

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DE OBRAS

3.1 – Introdução

Em meio à pluralidade de expressões artísticas da atualidade, sejam sonoras, visuais e de multimídia, ainda me sinto herdeiro de algumas das descobertas e posturas experimentais do século XX. Minha produção composicional para instrumentos convencionais e a voz humana aborda questões como a notação, a exploração das potencialidades sonoras e a postura composicional aberta à participação ativa do intérprete na execução da obra. O objetivo neste capítulo é analisar obras de minha autoria através da leitura e audição de sua partitura. A análise será feita pela observação da factura instrumental, dos tipos de materiais sonoros, dos procedimentos composicionais, e da conjugação entre uma escrita experimental e as opções estéticas

3.2 – Análise da obra *Erosão*

A obra *Erosão*¹¹⁷ de minha autoria, para quinteto de metais, foi composta em maio de 2007 e foi dedicada ao quinteto UNIRIO de METAIS. Sua estréia se deu em 25 de junho do mesmo ano no *Museu de Ciência da Terra* (Rio de Janeiro), durante a série *Música Nova na Unirio*.

Erosão é grafada numa *notação experimental*, onde a escrita pouco determinista privilegia gestos livres, texturas baseadas em fluxos, com a participação ativa dos intérpretes no resultado final da composição, e o emprego de *técnicas estendidas*. Com a utilização de um vocabulário sonoro amplo, além daquele convencional dos instrumentos tradicionais, há,

¹¹⁷ A partitura da obra se encontra nos Anexos.

aqui, o interesse maior em um universo que busque sonoridades de espectro harmônico complexo, de sons ‘ruidosos’. Essa postura é influenciada pela minha admiração em relação à música experimental constituída no século XX, e pela minha experiência em compor no universo da música eletroacústica. Minha composição atual busca uma sintaxe poética que conjuga certos modelos formais da tradição musical do ocidente, modelos baseados em arquétipos sonoros caóticos, modelos calcados em movimentos e sons produzidos pela natureza, e pelas atividades humanas.

Erosão foi composta para uma formação tradicional, quinteto de metais, mas é evidente a busca pela exploração dos recursos sonoros dos instrumentos, através de procedimentos não-convencionais. Além dos efeitos característicos de um grupo de metais, tais como os *sforzandi* e *glissandi*, a obra enfatiza a produção de materiais sonoros com técnicas não-convencionais (por exemplo, o uso de sons vocais no bocal do instrumento), gerando sons ruidosos, sem definição de altura. Aqui, os instrumentos funcionam como filtros de ruídos produzidos vocalmente pelo executante; o que constitui um procedimento comum na música eletroacústica. Há uma tendência, na obra, de não se privilegiar as alturas definidas; tanto pelo uso de sons ruidosos, como pela oscilação constante das alturas, com o emprego de *glissandi*, *frullati* e uma variedade de *vibrati*.

Em relação à partitura, todos os integrantes do quinteto recebem a mesma parte contendo a grade geral. Isto porque a marcação dos eventos é feita, de modo geral, por uma escrita proporcional e em vários momentos esses eventos são delimitados pela ação de um ou vários executantes. A percepção visual e auditiva, aqui, se torna primordial. E, como percebo durante as montagens de obras com esse tipo de escrita, a execução com o tempo se torna cada vez mais “orgânica” e fluente.

Erosão foi concebida como uma obra em um único movimento e sem um plano formal pré-concebido. Na obra prevalece a continuidade do discurso, onde um evento conduz ao próximo. Na transformação (ou modulação) textural se dá o uso constante de elisão, isto é, o término de um evento coincide com o começo de outro. Este fato, aliado à opção por não se criar repetições (mesmo que variadas), dificulta uma segmentação precisa.

No percurso da obra, verifica-se a ocorrência de direcionalidades para um determinado tensionamento (clímax) ou para uma rarefação dos parâmetros sonoros (relaxamento):

- Na pág. 2, 1º sist.; a alternância entre efeitos sonoros executados por cada componente do quinteto de forma repetida (“maquinal”), e com a instrução “*acelerando pouco a pouco*” chegando ao estágio de acúmulo caótico, conduz ao primeiro momento climático da peça. Deste mesmo momento, ocorre um processo de rarefação com a saída progressiva dos instrumentos.
- Outro processo de direcionalidade (final do 2º sist. da pág. 2) ocorre com o emprego de sons sussurrados e contínuos, entre outros eventos, conduzindo a um outro momento climático (“caótico”), com gestos de cada integrante do quinteto (início do 2º sist. da pág. 4). Também, a partir deste instante, ocorre a rarefação progressiva, desta vez com a compressão temporal gradativa da massa sonora, intercalada por pausas em *fermata*, até um único gesto (proveniente daquela massa) de todos componentes do quinteto. Segue daí também uma pausa em *fermata* para uma mudança radical na textura; o que poderia se constituir uma primeira grande segmentação formal.
- O terceiro processo de direcionalidade inicia-se no 3º sist. da pág. 4. A partir daí, seqüências de planos compostos por eventos contínuos se estabelecem de forma cumulativa (e quase-imitativa). A transição entre os planos é marcada por pontuações ou gestos curtos de um ou vários instrumentos, permitindo certa

continuidade no processo. Os planos são formados ora por sons propriamente contínuos, ora pela repetição contínua de gestos. Este processo conduz ao último momento climático (1º sist. da pág. 6). Mesmo não estando exposto na partitura original (e em função da experiência em participar de alguns ensaios para a montagem da peça) fiz um adendo (ou uma correção), requerendo que este momento seja “*livre e o mais caótico possível*”. Assim, o quadro com uma profusão de elementos gráficos deveria ser o motivador de uma execução livre. O último processo de rarefação, em função de uma queda progressiva das intensidades e por uma mudança no modo de execução (que possibilita uma menor energia sonora), conduz ao final da obra.

As durações dos eventos usados em *Erosão* não possuem uma medida cronométrica; são escolhidas subjetivamente pelo intérprete ou combinadas pelo grupo. Além disso, há a predominância do ritmo não-pulsativo, com sugestões espaciais (na partitura) de continuidade e de articulação, através de uma escrita proporcional (sem uma precisão gráfica), interpretadas, também subjetivamente, pelos executantes. Em meio a uma rítmica constituída de fluxos, planos contínuos e gestos, os raros momentos em que se sugere um ritmo pulsativo se destacam na percepção (2º sist. da pág. 1, 1º e 3º sist. da pág. 2).

Em relação às alturas, não há o desejo nessa obra de se determinar tal parâmetro. Na maioria dos casos, não são empregados pentagramas ou são dadas somente indicações relativas, como “*o mais agudo possível*”. Em poucos momentos, a notação precisa de determinada altura tem como função especificar limites de registro para certo evento (como no final do 3º sist. da pág. 1 ou garantir uma sonoridade mais próxima do ruído, quando, no 2º sist. da pág. 5, é empregado um *cluster* com “perturbações” de *frullato e trinado*).

A exploração das possibilidades timbrísticas dos instrumentos na obra são obtidas por técnicas convencionais e *técnicas estendidas*; tais como:

- o efeito “explosivo” dos *sforzandi*.
- o uso dos vários tipos de surdinas, conferindo variações de intensidade e timbre.
- o som da execução livre e aquele com a indicação para tampar a campana com a mão, tanto no caso da trompa como nos trompetes, permitindo também variações de intensidade e de timbre.
- diversos tipos de *glissandi* (através do “deslize” pelas notas das séries harmônicas ou por determinada extensão), com características sonoras de cada registro, e dependentes das possibilidades técnicas de cada instrumento.
- o uso dos vários registros de cada instrumento com suas variações timbrísticas, desde o mais grave (como as “rugosidades”¹¹⁸ dos sons pedais do trombone) até o mais agudo (como o som “ruidoso” e “pressionado” do registro super-agudo trompete).
- o efeito percussivo do *slap* (efeito de articulação obtido através de um “tapa” com a palma da mão no bocal do instrumento).
- a execução de sons vocais no bocal do instrumento: sons espirados, aspirados, sussurrados e “som de beijo”.
- a técnica do *frullato*; impondo certa quantidade de “rugosidade” e ruído ao som do instrumento.
- a digitação “aleatória” dos pistões dos trompetes, da trompa, da tuba e as alternâncias rápidas da vara do trombone, associadas a mudanças rápidas de altura, geram uma “turbulência sonora” com características timbrísticas próprias e complexas (3º sist. da pág. 5).

¹¹⁸ Esta qualidade tem relação com o termo “grão” usado por Schaeffer (1961) no seu Tratado. “Grão” é um dos critérios da matéria sonora referente a certas “irregularidades” dos sons que não são “lisos”.

Na inter-relação entre a atuação dos instrumentos, destacam-se alguns tipos de ocorrência:

- ataque-ressonância, quando um instrumentos interrompe o silêncio com um ataque curto e outro surge do mesmo (sem um ataque perceptível), constituindo-se um único evento (1º sist. da pág. 3).
- acúmulo progressivo de linhas de instrumentos até formar um bloco sonoro de sons contínuos ou articulados (2º sist. da pág. 3).
- ataque de um instrumento que pontua a finalização de outro (ou outros) (final do 2º sist. da pág. 6).
- combinação de instrumentos em paralelo, constituindo um único evento (2º sist. da pág. 5).
- imitação de gestos, como os *glissandi* ondulatórios dos trompetes (1º sist. da pág. 5).
- coordenação seqüencial e “mecânica” das articulações de cada instrumentos (1º sist. da pág. 2).
- textura formada pela sobreposição de planos distintos de execução de cada instrumento (1º sist. da pág. 4).

Compor música eletroacústica envolve, dentre outras atribuições, a criação de materiais sonoros (captação ou síntese), o processamento desses materiais e a montagem dos sons em um suporte. Além disso, há a busca de um sentido musical através da conjugação desses materiais sonoros para confecção de obras, dependentes da capacidade de criação e de uma mentalidade aberta à experimentação. Supondo que a prática nesta forma de expressão possa influenciar meus processos composicionais, aponto certos procedimentos composicionais empregados na construção da obra *Erosão* semelhantes ao trabalho composicional da música eletroacústica:

- o emprego e a conjugação de eventos sonoros com os instrumentos do quinteto assumidos em sua totalidade, semelhante à confecção e combinação de *objetos sonoros* da música eletroacústica. Nessas requisições, só é possível uma aproximação do fenômeno sonoro, e sua materialização só se faz na execução; como nas texturas que conjugam sons vocais através dos bocais dos instrumentos (sons de ‘sussurro’, ‘chiados’, ‘aspirados’, ‘soprados’, de interjeição), ou a combinação de articulações formando um só evento (p.ex.: o somatório do *slap* da tuba e o *glissando* do trompete 2 (2º sist. da pág. 1) equivalente a um arquétipo ataque-ressonância).
- a sobreposição e justaposição de eventos díspares, numa espécie de colagem (por exemplo, a pág. 1).
- adensamento textural, tanto horizontal (por articulações cada vez mais próximas – 1º sist. da pág. 2) quanto vertical (pela sobreposição progressiva de gestos – 1º sist. da pág. 6).
- a formação de planos compostos por fluxos contínuos (os 3 sistemas da p. 3 e 3º sist. da pág. 4).
- o emprego de módulos, como *loopings* (eventos que se repetem) (final do 2º e início do 3º sist. da pág. 1).
- o uso do silêncio como fator expressivo tanto no final de uma rarefação textural. (final do 2º sist. da pág. 2), quanto ao ser conjugado a momentos climáticos (2º sist. da pág. 4).

O emprego de técnicas vocais nos instrumentos de metais (sussurros, murmúrios e ruídos vocais), além de compor a textura (como mais um recurso expressivo), se constitui

também como um efeito “dramático” no momento da execução, através de atitudes não convencionais, com conseqüente quebra do ritual tradicional do concerto.

Sobre o controle dos materiais sonoros pelo compositor, o uso de uma escrita pouco determinista permite a oscilação entre definir e deixar livre certos parâmetros. Estes graus de liberdade nas informações musicais se constituem como um estímulo para os intérpretes na tomada de decisões em relação à realização da obra; ou, pelo menos, como a possibilidade de opções de interpretação (pelos executantes) que pudessem ser discutidas posteriormente com o compositor. Ao mesmo tempo, há a necessidade, por parte do compositor, de uma notação própria em função das escolhas expressivas e técnicas não-usuais; quando não existe uma notação convencionalizada. Nessa relação entre a notação e a atuação dos intérpretes, destacam-se as seguintes soluções na obra *Erosão*:

- o emprego de durações proporcionais para os eventos, permitindo ao intérprete definir o tempo de cada ação e, em última instância, a duração da obra.
- a indeterminação quanto ao número de articulações de certos eventos; onde a escrita é meramente ilustrativa, servindo somente como um estímulo visual (trombone e trompa no 3º sist. da pág. 2).
- informações gráficas que funcionam como um estímulo psicológico; tendo relação com as habilidades do instrumentista e as possibilidades técnicas de seus instrumentos. Isto acontece quando são dadas certas instruções, como: “o mais rápido possível”; “o mais agudo” ou “o mais grave possível”; começar ou finalizar o evento com *niente* (“nada” em italiano); e *accelerandi* e *retardandi* gradativos.
- o emprego de *glissandi* direcionais (ascendentes ou descendentes), sem definição dos seus limites inferiores e superiores; como também, *glissandi* oscilatórios

(regulares ou irregulares), estabelecidos simplesmente pelo estímulo gráfico (início do 2º sist. da pág. 1).

- o uso de módulos, nos quais eventos mais complexos (com várias informações para um ou mais instrumentos) se repetem à mercê do intérprete (e em combinação com o grupo), ou até que alguma pontuação de outro instrumento indique o seu término (final do 2º sist. e início do 3º sist. da pág.1; final do 3º sist. da pág. 3 e início da pág. 4; 3º sist. da pág. 5).
- o emprego do caráter *maquinal*. Tal metáfora defini uma intenção sonora do compositor (“mecânico como uma máquina”), requerendo dos intérpretes a execução de um ritmo pulsativo, mas sem a necessidade de uma definição cronométrica (início do 1º sist. da pág. 2).
- a utilização de notações gráficas e textuais para estimular execuções que beirem o descontrole, como “o mais rápido possível”, e quando se requer a execução acelerada de eventos alternados por cada integrante do quinteto, até o momento em que o resultado sonoro se torne “caótico” (1º sist. da pág. 2).
- o uso de informações em forma de texto ao invés de uma notação gráfica; como, por exemplo, no momento em que se segue a atuação “frenética” e “caótica” do grupo, progressivamente, cada executante sai de “cena”, o que leva a uma diluição textural e a um relaxamento da situação musical (2º sist. da pág. 2).
- o emprego de técnicas não habituais, como a execução de sons vocais no bocal do instrumento. Neste caso, o corpo do instrumento funciona como “amplificador” dos sons vocais (sons inspirados, expirados, sussurros, “som de beijo” – páginas 2 e 3). Esse tipo de procedimento requer o empenho dos executantes na experimentação sonora e técnica de seus instrumentos, buscando soluções expressivas de acordo com as exigências estéticas e estilísticas da obra.

3.3 – Análise da obra *Metamorfose*

A obra *Metamorfose*¹¹⁹ de minha autoria, para voz e violão, foi composta em agosto de 2010 e foi dedicada ao ‘Duo Doriana Mendes e Marco Lima’. Sua estréia se deu em 30 de outubro do mesmo ano no *Centro Cultural Justiça Federal* (Rio de Janeiro), durante a série *Prelúdio 21 – Compositores do Presente*. A obra foi escrita numa *notação experimental*, e se caracteriza pelo uso de *técnicas estendidas*.

Apesar de uma formação conhecida, voz e violão, nossa opção composicional é de afastamento da tradição para esse tipo de combinação: um instrumento acompanhador para uma voz cantada, a partir de um texto, geralmente poético. Há, freqüentemente, a troca constante de papéis: uma parte com uma articulação mais comedida (um fluxo com certa estabilidade), enquanto a outra executa gestos que se sobressaem; a alternância de destaques em ambas as partes (como a relação de imitação ou de contraste entre os eventos); combinações que conjugam elementos das duas partes (formando texturas ou planos específicos); relações de causa-efeito (a ação de uma parte que provoca interrupção, mudança do registro, e da configuração textural na atividade da outra parte); movimentos caóticos (imprevisíveis) de uma ou de ambas as partes. Há também momentos de sincronismo entre as atividades das duas partes, quando as qualidades timbrísticas individuais proporcionam um evento sonoro mais complexo.

Em *Metamorfose*, a voz humana e o violão são usados como fontes sonoras de múltiplas possibilidades.

Na voz, a articulação das vogais é explorada pelas suas características de emissão (oral, nasal, posição da língua, abertura da boca), dos diferentes registros e pela transição entre elas. No emprego de sílabas, com as inúmeras combinações entre vogais e consoantes, são evidenciadas tanto as qualidades próprias das consoantes pelos seus diferentes modos e

¹¹⁹ A partitura da obra se encontra nos Anexos.

pontos de articulação como as possibilidades de emissão do ar (inspirar e expirar). A exploração das diversas formas de emissão vocal se faz sem texto; há no máximo, resquícios de palavras. Ao invés das alturas, prima-se pelas sonoridades ‘ruidosas’ ou inconstantes; tais como: sopro, sons sussurrados, sons ‘chiados’, as articulações ‘explosivas’, *glissandi* mesclados de outros efeitos, e os vários tipos de trêmolo.

A potencialidade sonora do violão é explorada além da articulação das cordas do instrumento, como o emprego de percussão nas partes de madeira, a execução sobre o cavalete (como uma continuação das cordas), ou a articulação das cordas próximas às cravelhas. Ao invés da pressão normalmente necessária dos dedos sobre as cordas para produzir alturas identificáveis, são empregados vários tipos de articulação nas cordas ‘abafadas’, através de uma pressão menor dos dedos. Este modo de execução gera uma sonoridade complexa, ‘ruidosa’, cujo resultado depende de cada realização. Complementando este vocabulário sonoro complexo, são usados sons explosivos dos *sforzandi* e *pizzacati* Bartók, os sons que mesclam *glissandi* com outros efeitos (cordas abafadas, o som de unha raspando a corda), *portamentos*, *vibrati*, o som de cordas ‘percutidas’, e o som ‘ruidoso’ da articulação da corda abafada pela unha do dedo indicador sob ela.

Assim como a obra anterior, a realização de *Metamorfose* depende da concepção própria e experimentação de cada intérprete nas formas de execução e nas sonoridades produzidas, e do acordo entre ambos a partir da mesma partitura. A obra é escrita em uma notação proporcional de durações livres e com informações técnicas de execução, além do aspecto sugestivo de grafismos e de expressões verbais. Na obra, são encontrados exemplos de planos e fluxos contínuos formados por articulações das duas fontes sonoras (1º sistema da página 1 e final do 2º sistema da página 3), e ainda elementos com uma pulsação livre e inconstante (toda a página 5), resultantes da escolha eventual do executante, ou pela proposta na partitura de símbolo de *acelerando* e *ritardando* (2º e 3º sistemas da página 2). Também

aqui, minha poética musical se faz em um único movimento, sem um plano formal pré-concebido, e com a prevalência da continuidade do discurso e das elisões.

Em relação à ocorrência de momentos de tensionamento (clímax) ou de rarefação dos parâmetros sonoros (relaxamento), a obra se caracteriza pela alternância dessas direcionalidades entre as duas fontes sonoras. Porém, há casos de concomitância das fontes em direção a pontos ou momentos de tensionamento, tais como:

- Na pág. 1, 3º sist.: execução aleatória que engloba progressivamente todas as cordas abafadas do violão que se soma, primeiramente, ao som de sussurro e chiado da voz. A seguir, um *glissando* da voz em direção ao agudo se junta à textura do violão que alterna cordas ‘abafadas’ e *rasgueados*.

- Na pág. 5, 3º sist. à pág. 6, 1º sistema: *glissando* ascendente na voz e *rasgueado* crescente do violão conduzem à execução ‘caótica’ do trêmolo de língua solta da voz (no registro super-agudo) e o *rasgueado* ‘violento’ do violão.

- Na pág. 6, 2º e 3º sist.: adensamento progressivo do som das cordas abafadas do violão que se une ao murmúrio articulado da voz, e este conjunto conduz à união do *rasgueado* ‘tenso’ e sonoro das cordas soltas e à improvisação alternada e múltipla de execuções vocais.

Na inter-relação entre a atuação da voz e do violão, podemos destacar alguns tipos de ocorrência:

- plano formado por uma sonoridade constante de cordas ‘abafadas’ no violão e a transformação progressiva de sílabas na voz. As mudanças de direcionamento de registro do som do violão são pontuadas por acentos ou alterações dos elementos da voz (1º e 2º sist. da pág. 1).

- *sforzandi* do violão marcam mudança de direção de registro da voz (1º sist. da pág. 4).
- o violão pontua a finalização das improvisações da voz, que, por sua vez, marca o corte da ressonância do violão (pág. 7).
- ataque-ressonância: *pizzicati* Bartók do violão seguidos de sons ‘aspirados’ da voz, constituindo-se um único evento (1º sist. da pág. 2).
- tapa seco no braço do violão pontua a finalização do *glissando* da voz e início do trinado (3º sist. da pág. 2).
- combinação de fontes sonoras em paralelo, constituindo um único evento (pág. 5).
- imitação de gestos, como os *glissandi* da voz e do violão que se seguem (3º sist. da pág. 3).
- acúmulo progressivo de articulações tanto da voz como do violão até formar um momento ‘caótico’ de improvisações da voz e *rasgueado* ‘nervoso’ do violão (3º sist. da pág. 6).

Também na obra *Metamorfose* são identificados procedimentos composicionais semelhantes ao trabalho composicional da música eletroacústica:

- o emprego e a conjugação de eventos sonoros assumidos em sua totalidade, semelhante à confecção e combinação de *objetos sonoros*; como nas texturas onde ocorrem sons vocais (sons de ‘sussurro’, ‘chiados’, ‘aspirados’, ‘soprados’, de interjeição, e sons múltiplos que incluem a articulação de sílabas e ressonâncias de vogais [2º sist. da pág. 3 e 1º sist. da pág. 6]) e os sons do violão (sons de cordas abafadas, de unha raspando a corda, de cordas ‘percutidas’ e da articulação da corda abafada pela unha do dedo indicador sob ela).

- a sobreposição e a justaposição de eventos díspares, como um tipo de *colagem* (por exemplo, 2º e 3º sist. da pág. 4).
- adensamento textural, como no momento ‘caótico’ de improvisações da voz e *rasgueado* ‘nervoso’ do violão (3º. sist. da pág. 6).
- a formação de planos compostos por fluxos contínuos, como na combinação da sonoridade constante de cordas ‘abafadas’ no violão ou com a transformação progressiva de sílabas na voz (1º sist. da pág. 1), ou com o ‘murmúrio’ da voz (2º sist. da pág. 6).
- o emprego de módulos na voz e no violão, como *loopings* (2º e 3º sist. da pág. 4).

Como é constante em minhas obras atuais, o emprego de técnicas estendidas nos instrumentos e na voz e a busca de sonoridades próprias permitem uma participação “dramática” dos intérpretes no momento da execução. Através de atitudes não convencionais, o ritual tradicional do concerto também nesta obra é ‘quebrado’, em razão de gestos corporais bruscos para situações de muita intensidade ou de gestos livres para improvisações que exijam certo esforço na execução de muitos eventos ou que beiram o ‘descontrole’.

A partitura de *Metamorfose* alterna momentos de uma escrita com certo grau de liberdade na interpretação, instruções de ação mais ou menos precisas e demandas de improvisação. São assinaladas, a seguir, algumas soluções notacionais presentes na obra:

- o emprego de durações proporcionais para os eventos, permitindo aos intérpretes definir o tempo de cada ação (individualmente e entre os dois) e, em última instância, a duração da obra.

- a indeterminação quanto ao número de articulações de certos eventos; onde a escrita é meramente ilustrativa, servindo somente como um estímulo visual (como a voz no 1º e 2º sist. da pág. 1).
- grafismos que funcionam como um estímulo psicológico, tendo relação com as habilidades dos executantes e com as possibilidades técnicas do instrumento. Têm-se os seguintes exemplos: o adensamento progressivo tanto do som de corda ‘abafada’ do violão como do murmúrio na voz (2º sist. da pág. 1 e 2º sist. da pág. 6); a alternância entre *rasgueados* e sons de corda ‘abafada’ (3º sist. da pág. 1); a execução sobre o cavalete, como uma continuação do *trêmolo* que se inicia nas cordas (2º sist. da pág. 2); o sinal de ‘mais agudo possível’ na voz, seguido de *trinado* ‘aberto’ no mesmo registro (3º sist. da pág. 4); *trêmolo* de língua solta no registro super-agudo da voz, de caráter ‘caótico’ (1º sist. da pág. 6); o momento de improvisação com a alternância de vários eventos na voz (3º sist. da pág. 6); articulação ‘violenta’ das unhas sobre as cordas (1º sist. da pág. 7). Além disso, são usados expressões e símbolos para começar ou finalizar eventos, como *niente* (“nada” em italiano) e *accelerandi* e *retardandi* gradativos.
- o emprego constante de *glissandi* direcionais (ascendentes ou descendentes), sem definição dos seus limites inferiores e superiores; como também, *glissandi* oscilatórios regulares na voz (2º sist. da pág. 3).
- o uso de módulos de repetição na voz (2º e 3º sist. da pág. 2, 1º e 3º sist. da pág. 3, 2º sist. da pág. 4) e na execução em bloco dos dois intérpretes (pág. 5).
- o emprego da qualificação *maquinal* ou *mecânico* se refere a um ritmo pulsativo e “mecânico como uma máquina” (1º sist. da pág. 3 e 2º sist. da pág. 4, na voz; 3º sist. da pág. 3 e 3º sist. da pág. 4, no violão).

- texto aliado a uma notação gráfica e textual para a execução de um som característico. Este é o caso da expressão ‘som de máquina’ para o evento vocal mimético pedido (1º sist. da pág. 6).
- Notação textual com uma notação de ação (auto-explicativa), como as expressões *INSPIRAR* (sonoro) e *SOPRO PRECISO* (1º sist. da pág. 7).

Na análise das obras *Erosão* e *Metamorfose* foram abordados os seguintes itens: o emprego de uma notação experimental e de *técnicas estendidas* na obra; possíveis relações das experiências composicionais do autor com a música eletroacústica; a verificação de movimentos direcionais na obra; a indeterminação em relação aos parâmetros duração e altura; a exploração das possibilidades timbrísticas; os tipos de inter-relação entre os instrumentos; as relações entre os procedimentos empregados na obra e aqueles usados na música eletroacústica; o efeito “dramático” da execução; e as soluções composicionais da obra que permitem vários graus de liberdade, com uma participação ativa por parte dos intérpretes no resultado final da obra. Informações sobre um determinado evento (tipo de notação, técnica de execução e a postura do intérprete em face do estilo da obra) aparecem em mais de um comentário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos objetivos principais da nossa pesquisa foi estudar a *música experimental* como um fenômeno na produção criativa, no impulso expressivo da composição. Através do estudo de uma bibliografia especializada, aliado à nossa própria vivência composicional, chegamos a uma definição geral para a expressão *música experimental*. Com grande diversidade de formas de expressão, esta noção permite englobar desde a conjugação híbrida de estilos, com a incorporação de ações não-ortodoxas, ao emprego de ingredientes únicos, singulares em relação às práticas tradicionais.

O estudo comparativo das idéias e conceitos propostos pelos autores estudados nos permitiu abordar elementos característicos (tais como a ênfase na audição, o relaxamento em relação ao controle e ao resultado na realização musical, a co-autoria dos intérpretes na realização da obra, as novas formas de notação – com diversos graus de indeterminação, ou o emprego da tecnologia na música para a criação de sons e produção composicional) e a definir termos fundamentais para a conceituação e o entendimento do universo da *música experimental* (tais como a indeterminação, o acaso, o impreciso e a ‘obra aberta’). Concluímos, em nossa pesquisa, que os vários termos abordados se entrecruzam, se complementam e se unem na compreensão de uma sensibilidade característica presente na *música experimental*; vista como uma expressão artística de proposições, meio de produção sonoro, pensamento e criação musicais.

Ao final do capítulo 1, apresentamos um breve histórico sobre o nosso próprio percurso musical na direção às posturas e práticas experimentais. Explicitamos que o estudo e a vivência composicional nas várias vertentes da música eletroacústica influenciam nossa poética musical e nossa atual produção composicional de concerto (vocal e instrumental). As

características dessa produção são verificadas na análise das obras *Erosão* e *Metamorfose*, apresentadas no capítulo 3.

O segundo interesse principal de nossa pesquisa foi abordar de que maneira as *notações experimentais* exprimem os interesses composicionais. Apoiados, também, no estudo de uma bibliografia especializada e em nossa própria prática composicional com esse tipo de grafia, chegamos a uma definição geral das *notações experimentais*.

Apresentamos, inicialmente, uma visão geral do conceito da notação musical, abordando-a como um fenômeno. Apesar das várias propostas dos autores estudados para a conceituação da notação musical, optamos por uma visão conciliadora que abranja as suas várias características: as funções de codificação, memória e comunicação das idéias do compositor (potencializadas pela atuação dos intérpretes); a notação como o ambiente e requisito primordiais para a geração do pensamento musical; e a possibilidade de vários graus de determinação e de abertura.

Vimos que a abertura das *notações experimentais* faz com que suas funções básicas como representação se apresentem com perspectivas mais flexíveis; tais como: uma comunicação menos restrita e um ambiente para a criação que permite um maior grau de variação da interpretação, a prática da improvisação dos intérpretes no momento da execução, e a incorporação de quaisquer recursos e resultados sonoros.

Dentre as motivações que levam os compositores a escolherem as *notações experimentais* como opção ou necessidade expressiva, destacamos a inadequação e a impossibilidade da notação tradicional em representar as suas propostas composicionais próprias e singulares.

A partir também de uma bibliografia especializada e de uma literatura musical, levantamos tipos de *notações experimentais* criados e empregados durante o século XX. Aqui,

foram apresentadas desde formas híbridas de signos ao afastamento radical da simbologia tradicional: letras e números ao invés de símbolos gráficos (de instruções claras e precisas para a realização da obra a palavras e textos evocativos ou inspiradores para atribuições criativas – como as *notações textuais*), ou elementos pictóricos ou plásticos (nos quais não há uma relação direta a determinada ação ou resultado sonoro – como os *grafismos*). Observamos, nessa tipologia, tanto tipos similares entre os autores (mesmo que com nomenclaturas diferentes) quanto tipos singulares, presentes somente em determinados autores.

A liberdade individual de cada compositor escolher um modo de representação segundo as suas exigências expressivas tem conseqüências nas relações entre a escrita e a leitura, na confiança entre compositores e intérpretes, na questão do quê e do quanto fixar, no grau de determinação e na margem de variação da interpretação.

Vimos também que nas requisições com as *notações experimentais*, a questão da *improvisação* se constitui uma escolha consciente do compositor em estabelecer e estimular a co-autoria dos intérpretes na sua produção composicional.

Dentre as limitações e dificuldades que surgem com o emprego das *notações experimentais*, podemos apontar as seguintes: a falta de clareza da notação, a grande quantidade de duplicações (quando há a mesma representação para ações diferentes), a pluralidade de símbolos (com várias formas de representação para a mesma ação), e ambigüidades de novos sinais e símbolos, gerando problemas de comunicação com os intérpretes; a falta de vivência dos intérpretes com esses tipos de grafias, com obras que demandam o uso de *técnicas estendidas*, e com propostas que exigem a tomada de decisões, a prática da improvisação, e a relação com elementos extra-musicais; a questão do controle dessas requisições com os grandes grupos musicais; o tempo de aprendizagem de uma notação nova (na criação de hábitos interpretativos para os músicos); a margem ampla de

variação dos resultados na extrapolação dos limites estilísticos desejados pelo compositor; ou a notação feita para determinado intérprete (com suas características expressivas singulares) gerando problemas para atuação de executantes hipotéticos (desconhecidos do compositor).

A análise das obras *Erosão* e *Metamorfose* (capítulo 3) comprovaram a nossa ligação com as *notações experimentais* através dos seguintes aspectos: uma notação pouco determinista com a predominância do ritmo não-pulsativo e o emprego de durações proporcionais, e com o uso sistemático de *módulos de repetição*, de *grafismos* (para estimular a participação dos intérpretes), e de *notações textuais* (para fornecer informações sobre a realização de *técnicas estendidas* e as singularidades da execução). Nossa composição atual busca uma sintaxe poética que conjuga certos modelos formais da tradição musical do ocidente, modelos baseados em arquétipos sonoros caóticos, modelos calcados em movimentos e sons produzidos pela natureza, e pelas atividades humanas, privilegiando gestos livres, e texturas baseadas em fluxos.

Como já dissemos, na atualidade, a prática da *música experimental*, em meio à pluralidade de alternativas musicais, não é mais vista como uma corrente de renovação, de contestação, em relação a uma prática tradicional. Ela se torna mais uma possibilidade de expressão entre outras, e alguns de seus traços podem, mesmo, ser incorporados a outras poéticas menos ortodoxas, em termos de *experimentação*. Como, por exemplo, numa obra com a proposta de escrita precisa dos parâmetros na qual, eventualmente, são incorporados elementos de indeterminação (com uma escrita menos precisa). Pensamos, também, que as vivências e o contato com obras de poética *experimental* (a partir do século XX) proporcionaram uma ampliação do universo de possibilidades de atuação para os envolvidos no contexto da criação musical contemporânea. Mesmo que questões como materialidade,

técnicas estendidas, sonoridades vindas de procedimentos eletroacústicos, tempo dos eventos, tecnologias atuais, uso do silêncio ou da improvisação, não sejam empregadas, ao menos, são conhecidas e se tornam recursos disponíveis e opções para a expressão artística de qualquer compositor. Assim, as escolhas dependem mais de questões pessoais em relação à música do que a adesão a uma tendência ou escola estilística.

Em nosso caso, o que, a princípio, era uma forma de expressão e comunicação eficazes de nossas idéias e propostas composicionais aos intérpretes (sonoridades, uso de técnicas estendidas e de uma escrita com certa margem de indeterminação), se tornou, através de nossa pesquisa, um estudo mais aprofundado sobre a expressão artística, a própria criação musical, as muitas possibilidades de uma escrita mais aberta, as obras experimentais representativas, os conceitos ligados à *música experimental*, a motivação e o funcionamento dos vários tipos notacionais. Tal perspectiva cria um quadro geral propício a novas investigações tanto no campo da criação, como na proposta de outros estudos.

Com as restrições que qualquer pesquisa nos impõe sobre o assunto estudado e o tempo para a sua conclusão, nos vemos propensos a estimular outras pesquisas sobre os assuntos da *música e notações experimentais*. Nossa tese se deteve, primordialmente, no ponto de vista do compositor sobre as suas relações com a idéia musical, a escrita, a criação, a experimentação e a participação dos intérpretes na sua obra. Sugerimos, então, que outras investigações sejam realizadas sobre outros compositores brasileiros que empregam elementos da *música e das notações experimentais* em suas obras (com a atenção voltada para a produção atual); com suas idéias, questões, motivações e perspectivas. Por outro lado, com objetivo de se ter um panorama mais amplo, seria interessante um estudo, também, sobre aqueles compositores contemporâneos que, conscientemente, preferem não seguir tal direção, e suas razões.

Outros campos de investigação que se desdobram sobre as questões apontadas em nossa pesquisa são a perspectiva dos intérpretes (como por exemplo, através de entrevistas sobre as suas dificuldades de aprendizagem ou realização de obras *experimentais*, e de suas estratégias de estudo), a análise de obras da produção atual de *música experimental*, ou as *notações experimentais* voltadas para a música eletroacústica (com e sem a participação de intérpretes).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- BARTOLOZZI, Bruno. *New sounds for woodwind*. London: Oxford University Press, 1964.
- BENT, Ian. *Notation*. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: the avant-garde since 1945*. New York: Oxford University Press, 1987.
- _____. *Contemporary Percussion*. New York: Oxford University Press, 1991.
- BUSONI, Ferruccio. 1907. *Ensaio para uma nova estética da arte musical*. Tradução de Sérgio Magnani. Salvador: UFBA, 1966.
- CAGE John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- _____. *Silence*. Cambridge: The MIT Press, 1966.
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- CHION, Michel. *Guide des Objets Sonores*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York, New York: Schirmer Books, 1997.
- _____. *New Music Composition*. New York: Schirmer Books, 1977.
- _____. *New Directions in Music*. Dubuque: Wm. C. Brown, 1989.
- COSTA, Valério Fiel da. *Da Indeterminação à Invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- COX, Christoph e WARNER Daniel. *Experimental Musics*. In: _____. *Audio Culture: readings in modern music*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2006.

- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque: WCB, 1974.
- DART, Thurston. Eye music. In: *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 6 ago 2010.
- DAVIES, Hugh. Electronic Music: history and development. In: VINTON, John (ed.). *Dictionary of Twentieth-century Music*. London: Thames and Hudson, 1974.
- _____. Instrumental modifications and extended performance techniques. In: *Grove Music Online* Page. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>> Acesso em: 22 setem. 2010.
- DEL POZZO, Maria Helena. *Da Forma Aberta À Indeterminação: Processos da Utilização do Acaso na Música Brasileira para Piano*. 2007. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- DENYER, Frank. Christian Wolff (1934-) In: SITSKY, Larry (editor). *Twentieth-Century Avant-Garde – A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- DORIN, Alan. Physicality and Notation, Fundamental Aspects of Generative Processes in the Electronic Arts. In: DORIN & MCCORMACK (eds), *Proceedings of First Iteration*, CEMA: Melbourne, 1999.
- DRURY, Stephen. *John Cage: The Piano Concertos*. Disponível em <<http://www.stephendrury.com/Writings/texts/concertos.html>> Acesso em: 3 mar. 2011.
- DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. Tradução de Carole Gubernikoff. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Musica do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio*. Rio de Janeiro, n.1, agosto, p.9-18, 1997.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Obra Aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EMMERSON, S. (ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986.
- ERNST, David. *The Evolution of Electronic Music*. New York: Schirmer Books, 1977.
- FOLIO, Cynthia e BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo. In: HALFYARD, Janet (ed.). *Berio's Sequenzas – Essays on Performance, Composition and Analysis*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- GRIFFITHS, Paul. Wien Modern. In: SCHMIDT, Reinhild (ed.). Encarte de *Wien Modern* (gravação digital). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1990, n.429260-2.

- _____. *A Guide to Electronic Music*. London: Thames and Hudson, 1979.
- _____. Indeterminate Music. In: *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 6 ago 2010.
- _____. *Modern Music and After – Directions since 1945*. New York: Oxford University Press, 1995.
- HEILE, Björn. Collage vs. Compositional Control. In: AUNER, Joseph (ed.). *Postmodern music / PostmodernThought*. London: Routledge, 2002.
- HIRATA, Catherine. Morton Feldman (1926-1987) In: SITSKY, Larry (editor). *Twentieth-Century Avant-Garde – A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- JOHNSON, Steven. *The New York School of Music and Visual Arts*. New York: Routledge, 2002.
- KARKOSCHKA, Erhard. *Notation in New Music*. London: Universal, 1972.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. B. Zagonel, SM. la Chiamurela (org.s), Porto Alegre: Movimento, 1987.
- _____. *Seiyó tono tai wa*. Tóquio: Meisei University Ed. (trad. de Saloméa Gandelman. *Estética – À procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. São Paulo: Novas, 1983.
- _____. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- _____. *Wu-li: um ensaio de música experimental*. In: Estudos Avançados Home Page. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300011> Acesso em: 15 mar. 2011.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- LEITE, Vania Dantas. *Musicians and Movements That Initiated Electroacoustics in Brazil*. (artigo cedido pela autora em pdf).
- LIGETI, György. Nouvelle Notation. In: _____. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001.
- LOCATELLI de PERGAMO, Ana Maria. *La Notacion de la Musica Contemporânea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973, p. 9-15.
- MAUCERI, Frank. From Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 1, Winter, 1997.

- MAUÉS, Igor. Electroacoustic music in Brazil. Disponível em <<http://luiz.host.sk/musica/textos/igor.html>> Acesso em: 29 dez 2010.
- MENDES NETO, João. *Implicações Estéticas do Relativismo no Processo Composicional em Ácranon de H. J. Koellreutter*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. 2a. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MIRANDA, Ronaldo. Ars Contemporânea. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 mai 1974. Coluna Música.
- NASSARO, Neder José. *Música Mista: Classificações e Procedimentos*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- NETTL, Bruno. Improvisation. In: SADIE, Stanley. *The New Grove's dictionary of music and musicians*. 2 ed. V.12. London: Mcmillan, 2001.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Ricordi Brasileira: São Paulo, 1981.
- NICHOLLS, David. Avant-garde and Experimental Music. In: *Cambridge History of American Music*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1998.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Macmillian Publishing, 1974.
- OLIVEIRA, Jocy. (Site oficial da compositora). Disponível em <<http://www.jocydeoliveira.com/>>. Acesso em: 30 dez de 2010.
- PALOMBINI, Carlos. *Pierre Schaeffer, 1953: Por Uma Música Experimental*. Departamento de Artes da UFPR Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 3/Outubro de 1998. http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV3.1/vol3/Schaeffer.html#especificamente.
- PASSETTI, Dorothea. Colagem: arte e antropologia. In: *Ponto-e-vírgula*. Disponível em <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/artigos/02-DodiPassetti.htm#_ftn1> Acesso em 21 jan 2011.
- PERGAMO, Ana Maria Locatelli. *La Notation de la Musica Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973.
- PISCHEL, Gina. *História Universal da Arte*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo Indústria de Papel, v.3, 1966.
- READ, Garder. *Style and Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1979.
- ROADS, Curtis (ed.). *The Computer Music Tutorial*. Cambridge Mass: The MIT Press, 1996.

ROCHBERG, George. *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth Century Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1984.

RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noises*. Disponível em
<<http://www.unknown.nu/futurism/noises.html>> Acesso em 20 dez 2010.

RUVIARO, Bruno e ALDROVANDI. *Leonardo. Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo, 2001. Disponível em
<https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf> Acesso em: 5 jul. 2010.

SCHAEFFER, Pierre (org.). *Vers une musique expérimentale: La revue musicale 236*. Paris: Richard-Masse, 1957.

_____. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, S. (ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986.

SMITH, Sylvia e SMITH, Stuart. Visual Music. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981 - Summer, 1982), pp. 76. Disponível em
<<http://www.jstor.org/stable/942402>> Acesso em: 6 ago 2010.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Musique et Graphisme (1959). In: *Musique en Jeu "Notations and Graphismes"* Seuil, N°13, Novembre, 1973, p.94-104.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

WEN-CHUNG, Chou. A Varèse Chronology In: *Perspectives of New Music*. Vol. 5, No. 1, Autumn - Winter, 1966.

WHITTALL, Arnold. Aleatory Music. In: *Grove Music Online*. Disponível em
<<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 6 ago 2010.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. Representação musical como um processo de co-determinação. In: VIII Encontro Anual da Anppom. *Anais*. João Pessoa, 1995. Disponível em
<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/musc.htm> Acesso em: 22 fev. 2010.

ANEXOS

EROSÃO (Neder Nassaro)

para quinteto de metais

EROSÃO

Neder Nassaro

Musical score for Trompete 1, Trompete 2, Trompa, Trombone, and Tuba. Trompete 1 starts with *pp* and *sord.*, playing a series of notes that gradually decrease in volume, marked *molto stac.* and ending with a *(frull.)* (trill). Trompete 2 and Trompa play a sustained line starting at *p* and ending with a *sfz* (sforzando) accent. Trombone and Tuba play a sustained line starting at *pp* and ending with a *pp* (pianissimo) dynamic. A *f* (forte) *slap* is indicated for the Tuba.

Musical score for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpa., Tbn., and Tuba. Tpt. 1 has a *wa-wa SONORO* effect. Tpt. 2 starts with *frull. sonoro* and *mf*, then glissandos up to *(+ ag. poss.)*. Tpa. starts with *p* and glissandos up to *f*. Tbn. starts with *mf* and glissandos down to *f*, ending with *(frull.)*. Tuba has a *f* *slap*. A box highlights a section where Tpt. 2 and Tuba play together, with Tuba *slap ag.* and Tpt. 2 *mf* *decresc. pouco a pouco*. A *(reg. média)* *mf* *molto stac.* section is also indicated.

Musical score for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpa., Tbn., and Tuba. Tpt. 1 has a *mp* *gliss lento* (slow glissando). Tpt. 2 and Tuba play a *decresc.* (decrescendo) line. Tpa. and Tbn. play a *p* (piano) line with a box indicating a specific technique. Tuba has a *f* *decresc.* line. A *f* *stac.* (staccato) section is also indicated.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpa.

Tbn.

Tuba

gliss

iss (inspirado)

psiss

"beijo"

xi (curto)

ahh! (sussurado)

"maquinal" - SONORO

acel. pouco a pouco

mais rápido possível em qualquer ordem (acúmulo, caótico)

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpa.

Tbn.

Tuba

saida pouco a pouco

TP1 sai

Tuba sai

Tpa sai

TP2 sai

(Tbn) (suss.)

xixxx

n

(soprado) tuh

f

(Tuba) (suss.)

xuxxx

mf

n

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpa.

Tbn.

Tuba

(sonoro aspirado)

susss

frull. + gliss

mf

frull. + gliss

(soprado) tuh

(aspirado/ expirado)

A E A E A E

sonoro

sfz

sussurado

xuxxx (suss.) sonoro

xuxxx

sis

n

sfz

suss.

xuxxx

n

Tpt. 1 (Tp1) $xuxxx$ n sis' sfz
 Tpt. 2 (Tp2) $xuxxx$ n sis' sfz
 Tpa. (Tpa) $xuxxx$ n sis' sfz $xuxxx$ n sis' sfz
 Tbn. (Tbn) $xuxxx$ n sis' sfz
 Tuba $xuxxx$ n sis' sfz

sussurrado

Tpt. 1 $xuxxx$ (sonoro aspirado) **suss** p **murmúrio sussurrado** "chiado"
 Tpt. 2 $xuxxx$ (sonoro aspirado) **suss** p **murmúrio sussurrado** "chiado"
 Tpa. $xuxxx$ (sonoro aspirado) **suss** (soprado) tuh p **murmúrio sussurrado** "chiado"
 Tbn. $xuxxx$ (sonoro aspirado) **suss** (soprado) tuh p **murmúrio sussurrado** "chiado"
 Tuba $xuxxx$ (sonoro aspirado) **suss** p **murmúrio sussurrado** "chiado"

SONORO

Tpt. 1 *sempre sussurrado* ----- *cresc. pouco a pouco* (consoantes bem articuladas) mf
 Tpt. 2 *sempre sussurrado* ----- *cresc. pouco a pouco* (consoantes bem articuladas) mf mf (vários reg.s) (artic. espor.)
 Tpa. *sempre sussurrado* ----- *cresc. pouco a pouco* (consoantes bem articuladas) mf
 Tbn. *sempre sussurrado* ----- *cresc. pouco a pouco* (consoantes bem articuladas) mf
 Tuba *sempre sussurrado* ----- *cresc. pouco a pouco* (consoantes bem articuladas) mf sfz (em vários registros) (articulações esporádicas)

Tpt. 1: *cresc. pouco a pouco* (frul.) (artic. espor.)
 Tpt. 2: *cresc. pouco a pouco* (vários reg.s)
 Tpa.: *cresc. pouco a pouco* (vários reg.s) (artic. espor.)
 Tbn.: *cresc. pouco a pouco* (vários reg.s) (artic. espor.)
 Tuba: *cresc. pouco a pouco* (vários reg.s)

Tpt. 1: *ff* CAÓTICO
 Tpt. 2: *ff* CAÓTICO
 Tpa.: *ff* CAÓTICO
 Tbn.: *ff* CAÓTICO
 Tuba: *ff* CAÓTICO

duração da textura cada vez menor
 um só gesto

Tpt. 1: (reg. médio) (frul.) *sfzmp* *sfz* *sfz* rip
 Tpt. 2: (reg. médio) (frul.) (tpt2) *sfzmp* *sfz* rip
 Tpa.: (tpa) *p* (rugoso e ruidoso) *mp* (frul.) (idem)
 Tbn.: *p* (rugoso e ruidoso) *mp* (frul.) (idem) *mf* (frul.) (idem)
 Tuba: *p* (rugoso e ruidoso) *mp* (frul.) (idem)

Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpa.
 Tbn.
 Tuba

cresc. -----
cresc. -----
cresc. -----
cresc. -----
cresc. -----

* idem tpa
f
ff CAÓTICO

delesc. -----
delesc. -----
delesc. -----
delesc. -----
delesc. -----

Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpa.
 Tbn.
 Tuba

(sussurado e sonoro)
delesc. -----
mp
p

(sussurado e sonoro)
delesc. -----
mf
p

(reg. médio)
delesc. -----
mf
pp

(frull.)
delesc. -----
mf
pp

(molto stac.)
delesc. -----
sfz
p (reg. médio)

trinado + frull.
 (frull.)
f slap ou tuh

METAMORFOSE (Neder Nassaro)

para voz e violão

METAMORFOSE

NEDER NASSARO

Soprano

(sempre sonoro)

Violão

sempre sul pont. ----->

mf
ME: cordas abafadas na altura da boca

descer progressivamente das cordas mais agudas para as mais graves

MD: mesma posição

ME: gliss. um pouco para o grave

ME: gliss. um pouco para o grave

Sop.

(aspirado)

sfz
Ã-XIXX

lábios abertos dente trincado

ZIZ

JIJ

sussuro + chiado

seguir a densidade do violão

ME: gliss. um pouco para o grave

ME: gliss. pouco a pouco para o grave

MD: engobar aos poucos todas as cordas

sempre sul pont. ----->

Sop.

I

Ê

É

gliss

gliss

Á (gritado!)

(PAUSA)

(altura - reg. médio)
trêm. de língua solta
f decresc. -----

de articulação normal a rasgueado

ME: gliss. pouco a pouco para o grave

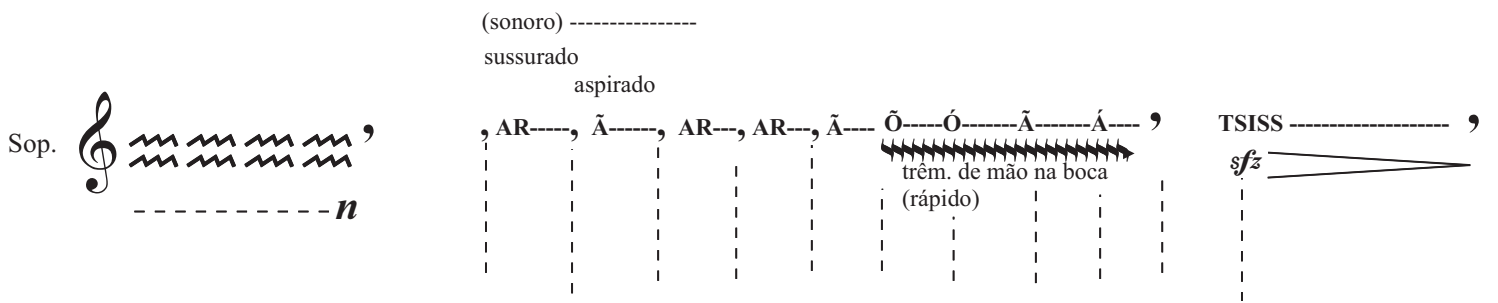
ME: liberar as cordas aos poucos

2a. casa

1a. casa

fff

(sonoro) -----
 sussurado
 aspirado

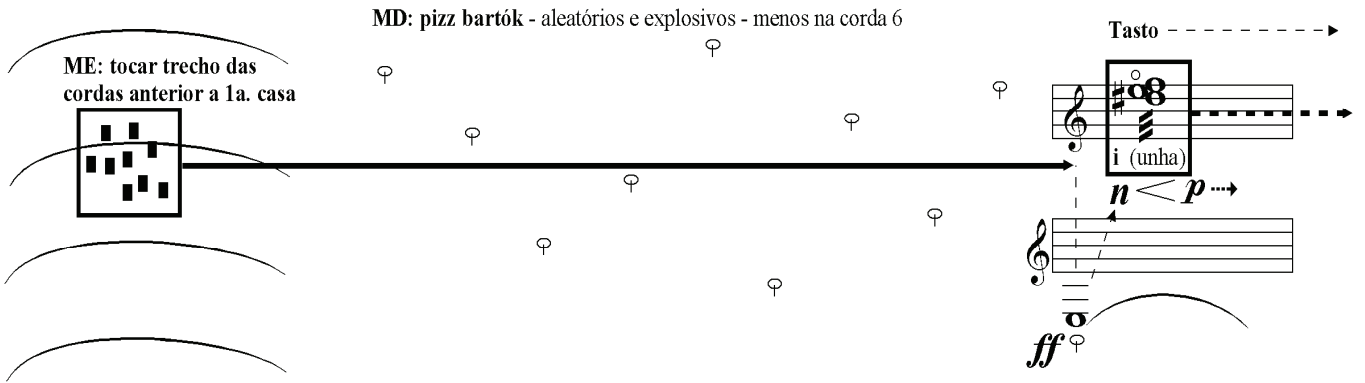
Sop. 

trêm. de mão na boca (rápido)

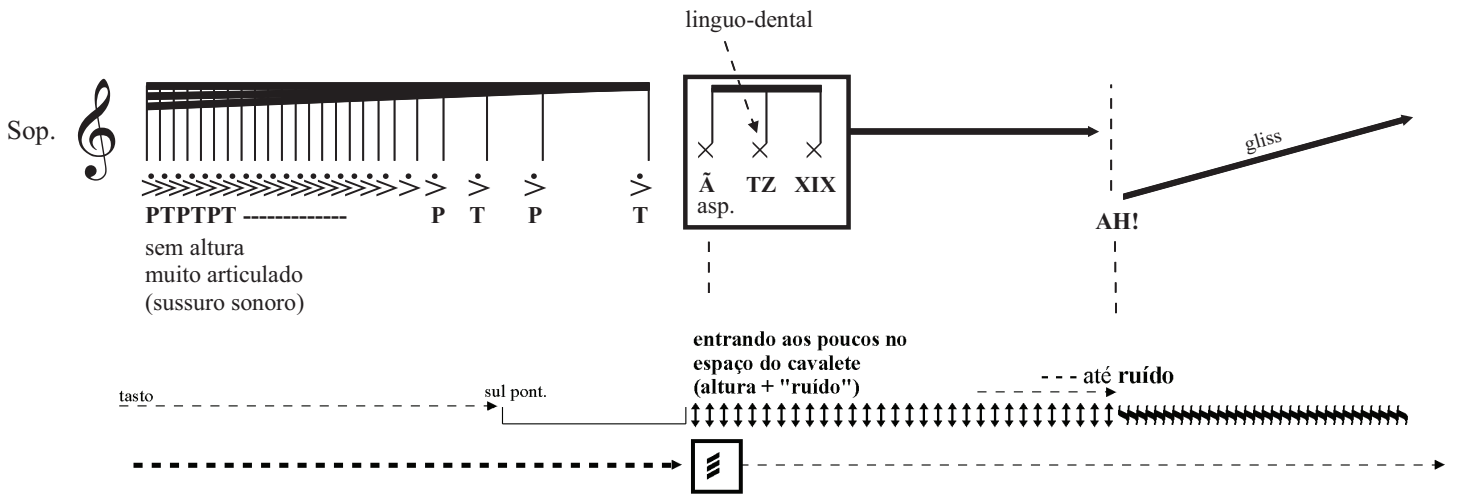
MD: pizz bartók - aleatórios e explosivos - menos na corda 6

ME: tocar trecho das cordas anterior a 1a. casa

Tasto ----->



i (unha)
 n < p
 ff

Sop. 

linguo-dental

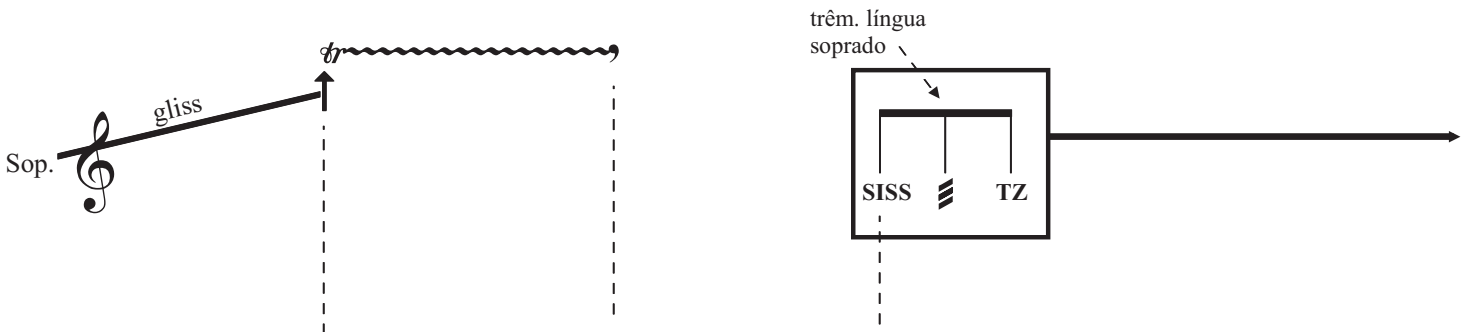
Ã TZ XIX asp.

gliss

AH!

entrando aos poucos no espaço do cavalete (altura + "ruído") --- até ruído

tasto -----> sul pont. ----->

Sop. 

gliss

trêm. língua soprado

SISS TZ

MD: cordas 1, 2 e 3 (abafadas)

ME: "pestana" na 2a. casa

ME: gliss

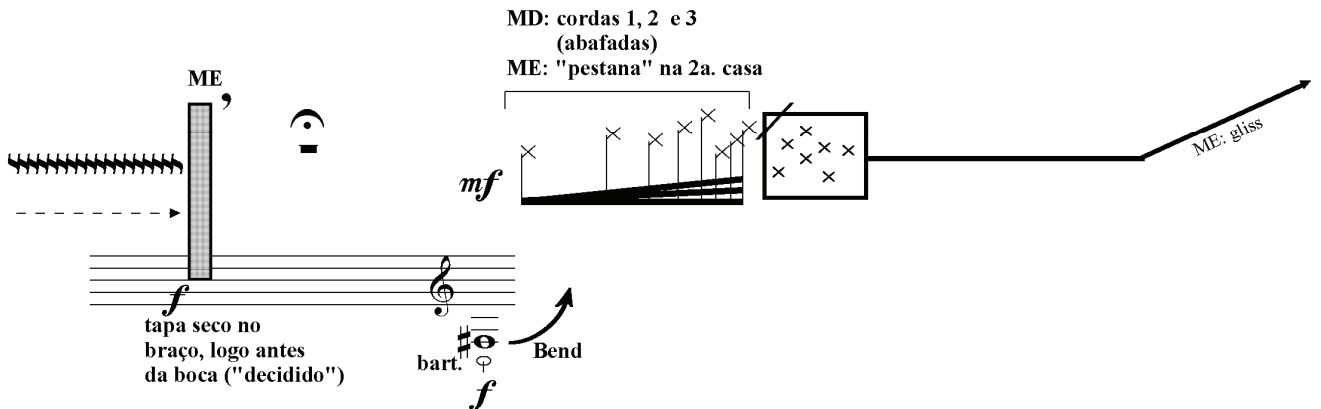
tapa seco no braço, logo antes da boca ("decidido")

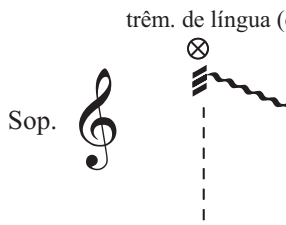
mf

f

bart. f

Bend



Sop.  trêm. de língua (com altura) *gliss*

SISS *n*

sopro sonoro

maquinal rápido

(sonoro)


MD: cordas 1, 2 e 3 (abafadas) ME: "pestanda" na 5a. casa

MD: cordas 1, 2, 3 e 4 (abafadas) ME: "pestanda" na 5a. casa

mf

Bend *f*

ME: gliss

Sop.  AH! *gliss*

trêm. língua solta reg. grave

UH (aom nasal) gliss ondulatorio reg. grave

+ ZZZGGGZZZGGG (dente trincado)

MD: c.s 1, 2, 3 e 4 (abafadas) ME: "pest." na 7a. corda

ME: gliss lento e peg.

(sonoro) MD: dedo "i" - som 'ruidoso'


corda solta

gliss

ME: dedo "i" embaixo da corda 6, sobre a 3a. traste

Bend *f*

cordas abafadas *pp cresc.*

Sop.  *f*

trêm. rápido - mão na boca

ME: cordas soltas

bater polegar entre as cordas 5 e 6 (como "slap" de Cb) - som metálico e "ruidoso"

bater as polpas do bloco i/m/a nas cordas aleatoriamente

SONORO

ISS aspirado *f*

ME "mecânico"

bater com as unhas no tampo lateral, abaixo do braço SONORO

Sop.

trêm.-sem altura

trêm. de lábio

trêm. de língua (SONORO)

gliss

gliss

gliss

ME: cordas soltas

MD: bater polegar na corda 6 e abafar seco

ME: dedo "i" embaixo da corda 6, (buscar som "ruidoso" com certa ressonância)

ME: dedo "i" embaixo da corda 5

ME: dedo "i" embaixo da corda 4

sfz

sfz

sfz

liberar as cordas aos poucos (aumentando a tensão do rasg. cada vez mais)

Sop.

reg. agudo - altura

trêm. lingua solta

sussuro sonoro

PEN-K-TI

maquinal

XIXX

SISS

ME: dedo "m" embaixo da corda 4 (vindo de cima)

ME: dedo "i" embaixo da corda 6 (vindo de cima)

ME: bater + Bend

gliss - M.D. => raspar a unha sobre a corda 6

gliss - M.D. => raspar a unha sobre a corda 6 (+ agudo)

MD: dedo "i", vindo de cima (som ruidoso)

Sop.

trêm. mãos na boca

trêm. lábios sem definir altura

gliss

gliss

AH! trinado aberto

AH!

ME: bater (+ agudo)

ME: gliss. para o grave

ME: gliss do final da boca, em direção a metade do braço (cordas abafadas)

3a. casa

bart.

harm.

i

p

descer progressivamente das cordas mais agudas para as mais graves

mf

ME

P

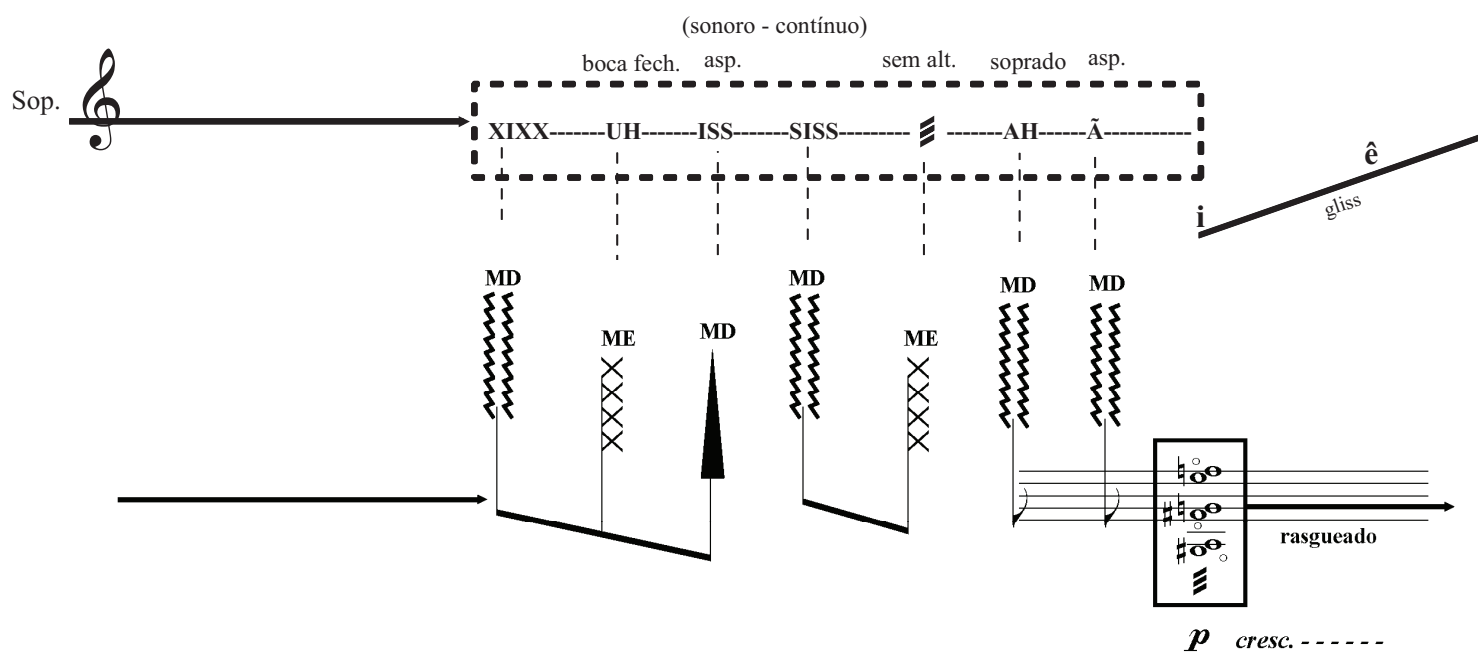
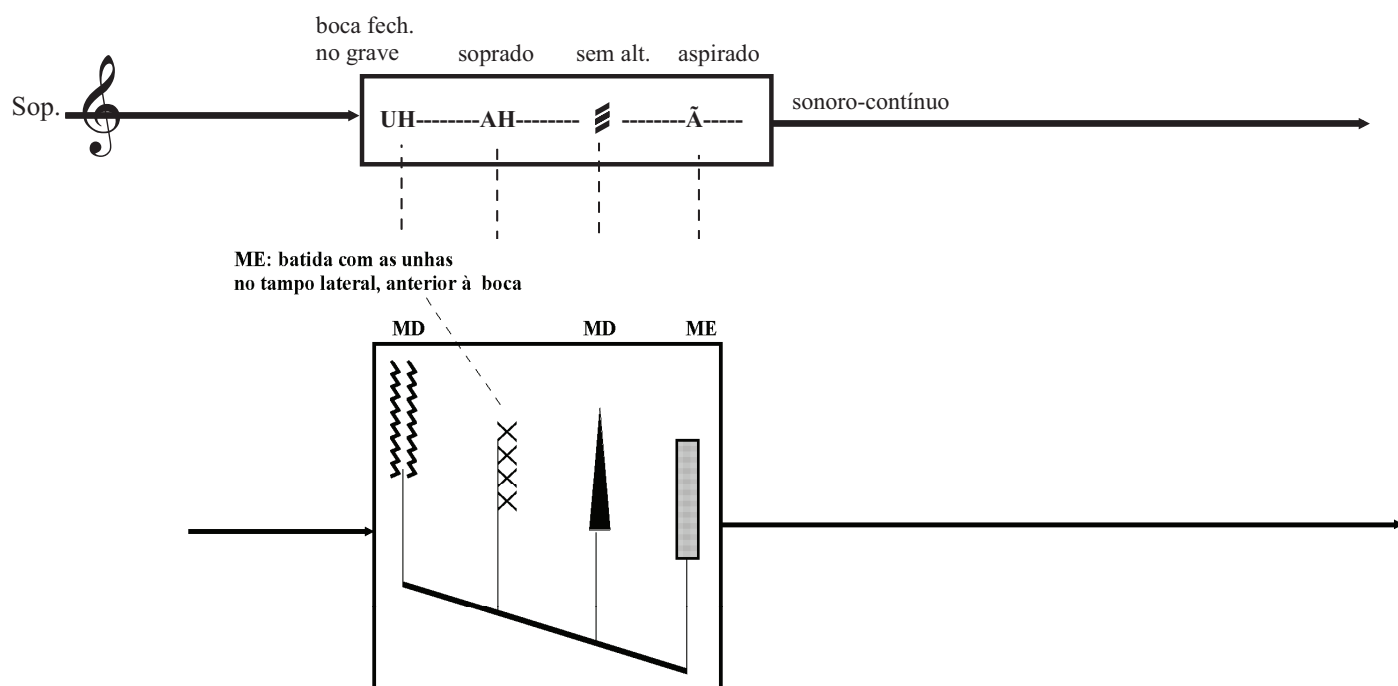
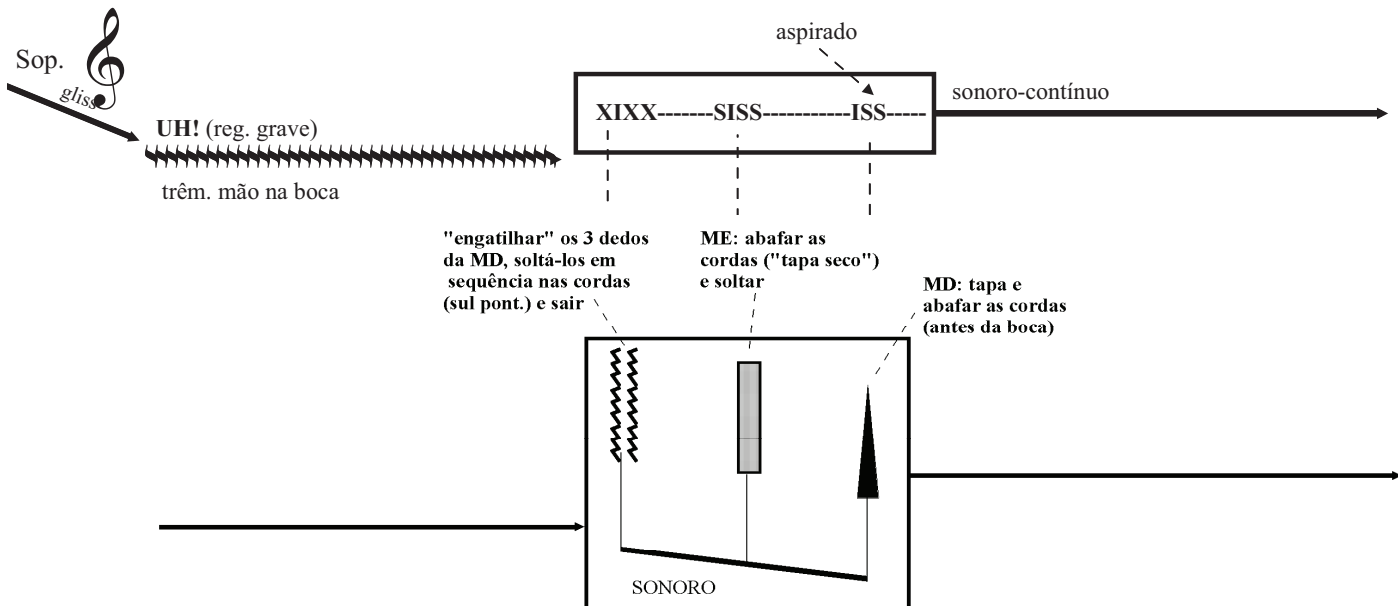
MD

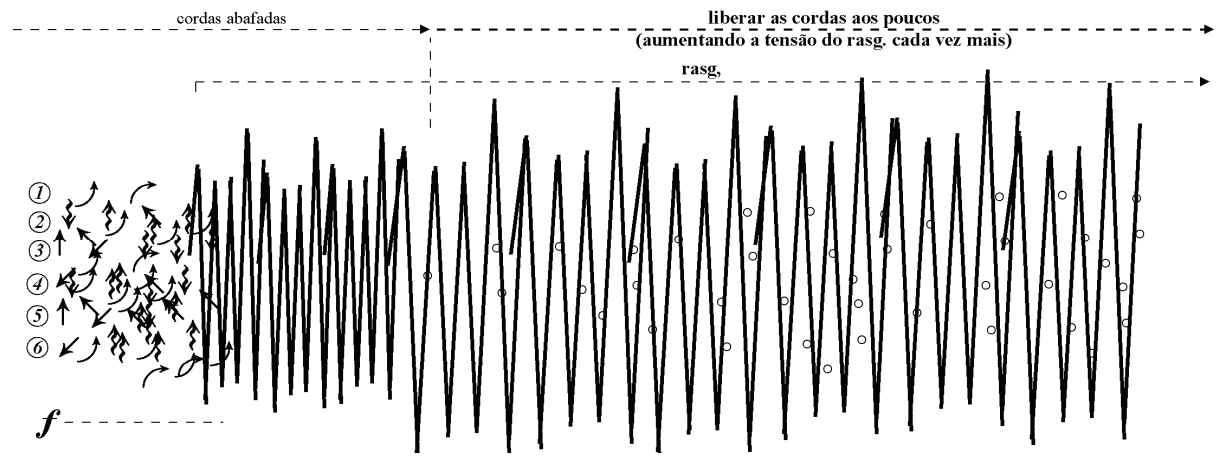
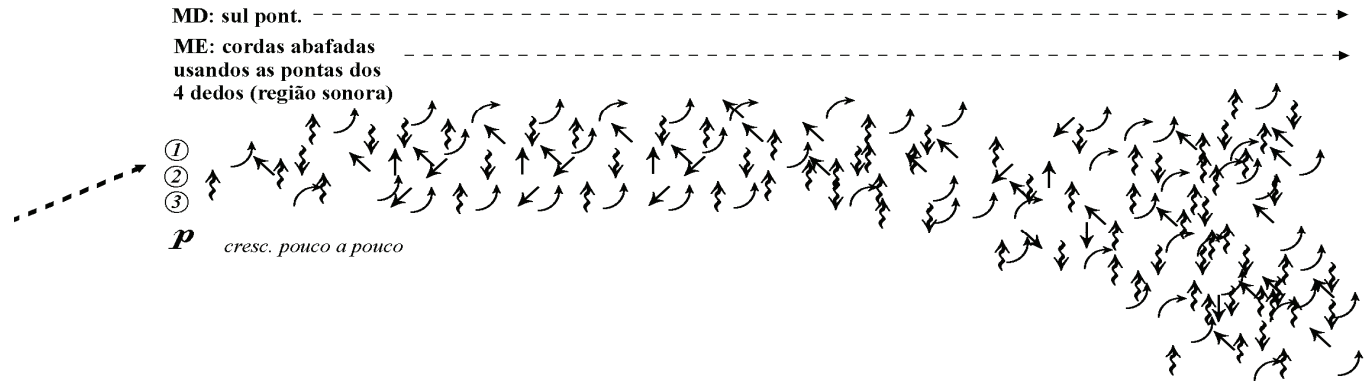
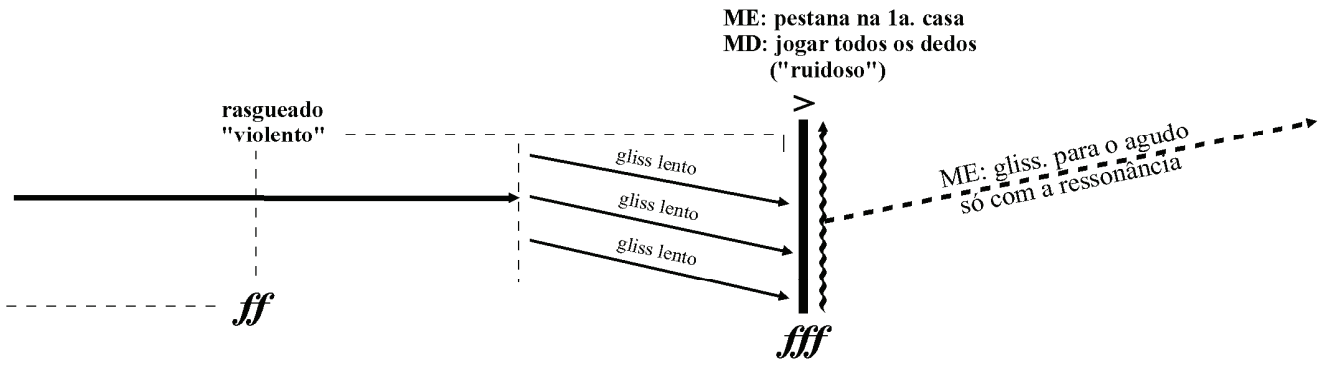
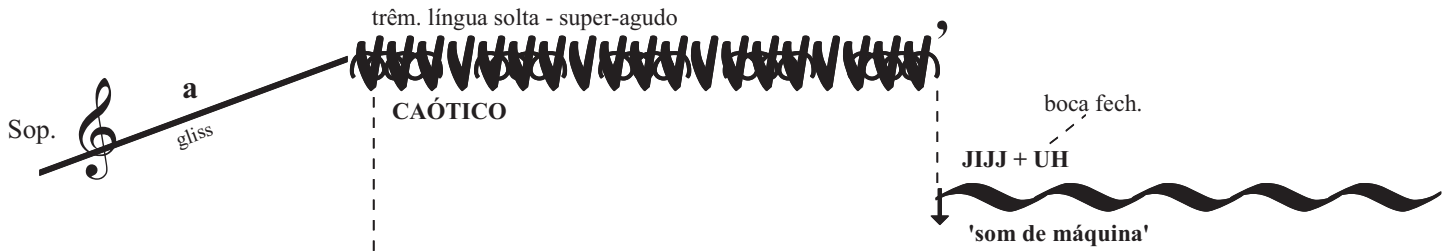
sfz

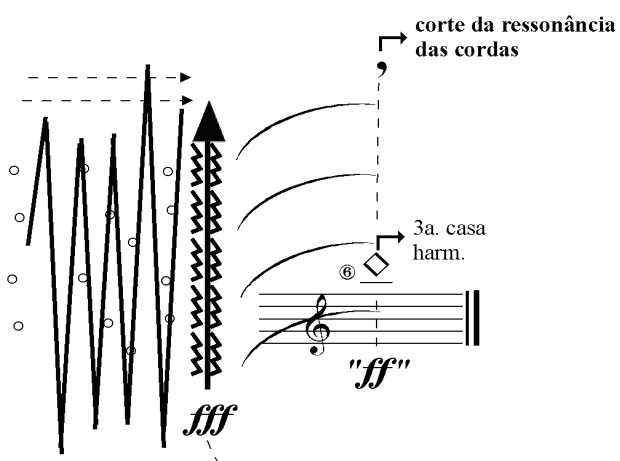
sonoro

"MECÂNICO"

Começar as batidas em uma posição sonora e grave do braço. A cada repetição realizar as batidas em um registro cada vez mais agudo







"jogar" todos os dedos da MD (unhas) - "violento e ruidoso"
ME: cordas soltas