaparshinokh* (1991), ligada à tradição cabalística e à numerologia.

Por sua vez, *Tempo e despercepção* (2003) é o resultado de quase quatro anos de pesquisas e vivência junto à etnia bororo¹⁷⁵. Para Victorio (2016, p.3), “o contato com a etnia, *in loco*, acompanhando a realidade do mundo aldeístico foi de fundamental importância para compreender o mundo sonoro ritual (indivisível para eles) e travar contato com seres espirituais impressionantes durante minhas idas a campo”. Dessa pesquisa surgiu a *Trilogia bororo* (2000-2001), um conjunto de três obras – *Aroe-Jari*, *Aroe Enogware* e *Aroe-Maiwu* – compostas para instrumentos de tradição ocidental, instrumentos do povo bororo e eletrônica em tempo real. Nesse conjunto de obras o compositor procurou

transplantar a realidade sonora dos cantos rituais [da etnia bororo] para a música de concerto, [...] principalmente, a organização dos dados invisíveis das ocorrências recodificando-os a um outro universo sonoro, sem perder a força ritual dos cantos e mantendo a incisividade sequencial nas três partes da *Trilogia*, como uma reapresentação do tríduo final do ciclo funerário bororo com uma roupagem contemporânea, sem um nacionalismo deformante. (VICTORIO, 2016, p.3)

Desse modo, o processo composicional de Roberto Victorio (1991, p.2) conecta música e ritual “como formas expressivas e unificadoras, possuindo o poder de materializar os estados subliminares da consciência, expressando não só intenção, mas ação”. Sua poética é nutrida por teorias que sustentam a ideia de transcendência dos sentidos, tal como a despercepção do tempo medido e a busca da ocupação espacial, que eleva o timbre à categoria de “primeira grandeza

174 Victorio (1991, p.2) entende o ritual como “um prolongamento da condição divina do homem onde a intenção primaz é exatamente buscar o contato com o Divino ou Absoluto, com o Extra-Físico, ainda que por um breve intervalo de tempo, e por reconhecimento das limitações do Humano”.

175 “Povo indígena que habita, hoje, a região leste do estado de Mato Grosso em cinco aldeias distintas e que tem na complexa rede de encenações do ciclo funerário – que dura aproximadamente dois meses – a maior expressão de sua cultura e o momento em que os ensinamentos são transmitidos aos iniciados em uma egrégora que elimina a fronteira entre o mundo real (aldeístico) e o mundo virtual (dos espíritos)” (VICTORIO, s.d.b, p.6).

como elemento gerativo-musical e como ponte para um mundo sonoro virtual” (VICTORIO, s.d.b, p.15).

O entendimento dessa “nova realidade (des)perceptiva” (VICTORIO, s.d.b, p.8) é sustentado pelos avanços que sucederam nas ciências no decorrer do século XX, com destaque para a física relativista. Trabalhos como os de Albert Einstein (1879-1955) e de Pietr Ouspensky (1878-1974) embasam o pensamento composicional do autor:

O espaço é um *continuum* tridimensional [...] do mesmo modo, o mundo dos fenômenos físicos é naturalmente tetradimensional no sentido do espaço-tempo, pois ele é composto de acontecimentos individuais, cada um dos quais é descrito por quatro números, a saber, três coordenadas espaciais e uma coordenada temporal. (EINSTEIN, 1999 apud VICTORIO, 2014, p.79)

Os movimentos no espaço tridimensional, isto é, todos os nossos movimentos mecânicos e as manifestações das forças físico-químicas – a luz, o som, o calor, etc. – são apenas as nossas sensações de algumas propriedades, incompreensíveis para nós, dos sólidos tetradimensionais [...] o tempo, assim como o espaço, não flui. Nós é que estamos passando, caminhantes, num universo tetradimensional. (OUSPENSKY, 1987 apud VICTORIO, 2014, p.80)

Para Victorio (2014, p.79), na música, “o espaço e o tempo surgem em função da leitura que os sentidos tridimensionais submetem a esses dois conceitos”. No entanto, quando percebidos como uma única fonte geradora, tal como na física relativista, o espaço deixa de ser unicamente tridimensional, e o tempo, “uma entidade isolada que se manifesta independentemente das ocupações espaciais” (VICTORIO, 2014, p.79). Assim, o espaço-tempo passa a ser uma única realidade quadridimensional, que “permite o ingresso em outra dimensão de atuação” (VICTORIO, 2014, p.79).

Roberto Victorio também reflete sobre a ideia do espaço-tempo hexadimensional¹⁷⁶ de Pietr Ouspensky. Para o matemático e filósofo russo, “as três dimensões do tempo podem ser consideradas como a continuação das dimensões do espaço, isto é, como a ‘quarta’, a ‘quinta’ e a ‘sexta’ dimensões do espaço”, logo, “todo corpo hexadimensional se torna para nós um corpo tridimensional *existente no tempo*, e as propriedades da quinta e da sexta dimensões permanecem imperceptíveis” (OUSPENSKY, 1971, p.332, grifo do original)¹⁷⁷.

176 De acordo com Victorio (2014, p.82), a ideia do espaço-tempo hexadimensional de Pietr Ouspensky se dá da seguinte forma: (D0) ponto; (D1) linha; (D2) plano; (D3) sólido; (D4) círculo (linha do tempo); (D5) movimento no círculo (superfície do tempo) e (D6) caminho de saída do círculo (sólido do tempo).

177 “The three dimensions of time can be regarded as the continuation of the dimensions of space, i.e. as the ‘fourth,’ the ‘fifth’ and the ‘sixth’ dimensions of space. [...] Every six-dimensional body becomes for us a three-dimensional body existing in time, and the properties of the fifth and the sixth dimensions remain for us imperceptible” (OUSPENSKY, 1971, p.373).

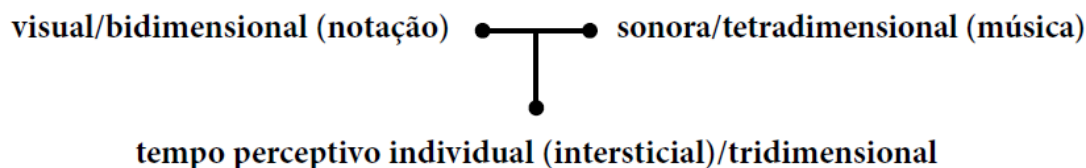
Todos esses efeitos relativísticos parecem estranhos simplesmente porque não podemos experimentar o mundo do espaço-tempo quadridimensional com os nossos sentidos; só podemos observar suas *imagens* tridimensionais [...] esses efeitos parecerão paradoxais se não compreendermos que são apenas projeções de fenômenos quadridimensionais, da mesma forma que as sombras são projeções de objetos tridimensionais. (CAPRA, 1983 apud VICTORIO, s.d.b, p.12)

Ao transplantar o esquema hexadimensional de Ouspensky para o universo da música, Victorio (2014, p.84) observa a conexão entre os dois extremos (dimensão 0 e dimensão 6) “como um eterno retorno, diferenciado apenas pela proporção”¹⁷⁸: (D0) vácuo conceutivo; (D1) concepção da obra; (D2) partitura acabada (notação); (D3) percepção planimétrica da obra (individual); (D4) obra imantada pelo tempo (*continuum*); (D5) variantes temporais (na obra), possibilidades de outro(s) *continuum(s)*; (D6) todas as obras / todos os tempos.

Para o compositor, a partitura, então, é percebida como um espaço bidimensional que, “independente das inúmeras variantes de notação, nunca sai do universo dos planos” (VICTORIO, 2014, p.79). No entanto, quando ingressamos na esfera da audição ou materialização do espaço bidimensional,

imediatamente surge um espaço quadridimensional (e totalmente virtual) que se instaura com a inserção do tempo, como um elemento que – com as diferentes leituras individuais proporcionadas pelo deslocamento espacial – acaba por gerar o *continuum* musical, que é tridimensionalmente traduzido através das possibilidades tímbricas (como principal elemento formador da noção de profundidade tridimensional), dos silêncios, dos entrelaçamentos (rede) planimétricos, das intensidades, das durações e dos movimentos que compõem a teia perceptiva. (VICTORIO, 2014, p.79-80) (Figura 83)

Figura 83 - A transcodificação da teia perceptiva conforme o pensamento estético composicional de Roberto Victorio



Fonte: Victorio (2014, p.80).

Para Victorio (s.d.b, p.3), a notação assume um grau de importância secundário que é deslocado “para o ‘fazer’ e ao próprio devir, como manutenção do fluxo, quando a transmissão passa a ter a íntima participação do executante, enquanto coparticipante do processo

178 “No universo da música, o vácuo conceutivo (D0) representa a aglutinação de todas as obras (D6) e todos os tempos, como um universo adimensional, ou ponto de partida pré-conceptivo, inundado de informações que compõem o processo de criação da obra” (VICTORIO, 2014, p.84).

ritualístico/musical”. A performance passa a ser mais flexível, girando “sempre em torno das possibilidades individuais de cada receptor” (VICTORIO, s.d.b, p.16).

Logo, os resultados sonoros despertarão o receptor, o intérprete ou o ouvinte para a percepção de um tempo experienciado que, cada vez mais, se distancia da noção de “tempo como mera contagem cronométrica ou simples medida de unidade” (VICTORIO, s.d.b, p.8). Dessa forma, estaremos “nos aproximando da verdadeira intenção da obra de arte, ou seja, a transcendência e o adentramento (busca) na esfera da transposição dos sentidos” (VICTORIO, s.d.b p.3).

A percepção da lógica dos signos como transmissores de mensagens veladas dentro da obra de arte e a multiplicidade de interpretações de suas leituras conferem ao ato criativo, hoje, um controle bem maior dos meandros internos da obra e uma maior amplitude do espectro de atuação do intérprete na realização das obras [...]. (VICTORIO, s.d.b, p.7-8)

2.6.1 Três peças para violino solo de Roberto Victorio (1987)

Ao longo de sua trajetória como compositor, Roberto Victorio compôs mais de duzentas obras para diferentes instrumentos e formações. Em seu catálogo¹⁷⁹, encontramos obras para voz, piano, violão, viola caipira, guitarra, percussão, sopros, coro, orquestra de cordas, de câmara e sinfônicas. Para violino solo, há duas obras, as *Três peças para violino solo*, composta em 1987, e os *Oito estudos*, composta em 2011 e 2016¹⁸⁰.

A obra aqui analisada, *Três peças para violino solo* (1987), foi estreada por Marcelo Palhares no Teatro da Escola de Música Villa-Lobos em 1998¹⁸¹ e faz parte da primeira fase composicional de Victorio, caracterizada pela composição de obras atonais, pantonais e aleatórias.

A obra é configurada em três pequenas peças. As peças 1 e 2 têm o mesmo tamanho e contam com oito sistemas cada. A peça 3, um pouco maior, possui doze sistemas¹⁸². A notação empregada dispõe de elementos tradicionais e de elementos que envolvem ambiguidades

179 O catálogo de obras de Roberto Victorio (2021) está disponível no site pessoal do compositor. Disponível em: <https://robertovictorio.com.br/index.php/publicacoes/catalogo-de-obras>. Acesso em: 11 dez. 2021.

180 *Oito estudos* (2011/2016) é uma continuação da obra *Quatro estudos* composta em 2011 e catalogada no site pessoal do compositor.

181 Até o momento, não foram encontradas gravações da obra *Três peças para violino solo* (1987) de Roberto Victorio.

182 Em *Três peças para violino solo* não há uma regularidade métrica com segmentações em compassos. Diante disso, utilizaremos a ordenação dos sistemas para nos referirmos à localização dos materiais analisados.

deliberadas por meio de signos que ampliam em alto grau as margens de interpretação. Para o compositor,

a notação, a partir deste momento de equivalência com o ritual (transplantado para o âmbito artístico), assume um grau de importância secundário, no que se refere à precisão de escrita dos referenciais sonoros. A importância principal é deslocada para o “fazer” e ao próprio devir, como manutenção do fluxo, quando a transmissão passa a ter a íntima participação do executante, enquanto coparticipante do processo ritualístico / musical. (VICTORIO, s.d.b, p.3)

Os quatro primeiros sistemas da peça 1 são analisados na Figura 84. A obra inicia com a nota geradora¹⁸³ Lá (9) sendo sustentada sob uma fermata longa, em dinâmica *pianíssimo*, com indicação de *molto vibrato* e ponto de contato em *sul tasto* (arco mais próximo ao espelho), produzindo uma sonoridade mais “aveludada”, de menor intensidade e de caráter introdutório. Na sequência, encontramos um grupo de notas de contorno sinuoso e de rápida execução¹⁸⁴, com dinâmica em *crescendo* e ponto de contato em *sul ponticello* (arco mais próximo ao cavalete), gerando uma sonoridade de maior intensidade e com timbre mais “anasalado”. Esses dois materiais contrastantes compõem o gesto inicial da obra, predominantemente formado pelos intervalos de 5J e 2m, e composto pelos conjuntos [2,5,6,7] (0125), [0,3,4] (014) e [2,6,7,9] (0237). A cesura, que indica interrupção de fluxo¹⁸⁵, corrobora essa percepção.

Após a repetição da nota geradora Lá, surge um grupo de notas de execução progressivamente acelerada e em dinâmica *forte*. A inserção desse novo gesto quebra a expectativa da repetição do gesto anterior, ao empregar uma sequência de díades de 5J por meio de uma sonoridade mais percussiva, com *col legno battuto*¹⁸⁶. O que segue são grupos de tétrades em *pizzicato* formadas pelas notas Sol-Fá#-Si_b-Fá_♯ (0125), sonoridade correspondente à do gesto inicial. A tétrade que finaliza a sequência é construída por intervalos de 5J sobrepostas, conjunto (0257), cordas soltas do violino (Sol-Ré-Mi-Lá), o que favorece a execução de um *crescendo*.

183 Nomenclatura utilizada por Roberto Victorio no trabalho intitulado *Chronos III: notação e performance* (2005).

184 O traço diagonal, que ao longo da obra aparece com frequência sobre diferentes grupos de notas, indica que a sua execução deve ser a mais rápida possível. Essa informação foi extraída de um comentário do compositor sobre a obra *Chronos III* (1998): “No Chronos eu coloco aquele traço como se fossem as semicolcheias cortadas. É o mais rápido possível, mas sem perder essa beleza da subida, da execução, porém, que não seja com afobação e sim com a intenção de realmente muito impacto. Essa escrita relativa com essa notação é o mais rápido possível sem ficar incompreensível” (VICTORIO, 2014 apud LUCION, 2015, p.34).

185 Definição encontrada na bula da obra *Chronos IX* para dois violoncelos de Roberto Victorio (2000, p.2).

186 “Traduzido literalmente, *col legno* significa ‘com a madeira’, ou para tocar com a madeira [vara] do arco. [...] Essa ação pode ser aplicada a qualquer parte do instrumento [...]. Essa ação pode ser aplicada em qualquer parte do instrumento: *col legno sub poticello*, *col legno sul ponticello*, *col legno* na posição normal, *col legno sul tasto*, *col legno* no corpo do instrumento. Existem duas maneiras básicas pelas quais a vara pode gerar som a partir do violino. O primeiro é golpear o instrumento (*col legno battuto*) e o segundo é usar um golpe de *legato*, mantendo a vara em contato com o instrumento durante todo a execução (*col legno tratto*)” (STRANGE, P.; STRANGE, A., 2001, p.35).

O que nos chama a atenção nessa primeira parte da peça é a reincidência da nota geradora Lá, que ao circundar pequenos trechos sonoros opera como um fio condutor, gerando coerência e coesão à obra. Assim, princípios de variação são aplicados à peça, principalmente pela combinação de sonoridades anteriormente visitadas, tal como o conjunto (015), encontrado no quarto sistema da peça, que é construído pela combinação do gesto inicial e do gesto caracterizado pelas díades de 5J. Nesse gesto agregador de conjuntos, execuções de 5J são percutidas em *pizzicato* de mão esquerda enquanto o arco sustenta por meio do *extensor de cabeça de nota*¹⁸⁷ a nota Ré# (3) (Figura 84).

Figura 84 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em verde, as tétrades. Evidenciamos a presença dos conjuntos (05), (014), (015), (0125), (0237) e (0257). Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 1, sistemas 1-4

The image shows four systems of handwritten musical notation for violin solo. The notation includes notes, rests, and fingerings, with specific annotations and color-coding:

- System 1:** Starts with a measure marked "(ca 72)". A blue box highlights a sequence of notes with fingerings 9, 7, 2, 6, 5, 0, 3, 4, 6, 7, 2, 9. Annotations include "pp sul tasto molto vibr.", "sul Pont.", and "pp sul tasto senza vibr.". Above the notes are labels (0125), (014), and (0237).
- System 2:** Features notes with fingerings 2, 2, 3, 9, 2, 2, 3, 9, 10, 7, 7, 8, 2, 7, 7, 8, 2, 3. Annotations include "col legno battuto", "pizz mf", and "fos. mat. senza vibr. arco p". Above the notes are labels (05), (0125), and (0257).
- System 3:** Includes notes with fingerings 5, 4, 10, 9, 6, 2, 7, 7, 8, 0, 11, 1, 2, 4, 4, 9, 9, 10, 7, 9, 6. Annotations include "pizz f", "arco senza vibr.", and "mf". Above the notes is label (0125).
- System 4:** Shows notes with fingerings 8, 2, 3, 7, 7, 4, 3, 2, 7, 2, 7. Annotations include "mf" and "pp". Above the notes is label (015).

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.1).

Dando continuidade à análise da peça 1, observamos as reincidências dos gestos anteriormente apresentados e a aparição de novas sonoridades. O gesto inicial, embora tenha

¹⁸⁷ Os extensores de cabeça de nota, chamados por Stone (1980, p.137) de "note-head extenders", representam "a duração das notas sustentadas. [Os] espaços em branco indicam silêncios (pausas)" (STONE, 1980, p.137).

sido empregado de forma variada nesses próximos sistemas, mantém sua coerência sonora devido à reincidência das notas longas, à sinuosidade melódica e à manutenção da qualidade rítmica. Ainda que variações intervalares tenham sido realizadas, como a inclusão dos intervalos de 7M (01), 6M (03) e 4J (05), repetições do gesto originalmente constituído por díades de 5J também foram observadas, com destaque para o segundo sistema da Figura 85.

Um novo material é encontrado no quinto sistema da peça 1. Caracterizado por um grupo de quatro notas e de execução extremamente rápida (devido ao traço diagonal sobre o conjunto de notas), o gesto curto aparece duas vezes de formas distintas: primeiro, como o conjunto cromático (0123), e segundo, como a variação (0157), que introduz uma sonoridade relevante para a peça 2.

No último sistema da peça 1, destacamos a ocorrência da nota geradora, nota Lá (9) junto à nota Sol# (8). A execução dessa díade de 7M (01) em combinação com repetições dos intervalos de 5J com *pizzicato* de mão esquerda gera uma sensação de rarefação devido à deformação temporal sobre um conjunto já visitado. Essa sensação de deformação temporal também é gerada em outros momentos da obra, principalmente pelas reincidências das notas com extensores, do *accelerando* com barras e de cabeças de nota sem haste, que somados à ausência de uma métrica definida e de uma pulsação constante dão liberdade ao intérprete para variações de elementos rítmicos e de agógica. A organização fraseológica é garantida pela progressão das dinâmicas e pelas cesuras.

Na Figura 85, ainda destacamos o detalhamento no tratamento dos timbres, quando o compositor insere determinações para a execução de diferentes pontos de contato, de arcadas e de articulações como o *snap pizzicato* – nesse caso, localizado sobre a nota Mi₁ (3) no sétimo e oitavo sistemas da peça 1. Grafismos também foram encontrados no sistema 6, quando a execução da nota Ré (2) sob uma fermata curta é seguida de um pequeno desenho que indica “desafinação (¼ e ½ de tom)”¹⁸⁸.

188 Definição encontrada na bula da obra *Chronos IX* para dois violoncelos de Roberto Victorio (2000, p.2).

Figura 85 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em cinza, os gestos curtos, de rápida execução. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (03), (05), (0123), (0157) e (0237). Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 1, sistemas 5-8

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.1-2).

A Figura 86 apresenta a análise dos quatro primeiros sistemas da peça 2. A segunda peça é inaugurada com uma variação do gesto inicial da peça 1. A nota geradora Lá (9), que antes era sustentada por uma longa fermata, agora é substituída pelo trinado de Sol# (8) em combinação com a corda solta Ré (2) em dinâmica *crescendo*. O grupo de notas que dá seguimento ao gesto agora agrega os conjuntos [1,2,6,7] (0156) e [9,11,3,4] (0157), mas mantém o seu caráter enérgico. Novamente, a cesura indica interrupção de fluxo.

O sistema 2 reitera a função do fio condutor com a repetição do trinado de Sol# (8) com extensor de cabeça de nota, em dinâmica *piano* e *crescendo*. Observamos o retorno da tétrede (0257), cordas soltas do violino, Sol-Ré-Lá-Mi, em *pizzicato*. Nesse sistema, destacamos um novo gesto, que em relação a sua qualidade rítmica, faz alusão ao grupo de díades de 5J da peça 1, porém, aqui o gesto incide apenas sobre a nota Si_b (10). Em seguida, harmônicos sobre as cordas Sol-Ré (05) devem ser executados em movimentos paralelos, respeitando o contorno oblíquo do grafismo e em dinâmica *crescendo*.

No sistema 3, observamos materiais que caracterizam um movimento melódico predominantemente ascendente e que possuem uma escrita característica da notação espacial (ou proporcional), “em que as durações são indicadas por espaçamentos horizontais de sons e silêncios” (STONE, 1980, p.96)¹⁸⁹. Aqui, o alargamento espacial dá à obra um caráter sonoro mais improvisatório, valorizando os silêncios e assumindo, dessa forma, a função paradoxal de um contínuo de descontinuidade. Ao fim dessa passagem, mais uma vez percebemos a presença do fio condutor em Sol# (8). A alternância entre materiais novos e já visitados configura rupturas na construção do discurso, reforçando a percepção de descontinuidade temporal.

Na sequência, há duas reincidências do *snap pizzicato*, material sonoro singular, manifestado anteriormente na peça 1. Um gesto escalar ascendente, progressivamente acelerado e quase cromático, configurado pelos intervalos de 2m, 2M, 2aum, 3m e 4J, é executado em dinâmica *forte* e *crescendo*. Esse gesto, que rapidamente alcança uma extensão de três oitavas, amplia o espectro espacial da obra, finalizando a passagem com a nota Sol# (8) na região aguda do instrumento (Figura 86).

189 “[...] in which durations are indicated through horizontal spacing of sounds and silences” (STONE, 1980, p. 96).

Figura 86 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em cinza, os gestos curtos, de rápida execução; em vermelho, os gestos com *accelerando* com barras. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (0156) (0157) e (0257). Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 2, sistemas 1-4

The image shows four systems of handwritten musical notation for violin solo. The first system is titled 'SURGINDO' and includes annotations for 'tv' (trill) and fingerings (8 (9), 2, 2 2 7, 6 11 9 3 4, 3 4, 3 4, 2 2 7 1). It features blue notes (0156, 0157), pink notes (01), and grey notes (016). The second system has a 'tv' annotation, fingerings (8 (9), 4, 9, 2, 7, 10), and dynamic markings (mf, sul pont., molto). It includes a red box (0257) and a yellow line (05). The third system has a tempo marking '(ca 72)', a 'gliss' annotation, fingerings (10, 5, 1, 9, 11, 6, 8, 9, 7, 6, 8, 8 (9)), and dynamic markings (mf, sfz, mf). It includes a red box (05) and a note with 'collegio trato' and 'mf'. The fourth system has fingerings (0, 5, 7, 8, 10, 1, 6, 7, 9, 0, 1, 3, 6, 7, 9, 10, 1, 6, 7, 8) and a dynamic marking (mf). It includes a red box and a note with 'pos mat.'.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.2-3).

Os últimos sistemas da peça 2 se destacam pelo emprego de quatro *caixas pesadas*¹⁹⁰ com a indicação: “seguir a ordem 1, 2, 3, 4, ou alterná-las, e o número de repetições fica a encargo do instrumentista” (VICTORIO, 1987, p.3) (Figura 87).

Na caixa 1, identificamos o gesto inicial da obra em dinâmica *forte*, que agora aparece na repetição exata da variação encontrada no início desta peça. A caixa 2 é caracterizada pela execução de harmônicos artificiais¹⁹¹ (3, 2, 6, 9, 8) em *pianíssimo* e *molto legato*. A terceira

190 *Caixas pesadas* é nossa tradução para o que Stone (1980, p.152) chama de *heavy box*: “passagens alternativas (frases, padrões rítmicos, alturas de notas para improvisação etc.) a serem escolhidas pelo(s) performer(s) no calor do momento, devem ser anotadas acima e/ou abaixo da música ‘regular’ e colocadas em molduras ou caixas visualmente pesadas”.

191 O harmônico artificial é o mesmo que um “harmônico aberto ou natural, exceto que o comprimento da corda é encurtado pelos dedos da mão esquerda. A nota fundamental é criada parando (encurtando) a corda [...]. Isso é feito na maioria dos casos pressionando firmemente com o dedo inferior (geralmente o primeiro) e, em seguida, obtendo o harmônico resultante tocando levemente com o dedo superior em um dos nós da corda encurtada” (STRANGE, P.: STRANGE, A., 2001, p. 120). Esses nós estão na distância de uma 3m/3M ou 4J/ 5J.

caixa dispõe do gesto progressivamente acelerado, dessa vez executando a nota de destaque da peça 2, Sol# (8) em *sul ponticello* e *crescendo*. O material da caixa 4 é predominantemente construído por díades de 5J, conjunto (05), no qual destacamos o detalhamento de nuances tímbricas, como as indicações para *col legno tratto*, *pizzicato*, *sul ponticello* e *snap pizzicato*. A antecipação gestual desses movimentos pelo intérprete pode ser um recurso auxiliador para a execução de variadas nuances tímbricas em um período curto de tempo (Figura 87).

O último sistema da peça 2 reinsere algumas sonoridades familiares, fazendo menção ao último sistema da peça 1. A análise revelou a presença das díades de 4J e 5J, componentes do conjunto (05), e do intervalo de 2m (01), com extensores de cabeça de nota. Além disso, repetições das notas Mi (4) e Lá (9), primeira e segunda corda do violino, devem ser executadas em *pizzicato* de mão esquerda, finalizando em *decrescendo*.

Figura 87 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em vermelho, pelos gestos com *accelerando* com barras. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (012), (0156) e (0157). Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 2, sistemas 5-8

The figure shows a musical staff with several intervals marked: (012), (01), and (05). Below the staff are four numbered insets:

- Inset 1:** Shows a sequence of notes with intervals 2, 2, 7 and fingering 1 1. It is labeled (0156) and (0157).
- Inset 2:** Shows notes with intervals 3, 2, 6, 9, 8 and the instruction *pp molto legato*.
- Inset 3:** Shows a red-shaded area with notes and the instruction *sol pont.*.
- Inset 4:** Shows a complex sequence of notes with intervals (05) and (01), and various performance markings like *col legno (tratto)*, *pizz.*, *arco*, and *sul pont.*.

SEGUIR A ORDEM 1, 2, 3, 4, OU ALTERNA-LOS, E O NÚMERO DE REPETIÇÕES FICA A ENCARGO DO INSTRUMENTISTA

This staff shows a sequence of notes with intervals (05) and (01). The notes are marked with intervals 2, 4, 3, 9, 6, 4, 2, 9. Performance markings include *sol tasto 9*, *10*, *11*, *1*, and *pp*.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.3).

A Figura 88 inaugura a análise da terceira peça de *Três peças para violino solo*. Essa peça tem uma clara intenção de síntese ao empregar variações dos gestos anteriormente visitados, reescrevendo-os dentro de parâmetros que regem a nova peça.

A peça 3 inicia com um gesto de notação não tradicional, ausente de relações intervalares predeterminadas. A indicação verbal e as duas claves de sol determinam a execução de harmônicos livres – já introduzidos na peça 2 (cf. Figura 86 e 87) – em uma oitava acima, obedecendo o contorno sinuoso da figura. O gesto, em *accelerando* com barras e em dinâmica *crescendo*, tem uma barra de duração que indica repetições indeterminadas do material por um período de sete segundos. O trecho que segue, segmentado por quatro cesuras, é caracterizado por uma notação espacial (ou proporcional) das notas (3, 9, 1, 0, 2) em mínimas, implicando a sensação de alargamento na sucessão de eventos e, conseqüentemente, um esvaziamento da densidade sonora (Figura 88).

No sistema 2, identificamos a téttrade cromática Sol-Fá#-Lá-Sol# em *pizzicato*, seguida do conjunto (0157), configurado por harmônicos artificiais e fermata longa sobre Mi₁ (3). O trecho final do sistema insere o Ré (2) com extensor de cabeça de nota em *crescendo*, que se desenvolve para um *accelerando* com barras em *sul ponticello*. Aqui percebemos indicações de articulações, dinâmica e pontos de contato já visitados.

Em sequência, no sistema 3, retoma o conjunto (015), mas de forma variada. Verificamos a alternância entre o intervalo de 6m, Sol-Mi₁ (04) com a nota Ré (2), que em *accelerando* e *crescendo* alcança *fortissíssimo* com o retorno do grafismo que indica desafinação (cf. Figura 85).

O último sistema da Figura 88 reitera o gesto com harmônicos livres, material inicial da peça 3, dessa vez com contorno e dinâmica oposto. Novamente, verificamos o emprego da téttrade cromática Sol-Fá#-Lá-Sol# (0123) em *pizzicato* e dos conjuntos [10,0,3,5] (0257) – sonoridade contida no gesto inicial da peça – e [2,3,5,6,10] (01348) em *fortissíssimo*.

Figura 88 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em vermelho, pelos gestos com *accelerando* com barras; em azul escuro, pelos gestos caracterizados por harmônicos. Evidenciamos a presença dos conjuntos (015), (0123), (0157) e (01348). Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 3, sistemas 1-4

The image shows four systems of handwritten musical notation for violin solo. The notation includes notes, stems, and various performance markings. Annotations in different colors (blue, pink, red, dark blue) highlight specific gestural elements. System 1 is marked 'COM VIGOR' and '1'. System 2 includes 'HABEN. LIVRES', 'soltasto', and 'pp'. System 3 includes '(ca 72)', '(015)', and 'accol.'. System 4 includes '(ca 84)', '(0257)', and '(0148)'. Fingerings and dynamics like 'mf', 'f', 'pp', 's-fz', and 's-PONTI MOLE' are indicated throughout.

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.4).

A segunda parte da peça 3 inicia com a variação do gesto inicial da obra em *fortíssimo*, dessa vez com orientação predominantemente descendente e segmentado em dois conjuntos (0156) idênticos. Reincidências dos conjuntos (05) e (01) são imediatamente empregadas. Na sequência, notamos elementos que se caracterizam por uma escrita espacial (ou proporcional), gerando o já citado alargamento temporal.

No sistema 6, destacamos a gestualística de movimentos arpejados sobre os inteiros [7, 9, 1, 2], conjunto (0157), e [7, 9, 10, 2], conjunto (0237) em dinâmica *forte*. O grupo, formado por semicolcheias e de execução rápida (devido ao traço diagonal), contrasta com as notas Sol# (8) e Lá (9), nota geradora (Figura 89).

O sistema 7 inicia com um grupo de notas de orientação ascendente (7, 8, 9, 10, 1, 3, 6) e de sonoridade familiar, conjunto (0257). A caixa pesada com repetição indeterminada deve ser executada em *pizzicato*, com dinâmica em *decrescendo*, tendo sua duração vinculada à barra de duração com 5 segundos. Na sequência, a tétrede Sol-Ré-Lá-Mi (0257), também em

pizzicato, alterna com o grupo de dúades (05) em *col legno battuto*. No último sistema, conjuntos cromáticos contrastam com os intervalos de 5J (Figura 89).

Figura 89 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em cinza, os gestos curtos, de rápida execução; em amarelo, os gestos arpejados. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (0123), (0156), (0157), (0237) e (0257).
Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 3, sistemas 5-8

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.4-5).

Os últimos quatro últimos sistemas da peça 3 reintroduzem alguns dos gestos importantes da obra na forma original. A Figura 90 inicia com a sequência imediata de duas dúades, (05) e (01). Sob uma fermata curta, percebemos o reaparecimento do grafismo que indica “desafinação ($\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{8}$ de tom)”. No fim do sistema 9 e início do sistema 10, segue a clara intenção do compositor pelo retorno à ideia inicial, quando insere duas reincidências do gesto inicial, uma de forma variada e outra, pela primeira vez na obra, em repetição idêntica à original. O material (7, 8, 9, 10, 1, 3, 6), anteriormente empregado no sistema 7 desta peça, novamente é executado a partir de repetições indeterminadas com duração de cinco segundos.

Ao finalizar a obra o compositor insere o gesto com harmônicos livres, material inicial desta terceira peça, junto à manutenção da nota geradora Lá (9), material inicial da peça 1, que retorna após a execução de dois harmônicos, de Sol# (8) e Ré# (3), sob fermatas em *decrecendo*.

Figura 90 - Notação com inteiros. As figuras de notas em azul indicam a presença do gesto inicial; em rosa, a presença do gesto construído pelos intervalos de 5J; em azul escuro, pelos gestos caracterizados por harmônicos. Evidenciamos a presença dos conjuntos (01), (05), (014), (0125), (0237) e (0257). Victorio, *Três peças para violino solo*, peça 3, sistemas 9-12

Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Victorio (1987, p.5).

Ainda que *Três peças para violino solo* pertença ao primeiro período composicional de Roberto Victorio, caracterizado pela composição de obras atonais, pantonais e aleatórias, a análise nos dá indícios de um pensamento germinal da então denominada “música ritual”.

A obra inicia com o que o compositor chama de nota geradora, precedendo o gesto inicial, predominantemente formado pelos intervalos de 5J e 2m, e agregador dos conjuntos (0125), (014) e (0237). Na sequência, destacamos o gesto caracterizado pelo *accelerando* com barras e construído por díades de 5J, que ao longo das três peças agregou diferentes configurações do conjunto (05). Do ponto de vista analítico, esses dois gestos foram essenciais para a concepção de *Três peças para violino solo*, sendo suas reincidências praticadas por princípios de variação, principalmente por meio da deformação de propriedades sonoras ou rítmicas.

O interesse de Victorio pelas relações intervalares de 5J e 2M é revelado em uma de suas falas sobre a obra *Chronos IX* (2000). Composta em consonância com suas pesquisas etnomusicológicas sobre a etnia bororo, *Chronos IX* emprega os intervalos de 5J e 2M como referência “*mater* [tendo] sua gênese nas ocorrências vocais/instrumentais dos cantos rituais, aliados a movimentos tessiturais ínfimos ($\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{6}$) que surgem das emissões instrumentais, criando um contraponto com a regularidade e amplitude dos intervalos justos” (VICTORIO, 2016, p.53). Essa fala também faz uma possível referência à presença dos pequenos grafismos sobre notas que aparecem nas peças 1 e 3, indicando “desafinação ($\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{6}$ de tom)”.

Conjecturamos que outras relações possam ser estabelecidas, como a inserção de recursos sonoros mais percussivos (*col legno batutto*, *col legno tratto* e *snap pizzicato*), fazendo alusão aos instrumentos de percussão frequentemente utilizados em rituais, e a utilização de harmônicos livres, que de acordo com o próprio compositor, funcionam “como um *link* com as flautas parira¹⁹², agudíssimas indefinidas e contínuas” (VICTORIO, 2016, p.52).

Outro aspecto importante da obra é a proposital alternância entre notação tradicional e não convencional, em que

são estimuladas a improvisação (em diversos níveis), a criatividade (a partir da coparticipação no resultado final) e principalmente, a instabilidade e imprevisibilidade das realizações como um todo (processo de mutação constante) que nos alerta, assim como o ritual, para a nossa condição humana que almeja a transcendência através do rito, através das artes. (VICTORIO, s.d.b, p.7-8)

Verificamos, então, a presença de alturas e valores de notas, dinâmicas, acentos, andamentos e articulações, que somados a alguns elementos geradores de ambiguidade, como caixas pesadas, barras de duração e notação proporcional, resultam em performances substancialmente diferentes. Em entrevista para Lucion (2015, p.51), Victorio comenta:

quando eu estava lá com eles [etnia bororo] eu percebi que o mesmo canto ritual com a mesma intenção de simbiose para a pesca são performances absolutamente diferentes com dados próximos em aldeias diferentes. Eles usam quase a mesma pentatônica, tem o mesmo percurso, as mesmas invocações, mas as improvisações textuais são diferentes, tem hora que eles encurtam notas, as batidas têm algumas diferenças, mas você vê que é o mesmo canto.

Dessa forma, nesse espaço chamado por Victorio (2014) de bidimensional, a ausência de barras de compasso, de uma métrica definida, de uma pulsação constante, potencializa a despercepção de um tempo medido por meio de um acentuado grau de liberdade temporal.

192 Parira é uma flauta de registro agudo utilizada pela etnia bororo do Mato Grosso.

Assim, essa estrutura já carregada de inconstâncias, moldada pela concentração e alargamento de densidades sonoras, é regida pela percepção individual do intérprete e de sua percepção com o meio, resultando num contínuo formador de atmosferas distintas.

O espaço, por sua vez, é tomado pela ampliação das tessituras sonoras e pela variação tímbrica da obra, evidenciando não só o conhecimento do compositor sobre as técnicas exclusivas dos instrumentos de cordas friccionadas, como também a sua preocupação sobre o “principal elemento formador da noção de profundidade tridimensional” (VICTORIO, 2014, p.79).

Assim, “sob a égide da despercepção do tempo” (VICTORIO, 2005, p.6), burlando as expectativas do ouvinte e se distanciando da noção de tempo medido, a existência de coerência sonora no discurso musical de *Três peças para violino solo* se dá pela manutenção das relações intervalares, pelo aparecimento de fios condutores e pela reincidência de gestos anteriormente executados. Nesse sentido, encerramos esta análise citando Edson Zampronha (2015 apud PRESGRAVE, 2016, p.63), que ressalta o contraponto de culturas na música de Roberto Victorio e sua “destreza em unir duas músicas que não pertenceriam ao mesmo espaço-tempo”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música que agora ouvimos também é composta de sons que antes pertenciam ao campo das dissonâncias e ruídos¹⁹³, provocando transformações em nossa sensibilidade auditiva e influenciando o modo como percebemos o mundo e somos afetados por ele. A indeterminação, que surgiu como uma reação ao excessivo controle sobre todos os parâmetros da obra, introduziu um processo de exploração e potencialização de um aspecto da performance musical ainda latente, a sua variabilidade. Nela, o compositor não busca apenas o resultado sonoro, mas a experiência com o presente. Encontra o espaço para desfazer-se de si mesmo, de afetos, de memórias e de desejos, desarticulando convenções e automatismos. Ele sabe e deseja que a sua obra seja tocada de maneiras substancialmente diferentes, tornando a notação um lugar promovedor de contingências e de ambiguidades.

Esta tese procurou investigar as implicações da indeterminação sobre a música brasileira, mais especificamente sobre seis obras do repertório violinístico da segunda metade do século XX. A pesquisa não seguiu uma metodologia única, não buscou emoldurar as obras em parâmetros preestabelecidos, nem mesmo contribuir para a valorização de preceitos canônicos. A pesquisa seguiu um caminho que permeia aspectos musicológicos, analíticos e interpretativos, evidenciando um processo de exploração e experimentação de procedimentos metodológicos que emergem de questionamentos suscitados pela própria obra. Ressaltamos, dessa forma, que o compartilhamento de qualquer uma das experiências analíticas expostas aqui provém de uma percepção particular, isto é, sempre interpretativa.

No Capítulo 1 apresentamos diferentes proposições que contribuem para a reflexão sobre a indeterminação na música brasileira. O capítulo se desdobra em três seções: (1) “Tradição e inovação: a trajetória da música brasileira durante o século XX”, (2) “Proximidades e distanciamentos acerca do pensamento estético-composicional de John Cage e Pierre Boulez”, e (3) “Notação musical e suas recentes transformações”.

Na primeira seção discorremos a respeito dos principais acontecimentos que marcaram a trajetória da música brasileira ao longo do século XX, com destaque para a ocorrência da Semana de Arte Moderna (1922), para a formação do grupo Música Viva (1939) e para a criação do grupo Música Nova (1954), este último fortemente impactado pelo experimentalismo de John Cage (Darmstadt, 1962), do qual decorre boa parte das obras de concepção livremente

193 “Essa valorização do ruído era vista como uma superação do conceito tradicional dos sons chamados ‘poéticos’ e ‘musicais’, como expressão do progresso e da fé num futuro melhor, mediatizado pela máquina” (SALLES, 2005, p.72).

experimental. Aqui reforçamos a fala de Neves (2008, p. 241), quando declara que “a influência de Cage e da nova escola norte-americana sobre os compositores brasileiros foi das mais importantes, levando-os a questionamentos que puseram em jogo não só as diferentes maneiras de criar, mas também o próprio ato criador”. Nesse contexto, nos chamou a atenção a rapidez – apenas quarenta anos após da ocorrência da Semana de Arte Moderna – com que os compositores brasileiros obstinadamente se alinharam às mais recentes inovações musicais da época, tendo em vista o cenário histórico e social no qual estavam inseridos.

Diante dessas confluências, na segunda seção refletimos acerca das duas principais tendências relativas à indeterminação, com destaque para as poéticas de John Cage e Pierre Boulez. Ora, a distância entre centros – da vanguarda norte-americana para a europeia – envolveria, inevitavelmente, alguma mudança de perspectiva estética e técnica. Por meio do estudo das análises das obras *Atlas Eclipticalis* de Cage (1961) e *Sonata n° 3* de Boulez (1957-1963) pudemos explorar um pouco sobre o modo como esses compositores empregaram a indeterminação em seus processos composicionais. Constatamos que, enquanto Boulez operava o aleatório em níveis estruturais, por meio de um “conjunto dirigido”, Cage estabelecia relações mais amplas de liberdade, expandindo o horizonte de possibilidades dos intérpretes para quase todos os parâmetros da obra.

Em decorrência das transformações no pensamento estético-composicional de grande parte dos compositores da segunda metade do século XX, a terceira seção do Capítulo 1 trata da proliferação, quase simultânea, da variedade de novos sistemas notacionais e da intensa exploração sonora pela qual passou o violino durante esse período. Essa exploração revelou recursos tímbricos até então pouco experienciados pelos intérpretes, desencadeando a criação de técnicas que ainda fogem do que comumente é transmitido pelo ensino instrumental. Nesse sentido, olhar para uma partitura de música contemporânea passou a ser um exercício de decodificação inevitável, no qual se reconhece a imprescindibilidade de conhecimento estético e de domínio técnico sobre o material executado, aspirando a um elevado grau de automatismo entre a visualização do signo e sua correspondente ação física.

O âmago desta tese se encontra no segundo capítulo, trazendo as análises das seis obras vistas que retomaremos em seguida. Para isso, um extenso levantamento bibliográfico de artigos, teses e livros foi realizado, além do estudo de alguns escritos e da transcrição de entrevistas dos próprios compositores. Enfatizamos, dessa forma, informações sobre o meio no qual os autores estavam inseridos, sobre a concepção de suas poéticas e outros dados pertinentes às obras analisadas. Destacamos a organização estrutural, abordando conjuntos de notas por meio de simetrias, derivações e inter-relações entre vozes, além dos aspectos de ordem

notacional e de recursos idiomáticos, evidenciando o acaso como agente na construção de sentido na performance musical.

Em *Mutationen VI* de Claudio Santoro (1972), observamos um desenrolar notacional linear, que por meio de quadros cronométricos mescla sistemas notacionais tradicionais, gráficos e verbais. A indeterminação, nomeada pelo compositor de “aleatoriedade controlada”, está presente nas alturas de notas, nas durações, na forma e no método de execução dos instrumentos percussivos. Na parte da fita, também observamos elementos ambíguos ao permitir superposições de materiais e rotações em diferentes velocidades. Assim, a ausência de uma regularidade métrica rígida se desdobra em uma potencial exploração sobre o campo da agógica. O material melódico, por sua vez, que expressa ampla variação intervalar, insere passagens seriais, revelando um pensamento organizacional ainda atrelado às obras da primeira fase composicional de Santoro. Diante dessa multiplicidade de recursos, a coerência de *Mutationen VI* é assegurada pelo emprego extensivo dos intervalos de 2m e do conjunto 3-3 (014), além dos elementos de cunho tímbrico. O uso de técnicas tradicionais do repertório violinístico associadas às técnicas mais recentes, como *col legno*, *snap pizzicato* e o uso percussivo dos dedos no tampo do instrumento, contribui para o rico idiomatismo da obra.

Em *Tempo-Espaço XV* (1978), Luiz Carlos Vinholes focaliza a economia de materiais e a simplicidade na aplicação de sua própria técnica composicional chamada de tempo-espaço. Essa técnica, que surgiu a partir de seus questionamentos sobre os princípios dodecafônicos, resumidamente se baseia em pequenos núcleos caracterizados por uma relação melódico-harmônica qualquer, em que o *tempo* é entendido como elemento de duração e o *espaço*, a distância entre as frequências. O silêncio, tratado como um elemento estrutural, está presente na renúncia do compositor por qualquer intenção sonora, na economia de meios, na invariabilidade dos materiais e na reincidência de padrões, operações que atuam na manutenção de uma constância sonora. A análise revelou que, embora seja aparente a simplicidade da obra, a elaboração de um artesanato mais refinado é identificada por meio de derivações simétricas e de um pensamento organizacional seguidor de princípios rígidos, evidenciando uma estrutura formal de ordenação serial. Já a indeterminação é encontrada em processos característicos da forma aberta, tornando evidente a autonomia concedida pelo compositor ao intérprete. Conjecturamos, então, que inspirado pelos anos que morou no Oriente, o compositor buscou a superação de conceitos e elementos dualistas, tão característicos da filosofia ocidental.

Em *Maktub II* de Mario Ficarelli (1972), há o predomínio de uma notação tradicional com instruções verbais. Percebemos a ausência de barras de compasso, o uso pouco comum dos acidentes na armadura de clave e o emprego comedido das indicações de dinâmica, acentos,

articulações e técnicas instrumentais mais elaboradas. As linhas melódicas das sete seções se caracterizam, principalmente, por movimentos intervalares simples, formando uma textura de duas linhas que se sobrepõem a um *ostinato*. A análise revelou um único motivo com variações imbuídas de grande sofisticação, combinando recursos de permutação, substituição, adição e rarefação. A inserção de um valor curto em meio aos padrões rítmicos conhecidos gerou texturas em multiníveis com pulsos irregulares não isócronos. Essas variações interagem com o performer por meio de processos característicos da forma aberta, rompendo a linearidade do discurso e exigindo uma reciprocidade acurada entre os envolvidos. Deparamos, então, com um compositor condizente com os desdobramentos tradicionalmente suscitados pelo material da própria obra, como é o caso das variações em desenvolvimento de um motivo ressignificado enquanto conjunto e variado por meio de processos simétricos e de digressões.

Em *Anel anemic [Parte]* de Silvio Ferraz (1979) emerge uma sonoridade característica de um universo regional brasileiro, que segue uma lógica culturalmente sedimentada, mas comprometida com processos composicionais ocidentais então vigentes. A notação mescla elementos tradicionais, gráficos e verbais. Afasta-se das figuras de tempo científicas e divisíveis em busca de um tempo circunscrito, adotando uma notação rítmica relativamente flexível e que faz referência à notação proporcional. A estrutura se apoiou na sobreposição de diversas imagens de linhas, dentre elas a manutenção de uma linha fixa (Sol) e de outra em movimento (Ré), uma exercendo a função de centro harmônico, e a outra, a função melódica. Os princípios de variações aplicados à concepção da obra se qualificam na ampliação da ideia inicial (por meio da inserção, substituição, permutação e omissão de materiais), no alargamento gradual da extensão intervalar, no aumento na densidade sonora, no adensamento rítmico e na diversidade tímbrica. Destacamos, ainda, as instruções de luz sobre o palco, que somadas às de movimentação dos instrumentistas passam a remeter, ritualmente, a rabequeiros em procissão. Adicionalmente, promovem o surgimento de uma escuta multimodal na qual a música é apreciada por sentidos além da audição.

Sonâncias II de Edino Krieger (1981) é caracterizada como uma obra de estilo experimental e caráter improvisatório. A notação, predominantemente tradicional, é atrelada a elementos menos convencionais, como o emprego de feixes estendidos, caixas pesadas, alturas de notas sem indicação de duração e durações sem indicações de alturas de notas. Esses elementos, somados à ausência de uma métrica rígida, de uma pulsação constante, proporcionam liberdade ao intérprete para a execução de pequenas variações de agógica, reforçando o carácter improvisatório da obra. Na análise destacamos a presença estratégica dos conjuntos cromáticos, do tricorde (037) e, principalmente, do conjunto (0257) e seu

subconjunto (027). Há, então, uma atmosfera de tensão gradativa, produzida pela densidade de texturas contrastantes e seguida pela contraposição entre sonoridades dissonantes e consonantes, resultando na criação de campos sonoros distintos. A organização fraseológica e discursiva é garantida pelo emprego pouco comum das barras de compasso. Além disso, a manutenção dos intervalos de 2m e 3m se tornou um componente fundamental ao proporcionar um alto grau de coesão sonora à obra. Por fim, o que nos salta aos olhos é o profundo conhecimento do compositor sobre a mecânica do violino, revelando o rico emprego de recursos idiomáticos, com destaque para as técnicas exclusivas dos instrumentos de cordas friccionadas e de passagens que possibilitam a execução de cordas soltas e movimentos paralelos, o que proporciona comodidade técnica ao intérprete, além de contribuir para uma maior e melhor ressonância do instrumento.

Três peças para violino solo de Roberto Victorio (1987) inicia com o que o compositor chama de nota geradora, precedendo gestos agregadores de diferentes conjuntos, principalmente daqueles formados pelos intervalos de 5J e 2m. A notação alterna entre a tradicional e a não convencional, com destaque para o emprego de caixas pesadas, de barras de duração e de notação proporcional. A presença de cesuras e a ausência de barras de compasso, de uma métrica definida, de uma pulsação constante potencializa a despercepção de um tempo medido por meio de um acentuado grau de liberdade temporal. A coerência é gerada pelo emprego de fios condutores e pela repetição de elementos anteriormente executados, sendo as reincidências praticadas por princípios de variação, principalmente pela deformação de propriedades sonoras ou rítmicas. Chamam-nos a atenção as indicações de timbres, articulações e dinâmicas, evidenciando o confesso interesse do compositor por sonoridades individuais, amalgamadas a texturas, formando as atmosferas que delineiam a estrutura da obra. Por fim, a análise nos deu sinais de que, embora a obra pertença ao primeiro período composicional do autor, há indícios de um pensamento germinal de seu atual período, o denominado “música ritual”.

De modo geral, as análises evidenciaram obras de um artesanato sofisticado, desprendidas de rigidez e com estruturas organizacionais que rompem em diferentes graus com a linearidade do discurso. Destacou-se a utilização de princípios mais rigorosos de organização, tal como a ordenação serial, revelando compositores que reservaram para si total independência em relação à manipulação dessa técnica. De acordo com Willy Corrêa de Oliveira:

Nós aprendemos sobre o serialismo em livros e revistas... E nós pensamos: “Bem, deve ser dessa forma – cultura é isso. Então nós o estudamos em profundidade e fomos à Europa em 1962. Lembro que eu tinha escrito uma peça que era estruturada em cima

de cinco elementos – em todas as possíveis combinações – mas quando eu cheguei a Darmstadt, vi que eles não faziam mais isso. Fiquei um pouco decepcionado: para nós a verdade era o serialismo. Mas depois daquilo, quando nós vimos que a realidade não era confinada aos livros que havíamos lido..., começamos a relaxar o nosso serialismo. (OLIVEIRA, 1987 apud SOUZA, 2017, p.471)

A notação musical, que possibilitou o fortalecimento de teorias se transformando em um elemento determinante no estabelecimento de parâmetros composicionais, apresenta um papel decisivo na estética e performance dessas obras. Observamos o predomínio de uma notação tradicional que mescla passagens de tipologias gráficas e de instruções verbais, presentes também em bula.

Essas obras, que agora são menos baseadas em técnicas e regras de composição convencionadas histórica e culturalmente, passam a ser decorrentes de uma poética, movendo-se à procura de um discurso de perfil mais democrático, que tem como resultado diferentes possibilidades interpretativas, confiando ao intérprete um papel decisivo sobre o resultado sonoro. Para Umberto Eco (2003, p.62), esse “não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite, não necessário nem unívoco, à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor”.

No entanto, mesmo diante de performances substancialmente diferentes, a obra pode apresentar uma forte tendência a se fixar quando se torna demasiadamente predeterminada ou quando recorre a clichês ou referências consideradas representativas, produzindo, dessa forma, novos estereótipos. De fato, o intérprete da música indeterminada não é mais livre, e sim, mais responsável pela configuração que sua performance assume.

Notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se. (ECO, 2003, p. 57)

Os resultados desta pesquisa, então, apontam uma infinidade de posturas e poéticas que emergiram do potencial inventivo dos compositores brasileiros, que inspirados especialmente por aspectos de ordem cultural colocaram-se obstinadamente em pé de igualdade com os grandes centros do mundo, fruto do amadurecimento de uma identidade musical. Dado esse entendimento, sintetizamos os compositores analisados da seguinte maneira: Claudio Santoro manifesta uma visão política e pragmática, animada por uma atitude democrática e até confrontativa; L. C. Vinholes apresenta um posicionamento mais filosófico, destacando-se pela busca da superação de dicotomias e dualismos; Mario Ficarella torna patente a confluência entre

a erudição e a liberdade; Silvio Ferraz expressa um pensamento interdisciplinar, sem fronteiras entre corpo, sonoridade, gesto e desenho; Edino Krieger exhibe uma prática já consolidada no corpo, na mente e no ouvido, fundada na autoconfiança, no gesto e na intuição; Roberto Victorio exprime um mecanismo de transcendência entre outras dimensões e outros seres.

Diante da problematização da ausência de modelos teóricos e metodológicos próprios para a prática analítica de obras de caráter indeterminado, buscamos revelar um processo de análise original e próprio, que se baseia na exploração e experimentação da combinação de técnicas em conformidade com os questionamentos suscitados pelas próprias obras. Destacamos que o mergulho bibliográfico em cada uma das poéticas desses compositores permitiu não apenas compreender o pensamento estético que permeava a música brasileira da segunda metade do século XX, como também revelar detalhes das obras, o que de outro modo não seria possível. Assim, esperamos que este trabalho possa ser considerado por aqueles pesquisadores que futuramente venham a se debruçar sobre este assunto.

REFERÊNCIAS

A OBRA de Claudio Santoro. Índice alfabético das obras. 2022. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br>. Acesso em: 7 mar. 2022.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Forma lírica e campos temporais**: fundamentos das multiplicidades de performance em *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **A transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

ANTOKOLETZ, Elliott. **Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

ANTOKOLETZ, Elliott. **The Musical Language of the Twentieth Century**: the Discovery of a Missing Link. Frankfurt: Peter Lang, 2012.

ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.

ARILHO, Rodolf Vilaggio. **Estudo interpretativo da obra *Ensaio-90* para trio de percussão de Mario Ficarelli**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **A obra para violino de Edino Krieger**: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza; BIAGGI, Emerson Luiz de. Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de *Sonâncias II* (1981). **Opus**, v.25, n.3, p.531-59, set.-dez. 2019.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: WILSON, Richard (Org.). **Oxford Music Online**, [s. l.]: Oxford University Press, 2001, p.1-15.

BOULEZ, Pierre. Sonate, que me veux-tu? **Perspectives of New Music**, v.1, n.2, p.32-44, spring 1963.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do som ao sinal**: história da notação musical. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

BRAGA, Edgard. **Tatuagens**. São Paulo: Invenção, 1976.

CAGE, John. **Atlas Eclipticalis**: para instrumentos variados. New York: Henmar Press, 1961-1962. 1 partitura [7 p.]. Violino.

CAGE, John. **Notations**. New York: Something Else Press, 1969.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

CALDER, Alexander. **Rouge Triumphant**. 1959-1965. 1 original arte, escultura cinética, 279,4 x 584,2 x 457,2 cm. Nahmad Collection, Mônaco.

CAMPBELL, Luciano. **Análise musical: Miniatura I** para quatro violões de Roberto Victorio. 2009. Trabalho apresentado como requisito avaliativo na disciplina de Análise Musical (Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/374679820/Analise-Miniatura-I-Luciano-pdf>. Acesso em: 11 dez. 2021.

CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. **Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CAPRA, Frijot. **O Tao da física: uma análise dos paralelos entre física moderna e o misticismo oriental**. São Paulo: Cultrix, 2013.

COELHO, João Marcos. **No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo**. São Paulo: Algor, 2008.

COELHO, Francisco (Org.). **Música contemporânea brasileira: Edino Krieger**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

COLE, Hugo. **Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation**. London: Oxford University Press, 1974.

COPE, David. **New Music Notation**. Dubuque: Kendall/Hunt, 1976.

COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Schirmer Books, 1997.

COSTA, Valério Fiel da. **Vinholes e Cage: teorias, indeterminação e silêncio**. 2005. Monografia (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação à invariância: considerações sobre a morfologia musical a partir de peças de caráter aberto**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COSTA, Valério Fiel da. A teoria tempo-espaço como ferramenta analítica para obras de caráter aberto de L. C. Vinholes: o caso da *Instrução 61*. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. **Anais do XXIV Congresso da Anppom**. São Paulo: Anppom, 2014, p.1-9.

COSTA, Valério Fiel da. **Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical**. Curitiba: Prismas, 2016.

CROWL, Harry. **Clássicos da atualidade: Silvio Ferraz**. Curitiba: TV Paraná turismo, 2018. Arquivo de áudio (115 min). Disponível em:

<http://www.paranaeducativa.pr.gov.br/modules/debaser2/visualizar.php?audiovideo=1&xfid=11166>. Acesso em: 19 abr. 2021.

DA VINCI, Leonardo. **Scritti letterari di Leonardo da Vinci**: cavati dagli autobiografi e pubblicati. Fac-símile da edição de Jean Paul Richter. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

DETANICO, Angela; LAIN, Rafael. Entrevista com L. C. Vinholes. In: VILLELA, Rodrigo (Org.). **Meteorológica**. São Paulo: Espaço Cultural Porto Seguro, 2019. p.120-35.

DILWORTH, John. The Violin and Bow: Origins and Development. In: STOWELL, Robin (Ed.). **The Cambridge Companion to the Violin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.1-29.

DONADIO, Vera Lúcia (Org.). **Música contemporânea brasileira**: Silvio Ferraz, Mario Ficarelli e Marcos Câmara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EGG, André. O grupo Música Viva e o nacionalismo musical. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**, Curitiba: Embap, 2005. p.60-70.

FERNANDEZ, Humberto Monteiro. **Tetragrammaton IV – multipercussão e música ritual em Roberto Victorio**: concepção das baquetas *Ritual* na performance. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

FERRAZ, Silvio. **Anel anemic [Parte]**: para violino e viola. [s. l.: s. n.], 1979. 1 partitura [4 p.]. Violino e viola.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades** [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não músicos ou de não música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. **Notas do caderno amarelo**: a paixão do rascunho. 2007. Tese (Livre Docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007a.

FERRAZ, Silvio. Tatuagens. In: FERRAZ, Silvio. **Notas**. Atos. Gestos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b. p.91-116.

FERRAZ, Silvio. Uma conversa com o compositor: sala Adoniran Barbosa – Centro Cultural São Paulo – 11 ago. 2005. In: DONADIO, Vera Lúcia (Org.). **Música contemporânea brasileira**: Silvio Ferraz, Mario Ficarelli e Marcos Câmara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p.11-38.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, v.1, n.9, p.67-76, out. 2010.

FERRAZ, Silvio. [**Correspondência via e-mail**]. Destinatário: Ana Leticia Crozetta Zomer. São Paulo, 14 nov. 2018a. 1 mensagem eletrônica.

FERRAZ, Silvio. **Dentreideias**: diálogos sobre criações musicais de hoje [Parte 2/4]. [Entrevista cedida a] Guilherme Ribeiro. [s. l.: s. n.], fev. 2018b. Arquivo de vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4569luJzmno&t=6s>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FERRAZ, Silvio. [**Correspondência via e-mail**]. Destinatário: Adriana Lopes da Cunha Moreira. São Paulo, 20 nov. 2021. 1 mensagem eletrônica.

FERRAZ, Silvio. **Catálogo de obras**. Disponível em: <http://sferraz.mus.br>. Acesso em: 7 mar. 2022.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. **L. C. Vinholes**: catálogo de obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1976a.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. **Mario Ficarelli**: catálogo de obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1976b.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; PIEDADE, Acácio Tadeu. Rabeca Reborn: the Revival of the Brazilian Fiddle and the Historical Performance of Music. In: CASTELLENGO M.; GENOVOIS H. (Org.). **La musique et ses instruments**. Paris: Editions Delatour France, 2013. p.497-508.

FICARELLI, Mario. **Maktub II**: violino e piano. São Paulo: [s. n.], 1972. 1 partitura [3 p.]. Violino e piano.

FICARELLI, Mario. *Maktub III*. Intérpretes: Eudóxia de Barros (piano) e Edith Kielgast (piano). In: GOMES, Carlos et. al. **Música e músicos de São Paulo**: piano a 4 mãos. São Paulo: Secretaria da Cultura, Governo do Estado de São Paulo: MIS(005B/78), 1978a. 1 LP. Faixa 3.

FICARELLI, Mario. **Maktub III**: piano. São Paulo: Novas Metas, 1978b. 1 partitura [13 p.]. Piano.

FICARELLI, Mario. **Transfigurationis 1981**: para orquestra; Ensaio-79: quinteto para piano e tambores. São Paulo: Paulinas, 1982.

FICARELLI, Mario. **Notas contemporâneas**: Mario Ficarelli (parte 1/4). [Entrevista cedida a] Eduardo Seincman, Lutero Rodrigues e Daisy Perelmutter. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, fev. 1990a. Arquivo de áudio (64 min). Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/st-479>. Acesso em: 26 ago. 2020.

FICARELLI, Mario. **Notas contemporâneas: Mario Ficarelli (parte 2/4)**. [Entrevista cedida a] Eduardo Seincman, Lutero Rodrigues e Daisy Perelmutter. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, fev. 1990b. Arquivo de áudio (73 min). Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/st-480>. Acesso em: 26 ago. 2020.

FICARELLI, Mario. **Metábole para trompete, trombone, percussão e piano (1994)** de Mario Ficarelli: um comentário crítico pelo autor. **Revista Música**, v.5, n.2, p.2012-19, nov. 1994.

FICARELLI, Mario. **Sinfonia n.2: Mhatuhabh (1991)**. 1995. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

FICARELLI, Mario. **Mario Ficarelli e o voo da águia**. [Entrevista cedida a] Arrigo Barnabé. São Paulo: Rádio Cultura, Programa Supertônica, jun. 2006. Arquivo de áudio (56 min). Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/mario-ficarelli-e-o-voo-da-aguia>. Acesso em: 26 ago. 2020.

FICARELLI, Mario. **Notas contemporâneas: Mario Ficarelli (estúdio – 1ª parte)**. [Entrevista cedida a] Rosana Caramaschi. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, jul. 2012. Arquivo de vídeo (61 min). Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneasmario-ficarelliestudio-1aparte/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**. v.1-2. New York: Carl Fischer, 1939.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRIEDMANN, Michael L. A Response: My Contour, Their Contour. **Journal of Music Theory**, v.31, n.2, p.268-74, autumn, 1987.

FUNDAÇÃO KOELLREUTTER. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, [s.d.]. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br>. Acesso em: 28 maio 2021.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.

GHENT, Nadia. Musical Stargazing with Nadia Ghent and John Cage. **Prufrock's Dilemma**. Disponível em: <https://prufrocksdilemma.wordpress.com/2012/11/05/guest-post-musical-stargazing-with-nadia-ghent-and-john-cage/>. Acesso em: 12 dez. 2016.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 1992.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GOULD, Eliane. **Behind Bars: the Definitive Guide to Music Notation**. London: Faber Music, 2011.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

GUERRA, Anselmo. *Mutationen III* de Claudio Santoro: uma releitura eletroacústica. In: XIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 19., 2009, Curitiba. **Anais do XIX Congresso da Anppom**. Curitiba: Anppom, 2009, p.521-5.

HANS-JOACHIM Koellreutter. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12924/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 28 jan. 2022.

HARBINSON, William G. Performer Indeterminacy and Boulez's Third Sonata. **Tempo**, n.169, p.16-20, jun. 1989.

HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition**. London: Schott & Co., 1942.

HORTA, Luiz Paulo. Uma síntese do que há de melhor na música moderna no Brasil. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira**: Edino Krieger. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. 2 v.29-34.

HORTA, Luiz Paulo. Prefácio. In: PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger**: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, Sesc, 2012. v.1, p.11-3.

HUF, Natália. Aos 90 anos, Edino Krieger celebra carreira: “música é a minha vida”. **O município**. [s. l.: s. n.], mar. 2018. Disponível em: <https://omunicipio.com.br/aos-90-anos-edino-krieger-afirma-que-musica-brasileira-tem-futuro-garantido/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

GIFALLI, Marilda. **Hans-Joachim Koellreutter**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP), 2013. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pesquisa/professores-visitantes/ex-professores-visitantes-internacionais/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 28 maio 2021.

JORNAL DA MÚSICA DE SÃO PAULO. Coleção música brasileira, três obras de L. C. Vinholes editados pela Universidade de Brasília. *Tempo-Espaço VIII, IX e XI* de L. C. Vinholes. **Usina das Letras**, 1980. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=43793&cat=Artigos&vinda=S> Acesso em: 26 nov. 2020.

KARKOSCHKA, Erhard. **Notation in New Music**: a Critical Guide to Interpretation and Realization. London: Universal Edition, [1966] 1972.

KATER, Carlos. Música Viva. **Música Viva e H. J Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, Atravez, 2001.

KATER, Carlos. **Revista textos do Brasil**: música erudita brasileira. Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty Cultural, Brasília, n.12, p.88-95, 2006.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. A imagem do mundo na estética de nosso século. In: KATER, Carlos (Org.). **Cadernos de estudo**: educação musical n.6. São Paulo, Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA, 1997. p.103-6.

KONDLATSCH, Patrick Carlos. **Maestro Robert Schnorrenberg (1929-1983):** análise histórico-musicológica de sua atuação como *outsider* na Sociedade Pró-Música de Curitiba no período de 1964-1982. 2020. Monografia (Licenciatura em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

KOSTELANETZ, Richard. **The Dictionary of the Avant-Gardes.** Chicago: Chicago Review Press, 1993.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage.** New York: Routledge, 2005.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.** New Jersey: Pearson Practice Hall, 2006.

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger:** um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

KRIEGER, Edino. **Sonâncias II:** violino e piano. Rio de Janeiro: Lk Produções Artísticas, (Ed. 1983) 1981. 1 partitura [19 p.]. Violino e piano.

KRIEGER, Edino. **Aldo Krieger.** Rio de Janeiro, abr. 2003. Disponível em: <https://www.iak.org.br/aldo-krieger>. Acesso em: 24 jun. 2021.

KRIEGER, Edino. Aula inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor. **Revista Brasileira de Música**, v.24, n.2, p.413-23, jul.-dez. 2011.

KRIEGER, Edino. **Notas contemporâneas:** Edino Krieger – Estúdio – 1ª parte. [Entrevista cedida a] Rosana Caramaschi. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, nov. 2012a. Arquivo de vídeo (58 min). Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneasedino-krieger-estudio-1aparte>. Acesso em: 25 jun. 2021.

KRIEGER, Edino. **Notas contemporâneas:** Edino Krieger – Auditório 2ª parte. [Entrevista cedida a] Cadão Volpato. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, nov. 2012b. Arquivo de vídeo (52 min). Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneas-edino-krieger-auditorio-2a-parte>. Acesso em: 25 jun. 2021.

KRIEGER, Edino. Conexões Musicais 2018: conversa com o compositor Edino Krieger. [Entrevista cedida a] Deivison Branco. **Centro de Artes UFF.** Niterói: Centro de Artes UFF, Universidade Federal Fluminense, jul. 2018. Arquivo de vídeo (51 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=46JnvDR2Q6I>. Acesso em: 25 jun. 2021.

LIMA, Marco Antonio Corrêa Correia. **Estudo comparativo das interpretações de Alternâncias de Edino Krieger, para violão solo.** 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LINEMBURG JUNIOR, Jorge. **As rabecas brasileiras na obra de Mario de Andrade: uma abordagem prática**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

LORETO, Mari Lúcie da Silva. L. C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas. **Paralelo31**, Pelotas, Ed.11, p.192-208, dez. 2018.

LUCION, Thiago. **Aztlán e Chronos III para violoncelo solo de Roberto Victorio**. Dissertação (Mestrado em Música) – Unidade Acadêmica Especializada em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

MAIA, Mario de Souza. **Serialismo, tempo-espaço e aleatoriedade: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes**. 1999. Dissertação (Mestre em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Paris: Nouvelle Revue française, [1897] 1914.

MAMEDES, Clayton Rosa. **Música eletroacústica no estado de São Paulo: segunda geração (anos 1981-2009)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MARVIN, Elizabeth West. The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse. **Music Theory Spectrum**, v.13, n.1, p.61-78, spring, 1991.

MAUÉS, Igor Linz. **Música eletroacústica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico (1956-1981)**. 1989. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical: dos mares do Sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Edusp, 1994.

MENDES, Gilberto. *Instrução 61* de L. C. Vinholes in Gilberto Mendes por Lilia Rosa. [Entrevista cedida a] Lilia de Oliveira Rosa. **Lcvinholes**. Santos, out. 2008. Arquivo de vídeo (2 min). Disponível em: <https://youtu.be/pSqzYw2zBhg>. Acesso em: 12 nov. 2020.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MENEZES, Potiguara Curione. **Que sol é esse? Diálogos culturais refletidos em processos composicionais na música brasileira contemporânea**. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MESSIAEN, Olivier. **The Technique of my Musical Language: Text with Musical Examples**. Paris: Alphonse Leduc, [1942] 1966.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen**: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-Century Music**: a History of Musical Style in Modern Europe and America. New York: W. W. Norton, 1991.

MORGAN, Robert P. **Modern Times**: from World War I to the Present. Basingstoke: Macmillan, 1993.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

OUSPENSKY, Pietr D. **A New Model of the Universe**: Principles of the Psychological Method in its Application to Problems of Science, Religion, and Art. New York: Vintage Books, 1971.

PALOPOLI, Cibele. **Estudo comparativo entre edições da *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio**: subsídios para a compreensão e interpretação da obra. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PASCOAL, Maria Lucia. Três movimentos na música do século vinte no Brasil. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ**: teoria, crítica e música na atualidade. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. v.2, p.191-200.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger**: crítico, produtor musical e compositor. 2v. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012.

PEIXOTO, Valéria (Org.). **Edino Krieger**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2014.

PEIXOTO, Valéria (Org.). **Mario Ficarelli**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2018.

PEREIRA, Helen Luce Campos Sanches. **Almeida Prado e Roberto Victorio**: a música como mediadora da paradoxal relação entre o humano e o sagrado. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

PERLE, George. **Serial Composition and Atonality**: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkeley: University of California Press, 1991.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

POLLOCK, Jackson. **Convergence**. 1952. 1 original de arte, óleo sobre tela, 237 x 390 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

PRESGRAVE, Fabio Soren. Subjetividade e a interpretação da música contemporânea. In: PRESGRAVE, Fabio Soren (Coord.). **Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos** [recurso eletrônico]. Natal: EDUFRN, 2016, p.59-75.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. New York: Cambridge University Press, 1993.

RAMALHO, Mônica. O condão de fazer música da pedra. **Carioquice**, v.18, n.5, p.68-78, jul.-ago.-set., 2008.

RAMOS, Ricely de Araujo. “Música Viva”: atividades, engajamentos e rompimentos. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, 1., 2008, Jataí. **Anais do Congresso da ANPUH**. Goiânia: Funape, 2008. p.1-14.

RAMOS, Ricely de Araujo. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

RAUSCHENBERG, Robert. **Signs**. 1970. 1 original de arte, serigrafia em cores, 109,1 x 86,4 cm. Robert Rauschenberg Foundation, New York.

READ, Gardner. **Modern Rhythmic Notation**. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

READ, Gardner. **Music Notation: a Manual of Modern Practice**. New York: Taplinger Publishing Company, [1969] 1979.

READ, Gardner. **Source Book of Proposed Music Notations Reforms**. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1987.

READ, Gardner. **20th-Century Microtonal Notation**. New York: Greenwood Press, 1990.

RISATTI, Howard. **New Music Vocabulary: a guide to notational signs for contemporary music**. Urbana: University of Illinois Press, 1975.

RODRIGUES, Lutero. Edino Krieger: música de câmara. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira: Edino Krieger**. v.2. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. p.39-50.

ROSA, Lilia de Oliveira. **Três peças aleatórias de L. C. Vinholes numa abordagem pedagógica para criança: análise, criação de atividades musicais e site**. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RYDLEWSKI, Paulo Eduardo de Mello. **Uma abordagem do processo composicional de Mario Ficarelli a partir da análise de *Concertante para sax alto e orquestra***. 2007.

Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SANTORO, Claudio. **Mutationen VI**: violino e fita magnética. Brasília: Savart, 1973. 1 partitura [7 p.]. Violino e fita magnética.

SANTOS, José Wellington dos. **A escrita para piano de Edino Krieger**: uma abordagem estrutural e interpretativa a partir das 3 *Miniaturas*, *Sonata nº 2* e *Estudos intervalares*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Roderick Fonseca dos. **Cinco abordagens sobre a identidade da rabeca**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance**. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000.

SHUMWAY, Larry V. “Gagaku” in the provinces: imperial court music at the Ikeda fief at Bizen. **Asian Music**, v.32, n.2, p.119-41, spring-summer, 2001.

SIMMS, Bryan R. **Music of the Twentieth Century**: Style and Structure. New York: Schirmer, 1996.

SMALLEY, Denis. Space-form and the acousmatic image. **Organised Sound**, v.12, n.1, p.35-58, abr. 2007.

SOARES, Tammy de Oliveira Cittadin. **O violino**: sua origem, principais construtores e uma visão contemporânea por Leandro Mombach. 2007. Monografia (Bacharelado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

SOUSA, Fabio Wanderley Janhan; BORGHOFF, Margarida. *Mutationen III* from Claudio Santoro: a case study of analysis and reinterpretation of a mixed piece. In: 11th INTERNATIONAL CONFERENCE OF STUDENTS OF SYSTEMATIC MUSICOLOGY, 11., 2018, Belo Horizonte. **Anais do Congresso do SysMus**. Belo Horizonte: SysMus, 2018. p.132-6.

SOUZA, Carla Delgado de. Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música erudita brasileira pós 1980. **Ciências Sociais Unisinos**, Londrina, v.53, n.3, p.467-77, set.-dez. 2017.

SOUZA, Iracele A. Vera Lívero de. **Santoro**: uma história em miniaturas. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro. **Revista Brasileira de Música**, v.24, n.2, p.329-50, jul.-dez. 2011.

STONE, Kurt. **Music Notation in the Twentieth Century: a Practical Guidebook**. New York: London: W. W. Norton & Company, 1980.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. **The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

STRAUS, Joseph. **Introdução à teoria pós-tonal**. Salvador: Edufba, 2013.

TACUCHIAN, Ricardo. Datas referenciais. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira**: Edino Krieger. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. 2v. p.17-23.

TARUSKIN, Richard. Nationalism. **Oxford Music Online**, [s. l.]: Oxford University Press, p.1-38, jan. 2001.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Educ, Fapesp, 2000.

TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para violino e as *Variações opcionais* de Guerra-Peixe: reflexões sobre parâmetros para interpretação musical. **Música Hodie**, v.3, n.1-2, p.52-8, 2003.

VALENTE, Kalyne Teles. **Abordagens de estudo e performance da obra *Responsório ao vento para violoncelo solo* de Silvio Ferraz**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Unidade Acadêmica Especializada em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

VAN REGENMORTER, Paula J. **Brazilian Music for Saxophone: a Survey of Solo and Small Chamber Works**. 2009. Dissertação (Doutorado em Música) – Faculty of the Graduate School, University of Maryland, Maryland 2009.

VENTURA, Fábio. *Mutationen III* de Cláudio Santoro: o pianista como coautor. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da Anppom**. São Paulo: Anppom, 2007, p.1-6.

VIANA, Andersen. **Música inclusiva**: estratégias composicionais conectadas ao uso público, em obras musicais de Ernst Widmer, Luis Carlos Lessa Vinholes e Gilberto Mendes. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

VICTORIO, Roberto. **Três peças para violino solo**: violino. Rio de Janeiro: [s. n.], 1987. 1 partitura [5 p.]. Violino.

VICTORIO, Roberto. **Música contemporânea e ritual**. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

VICTORIO, Roberto. **Chronos IX**: dois violoncelos. [s. l.]: Vic Edições, 2000. 1 partitura [17 p.]. Violoncelos.

VICTORIO, Roberto. **Tempo e despercepção**: trilogia e música ritual bororo. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VICTORIO, Roberto. **Chronos III**: notação e performance. [s. l.: s. n.], 2005.

VICTORIO, Roberto. Ouspensky e o espaço-tempo (musical). In: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José A. B.; CANESSO, Roger (Org.) **A música dos séculos 20 e 21**: série diálogos com o som. Barbacena: EdUFMG, 2014. p.78-85.

VICTORIO, Roberto. A trilogia bororo [encarte]. Intérpretes: Roberto Victorio, Grupo Sextante e Quarteto Aroe. In: VICTORIO, Roberto. **A trilogia bororo**. Rio de Janeiro: 312 studios, 2016. 1 CD. Disponível em: https://www.anppom.com.br/congresso_2016/Encarte_trilogia2.pdf. Acesso em: 11 dez. 2021.

VICTORIO, Roberto. **Música no século XXI**: entrevista com Roberto Victorio. [Entrevista cedida a] Rubner de Abreu. [s. l.]: Oficina Música Viva, [2018?]. Arquivo de vídeo (10 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVnP3yHMc9A>. Acesso em: 11 dez. 2021.

VICTORIO, Roberto. **Catálogo de obras**. 2021. [s. l.], 12 fev. 2021. Disponível em: <https://robertovictorio.com.br/index.php/publicacoes/catalogo-de-obras>. Acesso em: 11 dez. 2021.

VICTORIO, Roberto. **Codex Troano**. [s. l.: s. n., s.d.a.]. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/images/publicacoes/artigos/ArtigoCodex.pdf>. Acesso em 11 dez. 2021.

VICTORIO, Roberto. **Timbre e espaço-tempo**. [s. l.: s. n., s.d.b.]. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/index.php/publicacoes/artigos/artigo-timbre-e-espaco-tempo-musical-roberto-victorio>. Acesso: 11 dez. 2021.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. **Instrução 61**. Para quatro instrumentos quaisquer. [s. l.: s. n.], 1961. 1 partitura [1 p.]. Não especificado.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. **Tempo-Espaço XV**: dois instrumentos melódicos (sopro ou cordas) quaisquer. [s. l.: s. n.] 1978. 1 partitura [3 p.]. Não especificado.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Koellreutter: mestre e amigo. **Usina das Letras**, Tiradentes, set. 2006. Disponível em: <https://usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=72478&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em: 7 mar. 2022.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Ida ao Japão de lvinholes in L. C. Vinholes por Lilia Rosa. [Entrevista cedida a] Lilia de Oliveira Rosa. **Lcvinholes**. Campinas, jul. 2009. Arquivo de vídeo (6 min). Disponível em: https://youtu.be/EEM_zvHVzUM. Acesso em: 12 nov. 2020.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. **Fase composicional “tempo-espaço” (Vinholes, por Lilia Rosa)**. [Entrevista cedida a] Lilia de Oliveira Rosa. Campinas: [s. n.], dez. 2010. Arquivo de vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/4YvitGIO0CA>. Acesso em: 12 nov. 2020.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Projeto música erudita. **Usina de Letras**, set. 2012. Disponível em: <https://usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=65460&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em: 7 mar. 2022.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Entrevista da semana – Luiz Carlos Vinholes. [Entrevista cedida a] Roberto Ribeiro. **Jornal Diário Popular**. [s. l.: s.n.], out. 2014a. Arquivo de vídeo (7 min). Disponível em: <https://youtu.be/JQbRHltOBY0>. Acesso em: 12 nov. 2020.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Tempo-espaço: silêncio, intervalos, as partes e o todo. **Usina de Letras**. Projeto música erudita. dez. 2014b. Disponível em: <https://usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=65460&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em: 7 mar. 2022.

ZANDONADE, Ivan. **Mario Ficarelli e a música brasileira**: um estudo sobre o concerto para viola e orquestra. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ZANON, Fábio. **O violão brasileiro**: Achille Picchi, Roberto Victorio. São Paulo: Rádio Cultura, jun. 2016. Arquivo de áudio (55 min). Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-084-achille-picchi-roberto-victorio>. Acesso em 11 dez. 2021.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição**: um novo paradigma da escrita musical. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

ZONTA, Sandro Lucio. **Manhãs, poentes, zênites e noites**: aspectos da representação de luz e sombra na música de Harry Crowl. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Relação compositor/intérprete na obra de caráter indeterminado**: uma análise da obra *Two⁶* de John Cage. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **O violino na obra de John Cage**: análise dos processos compositivos e notacionais. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. Uma reflexão sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete de música indeterminada. **Revista da Tulha**, v.5, n.1, p.9-32, 2019.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Notations (1969): entre partituras, desenhos, rabiscos e palavras. In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais do XXVI Congresso da Anppom**. Belo Horizonte: Anppom, 2016, p.1-8.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Análise musical de Mutationen VI para violino e fita magnética de Claudio Santoro. In: V ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. **Anais do 5º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. Campinas: Eitam, 2019, p.375-92.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. A natureza livre de Mario Ficarelli: uma análise da obra *Maktub II* (1972) para violino e piano. **Opus**, v.27, n.1-2, p.1-19, 2021a.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Hybridisms between Indeterminacy and Serial Procedures in Brazilian Music. In: 10th EUROPEAN MUSIC ANALYSIS CONFERENCE, 10., 2021b, Moscou. **Tenth European Music Analysis Conference**. Moscou: EuroMAC, 2021, p.274-6.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Tradição e inovação: uma análise musical da obra Mutationen VI de Claudio Santoro. **Revista Música**, v.21, n.1, p.99-130, 2021c.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of Contemporary Technique (with Comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt). In: STOWELL, Robin (Ed.). **The Cambridge Companion to the Violin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.143-7.

APÊNDICE A – Listagem de obras

Elencamos a seguir as obras para violino solo ou duo de compositores brasileiros, escritas a partir de 1950, encontradas nas bases de dados enumeradas na abertura do Capítulo 2 desta tese. Embora esta listagem se apresente bastante ampla, não a consideramos concluída.

Tabela 1 – Listagem de 516 obras para violino solo ou duo, de 149 compositores brasileiros, escritas a partir de 1950

Compositor	Título	Instrumento	Ano	Website
Acácio Piedade (Itapeva/SP, 1961)	<i>Três duos para violino</i>	2 violinos	2005	www.acaciopiedade.com
	<i>Dança</i>	Violino e piano	2008	
	<i>In2</i>	2 violinos	2009 (rev. 2019)	
	<i>Duetos alternantes</i>	2 violinos	2010	
Adelaide Pereira da Silva (Rio Claro/SP, 1928-2021)	<i>Sonatina</i>	Violino e piano	1976	
Alceu Camargo (Curitiba/PR, 1907-2001)	<i>Redemoinho</i>	Violino e piano	1980	
	<i>Estudo em Ré (nº 1)</i>	Violino	1983	
	<i>Estudo nº 2 (difícil)</i>	Violino	1991	
	<i>Estudo nº 2 (facilitado)</i>	Violino	1991	
	<i>Canzonetta</i>	Violino e piano	1998	
	<i>Dueto para violinos (perdida)</i>	2 violinos	?	
Aldo Moraes (Londrina/PR, 1970)	<i>Sonatina para violino e piano</i>	Violino e piano	2003	www.aldomoraes.blogspot.com
	<i>Suíte para violino</i>	Violino	2005	
	<i>Prelúdio</i>	Violino	2017	
Alexandre Eisenberg (Rio de Janeiro/RJ, 1966)	<i>Sonata para flauta ou violino e violão</i>	Violino ou flauta e violão	1995	www.alexandreeisenberg.com

Alexandre Lunsqui (São Paulo/SP, 1969)	<i>Sayen</i>	Violino	1993	www.alexandrelunsq ui.com
	<i>Deflectere</i>	Violino e clarinete	2008	
	<i>Quaestio</i>	Violino e eletrônicos	2012	
	<i>Jeuesquisse</i>	Violino e violoncelo	2014	
	<i>Sedimentos</i>	Violino e piano	2014	
	<i>Lowertreehouse</i>	Violino e viola	2015	
	<i>(P)ERGO</i>	Violino	2018	
	<i>Reinvento</i>	Violino	2019	
Alexandre Schubert (Manhumirim/MG, 1970)	<i>Suite</i>	Violino e piano	1990	www.alexandreschub ert.wixsite.com/alexa ndreschubert
	<i>Miniatura n° 1</i>	Violino e piano	1992	
	<i>Miniatura n° 2</i>	Violino e piano	1992	
	<i>Só</i>	Violino	1998	
	<i>Cidades das águas</i>	Violino e violão	2001	
	<i>Catedrais de luz</i>	Violino e órgão	2003	
	<i>Duo</i>	2 violinos ou 2 violoncelos	2004	
	<i>3 Micropeças</i>	Violino	2015	
	<i>Seis duetos</i>	Violino e viola	2016	
	<i>Divertimento</i>	Violino e clarinete	2018	
	<i>Cantiga</i>	Violino e piano	2021	
	<i>Três estudos</i>	Violino	2021	
Almeida Prado (Santos/SP, 1943- 2010)	<i>Cantus mobiles</i>	Violino e piano	1966	
	<i>Diálogo</i>	Violino e piano	1967	
	<i>Celebração</i>	Violino	1971	
	<i>Salmo final</i>	Violino e piano	1972	
	<i>Contemplação</i>	Violino	1973	
	<i>Kinderzenen II</i>	Violino e piano	1977	

<i>Cantiga da amizade</i>	Violino e piano	1978
<i>Sonata n° 1</i>	Violino e piano	1980
<i>As quatro estações</i>	Violino	1983
<i>Sonata n° 2</i>	Violino e piano	1984
<i>Sonatina n° 1 para violino e piano</i>	Violino e piano	1984
<i>Le livre magique de Xangô</i>	Violino e violoncelo	1985
<i>Réquiem para a paz: sobre fragmentos do Réquiem de Mozart</i>	Violino ou viola e piano	1985
<i>Sonata n° 3 para violino e piano</i>	Violino e piano	1989 (rev. 1991)
<i>Noturno n° 13</i>	Violino e piano	1991
<i>Balada B'nai B'rith</i>	Violino e piano	1993
<i>Benção das alianças</i>	Violino e piano	1996
<i>Fantasia</i>	Violino e piano	1997
<i>Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda</i>	Violino e piano	1997
<i>Capriccio für Constança und Ana Luíza</i>	Violino	1998
<i>Gaia: canción de cunã</i>	Violino e piano	1998
<i>O tronco</i>	Violino e piano	1998
<i>Das cirandas</i>	Violino e violoncelo	1999
<i>Sonata para violino solo</i>	Violino	2000
<i>Ciranda para Pedrinho tocar e cantar</i>	Violino	2000
<i>Cirandas das crianças</i>	2 violinos	2007
<i>Duos infantis</i>	2 violinos	2007
<i>Sonata n° 4 “da Ressureição”</i>	Violino e piano	2007

Aluizio Arcela (João Pessoa/PB, 1948)	<i>Per duo</i>	Violino e viola	2016	
Álvaro Loreto (São Paulo/SP, 1968)	<i>Ciclo paulistano</i>	2 violinos	1992	www.alvaro-loreto.blogspot.com
Amaral Vieira (São Paulo/SP, 1952)	<i>Sonata</i>	Violino e piano	1972	www.amaralvieira.com
	<i>Nove meditações sobre o Stabat Mater</i>	Violino e piano	1993	
	<i>Alegorias</i>	Violino e piano	1998	
	<i>Novelette</i>	Violino e piano	1999	
	<i>Ostinato</i>	2 violinos	2003	
Andersen Viana (Belo Horizonte/ MG, 1962)	<i>Três Peças</i>	Violino e viola	1981	
	<i>Fantasia</i>	Violino e piano	1983	
	<i>Fantasieta</i>	Violino	1983	
	<i>Prelúdio e allegro</i>	Violino e piano	1988	
	<i>Quatro peças “new age”</i>	Violino e piano	1992	
	<i>Ameritango</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Baião lunar</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Brando</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Canção de amor dos mamulengos</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Don Luciano</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Katica</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Lânguido</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Melancolia</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Primeira neo-valsa</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Primeiro tema</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Segunda neo-valsa</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Tema antigo</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Tema e variações</i>	Violino e piano	2010	
	<i>Diálogos da solidão</i>	Violino e piano	2001	

	<i>Cantilena</i>	Violino	2003	
	<i>Micropieces</i>	Violino	2011	
Anderson Alves (Rio de Janeiro/RJ, 1986)	<i>Pequeno divertimento</i>	Violino e piano	2013	www.maestroanderson.com
	<i>Pequeno divertimento</i>	2 violinos	?	
André Mehmarí (Niterói/RJ, 1977)	<i>Uma sonata de 3 poemas</i>	Violino e piano	1999	www.andremehmari.com.br
Antônio Celso Ribeiro (Pouso Alegre/MG, 1962)	<i>Ba-al zebhubh</i>	Violino	2003	www.antoniocelsoribeiro.com
	<i>El diablo y la melancolía</i>	Violino e piano	2003	
	<i>White mist or bright sorrows</i>	Violino e mezzosoprano	2015	
	<i>Four red leaves</i>	Violino e mezzosoprano	2016	
	<i>ETSEB</i>	Violino	2017	
Antônio Ribeiro (Cataguases/MG, 1971)	<i>Cantilena</i>	Violino e piano	2017	
	<i>Poema ocre</i>	Violino e piano	2017	
	<i>Sonata para violino e viola</i>	Violino e viola	2017	
	<i>Partita</i>	Violino	2019	
Arthur Kampela (Rio de Janeiro/RJ, 1960)	<i>Gestures</i>	Violino	1993	www.kampela.com
Ascendino Theodoro Nogueira (Santa Rita do Passa Quatro/SP, 1913-2002)	<i>Sonata</i>	Violino e piano	1958	
	<i>Sertaneja nº 4</i>	Violino e viola	1966	
	<i>Sertaneja nº 5</i>	Violino e piano	1969	
Azael Neto (Nova Iguaçu/RJ, 1986)	<i>Miniatura I</i>	Violino	2010	www.azaelneto.blogspot.com
	<i>Seis miniaturas</i>	Violino	2011	

	<i>Pequena obra</i>	Violino e violoncelo	2013	
Beetholven Cunha (Goiana/PE, 1978)	<i>In der mitte</i>	Violino	2008	www.mtobeetholven.wixsite.com/beetholvenencunha
	<i>Suíte nordestina n° 1</i>	Violino e violoncelo	2011	
	<i>Desafio n° 2</i>	Violino	2014	
Brenno Blauth (Porto Alegre/RS, 1931-1993)	<i>Sonata para violino</i>	Violino e piano	1956	
	<i>Improvisação</i>	Violino e piano	1969	
Carlos Almada (Paraíba do Sul/RJ, 1958)	<i>Sete miniaturas para violino e viola</i>	Violino e viola	1997	
	<i>Seis miniaturas para violino e violoncelo</i>	Violino e violoncelo	2001	
	<i>Conversa afinada</i>	Violino e bandolim	2007	
	<i>Sonatina para violino e piano em dois movimentos</i>	Violino e piano	2015	
	<i>Duas peças para violino e piano</i>	Violino e piano	2018	
Carlos Eduardo Amaral (Olinda/PE, 1980)	<i>Estudo armorial n° 3</i>	Violino	2014	www.carloseduardoamaral.blogspot.com
	<i>Águas belas</i>	Violino e piano	2015	
Carlos dos Santos (São Paulo/SP, 1990)	<i>Riscos instantâneos II</i>	Violino	2016	
	<i>Brincadeiras de um violinista</i>	Violino	?	
	<i>Pop suíte n° 5</i>	Violino	?	
Carlos Vianna de Almeida (Rio de Janeiro/RJ, 1906-1990)	<i>Acalanto</i>	Violino e piano	1950	
	<i>Valsa</i>	Violino e piano	1958	
	<i>Cinco serestas para violino e piano</i>	Violino e piano	1959-1985	

	<i>Capricho</i>	Violino e piano	1960	
	<i>Concerto brasileiro</i>	Violino e piano	1963	
	<i>Fantasia capricho</i>	Violino	1964	
	<i>Miniaturas violinísticas</i>	Violino e piano	1968	
	<i>Miniaturas violinísticas 2ª série</i>	Violino e piano	1974	
	<i>Serenata à brasileira</i>	Violino e piano	?	
Celso Mojola (Jundiaí/SP, 1960)	<i>As três existências</i>	Violino e marimba	1996	www.celsomojola.mus.br
Clarice Assad (Rio de Janeiro/RJ, 1978)	<i>Silvery Suite</i>	Violino e violão	2021	
	<i>Symmetries</i>	Violino e piano	2021	
	<i>O</i>	Violino e fita magnética	?	
Claudio Santoro (Manaus/AM, 1919-1989)	<i>Na Serra da Mantiqueira</i>	Violino e piano	1950	www.claudiosantoro.art.br
	<i>Sonata nº 4</i>	Violino e piano	1951	
	<i>Sonata nº 5</i>	Violino e piano	1958/1959/1963	
	<i>Mutationen V</i>	Violino e fita magnética	1972	
	<i>Mutationen VI</i>	Violino e fita magnética	1972	
	<i>Elegia I</i>	Violino e piano	1981	
	<i>Duo</i>	Violino e viola	1982	
	<i>Duo</i>	Violino e violoncelo	1982	
	<i>Fantasia sul américa</i>	Violino	1983	
	<i>Elegia II</i>	Violino e piano	1986	
Clodomiro Caspary (Porto Alegre/RS, 1932-2006)	<i>Lied para violino e piano</i>	Violino e piano	1975	www.clodomirocaspary.com
Cyro Delvízio (Campo Grande/MS, 1986)	<i>Repente</i>	Violino	2019	

Daniel Puig (Petrópolis/RJ, 1970)	<i>Luz</i>	Violino e piano	2013	www.danielpuig.me
Daniel Wolff (Porto Alegre/RS, 1967)	<i>Romanceto</i>	Violino e piano	2012	www.danielwolff.com
Daniele Gugelmo (Limeira/SP, 1967)	<i>Chanson I</i>	Violino e piano	1994	www.danielegugelmo .over-blog.com
	<i>Au bord de la Seine</i>	Violino	2021	
Danilo Guanais (São Paulo/SP, 1966)	<i>Sonatina</i>	Violino e piano	1996	
	<i>O caldeirão dos esquecidos</i>	Violino	2016- 2017	
Danilo Tomic - Baikyo (São Paulo/SP, 1965)	<i>“Yume” (“Sonho”)</i>	Violino e shakuhachi	2018	
Denise Garcia (São Paulo/SP, 1955)	<i>Solo sofredor trigeo</i>	Violino	1984	
Dimitri Cervo (Santa Maria/RS, 1968)	<i>Bis</i>	Violino e piano	1991	www.dimitricervo.com.br
	<i>Gzan</i>	Violino e piano	1991	
	<i>Kalan</i>	Violino e piano	1995	
	<i>5 variações sobre a Cajuína</i>	Violino e piano	2000	
	<i>Três momentos brasileiros</i>	2 violinos	2007	
	<i>Desafio</i>	2 violinos	2009	
	<i>Suíte brasileira</i>	Violino ou violoncelo	2017	
	<i>Dança negra</i>	Violino	2019	
Dinorá de Carvalho (Uberaba/MG, 1905-1980)	<i>Meninas brincam de cirandinha</i>	Violino e piano	1950	
	<i>Capricho</i>	Violino e piano	1955	
	<i>Embaló</i>	Violino e piano	1955	
	<i>Ninho de abelhas</i>	Violino e piano	1955	

Edino Krieger (Brusque/SC, 1928)	<i>Toada</i>	Violino e piano	1956	
	<i>Sonâncias II</i>	Violino e piano	1981	
Edmundo Villani-Cortês (Juiz de Fora/MG, 1930)	<i>Águas claras</i>	Violino e piano	1991	
Edson Tadeu Ortolan (Campinas/SP, 1958)	<i>Solo nº 2a</i>	Violino	1985	www.eortolan.weebly.com
	<i>Sonata de câmara nº 6</i>	Violino e vibrafone	1990	
	<i>Sonata de câmara nº 9</i>	Violino e piano	1991	
	<i>Solo nº 2b</i>	Violino	2000	
	<i>Solo nº 27</i>	Violino	2018	
Edson Zampronha (Rio de Janeiro/RJ, 1963)	<i>Perfurando a linha</i>	Viola (arr. Violino)	2002 (arr. 2008)	www.zampronha.com
	<i>Orvalho</i>	Violino e piano ou violino, viola, clarinete baixo e piano	2014	
Eduardo Seincman (São Paulo/SP, 1955)	<i>A árvore de natal de Cristo</i>	Violino	1983	www.historiasfantasticas.com.br
Elaine Thomazi-Freitas (-RS, 1970)	<i>Duo nº 1</i>	Violino e piano	1993	www.thomazi.com
Eli-Eri Moura (Campina Grande/PB, 1963)	<i>Ilumiara</i>	Violino e percussão	2019	
Emanuel Cordeiro (Belém/PA, 1983)	<i>Dinheiro</i>	Violino e violão	2008	
	<i>Dor de dente</i>	Violino e violão	2008	
Ernani Aguiar (Petrópolis/RJ, 1950)	<i>Miniaturas</i>	Violino ou clarinete e piano	1973	www.ernanihcaguiar.blogspot.com
	<i>8 Duetos para violinos</i>	2 violinos	1984	

	<i>Duo para violino e violoncelo</i>	Violino e violoncelo	1986	
	<i>Duos de prados</i>	Violino e viola	1986	
	<i>Cantos corpos</i>	Violino e soprano	1987	
	<i>Meloritmias n° 4</i>	Violino	1987	
	<i>Dous del rey</i>	2 violinos	1989-1982	
	<i>Ponteando</i>	Violino	1989	
	<i>Meloritmias n° 6</i>	Violino	1990	
	<i>Violino e marimba</i>	Violino e marimba	2016	
Estércio Marquez Cunha (Goiatuba/GO, 1941)	<i>Sonata para piano e violino n° 1</i>	Violino e piano	1967	
	<i>Música para piano e violino n° 2</i>	Violino e piano	1971	
	<i>Dueto para violinos n° 1</i>	2 violinos	1986	
	<i>Música para violino e clarineta</i>	Violino e clarinete	1990	
	<i>Três movimentos para violino e violão</i>	Violino e violão	1990	
	<i>Música para piano e violino n° 3</i>	Violino e piano	2000	
	<i>Música para violino e contrabaixo</i>	Violino e contrabaixo	2003	
	<i>Música para violino solo</i>	Violino	2008	
Eunice Katunda (Rio de Janeiro/RJ, 1915-1990)	<i>A blindman's song</i>	Violino e piano	1967	
Fábio Gorodski (São Paulo/SP, 1971)	<i>Suíte</i>	2 violinos	1996	
	<i>Ficciones</i>	Violino e fita magnética	1998	
Felipe Lara (Sorocaba/SP, 1979)	<i>Prisma</i>	Violino e piano	2006	www.felipelara.com

	<i>Postcard</i>	Violino e clarinete	2008	
Felipe Rossi (Belo Horizonte/MG, 1980)	<i>Saturations</i>	Violino e live-electronics	2016	
Fernando Morais (Santos/SP, 1966)	<i>Conexão I</i>	Violino e violoncelo	2020	www.fernandomorais.compositor.com.br
Fernando Riederer (Rio de Janeiro/RJ, 1977)	<i>Zwei ferne Stücke</i>	Violino ou violino e eletrônica	2007	
	<i>Hanabira</i>	Violino e piano	2012	
Flo Menezes (São Paulo/SP, 1962)	<i>Scriptio</i>	Violino	2013	www.flomenezes.mus.br
	<i>Transcription</i>	Violino e live-electronics	2013	
Francisco Mignone (São Paulo/SP, 1897-1986)	<i>Passarinho está cantando</i>	Violino e piano	1952	
	<i>Congada</i>	Violino e piano	1954	
	<i>Tango habanera</i>	Violino e piano	1960	
	<i>Sonata</i>	Violino e piano	1962	
	<i>Sonata para violino e piano, 1ª</i>	Violino e piano	1964	
	<i>Sonata para violino e piano, 2ª</i>	Violino e piano	1966	
	<i>Sonata para violino e piano, 3ª</i>	Violino e piano	1966	
	<i>Lenda sertaneja n° 2</i>	Violino e piano	1976	
	<i>Meditação</i>	Violino e órgão	1980	
Frederico Richter (Novo Hamburgo/RS, 1932)	<i>Suite para violino e guitarra</i>	Violino e guitarra	1974	www.fredericorichter.com.br
	<i>Introdução e tocata para violino solo</i>	Violino	2008	
	<i>Romance</i>	Violino e piano	2009	
	<i>Amostras no concerto de violino</i>	Violino	2011	

<i>Concerto de violino</i>	Violino e piano	2011
<i>Concerto de violino e piano</i>	Violino e piano	2011
<i>Segundo concerto de violino</i>	Violino e piano	2011
<i>12 duos para violino</i>	2 violinos	2012
<i>Canto quase elegíaco</i>	Violino e piano	2012
<i>Concerto de violino em Dó Maior</i>	Violino	2012
<i>Duo pujante para violino e violoncelo</i>	Violino e violoncelo	2012
<i>Fantasia nº 2 para violino e piano</i>	Violino e piano	2012
<i>Melancolia</i>	Violino e piano	2012
<i>Música para violino e piano</i>	Violino e piano	2012
<i>Peça lírica para violino e piano</i>	Violino e piano	2012
<i>Peça para violino e piano</i>	Violino e piano	2012
<i>Pequena sonata para violino e piano</i>	Violino e piano	2012
<i>Saudade</i>	Violino e piano	2012
<i>Sonata</i>	Violino e piano	2012
<i>Toada</i>	Violino e piano	2012
<i>Duo para trompete em Si\flat e violino</i>	Violino e trompete	2013
<i>Duo para violino e piano</i>	Violino e piano	2013
<i>Duo para violino e violoncelo</i>	Violino e violoncelo	2014
<i>Duo de violinos nº 1</i>	Violino	2013
<i>Duo de violinos nº 2</i>	Violino	2013
<i>Inspiração para violino e piano</i>	Violino e piano	2013
<i>Poema para violino e piano</i>	Violino e piano	2013
<i>Primeira Sonata do ciclo para violino e piano</i>	Violino e piano	2013

	<i>Sonata em Fá maior para violino e piano</i>	Violino e piano	2013
	<i>Sonata para violino e piano</i>	Violino e piano	2013
	<i>Sonata para violino e piano jubilosa</i>	Violino e piano	2013
	<i>Sonata para violino e violoncelo</i>	Violino e violoncelo	2013
	<i>Sonata para violino só</i>	Violino	2013
Gilberto Mendes (Santos/SP, 1922-2016)	<i>Canção sem palavras</i>	Violino e piano	1954
	<i>Estudo para violino solo</i>	Violino	1954
Guerra-Peixe (Petrópolis/RJ, 1914-1993)	<i>Sonata nº 1</i>	Violino e piano	1951
	<i>Três peças para violino e piano</i>	Violino e piano	1957
	<i>Dueto característico</i>	Violino e violão	1970
	<i>A inúbia do caboclinho</i>	Violino ou flauta e piano	1971
	<i>Rabeca triste</i>	Violino e piano	1972
	<i>Variações opcionais</i>	Violino e acordeão (transc. violino e piano)	1977 (transc. 1979)
	<i>Dueto característico</i>	Violino e acordeão	1977
	<i>Recitativo</i>	Violino	1978
	<i>Sonata nº 2</i>	Violino e piano	1978
	<i>Bilhete de um jogral</i>	Violino ou viola	1983
	<i>Quatro coisas: Prelúdio; Movimentação; interlúdio; Caboclo de pena</i>	Harmônica de boca (transc. para violino ou flauta)	1987
Guilherme Bauer (Rio de Janeiro/RJ, 1940)	<i>Duo para violino e piano</i>	Violino e piano	1979
	<i>Partita brasileira</i>	Violino	1994/2001

	<i>Rabecando – sobre um tema de Guerra-Peixe (versão 1)</i>	Violino	2001	
	<i>KAEDE</i>	Violino e piano	2012	
Guilherme Bernstein (Rio de Janeiro/RJ, 1968)	<i>Três danças</i>	Violino e piano	1990	www.guilhermeberstein.com
	<i>Sonata para violino e piano</i>	Violino e piano	1995	
	<i>O centauro no jardim</i>	Violino ou viola e piano	1999	
	<i>Prelúdio</i>	Violino e piano	2003	
Guilherme Nascimento (Timóteo/MG, 1970)	<i>Sonata</i>	Violino e piano	1996	www.guilhermenascimento.com
Harry Crowl (Belo Horizonte/MG, 1958)	<i>Cambiata</i>	Viola (transc. para violino)	1980 (transc. 1990)	www.e-design.com.br/harrycrowl
	<i>Canto</i>	Violino	1981	
	<i>Aluminium</i>	Violino e piano	1985	
	<i>Aethra III</i>	Violino e piano	2000-2001	
	<i>Cerrados</i>	2 violinos	2002	
	<i>“E, no princípio era o mar...”</i>	Violino e violão	2004-2005	
	<i>Solilóquio III</i>	Violino	2005-2006	
	<i>Reflexões austrais nº 1 para violino solo</i>	Violino	2012	
Heitor Alimonda (Araraquara/SP, 1922-2002)	<i>4 peças fáceis</i>	Violino ou viola e piano	1967	www.musicosalimonda.com.br
	<i>Leitura - três pequenas peças</i>	Violino	1986	
	<i>Andantino</i>	Violino e trompa em F	?	
Heitor Oliveira (Rio de Janeiro/RJ, 1978)	<i>Estranhovoo</i>	Violino e voz	2016	www.teatrodeinstrumentos.blogspot.com

Helder Oliveira (Campina Grande/PB, 1987)	<i>Impressões – n° 2</i>	Violino	2016	
	<i>Ponteado</i>	Violino e piano	2017	
Henrique Dawid Korenchender (Rio de Janeiro/RJ, 1948-2021)	<i>Sonata</i>	Violino	1991	-
Ivan Lyran (Belo Horizonte/MG, 1980)	<i>Cinzento é o dia (quando um amor se esvai)</i>	Violino	2015	www.ivanlyran.wixsite.com/ivanlyran
	<i>Je t'attendrai le temps qu'il faudra (eu espero por você o tempo que for)</i>	Violino	2015	
	<i>Momentos da vida</i>	Violino	2015	
	<i>Essência</i>	Violino e piano	2020	
	<i>Héstia</i>	2 violinos	2020	
	<i>Recercare e Tango para Santa Fé</i>	Violino e viola	2016	
Jailton de Oliveira (Medina/MG, 1968)	<i>Piece n° 1</i>	Violino e piano	1993	www.jailtondeoliveira.com
	<i>ment</i>	Violino e piano	1995	
	<i>Mentmouves</i>	Violino	2015	
	<i>Bagatelle for Mangueira</i>	Violino e piano	2017	
Jamary Oliveira (Saúde/BA, 1944-2020)	<i>Sonata em ré maior</i>	Violino e piano	1969	
	<i>Reminiscências</i>	Violino e piano	1985	
James Correa (Porto Alegre/RS, 1968)	<i>Retrato cubista da cidade de Porto Alegre</i>	Violino e piano	1994	www.jamescorrea.net
	<i>Partita</i>	Violino e viola	1995	
	<i>Dança fáustica II</i>	Violino	1997	
João Guilherme Ripper (Rio de Janeiro/RJ, 1959)	<i>Três danças ancestrais</i>	Violino e violoncelo	1989	www.joaoripper.com.br

	<i>Metamorphosis</i>	Violino ou flauta e piano	1995	
	<i>Quatro estudos para violin solo</i>	Violino	2019	
João de Souza Lima (São Paulo/SP, 1898-1982)	<i>Sonata para violino e piano</i>	Violino e piano	1970	
Jocy de Oliveira (Curitiba/PR, 1936)	<i>Mobius sonorum</i>	Violino elétrico e fica magnética ou <i>digital delays</i>	1984	www.jocydeoliveira.com
	<i>O contar de uma raga</i>	Violino elétrico e sintetizadores	1987	
Jônatas Manzolli (Olímpia/SP, 1961)	<i>Barceloneta</i>	Violino	2008	www.jonatasmanzolli.wordpress.com/jonatas
Jorge Antunes (Rio de Janeiro/RJ, 1942)	<i>Nostalgia</i>	Violino e piano	1959	www.jorgeantunes.com.br
	<i>Acalento ou acalanto</i>	Violino e piano	1963	
	<i>Prelúdio boêmio</i>	Violino e piano	1964	
	<i>Saudade</i>	Violino e piano	1965	
	<i>Tartinia MCMLXX</i>	Violino e piano	1970	
	<i>Cinq petites pièces</i>	2 violinos	1979	
	<i>Microformóbiles III (re-tornos)</i>	Violino e piano	1982	
	<i>Série meninos (série enfants)</i>	Violino e fita	1987	
	<i>Concerto para um mês de neblina</i>	Violino e piano	1992-1993	
	<i>Violinia sideral</i>	Violino e computador	2006	
Jorge Augusto Correa (Assaí/PR, 1985)	<i>A valsa do adeus</i>	Violino	2010	
	<i>Garrafa vazia</i>	Violino e saxofone	2013	
	<i>O patinho feio</i>	Violino e violoncelo	2013	
	<i>A dor de Orfeu</i>	2 violinos	2014	
	<i>Minueto</i>	Violino e violoncelo	2016	

	<i>A alma que se perdera</i>	Violino, violoncelo	2011	
	<i>A face do abismo</i>	Violino	2017	
	<i>A flauta de pan</i>	Violino	2018	
	<i>Choro</i>	Violino e violão	2017	
	<i>Memória dos tempos</i>	Violino e violão	2017	
Jorge Ribbas (Garanhuns/PE, 1964)	<i>Tango amilongado</i>	Violino e violão	?	
José Orlando Alves (Lavras/MG, 1970)	<i>Intermitências I</i>	Violino e violoncelo	2010	
	<i>Memorie II</i>	Violino	2015	
José Vieira Brandão (Cambuquira/MG, 1911-2002)	<i>Sonata para violino e piano</i>	Violino e piano	1967	
	<i>Brincadeira</i>	Violino e piano	1970 (rev. 1983)	
	<i>Dança e seresta</i>	Violino e piano	1970 (rev. 1983)	
Leandro Ribeiro (São Vicente/SP, 1982)	<i>3 miniaturas para violino e violão</i>	Violino e violão	?	
Leonardo Martinelli (São Paulo/SP, 1978)	<i>Quasi una canzone</i>	Violino e piano	2012	www.leonardomartinelli.blogspot.com
	<i>O roteiro do silêncio</i>	Violino e voz feminina	2017	
Liduíno Pitombeira (Russas/CE, 1962)	<i>Fantasia sobre muie rendêra</i>	Violino e piano	1988	www.pitombeira.com
	<i>Sonata for violin and piano n° 1</i>	Violino e piano	1992	
	<i>Sonata for violin and piano n° 2</i>	Violino e piano	1994	
	<i>Sonata for violin and piano n° 3</i>	Violino e piano	1999	
	<i>Brazilian Landscapes n° 4</i>	Violino ou viola e violão	2004	
	<i>Jaguaribe</i>	Violino e viola	2005	

	<i>Seresta nº 10</i>	Violino	2005	
	<i>Sonata for violin and piano nº 4</i>	Violino e piano	2005	
	<i>Impressões aracatis</i>	Violino e flauta	2007	
	<i>Bulgarian suite</i>	Violino e viola	2008	
	<i>Sonata for violin and piano nº 5</i>	Violino e piano	2008	
Lindembergue Cardso (Livramento de Nossa Senhora/BA, 1939-1989)	<i>Variações sobre o Nordeste</i>	Violino e piano	1978	
	<i>V+P</i>	Violino e piano	1980	
Lucas Pigari (Mariápolis/SP, 1991)	<i>Música II</i>	Violino e piano	2018	
Luigi Antonio Irlandini (Rio de Janeiro/RJ, 1958)	<i>Oryx (II: Oryx gazella)</i>	Violino e piano	1980	www.sites.google.com/view/luigi-antonio-irlandini/home
	<i>De natura</i>	Violino e piano	1984	
Luiz Carlos Csekö (Salvador/BA, 1945)	<i>Noite do catete 10</i>	Violino	2012	
	<i>Into the hissing heat 13</i>	2 violinos ou 2 grupos de cordas	2017	
Luiz Henrique Yudo (Barretos/SP, 1962)	<i>Outono</i>	Violino e piano	1986	
	<i>Duo</i>	Violino e violoncelo	1989	
Lycia De Biase Bidart (Vitória/ES, 1910-1990)	<i>Sonata</i>	Violino e piano	1970	
	<i>Dança ameríndia brasileira: estudo em quartas</i>	Violino e viola	1974	
	<i>Estudo em quintas</i>	Violino e viola	1974	
	<i>Rosal</i>	Violino e piano	1975	
	<i>Duas peças fáceis: Cantinela e Conversa de bonecas</i>	2 violinos, e violino e viola	1980	

	<i>Estudo jogral</i>	Violino e piano	?	
Marcelo Bellini Dino (São Paulo/SP, 1972)	<i>Bagatela</i>	Violino	1997/1998	
Marcelo Rauta (Guarapari/ES, 1981)	<i>Schubertiana</i>	Violino e piano	2010	www.marcelorauta.com
	<i>Pequena canção sem palavras</i>	Violino e piano	2013	
	<i>Sonatina</i>	Violino	2013	
Marcílio Onofre (João Pessoa/PB, 1982)	<i>Tractus mobilis</i>	Violino	2007	
	<i>Caminho Anacoluto II</i>	Violino e piano	2014-2015	
Marco Aurelio Brito Coutinho (Rio de Janeiro/RJ, 1952)	<i>Três mediações</i>	Violino e órgão	2016	www.blogmarcoabc.wordpress.com
Marcos Balter (Rio de Janeiro/RJ, 1974)	<i>RE: (no subject)</i>	Violino e piano	2004	www.marcosbalter.com
	<i>À vis</i>	Violino e clarinete	2007	
	<i>Ignis fatuus</i>	Violino	2008	
	<i>...one of many circles...</i>	Violino	2011	
Marcos Mesquita (Rio de Janeiro/RJ, 1959)	<i>Duo para violino e viola</i>	Violino e viola	1982	
	<i>Menas</i>	Violino e flauta transversal	1990	
Marcos Nogueira (Rio de Janeiro/RJ, 1962)	<i>Cegarrabeca</i>	Violino e piano	2004	www.marcosnogueira.com
Marcos Vieira Lucas (Rio de Janeiro/RJ, 1964)	<i>Arder</i>	Violino e piano	2013	www.marcoslucasmusic.com

Marcus Siqueira (Caratinga/MG, 1974)	<i>Bouquet</i>	Violino e piano	2003	www.marcussiqueira.com
	<i>Quase barrocas</i>	Violino	2004- 2011	
	<i>Capricci urbani</i>	Violino	2011	
	<i>A onda</i>	Violino e eletrônica em tempo real e diferido	2012	
	<i>Espectros no jardim de concreto</i>	Violino e violoncelo	2013	
	<i>Elegia per aldo - in memoriam</i>	Violino	2017	
	<i>Signo sopra VII (Díptico)</i>	Violino e violão	2017	
	<i>In memoriam</i>	Violino e eletrônicos	2020	
	<i>Frammenti di luce e di ombre</i>	Violino	?	
Marena Salles (Rio de Janeiro/RJ, 1938)	<i>Valsinha</i>	Violino e piano	1972	
Mario Ficarelli (São Paulo/SP, 1937-2014)	<i>Maktub II</i>	Violino e piano	1972	
	<i>Seis duetos</i>	2 violinos	1976	
	<i>Canzona</i>	Violino e violoncelo	1978	
	<i>Cristal 213</i>	Violino e violoncelo	1984	
	<i>Constantia</i>	Violino e piano	2003	
	<i>Invenção</i>	Violino e violoncelo	2012	
Marlos Nobre (Recife/PE, 1939)	<i>Desafio III</i>	Violino e piano	1968	www.marlosnobre.com.br
	<i>Poema</i>	Violino e piano	2002	
Matheus Bitondi (Ribeirão Preto/SP, 1979)	<i>Quatro destinos de um tema sem futuro</i>	Violino	2014	

Maurício De Bonis (São Paulo/SP, 1979)	<i>Paulistinha (imaginária)</i>	Violino	2010	
Murillo Santos (Rio de Janeiro/RJ, 1931-2019)	<i>Peça breve</i>	Violino	1980	www.murillosantos.com.br
	<i>Cecília</i>	Violino e piano	2000	
	<i>Momento musical</i>	Violino e piano	2000	
Najla Jabor (Rio de Janeiro/RJ, 1915-2001)	<i>Acalanto</i>	Violino e piano	1960	
Neder Nassaro (Teresópolis/RJ, 1961)	<i>Contra o tempo</i>	Violino e sons eletrônicos	2018	
Nélio Tanios Porto (Campo Largo/PR, 1962)	<i>Invenção a 2 vozes</i>	Violino e violoncelo	1989	www.worldsoundmusic.blogspot.com
	<i>Planimetria I</i>	Violino e piano	1991	
	<i>Ensaio transcendental</i>	Violino e piano	2012	
	<i>Geheimnis</i>	Violino e piano	2012	
Nelson de Macedo (Ruy Barbosa/BA, 1931-2018)	<i>Choro nº 1</i>	Violino	1958	http://www.nelsonmacedo.com.br
	<i>Suíte infantil</i>	Violino e piano	1969	
	<i>Choro nº 2</i>	Violino	1965	
	<i>Abolição da escravatura</i>	Violino e bateria	1987	
	<i>Concertante (reminiscências)</i>	Violino e violoncelo	2004	
	<i>Suíte indígena</i>	Violino e piano	2005	
	<i>Suíte mestiça</i>	Violino	2006	
	<i>Suíte urbana</i>	Violino e piano	2006	
	<i>Modinha</i>	Violino e piano	?	
Nestor de Hollanda Cavalcanti (Rio de Janeiro/RJ, 1949)	<i>Partita para violino solo "Olhem a bachiana do Nestorzinho!"</i>	Violino	1972 (ver. 2011)	www.nestor dehollandacavalcanti.mus.br
	<i>Estudos simplórios e decepcionantes</i>	Violino	1977-2001	

	<i>Composição não determinada</i>	Violino e piano	1981	
	<i>Louvores "brazileiros"</i>	Violino e piano	1996-2009	
	<i>Suíte aberta em forma de coisas</i>	Violino e piano	1997	
	<i>2 Peças avulsas para violino solo</i>	Violino	2005	
	<i>7 Canções populares, quase eruditas</i>	Violino e violão	2005	
Nilcéia Baroncelli (Cambé/PR, 1945)	<i>Elegia</i>	Violino e piano	2008	www.mulheres-compositoras.blogspot.com www.escrevo-existo.blogspot.com
Oswaldo Lacerda (São Paulo/SP, 1927-2011)	<i>Oito variações sobre um tema folclórico</i>	Violino e piano	1954	
	<i>Choro</i>	Violino	1964	
	<i>Seresta</i>	Violino e piano	1964	
	<i>Invocação</i>	Violino e piano	1972	
	<i>Três danças brasileiras antigas</i>	Violino e piano	1972	
	<i>Acalanto pentafônico</i>	Violino e piano	1989	
	<i>Magoado</i>	Violino e piano	1989	
	<i>Toccatina</i>	Violino e piano	1989	
	<i>Insistência no lá</i>	Violino e piano	1990	
	<i>Fuga e postlúdio</i>	Violino e viola	1999	
Paula Bujes (Porto Alegre/RS,?)	<i>Toque de caboclinhos</i>	Violino e violoncelo	2017	
Paulo Cesar Chagas (Salvador/BA, 1953)	<i>Pas de Deux</i>	Violino e violoncelo	1991	www.paulocchagas.com
	<i>Migration II</i>	Violino ou violino e live-electronics	1999	
	<i>Circular roots</i>	Violino, sons eletrônicos e projeção visual interativa	2003	

Paulo Costa Lima (Salvador/BA, 1954)	<i>Duo de violinos (Esther-Koiti)</i>	2 violinos	2000	www.paulolima.ufba.br
	<i>Caipiroska</i>	Violino e piano	2006	
Paulo Porto Alegre (São Paulo/SP, 1953)	<i>Três peças para violino solo</i>	Violino	198?	www.pauloportoaigre.com
Paulinho Martins (Pelotas/RS, 1962)	<i>Relaxando em Casimiro</i>	Violino e bandolim	2006	www.paulinhomartins.mus.br
Pauxy Gentil- Nunes (Rio de Janeiro/RJ, 1963)	<i>Duo</i>	Violino e flauta	2011	www.pauxy.net
Pedro Filho Amorim (Salvador/BA, 1977)	<i>Problem(a)s</i>	Violino	2019	www.peofilho.wordpress.com
Pedro Huff (Recife/PE, 1977)	<i>Astoriana</i>	Violino	2015	
	<i>Dueto</i>	Violino e violoncelo	2015	
	<i>Frevo do acaso</i>	Violino e violoncelo	2015	
	<i>Orcus</i>	Violino	2015	
Randolf Miguel (Visconde do Rio Branco/MG, 1961)	<i>Sideral</i>	Violino e piano	1991	
Raul do Valle (Leme/SP, 1936)	<i>Nossos conflitos exteriores</i>	Violino e viola	1986	
Renan Colombo Simões (Vila Velha/ES, 1988)	<i>Adágio simples</i>	Violino e violão	2010	
Renato de Aguiar (Montes Claros/MG, 1956)	<i>Suite enfantine</i>	Violino e violoncelo	1992	www.aguiar.blue7.ch/fr
	<i>Suite</i>	Violino e piano	1996	
	<i>Le traitement des Idoles</i>	2 violinos	2003	
	<i>Dialogue des néphélées</i>	Violino e violoncelo	2009	

Ricardo Mazzini Bordini (Garibaldi/RS, 1957)	<i>Da ordenação das notas em determinadas posições e de como furtar-se do rigor do processo</i>	Violino e piano	1983	
Ricardo Tacuchian (Rio de Janeiro/RJ, 1939)	<i>Divertimento para violino e piano</i>	Violino e piano	1963	www.sites.google.com/site/tacuchianmusica/
	<i>Mosaicos</i>	2 violinos	2010	
	<i>Mosaicos III</i>	Violino e violoncelo	2010	
	<i>Pimenta malagueta</i>	Violino	2014	
Roberto Farias (Cubatão/SP, ?)	<i>Três cenas de amor</i>	Violino e viola	2011	www.mrobertofarias.com
Roberto Macedo Ribeiro (São Gonçalo/JR, 1959)	<i>Duo de violinos</i>	2 violinos	2017	
Roberto Toscano (São Paulo/SP, 1982)	<i>Triptych</i>	Violino	2010	
Roberto Victorio (Rio de Janeiro/RJ, 1959)	<i>Três peças para violino solo</i>	Violino	1987	www.robertovictorio.com.br
	<i>Quatro peças sintéticas</i>	Violino	1989	
	<i>Quatro estudos</i>	Violino	2011	
	<i>Oito estudos para violino solo</i>	Violino	2011/2016	
Rodrigo Cicchelli Velloso (Rio de Janeiro/RJ, 1966)	<i>Divertimento</i>	Violino	1985/86	
Rodrigo Lima (Guarulhos/SP, 1976)	<i>Recitare</i>	Violino	2011	www.rodrigolimacomposer.com
Ronaldo Miranda (Rio de Janeiro/RJ, 1948)	<i>Recitativo, variações e fuga</i>	Violino e piano	1980	www.ronaldomiranda.com
	<i>Moderato cantabile</i>	Violino e piano	2001	

Rubens Ricciardi (Ribeirão Preto/SP, 1964)	<i>Música para a reinauguração do Theatro Pedro II</i>	Violino e piano	1992	
	<i>Estudo</i>	Violino	2001	
Samuel Cavalcanti (Campina Grande/PB, 1982)	<i>Estudo</i>	2 violinos	2014	
Sergio Chnee (São Paulo/SP, 1968)	<i>Fuga</i>	Violino e violoncelo	2003	www.sergiochnee.com.br
	<i>Prelúdio-rondó</i>	Violino	2003	
	<i>Valsas</i>	Violino e piano	2003	
	<i>Segunda fuga</i>	Violino e violoncelo	2004	
	<i>Terceira fuga</i>	Violino e violoncelo	2004	
	<i>Eco da bossa-nova</i>	Violino	2014	
Sergio Kafajian (São Paulo/SP, 1967)	<i>Entre o Arco e o Ar</i>	Violino e eletrônica em tempo real	2015	
Silvia de Lucca (São Paulo/SP, 1960)	<i>Vertigo</i>	Violino e violoncelo ou contrabaixo	1985	www.silviadelucca.art.br
Silvio Ferraz (São Paulo/SP, 1959)	<i>Anel anemic [parte]</i>	Violino e viola	1979	www.sferraz.mus.br
	<i>Mesmo se tudo voltasse ao mesmo tempo</i>	Violino e live- electronics	2002	
	<i>Partita II</i>	Violino	2010	
Siqueira de Sá Alves (Paraíba/PB, ?)	<i>4 Fantasias</i>	Violino	2015	
	<i>Dez miniaturas</i>	Violino	2015	
	<i>Fantasia</i>	2 violinos	2015	
	<i>Miniatura contemporânea nº1</i>	Violino	2015	
	<i>Rapsódia contemporânea nº 1</i>	Violino	2016	

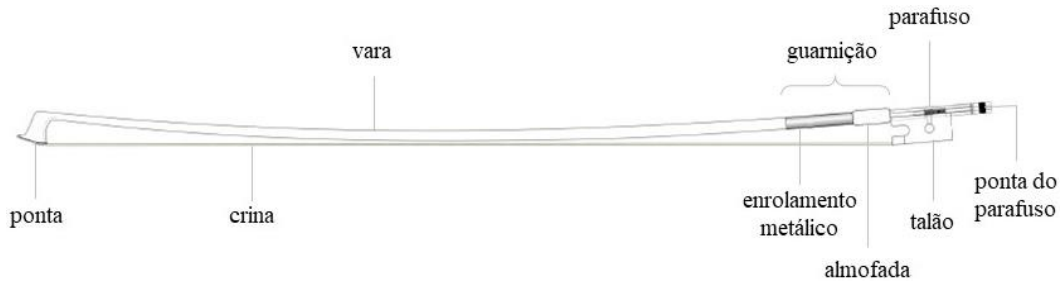
	<i>Duas peças canônicas</i>	Violino	2017	
	<i>Nove divertimentos</i>	Violino	2017	
	<i>Somália</i>	Violino	2017	
	<i>Suíte nº 1</i>	Violino	2017	
	<i>Cinco divertimentos para violino solo</i>	Violino	2018	
	<i>Desafio para violino solo</i>	Violino	2018	
	<i>Seis miniaturas para violino e clarone</i>	Violino e clarone	2018	
Tadeu Taffarello (Jundiaí/SP, 1978)	<i>Cinco estados de espírito</i>	Violino	1999	www.tadeutaffarello.com
Thiago Colombo (Farroupilha/RS, 1981)	<i>Tríptico</i>	Violino e violão	?	www.thiagocolombo.blogspot.com
Thiago Cury (São Paulo/SP, 1973)	<i>Quatro visões</i>	Violino e piano	1999	www.thiagocury.com
Thiago Faria (São Paulo/SP, 1985)	<i>Razão?</i>	Violino	2006	
Ticiano Rocha (João Pessoa/PB, 1982)	<i>Lágrimas de Oort</i>	Violino	2015 (rev. 2017)	www.ticianorocha.wixsite.com/ticianorocha
Wellington Gomes (Feira de Santana/BA, 1960)	<i>Duo</i>	Violino e piano	1990	
	<i>Células verticais</i>	Violino e piano	1998	
	<i>Poema abstrato</i>	Violino	2002	
William Fernandes (Florianópolis/SC, 1986)	<i>É uma habanera? Da suíte ritmos de desterro</i>	Violino	2009 (rev. 2013)	
Wilson Guerreiro Pinheiro (Corumbá/MS, 1945)	<i>Clothildes</i>	Violino e violoncelo	2005	
	<i>Duo for violin and piano</i>	Violino e piano	2006	

Willy Corrêa de Oliveira (Recife/PE, 1938)	<i>Canção sem palavras</i>	Violino e piano	1954
	<i>Estudo para violino solo</i>	Violino	1954
Yves Rudner Schmidt (Taubaté/SP, 1933-2022)	<i>Canto nostálgico</i>	Violino e piano	1957

Fonte: Elaborado pela autora (2018-2022).

APÊNDICE B – Nomenclatura das principais partes do arco do violino

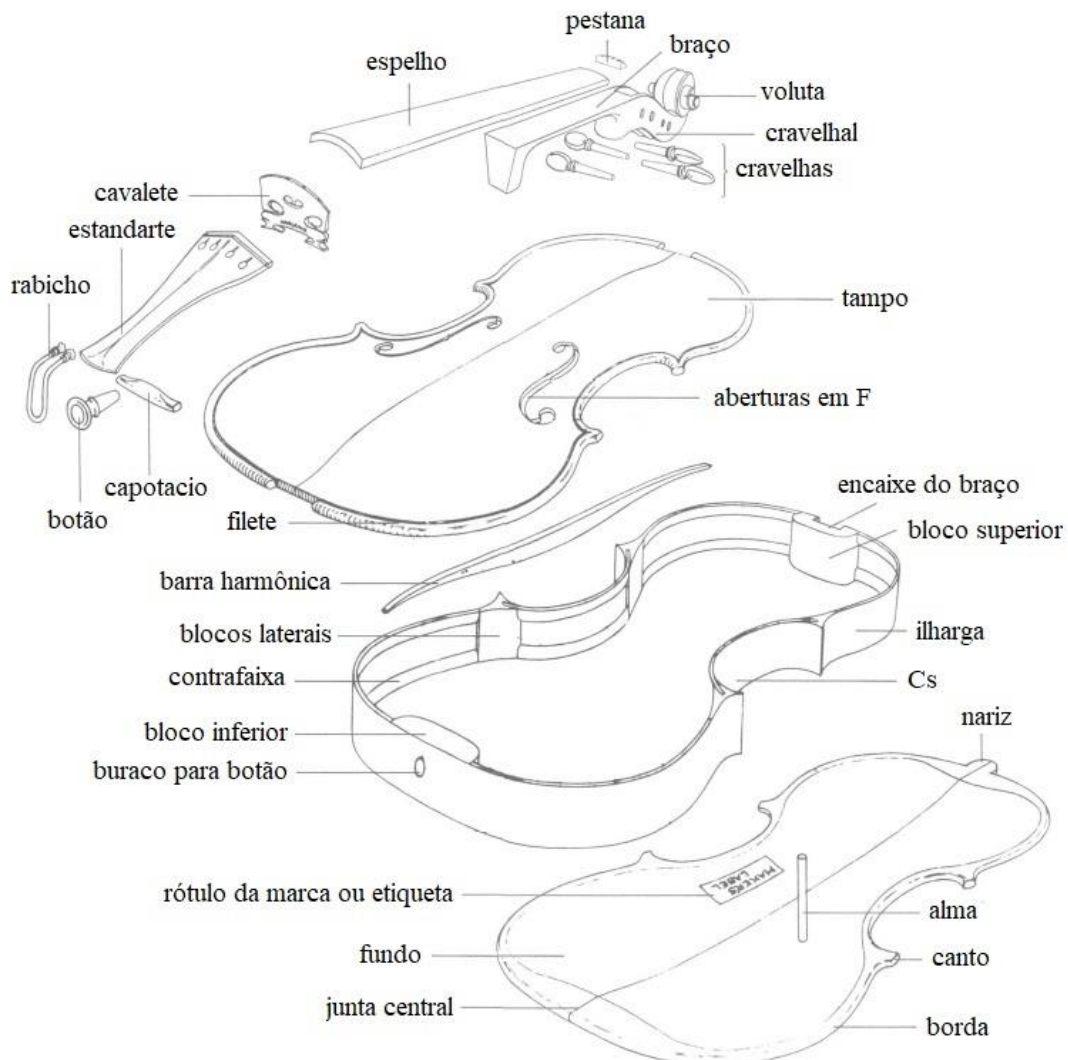
Figura 91 - Nomenclatura das principais partes do arco do violino



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

ANEXO A – Nomenclatura das principais partes do violino

Figura 92 - Nomenclatura das principais partes do violino



Fonte: Elaborado pela autora (2022) com base em (DILWORTH, 2008, p.2).