



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Desenvolvimento de Sistemas Compositoriais a partir da Intertextualidade

Flávio Fernandes de Lima

**João Pessoa - PB
Setembro / 2011**



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Desenvolvimento de Sistemas Compositais a partir da Intertextualidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de Composição, linha de pesquisa Processos e Teorias Compositais.

Flávio Fernandes de Lima

Orientador: Prof. Dr. Liduino Pitombeira

**João Pessoa - PB
Setembro / 2011**

L732d Lima, Flávio Fernandes de.

Desenvolvimento de sistemas composticionais a partir da intertextualidade / Flávio Fernandes de Lima. - - João Pessoa: [s.n.], 2011.

239f. il.

Orientador: Liduino Pitombeira.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1. Música. 2. Composição musical. 3. Intertextualidade. 4. Sistema composticional

UFPB/BC

CDU: 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **“Desenvolvimento de Sistemas Compositais a partir da Intertextualidade”**

Mestrando: Flávio Fernandes de Lima

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Liduino José Pitombeira de Oliveira

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira

Orientador/UFPB

Valério Fiel da Costa

Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

Membro/UFPB

Paulo Lima

Prof. Dr. Paulo Cristovão de Lima

Membro/UFPE

João Pessoa, 30 de setembro de 2011.

*À minha madrinha (in memorian) Lygia Lopes Fernandes,
aos meus pais, Sebastião Antônio de Lima e Maria da Piedade Fernandes de Lima,
e a Tereza, Haianna e Felipe.*

AGRADECIMENTOS

Ao Onipotente, Onipresente e Onisciente, por me permitir mais essa realização.

À minha esposa Tereza Cristina e à meus filhos Haianna e Antônio Felipe, por existirem e provocarem a necessidade do meu progresso profissional.

Ao professor Dr. Liduino Pitombeira, pela dedicação, paciência, amizade e preocupação com todos os pormenores relacionados com o desenvolvimento do presente trabalho e a conclusão do curso.

Aos professores: Dr. José Orlando Alves, pela sugestão do tema proposto; Dr. Eli-Eri Luiz de Moura, pela atenção e pelo parecer do projeto apresentado; e Dr. Luiz Ricardo Queiroz, pelas suas indispensáveis orientações no campo da Metodologia de pesquisa e estruturação de Projetos.

À secretária Izilda Carvalho, pela simpatia, amizade, e pelo presto atendimento a todas as nossas necessidades como discente.

Aos amigos e colegas mestrandos, pela colaboração nos trabalhos em equipe.

Aos demais professores e funcionários do PPGM da Universidade Federal da Paraíba, por disponibilizarem as condições necessárias para o desenvolvimento e finalização das tarefas disciplinares e a de conclusão de curso, enfim, para o êxito deste trabalho.

À Orquestra Sinfônica do Recife e ao Conservatório Pernambucano de Música, pela tolerância na acomodação dos nossos horários de trabalho durante o período do curso.

Aos meus amigos músicos, e aos integrantes dos grupos envolvidos nas composições elaboradas na presente dissertação: Renata Simões, Andrêyna Dinoá, Ângela Perazzo, Ariana Nóbrega, Fernanda Acioli Furtado, Marco Barcellos, Mônica Cury, ao *Sa-Grama* - Sérgio Campelo, Cláudio Moura, Frederica Bourgeois, Crisóstomo Santos, Alex Sobreira, João Pimenta, Antônio Barreto, Hugo Medeiros e Tarésio Resende - e aos Professores Dierson Torres, da UFPE, e Sérgio Barza do CPM, pela colaboração e amizade.

Ao Prof. François Tardieu, da Aliança Francesa (Recife-PE), pelo cordial auxílio à tradução de trechos em Língua Francesa para o português, e pela pequena mas importante aula sobre a “casca de banana” dos tradutores: a expressão *ne ... que*.

O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas (FAYGA OSTROWER)

RESUMO

Este trabalho trata da criação de sistemas compositionais, a partir das teorias da Intertextualidade. Foram mostradas as possibilidades hierárquicas entre sistemas, planejamentos e obras. Três sistemas foram definidos, e a partir dos mesmos, cinco planejamentos orientaram a criação de peças musicais para três grupos de formações instrumentais distintas. Esses sistemas e seus respectivos planejamentos focalizaram na manipulação de diversos intertextos, resultando em vários graus de abstração: desde a citação integral de linhas musicais, até a total desintegração dos intertextos, descaracterizando-os por completo. Os procedimentos de manipulação intertextual foram baseados nos trabalhos de Harold Bloom e Joseph Straus, que definiram as proporções revisionárias, as quais foram interpretadas e utilizadas no presente trabalho.

Palavras-chaves: Intertextualidade, sistemas, composição musical.

ABSTRACT

This work deals with the creation of Compositional Systems using the Theory of Intertextuality. It shows the hierachic possibilities between systems, plannings, and works. Three systems were created, and from them, five plannings directed the creation of musical works of three compositions for diverse instrumental formations. These systems and their respective plannings focus on the manipulation of various intertexts, resulting in many degree of abstraction: from literal quotations of musical lines, up to a total disintegration of these intertexts, with complete absence of their original characteristics. The procedures of intertextual manipulation were based upon the works of Harold Bloom and Joseph Straus, who defined revisionary ratios, which were interpreted and utilized on this dissertation.

Keywords: **Intertextuality, systems, musical composition.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1	Sujeito do <i>Ricercare n. 28</i> de Muffat.....	34
Figura 1.2	Início do <i>Concerto</i> op. 7 n. 2, de Handel	34
Figura 1.3	Trecho da obra de Handel, com sujeito e contra-sujeito originados das idéias de Muffat.....	35
Figura 1.4	Duo contrapontístico com entrada do baixo com o motivo utilizado por Handel	35
Figura 1.5	A célula básica de cinco notas no <i>Romanze</i> e na <i>Berceuse</i>	35
Figura 1.6	Os primeiros seis compassos do <i>Adagio</i> do <i>Divertimento</i> de Mozart, n. 15, K. 287	38
Figura 1.7	Primeira página do Segundo Ato da obra de Rochberg, <i>Music for the Magic Theater</i>	38
Figura 1.8	Segunda página de <i>Music for the Magic Theater</i>	39
Figura 1.9	Terceira página de <i>Music for the Magic Theater</i>	39
Figura 1.10	O trecho original da <i>Sinfonia</i> de Mahler	40
Figura 1.11	Utilização do trecho de Mahler na <i>Sinfonia</i> de Berio	40
Figura 1.12	<i>Estudo em Dó maior</i> , op. 10 n. 1 de Chopin	41
Figura 1.13	<i>Estudo n. 1</i> de Lutoslawski	42
Figura 1.14	Segmentação da Coda do <i>Quarteto</i> Op. 22 de Webern	44
Figura 1.15	Eixos de Simetria na Coda do <i>Quarteto</i> de Webern	44
Figura 1.16	Distribuição Serial na Coda do <i>Quarteto</i> de Webern.....	44
Figura 1.17	Segmentos da Seção da <i>Sonata</i> Nº 5 de Pitombeira	45
Figura 1.18	Eixos de Simetria na Seção da <i>Sonata</i> Nº 5 de Pitombeira.....	45
Figura 1.19	Distribuição Serial na Seção da <i>Sonata</i> Nº 5 de Pitombeira.....	46
Figura 1.20	Scriabin, <i>Prelúdio</i> Op. 11 n. 8, comp. 13 a 16.....	46
Figura 1.21	Guarnieri, <i>Ponteio</i> n. 49, comp. 18-21	47
Figura 1.22	Villa-Lobos, <i>Alma Brasileira</i> , comp. 3 a 5.....	47
Figura 1.23	Guarnieri, <i>Improviso</i> n .2, comp. 2 a 4.....	47
Figura 1.24	Debussy, <i>Estudo pour les sonorités opposées</i> , comp. 7 a 9 e 63	48
Figura 1.25	Guarnieri, <i>Estudo</i> n. 13, comp. 1-4 e 15	48
Figura 1.26	Subdivisão de uma Matriz maior em Matrizes menores.....	56
Figura 1.27	Sintaxe tonal, segundo Kostka	61
Figura 1.28	Diagrama esquemático de um sistema composicional	63
Figura 1.29	Hierarquia sistema – planejamento – obra	64
Figura 1.30	Classes de nota Lá e Sol.....	65
Figura 1.31	As doze Classes de alturas, excluindo-se as enarmonias	65
Figura 1.32	Exemplo de tipos de Intervalos a partir do conceito de Classes Intervalares	67
Figura 1.33	Exemplo de Classe de Conjunto	67
Figura 1.34	Relação entre determinismo sistêmico e possibilidades de planejamento	68
Figura 1.35	Atividade rítmica (a) e curva dinâmica (b) do Planejamento I	70
Figura 1.36	Realização da primeira obra do Planejamento I em notação musical e os deslocamentos de classes de alturas e regiões	70
Figura 1.37	Realização da segunda obra do Planejamento I em notação musical, e os deslocamentos de classes de alturas e regiões.....	71
Figura 1.38	Atividade rítmica (a) e curva dinâmica (b) do Planejamento II.....	72
Figura 1.39	Realização da primeira obra do Planejamento II em notação musical, e os deslocamentos de classes de alturas	72

Figura 1.40	Realização da segunda obra do Planejamento II em notação musical, e os deslocamentos de classes de alturas	73
Figura 1.41	Sistema Composicional n. 1 do Capítulo 2, representado graficamente....	74
Figura 2.1	Trecho inicial de <i>Ordo Virtutum</i> de Hildegard von Bingen.....	77
Figura 2.2	Melodia de <i>Ana Luíza</i> , de Tom Jobim, segmentada em oito frases.....	80
Figura 2.3	Oito frases da melodia de Jobim na forma normal	81
Figura 2.4	Paleta Tn/TnI das frases 1 e 2	81
Figura 2.5	Paleta Tn/TnI das frases 3 e 4	82
Figura 2.6	Paleta Tn/TnI das frases 5 e 6	82
Figura 2.7	Paleta Tn/TnI das frases 7 e 8	83
Figura 2.8	<i>Terço</i> que originou as relações rítmicas utilizadas em <i>Passagem</i>	84
Figura 2.9	Estrutura rítmica do <i>Terço</i> adaptada para o compasso 2/4	85
Figura 2.10	Onda original do bombo de maracatu	86
Figura 2.11	Onda retrogradada.....	87
Figura 2.12	Junção da onda original com sua forma retrógrada e delimitação do segmento a ser utilizado	87
Figura 2.13	Curva formada pelo contorno da metade superior do canal 1.....	87
Figura 2.14	<i>Estudo</i> para trompete n. 34, de Sigmund Hering	90
Figura 2.15	Dezesseis aglomerados extraídos do <i>Estudo</i> n. 34, para trompete, de S. Hering.....	91
Figura 2.16	Solo de 2 <i>Violões</i> , de Egberto Gismonti, com os segmentos selecionados	93
Figura 2.17	Conjuntos de alturas dos trechos da peça de GISMONTI (1980), na forma normal.....	94
Figura 2.18	Paleta Tn/TnI dos segmentos 1 e 2	94
Figura 2.19	Paleta Tn/TnI dos segmentos 3 e 4	95
Figura 2.20	Paleta Tn/TnI dos segmentos 5 e 6	95
Figura 2.21	Paleta Tn/TnI dos segmentos 7 e 8	96
Figura 2.22	Paleta Tn/TnI dos segmentos 9 e 10	96
Figura 2.23	Paleta Tn/TnI dos segmentos 11 e 12	97
Figura 2.24	Paleta Tn/TnI dos segmentos 13 e 14	97
Figura 2.25	Paleta Tn/TnI dos segmentos 15 e 16	98
Figura 2.26	Paleta Tn/TnI dos segmentos 17 e 18	98
Figura 2.27	Paleta Tn/TnI dos segmentos 19 e 20	99
Figura 2.28	<i>Sarabanda</i> de Arcangelo Corelli.....	100
Figura 2.29	Células rítmicas da <i>Sarabanda</i> de Corelli.....	100
Figura 2.30	Seis segundos da Onda do <i>Handbell</i>	102
Figura 2.31	Contorno da Onda do <i>Handbell</i> que determina a dinâmica e a densidade de <i>Lamento</i>	102
Figura 2.32	Melodia de <i>Eleven Four</i> , de Paul Desmond.....	105
Figura 2.33	Dezesseis aglomerados extraídos de <i>Eleven Four</i> de P. Desmond	105
Figura 2.34	<i>Recife, Cidade Lendária</i> , de Capiba	108
Figura 2.35	Conjuntos de alturas das seções da peça de Capiba, na forma normal	109
Figura 2.36	Paleta Tn/TnI dos segmentos 1 e 2	109
Figura 2.37	Paleta Tn/TnI dos segmentos 3 e 4	110
Figura 2.38	Paleta Tn/TnI dos segmentos 5 e 6	110
Figura 2.39	Paleta Tn/TnI dos segmentos 7 e 8	111
Figura 2.40	Paleta Tn/TnI dos segmentos 9 e 10	111
Figura 2.41	Primeira página original do trombone na <i>História do Soldado</i> , de Igor Stravinsky.....	113

Figura 2.42	15 compassos da re-escrita da parte mostrada na figura anterior, considerando o planejamento rítmico acima.....	114
Figura 2.43	A onda original do <i>Mark Tree</i>	114
Figura 2.44	Onda do <i>Mark Tree</i> após a fusão dos dois canais, com transformação em mono.....	115
Figura 2.45	Contorno da onda do <i>Mark Tree</i> , em fundo quadriculado, o qual determinará a dinâmica e a densidade em <i>Dispersão</i>	115
Figura 2.46	Distribuição textural entre os compassos 33 e 77	118
Figura 3.1	<i>Io Parto</i> de Gesualdo (compassos 1-10)	121
Figura 3.2	<i>Io Parto</i> de Gesualdo (compassos 42-45)	122
Figura 3.3	Primeira página da transcrição da segunda voz de <i>Io Parto</i> de Gesualdo em 4/4.....	122
Figura 3.4	Segunda página da transcrição da segunda voz de <i>Io Parto</i> de Gesualdo em 4/4.....	123
Figura 3.5	Trecho inicial do primeiro movimento do <i>Quarteto de cordas</i> n. 6, de <i>Bartók</i>	124
Figura 3.6	Re-escrita de trechos em <i>Bartók</i>	126
Figura 3.7	Acordes empregados nos 23 primeiros compassos do Segundo Movimento da 5ª <i>Sinfonia</i> de P. Tchaikovsky, mais o primeiro acorde do 24º compasso (executados pelas cordas).....	127
Figura 3.8	Gráfico com o Planejamento Composicional para <i>Cosmos</i>	129
Figura 4.1	Primeira página do arranjo de <i>Asa Branca</i> (9 compassos)	132
Figura 4.2	Redução de 9 compassos do arranjo de <i>Asa Branca</i> para três linhas.....	133
Figura 4.3	Página de rosto da obra <i>Guerreiro do Além-Mar</i> , de Sérgio Campelo.....	134
Figura 4.4	Células motívicas escolhidas e respectivos contornos	134
Figura 4.5	Página 1 de <i>Folia</i> , de Cláudio Moura	136
Figura 4.6	Página 2 de <i>Folia</i> , de Cláudio Moura	137
Figura 4.7	Contorno da onda do <i>Mark Tree</i> , em fundo quadriculado, o qual determinará a dinâmica no <i>Noneto Sagrama</i>	140
Figura 5.1	Árvore hierárquica composicional	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1	Comparativo entre o camp literário e o musical, envolvendo as proporções revisionárias de Bloom, tropos retóricos, mecanismos de defesa psíquica e aplicações musicais, a partir de Korsyn (1991, p. 123-34)	52
Tabela 1.2	Resumo da tabela encontrada em Bertalanffy (2008), p. 52-53.....	58
Tabela 1.3	Tríades encontradas nos corais de Bach	60
Tabela 1.4	Progressões encontradas nos corais de Bach	60
Tabela 1.5	As Leis Tonais de Riemann	61
Tabela 2.1	Grupos de sonoridades para o 1º movimento do Quarteto de Cordas....	78
Tabela 2.2	Distribuição rítmica para os grupos e os instrumentos	85
Tabela 2.3	Intensidades e densidades geradas a partir da FIG. 1.5	88
Tabela 2.4	Distribuição métrica do Primeiro Movimento	88
Tabela 2.5	Distribuição rítmica para o Segundo Movimento do Quarteto	100
Tabela 2.6	Dinâmica e simultaneidade instrumental	102
Tabela 2.7	Instrumentos utilizados para execução da Definição 2	107
Tabela 2.8	Distribuição das células rítmicas utilizadas no movimento <i>Dispersão</i> ...	112
Tabela 2.9	Dinâmicas e Densidades de <i>Dispersão</i>	116
Tabela 2.10	Marcações Metronômicas utilizadas em cada seção.....	119
Tabela 3.1	Procedimento de re-numeração e seleção de compassos	124
Tabela 3.2	Números primos entre 1 e 373	124
Tabela 3.3	Tempos preenchidos com prolongamento de tempo anterior, ou com pausa.....	125
Tabela 4.1	Instrumentos disponíveis do grupo <i>Sa-Grama</i> , pelos 9 instrumentistas	131
Tabela 4.2	Distribuição dos compassos das linhas obtidas, na nova partitura	140
Tabela 4.3	Dinâmicas do <i>Noneto Sa-Grama</i>	141

SUMÁRIO

PARTE 1: TEXTO DISSERTATIVO-ANALÍTICO

INTRODUÇÃO.....	17
-----------------	----

CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	28
--	----

1.1 Preâmbulo	28
1.2 Intertextualidade	28
1.3 Intertextualidade na música	31
1.4 Referenciais estéticos do uso da intertextualidade na música	33
1.5 Ferramentas Intertextuais	48
1.6 Pensamento Sistêmico	54
1.7 Sistemas Composicionais – Referenciais Teóricos.....	58
1.8 Introdução à Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas.....	64
1.9 Sistemas Composicionais – Exemplos.....	68
1.10 Plano de Trabalho	74

CAPÍTULO 2: <i>Incelença</i> , para quarteto de cordas	76
--	----

2.1 Definição do Sistema Composicional n. 1	76
2.2 Planejamento Composicional do Primeiro Movimento: <i>Passagem</i>	77
2.2.1 Estrutura Vertical (Definição 1).....	78
2.2.2 Gestos Horizontais (Definição 2).....	78
2.2.3 Células Rítmicas (Definição 3)	83
2.2.4 Dinâmicas e Densidades (Definição 4)	86
2.2.5 Forma (Definição 5)	88
2.3 Planejamento Composicional do Segundo Movimento: <i>Lamento</i>	89
2.3.1 Estrutura Vertical (Definição 1)	89
2.3.2 Gestos Horizontais (Definição 2).....	91
2.3.3 Células Rítmicas (Definição 3)	99
2.3.4 Dinâmicas e Densidades (Definição 4)	101
2.3.5 Forma (Definição 5)	102
2.3.6 Momento de transparência (Definição 6).....	103
2.4 Planejamento Composicional do Terceiro Movimento: <i>Dispersão</i>	103
2.4.1 Estrutura Vertical (Definição 1)	104
2.4.2 Gestos Horizontais (Definição 2).....	106

2.4.3 Células Rítmicas (Definição 3)	112
2.4.4 Dinâmicas e Densidades (Definição 4)	114
2.4.5 Forma (Definição 5)	118
2.4.6 Momento de transparência (Definição 6).....	119
CAPÍTULO 3: <i>Cosmos</i>, para quarteto de flautas doce e harpa	120
3.1 Definição do Sistema Composicional n. 2.....	120
3.2 Planejamento Composicional do quarteto de flautas doce e harpa	120
3.2.1 Aplicação do Intertexto A (Definição 1)	120
3.2.2 Aplicação do Intertexto B (Definição 2).....	123
3.2.3 Aplicação do Intertexto C (Definição 3).....	127
3.2.4 Planejamento Gráfico.....	128
CAPÍTULO 4: <i>Noneto Sa-grama</i>	130
4.1 Definição do Sistema Composicional n. 3	130
4.2 Planejamento Composicional do <i>Noneto Sa-Grama</i>	130
4.2.1 Aplicação do Intertexto A (Definição 1)	131
4.2.2 Aplicação do Intertexto B (Definição 2).....	133
4.2.3 Aplicação do Intertexto C (Definição 3).....	135
4.2.4 Procedimentos de justaposição intertextual	138
CONCLUSÃO	142
REFERÊNCIAS	146
APÊNDICE A: Distribuição rítmica para o Segundo Movimento do Quarteto <i>Incelença</i>	150
APÊNDICE B: Distribuição rítmica para o Terceiro Movimento do Quarteto <i>Incelença</i>	152
APÊNDICE C: Distribuição dos compassos do <i>Noneto Sa-Grama</i>	155
APÊNDICE D: Intertextos A, B e C, utilizados no <i>Noneto Sa-Grama</i>.....	159
ANEXO A: Páginas 2 e 3 de <i>Guerreiro de Além-Mar</i>	162

PARTE 2: COMPOSIÇÕES

APÊNDICE E: Partitura de <i>Incelença</i>	164
--	------------

APÊNDICE F: Partitura de <i>Cosmo</i>.....	185
APÊNDICE G: Partitura do <i>Noneto Sa-grama</i>	196

PARTE 1: TEXTO DISSERTATIVO-ANALÍTICO

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, como o próprio título indica, propõe o desenvolvimento de sistemas composticionais a partir da intertextualidade, ou mais especificamente, da manipulação rigorosa de diversos parâmetros (alturas, durações, pontos de ataque, texturas, etc.) extraídos de várias obras musicais. Como veremos no Capítulo 1, duas áreas de estudo concorreram como fundamento teórico deste trabalho: a intertextualidade e os sistemas composticionais. Para cada uma dessas áreas, examinamos o atual estado das pesquisas, tanto em seus aspectos gerais, ou seja, Teoria da Intertextualidade e a Teoria Geral dos Sistemas, como em seus aspectos especificamente musicais, isto é, a aplicação dessas teorias em música, sob uma perspectiva composicional. Nessa introdução traçamos um breve histórico dos fatos que nortearam nossas escolhas, opções, e decisões composticionais, discorremos sobre os autores que nos deram suporte teórico e descrevemos sucintamente a estrutura da dissertação.

Nossa intenção inicial, ainda na fase de projeto, era trabalhar a aplicação da intertextualidade no campo musical. Na verdade, ao iniciar o trabalho de pesquisa prospectiva, que finalmente resultou no pré-projeto de Mestrado, o que eu conhecia a respeito da intertextualidade e suas conexões com a música, se resumia aos poucos artigos que li da Revista Claves, publicação do PPGM da Universidade Federal da Paraíba. Minhas reflexões a esse respeito se aprofundaram durante os dois primeiros semestres do mestrado através da revisão bibliográfica de quatro autores, que serviram de base fundamental à minha pesquisa: Michael Klein, Kevin Korsyn, Harold Bloom e Joseph Straus. Os textos desses autores me abriram perspectivas para horizontes de pesquisa consistentes, com possibilidades reais de manipulação composicional a partir da intertextualidade. Creio que no Capítulo 1 conseguimos organizar de forma metódica o legado desses autores, disponibilizando algo sistemático e palpável à disposição dos compositores, ou seja, uma metodologia composicional para se trabalhar com a intertextualidade em diversos níveis de abstração.

Optamos, nessa pesquisa, por investigar as possibilidades de uso mais abstrato da intertextualidade. Assim, ao invés de simplesmente justapor textos musicais oriundos das mais diversas épocas e escolas, para gerar novos textos, extraímos deles suas essências, estruturas e esqueletos e esses elementos abstratos foram justapostos via uma metodologia organizacional oriunda da Teoria dos Sistemas, que explicaremos detalhadamente mais adiante. A razão dessa escolha se justifica ao considerarmos que o uso mais literal da

intertextualidade, ou seja, da intertextualidade que utiliza os textos sem alterações significativas, já foi convenientemente explorado e estudado. Vejam-se, para citar alguns exemplos, o uso da intertextualidade em Berio (na *Sinfonia*), em Rochberg (*Music for the Magic Theater*) e mesmo em Kaplan, que tem diversas obras analisadas no primeiro número da Revista Claves. Como não localizamos nenhum estudo aprofundado sobre o uso abstrato da intertextualidade em música, consideramos que a investigação desse tópico seria de importante contribuição aos estudos acadêmicos nessa área. Evidentemente, estamos conscientes de um possível risco decorrente dessa escolha: quando submetemos um intertexto qualquer a um processo de desconstrução radical, para utilizar apenas seus elementos mais estruturais como blocos de construção de uma nova obra, nos aproximamos de uma perspectiva tautológica¹, ou seja, no final das contas, muitos outros textos poderiam servir indiferentemente para o mesmo propósito se submetidos às mesmas condições. Então, porque tal texto específico e não outro? Discutiremos mais detalhadamente essa questão, adiante, quando falarmos sobre sistemas composicionais.

Descreveremos agora, de forma sucinta, o conteúdo dos livros de Klein, Korsyn, Bloom e Straus, principais pilares de sustentação das idéias que serão encontradas na presente dissertação. O início dos nossos trabalhos se deu através da leitura do livro *Intertextuality in Western Art Music*, de Michael L. Klein. Este volume inicia com uma discussão a respeito dos limites da Intertextualidade, através de uma reflexão sobre *O nome da Rosa*, de Humberto Eco, e segue mencionando a influência que Mikhail Bakhtin exerceu sobre as idéias de Kristeva, influência esta que resultou na definição do que é um intertexto, e na consequente expansão do próprio conceito de “texto”. Também menciona Harold Bloom e seu trabalho impactante no campo da intertextualidade literária através do desenvolvimento de proporções revisionárias e tropos retóricos, que são ferramentas de modelagem de influência entre poetas e seus precursores. Klein cita exemplos de influência de Chopin sobre Lutoslawsky, mencionando também a possibilidade de associações da música deste último aos trabalhos de J. S. Bach e Scott Joplin, além de outros exemplos de influências entre compositores. Ainda no primeiro capítulo, menciona como reforço aos estudos de Bloom, os trabalhos *Remaking the Past*, de Joseph Straus e o artigo *Towards a New Poetics of Musical Influence*, de Kevin

¹ Tautologia se relaciona literalmente a dizer a mesma coisa (LACEY, 1996, p. 345). Em análise, por exemplo, se dissermos que tal obra tonal se caracteriza pelo uso abundante de intervalos, estamos praticando uma tautologia, uma vez que isto se aplicaria a qualquer obra tonal. No nosso caso, duas obras quaisquer quando desconstruídas podem se assemelhar profundamente a tal ponto que seria indiferente para nossos propósitos utilizar uma ou outra.

Korsyn. Estas foram as idéias centrais de Klein que nos abriram novas perspectivas na pesquisa.

O trabalho *Anxiety of Influence* (em português, “Angústia da Influência”) de Harold Bloom, traz os primeiros ingredientes a serem utilizados na nossa Dissertação. Bloom, humanista, crítico literário e professor americano, autor de teorias relacionadas à influências literárias, criou neste seu trabalho seis formas de influenciação, e batizou-as com nomes gregos. Cada uma delas, denominadas “revisionary ratios”, ou proporções (ou razões) revisionárias, possui uma característica particular. Bloom as descreve de forma extremamente filosófica, bem compatível com a linguagem utilizada nos círculos literários. No entanto, para aplicá-las à música, necessitávamos de um referencial teórico que fizesse a conexão entre esses dois universos – o literário e o musical. Uma perspectiva para esta conexão nos foi revelada no extenso artigo de Korsyn.

Korsyn procurou relacionar as definições de Bloom com exemplos musicais, notadamente entre o *Romanze Op. 118* de Brahms, e a *Berceuse Op. 57* de Chopin. O autor considera, no decorrer de todo o trabalho, a influência de Chopin sobre Brahms, e cada uma das Proporções Revisionárias de Bloom foram utilizadas em explicações comparativas entre trechos de diversas outras peças de Chopin e de Brahms. Mostrou também, através de uma tabela, relações entre estas Proporções Revisionárias, Tropos Retóricos e Mecanismos Freudianos de Defesa. Desta forma, dispusemos de um norteamento facilitador, para a utilização das Proporções Revisionárias de Bloom na música.

Por fim, o livro de Straus nos direcionou efetivamente à Teoria da Influência Musical, fornecendo-nos e definindo oito Proporções Revisionárias Musicais. Sua obra ainda versa sobre: possíveis enganos analíticos nos estudos da influência, a recomposição que existiu e ainda existe da obras musicais, a função, o significado e o uso das tríades na análise intertextual da música contemporânea, o uso da forma Sonata nas sinfonias, quartetos e sonatas e sua recriação na ausência das relações tonais, a angústia do estilo versus a angústia da influência, e outros equívocos e ambiguidades analíticos. Inegavelmente, o primeiro capítulo desse livro foi fundamental para nosso trabalho, uma vez que nos forneceu uma definição para cada uma de suas Proporções Revisionárias. No entanto, o caráter aberto dessas definições exigiu que realizássemos uma metodologia de utilização composicional mais precisa.

Nosso segundo fundamento teórico neste trabalho, a Teoria dos Sistemas, se relaciona com a Intertextualidade, sob uma perspectiva organizacional. Fundamentamos os dois temas (intertextualidade e sistemas), inicialmente em separado, para, em seguida propor

uma metodologia de cooperação entre eles, dentro do âmbito da composição musical. Falaremos agora sobre nossas descobertas no âmbito dessa teoria.

Durand (1997, p. 9-10) menciona definições do conceito de sistema a partir da visão de diversos autores. Assim, para Saussure, o sistema é “*une totalité organisée, faite d'éléments solidaires ne pouvant être définis que les uns par rapport aux autres em fonction de leur place dans cette totalité*”²; para Bertalanffy é um “conjunto de unidades em relações mútuas”; para J. Lesourne, “um conjunto de elementos vinculados por um conjunto de relações”. O autor ainda descreve um sistema sob um ponto de vista estrutural (fronteira, elementos, relação e reservatório) e funcional (fluxo, decisões e retroação).

Na presente dissertação, partimos inicialmente da definição de Bertalanffy, proposta em sua obra seminal *Teoria Geral dos Sistemas*, de 1968: “um sistema é um complexo de elementos em interação” (BERTALANFFY, 2008, p.84). Mesmo não discorrendo sobre a aplicação dessa teoria especificamente em música, escolhemos esse autor, por conta de uma possibilidade de investigação sugerida em uma tabela classificatória (*ibidem*, p.52-53), em que o autor situa a música dentro do campo dos sistemas simbólicos e indica uma maneira de tratar o tema a partir de algoritmos, os quais ele denomina de “regras do jogo”. Não se trata pois de um sistema vivo, biológico, mas sim, um sistema cultural, simbólico, ou, como Bertalanffy afirma, “existem *sistemas conceituais* como a lógica, matemática (mas incluindo por exemplo, a música) que são essencialmente construtos simbólicos” (*ibidem*, p.16).

Após a fase de pré-defesa, a fundamentação do pensamento sistêmico foi enriquecida pelas definições supramencionadas que Durand (1997) compilou de outros autores e pelas definições de Klir (1991) e Meadows (2009). Klir, partindo de uma definição de senso comum encontrada em dicionários (“um conjunto ou arranjo de coisas relacionadas ou conectadas de tal maneira para formar uma unidade ou todo orgânico”) sugere uma formalização para o conceito de sistema: $S = (O, R)$, onde S = sistema, O = objetos e R = relações. Ele, então, expande essa formalização gerando um corpo teórico bem fundamentado para tratar de sistemas sob os mais diversos aspectos (engenharia, computação, sociologia etc.). Meadows acrescenta a essa definição um componente de funcionalidade.

A partir dessas definições gerais de sistema, propomos nossa própria definição de Sistema Composicional. Essa foi uma tarefa árdua, pois os trabalhos sobre a Teoria dos

² “uma totalidade organizada, feita de elementos solidários que podem ser definidos uns em relação aos outros apenas em função do seu lugar dentro desta totalidade” (tradução do Prof. François Tardieu, da Aliança Francesa, Recife-PE.). Obs.: “Solidário” significa: compartilhamento ou vínculo entre coisas independentes, segundo o Dicionário Aurélio e o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras.

Sistemas pesquisados, pouco ou quase nada se referiam à música, a não ser que esta se trata de um sistema simbólico, construído a partir de algoritmos. Encontramos um único artigo (KOLLIAS, 2009) que, embora sem apresentar uma definição para o termo sistema composicional, demonstrou o uso do pensamento sistêmico na composição musical, sob uma perspectiva algorítmico-organizacional que consideramos afinada com nossa proposta. Além disso, procuramos traçar paralelos, e unir afirmações de diversos autores da área de sistemas gerais, com o objetivo de mostrar que a composição musical pode ser tratada como um sistema. No nosso caso específico, em virtude da interação com a intertextualidade, os objetos a serem processados pelo sistema composicional são os intertextos escolhidos, e as relações entre eles são definidas quando enunciamos o sistema, no início de cada capítulo que discute detalhadamente a estruturação das obras a serem compostas.

Aspectos inerentes à teoria sistêmica, como auto-organização (autopoiese), retroalimentação e complexidade foram por nós avaliados durante o período de leituras e antes que iniciássemos a implementação dos sistemas compostoriais propriamente ditos. Como estamos lidando com objetos de entrada bem definidos (intertextos), que serão desconstruídos a partir de ferramentas intertextuais, fica evidente que a auto-organização não é aplicável nesse caso. Ademais, consideramos que a linha de pesquisa em composição algorítmica computacional já tratou desse tema exaustivamente (vejam-se, por exemplo, os trabalhos com algoritmos iterativos e música a partir de autômatos celulares em MIRANDA, 2004). A retroalimentação também foi descartada porque, como veremos adiante, as estruturas sistêmicas projetadas desfiguram a tal ponto os objetos iniciais (intertextos) que esse agente complicador e deformador adicional se tornou totalmente desnecessário. Encorajamos, no entanto, aos pesquisadores mais curiosos, especialmente os ligados ao grupo de pesquisa ao qual pertenço (GAMA – Grupo de Análise Musical, da Universidade Federal de Campina Grande), a adição desse componente no *design* sistêmico. De fato, alguns trabalhos nessa área já foram realizados por membros do GAMA³. A complexidade, outro fator sistêmico, surgiu naturalmente nas obras finais, como resultado da justaposição dos intertextos processados sistematicamente. Discutiremos com maiores detalhes esse aspecto sistêmico com base na visão de vários autores.

Outro aspecto que levamos em consideração durante a realização desse trabalho foi o fluxo de informação entre os níveis pré-compositoriais e uma obra musical.

³ Líduino Pitombeira e Hildegard Paulino Barbosa têm trabalhos, que tratam da retroalimentação em sistemas dinâmicos não lineares (caos) para geração de dados pré-compositoriais, publicados em anais de congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM (2009), do Simpósio Brasileiro Computação Musical - SBMC (2009) e da Audio Engineering Society - AES (2010).

Normalmente, os compositores combinam procedimentos intuitivos e racionais nas diversas fases de construção de uma obra musical. Como sabemos, traçam-se mais facilmente as conexões entre uma obra musical e suas motivações racionais, como, por exemplo, algum procedimento teórico musical (dodecafônico, serialismo, espectralismo,...) ou interdisciplinar (literatura, padrões físicos, narrativas biológicas,...), do que com suas motivações em nível intuitivo, as quais são mais profundas, muitas vezes subconscientes e desconhecidas até mesmo para o próprio compositor. Essas razões intuitivas serão aqui tratadas simplesmente como decisões composicionais. Esses componentes arbitrários, como veremos adiante, serão importantes vetores sistêmicos que estarão muito presentes nas fases de planejamento e realização da obra.

Nos preocupamos também em estabelecer uma hierarquia entre um sistema composicional, um planejamento composicional e uma obra musical. É procedente se afirmar que a partir de uma obra, poderemos, através de uma análise minuciosa, modelar seu perfil, ou seja, compreender o planejamento que a gerou, e, em um nível mais profundo, o próprio sistema que a fundamenta. No entanto, é preciso se ter em mente que a modelagem dificilmente revela de forma completa e indubitável a intencionalidade composicional. Embora um sistema composicional apresente diretrizes fixas, um compositor pode sempre realizar o planejamento subsequente de forma livre, e a única coisa que o “amarra” são as determinações deste sistema, as quais dão margem a inúmeras interpretações.

Assim sendo, o planejamento, isto é, essa fase organizacional que envolve a escolha das obras a serem manipuladas (no caso de sistemas intertextuais) e a operacionalização de parâmetros em um nível mais superficial devem ser livres para o compositor, e assim procedemos nesta dissertação, durante a composição de todas as obras, para deixar clara a procedência de nossa prospectiva. Esta liberdade, ou arbitrariedade empregada em vários pontos de cada planejamento ocorre naturalmente em virtude das características abertas dos próprios sistemas. Sistemas fechados não permitiriam isso, e se os utilizássemos, com certeza teríamos planejamentos e sonoridades bem semelhantes, como encontramos no cantoção medieval ou mesmo no serialismo ultradeterminístico de Babbitt.

Nossa tarefa foi unir, em um único corpo teórico, a teoria da intertextualidade musical à teoria dos sistemas compostoriais como um ponto de partida bem definido para a composição, porém com abertura suficiente para possibilitar liberdade de escolha por parte do compositor, em diversos aspectos.

Todas as obras compostas para esse trabalho partiram do princípio de disponibilidade de grupos que pudessem executá-las. A primeira composição, *Incelença*, em

três movimentos, foi para quarteto de cordas, pois dispúnhamos, na época que cursamos a disciplina “Tópicos em Análise”, de três dos quatro integrantes necessários. Indagadas sobre a possibilidade de executar a obra, recebemos resposta positiva de três colegas das aulas da referida disciplina, excelentes instrumentistas. E assim, Renata Simões, Ariana Nóbrega e Andrêyna Dinoá convidaram Ângela Perazzo, irmã de Ariana Nóbrega, para constituir o quarteto que executou o primeiro movimento numa apresentação de mestrandos, no auditório Gerardo Parente, do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, na tarde de 23 de julho de 2009.

A *Incelença* é um canto religioso praticado em conjunto e sem acompanhamento, em velório ou junto a um moribundo (MARCONDES, 1998, p. 379). Decidimos então, com a finalidade de exemplificar a elaboração de três obras a partir de um único planejamento, compor mais dois movimentos. Assim, os movimentos foram “batizados” de *Passagem*, *Lamento*, e *Dispersão*, momentos que constituem o óbito, velório e saída dos parentes, após o sepultamento. Assim, o movimento *Passagem* foi relacionado com o momento onde o moribundo vem a falecer, seu sofrimento, angústia e último suspiro (a atmosfera sonora que este movimento veio a transparecer não intencionalmente, isto é, as linhas simultâneas, o aspecto rítmico de trechos do violoncello, os dois compassos finais, etc., nos inspiraram a batizá-lo com este nome); *Lamento*, o canto de lamento propriamente dito, um movimento lento, retrata a tristeza do acontecimento. Neste caso, a construção do movimento considerou o clima pesado da cena de um velório. E por fim, *Dispersão* procura retratar o momento em que, o defunto já sepultado, os presentes se despedem, e em movimentos dispersos, e em velocidades variadas, vão para suas casas. Daí a variação metronômica, o “miolo” da peça constituído de trios, duos e solos, e o final cada vez mais lento, concluindo uma peça que retrata um evento muito comum nas cidades do interior.

Quanto ao repertório utilizado como intertextos, procuramos escolher obras ou trechos de obras, da forma mais diversificada possível, buscando mostrar que o estilo e a época que estes intertextos foram criados, não interferem nas possibilidades de resultados musicais, quando devidamente manipulados pelas proporções revisionárias criadas por Bloom e Straus, como veremos nos capítulos que seguem.

Assim, no primeiro movimento da primeira obra (*Passagem*), utilizamos um canto gregoriano, uma composição de Tom Jobim, e uma reza de defunto. Como veremos no Capítulo 2, a ferramenta intertextual utilizada para extrair a essência do primeiro intertexto (canto gregoriano), com a finalidade de definir aglomerados a serem utilizados como “harmonias” da peça, produziria resultados semelhantes qualquer que fosse o intertexto, pela

própria natureza estritamente diatônica dos cantos gregorianos. Assim, nesse caso, nossa escolha por este ou aquele canto gregoriano se deu por razões eminentemente afetivas, isto é, optamos por um intertexto que nos proporcionasse prazer estético pessoal. Como o sistema demanda um som percussivo para definir a dinâmica e a densidade da obra, utilizamos, como homenagem ao ritmo pernambucano, o som do bombo de Maracatú, e selecionamos um intervalo que pudesse servir de referência à definição proposta, pela manipulação de sua forma de onda. O desenho desta forma de onda resultaria num gráfico que produziria valores ou níveis dinâmicos, e escalas numéricas utilizadas para a densidade da obra. Como veremos no Capítulo 2, o sistema também faz uso de uma série numérica. Escolhemos a de Fibonacci pelas possibilidades que ela poderia proporcionar, uma delas, a proximidade razoável dos elementos iniciais, o que não seria possível por exemplo, numa progressão geométrica, que mesmo com uma baixa razão, produziria valores numéricos cada vez mais distantes entre si.⁴

Para o segundo movimento da mesma obra (*Lamento*), utilizamos uma linha melódica tonal de um estudo para trompete, de autor polonês radicado nos EUA, do Séc. XX, e que foi trompetista da Orquestra da Filadélfia; um trecho de uma das obras de Gismonti, e uma melodia de sonata barroca. Neste caso, buscamos intercâmbio de obras que não possuíssem a mesma nacionalidade, isto é, escolhemos uma americana, uma brasileira e uma italiana. O *Hand Bell* foi escolhido por possuir uma onda sonora que provoca curvaturas subsequentes à inicial, fazendo surgir “marolas” que dariam um diferencial em relação à onda escolhida para o primeiro movimento.

O terceiro e último movimento, *Dispersão*, foi construído a partir de três obras também contrastantes e, da mesma forma que o movimento anterior, com nacionalidades diversas. Desta forma, temos: uma linha jazzística (americana), uma melodia de autor pernambucano (escolhida pela importância que este, Capiba, tem no cancioneiro do Estado de Pernambuco), e uma linha manipulada ritmicamente de uma peça de autor russo, mais precisamente a parte de trombone da *História do Soldado*, que é um dos nossos instrumentos, e que executamos diversas vezes em Recife e cidades do interior de Pernambuco, sob a regência do falecido violinista-regente Eugène Egan, anos atrás. O instrumento de percussão escolhido, desta vez foi o *Mark-Tree*, pela característica da sua onda. A mesma multiplica a ondulação verificada na do *Hand Bell*, pois os tubos ao serem acionados, continuam a se chocar de forma aleatória (variação esta que depende da forma como foi acionado), até chegarem ao repouso.

⁴ Comparemos os nove primeiros números da Série de Fibonacci (1,1,2,3,5,8,13,21,34) com os nove primeiros números de uma série geométrica com razão 2 (1,2,4,8,16,32,64,128,256), ambas iniciando em 1.

Como podemos observar, procuramos escolher peças com características diferenciadas, de épocas distintas, a serem manipuladas de acordo com o sistema, como também instrumentos de percussão que possuíssem ondas diferenciadas, e pudessem nos fornecer contornos distintos para cada movimento (isto é, dinâmicas e densidades diferentes), além da utilização de progressões numéricas várias, procedentes de regras aritméticas distintas (número de Fibonacci, uma progressão aritmética e uma geométrica).

O capítulo que trata da criação desta composição foi apresentado sob a forma de artigo no XX Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música), em Florianópolis, em 2010.

A peça *Cosmos* foi composta para quatro flautas doce distintas e harpa. Os instrumentistas de flauta doce foram escolhidos pelo excelente flautista, professor Marco Barcellos, pesquisador deste instrumento, e colega nosso no curso de Mestrado da UFPB desde 2009, além de colega docente do Conservatório Pernambucano de Música. O fato de sermos orientados pelo mesmo professor, as viagens à Campina Grande dedicadas às orientações, e o entusiasmo deste colega ao instrumento, fez-me dedicar a segunda obra à flauta doce. Além disso, dispúnhamos através de Barcellos, do quarteto completo: soprano, alto, tenor e baixo, possibilitando-nos uma paleta sonora suficientemente diversificada para a obra. Um outro instrumento, a harpa, foi escolhido, primeiramente por ser o instrumento de uma grande amiga, Mônica Cury, professora da UFPB e ex-colega das Orquestras Sinfônicas da Paraíba e do Recife, instituições que me permitiram conhecer a sonoridade do instrumento, e por outro lado, nunca tinha escrito para esse instrumento. Estes motivos bastaram para que decidisse incluir a harpa na composição e encarar o desafio, visto que é um instrumento fascinante com particularidades bem peculiares na escritura e indicações de pedais.

O nome *Cosmos*, não foi escolhido antes da peça, e sim, posteriormente. O aplicativo computacional utilizado para digitalizar a obra, permitiu-me ouvi-la, e o som suave da flauta doce, juntamente com a sonoridade cativante da harpa (seus ataques e glissandos), revelou-nos de pronto a imagem de um panorama celestial, sugerindo-nos uma sonorização dos movimentos luminosos lentos ou rápidos dos elementos do firmamento, enfim, pareceu-nos retratar de forma musical o Universo que visualizamos em fotos, documentários, filmes, planetários, etc.

O capítulo que trata da criação desta composição foi re-escrito em forma de artigo, e, como o fizemos ano passado com o primeiro movimento de *Incelença*, foi enviado à ANPPOM. Aprovado, foi apresentado no XXI Congresso desta instituição, realizado na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, em agosto de 2011.

Para esta composição, escolhemos como intertextos um Madrigal Renascentista, utilizando uma linha interna da obra, a ser executada de forma integral; um movimento de um quarteto contemporâneo; e um trecho harmônico de uma sinfonia Romântica. Três épocas distintas, três nacionalidades (Itália, França e Rússia), três estilos, mostraram de forma contundente a possibilidade da manipulação de três intertextos de natureza bastante diversa, na formação de uma nova obra. O diagrama de planejamento estrutural elaborado para a obra *Cosmos*, buscou diversificação sonora na manipulação dos três intertextos.

Por fim, desde o projeto desta dissertação, um noneto foi previsto para ser dedicado ao grupo musical pernambucano chamado *Sa-Grama*, detentor de vários prêmios, e com inúmeros CDs gravados, tendo inclusive sido finalista no 22º Prêmio da Música Brasileira, promovido pela Companhia Vale, e patrocinado pela Lei de Incentivo à Cultura, Lei Rouanet. Pretendíamos utilizar a sonoridade regional do grupo, atualmente bastante conhecida, interpretando uma obra atonal, completamente diferente do rol de títulos que o grupo está acostumado a executar.

O *Sa-Grama* tem como repertório principal a música nordestina, ritmos regionais, e grande parte do material musical é produzido por integrantes do próprio conjunto. Possuem uma diversidade grande de possibilidades instrumentais, e procuramos explorar ao máximo essa característica. Assim sendo, destas inúmeras variedades de instrumentos, escolhemos: flautim, flauta, flauta em sol, clarinete Bb, clarone Bb, violão, violão de 10 cordas, 2 teclados percussivos (marimba e vibrafone) e 6 instrumentos de percussão de alturas indefinidas, de uma gama enorme a escolher, e que o grupo possui. Procuramos pois, como dissemos, selecionar seis instrumentos, três para cada percussionista do grupo, que tivessem características sonoras contrastantes. Foram escolhidos: apito de madeira, chocalho e sementes executados por um músico, pandeiro, triângulo e zabumba pelo outro.

Para esta terceira obra, *Noneto Sa-Grama*, optamos por utilizar três composições que tivessem uma ligação com o grupo, isto é, dois intertextos compostos por integrantes do mesmo, e um arranjo de uma composição cujo autor e obra possuíssem estreita relação com o estilo principal do conjunto, e o arranjador, conterrâneo dos músicos executantes. Assim sendo, utilizamos uma composição de Sérgio Campelo, flautista e coordenador do *Sa-Grama*, que foi tema do Seriado e do filme *Auto da Comadecida*, de Ariano Suassuna; uma obra de Cláudio Moura, violonista, escrita em um formato mais contemporâneo, fugindo ao estilo do *Sa-Grama*, no entanto dedicada a este grupo; e um arranjo de *Asa Branca*, de Luís Gonzaga, para orquestra, elaborado pelo Prof. Dierson Torres, da UFPE. Escolhemos estes três intertextos para homenagear Pernambuco (dois compositores, um arranjador, e três obras,

todos pernambucanos), onde o resultado é uma composição atonal advinda de duas obras tonais e populares e uma terceira que, apesar de uma proposta mais contemporânea, não foge do formato harmônico e melódico ainda apegado à prática tradicional, inspirado provavelmente em linhas e formato jazzísticos mais recentes.

Essa dissertação é divida em duas partes. Na primeira parte tratamos da fundamentação teórica que sustenta a pesquisa, bem como desenvolvemos sistemas composticionais e planejamos três obras orginais. O Capítulo 1 discute os aspectos teóricos relativos à teoria da intertextualidade, nos âmbitos literário e musical, fornecendo diversos referenciais estéticos e propondo uma metodologia de aplicação composicional dessa teoria. Este capítulo também discute a teoria geral dos sistemas e propõe um definição de sistemas composticionais, ao mesmo tempo em que desenvolve uma hierarquia composicional. Na segunda parte, mostramos os resultados da pesquisa nas obras originais compostas.

CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1. Preâmbulo

A presente dissertação propõe o desenvolvimento de sistemas compositionais a partir da manipulação rigorosa de diversos parâmetros musicais (alturas, durações, pontos de ataque, texturas, etc.) extraídos de vários intertextos. Duas áreas de estudo concorrem como fundamento teórico deste trabalho: a Intertextualidade e os Sistemas Compositionais. Para cada uma dessas áreas, examinamos o atual estado das pesquisas, tanto em seus aspectos gerais, ou seja, Teoria da Intertextualidade e Teoria Geral dos Sistemas, como em seus aspectos especificamente musicais, isto é, a aplicação dessas teorias em música, sob uma perspectiva composicional.

1.2. Intertextualidade

O linguista russo Mikhail Bakhtin, como ponto de partida, esboça a idéia de um discurso onde considera que:

A palavra (em geral qualquer signo) é interindividual. Tudo o que é dito, o que é expresso se encontra fora da “alma” do falante, não pertence apenas a ele. A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono) [...] Se não esperamos nada da palavra, se sabemos de antemão tudo o que ela pode dizer, ela sai do diálogo e se coisifica. (BAKHTIN, 2003, p. 327-328)

Bakhtin, em outra obra, emprega o termo “construção híbrida”, definindo-o como segue:

“What we are calling a hybrid construction is an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two speech manners, two styles, two “languages,” two semantic and axiological belief systems. We repeat there is no formal – compositional and syntactic – boundary between these utterances, styles, languages, belief systems, the division of voices and languages takes place within the limits of a single syntactic whole, often within the limits of a simple sentence.”⁵ (BAKHTIN, 1981, p. 304-305)

⁵ “O que nós chamamos de uma construção híbrida, é uma expressão que pertence, pelos seus indicadores gramaticais (sintáticos) e compositionais, a um único falante, mas que realmente contém dentro dela duas expressões, duas formas de elocução, dois estilos, duas “linguagens”, dois sistemas semânticos e axiológicos. Repetimos, não há fronteira formal – composicional e sintática - entre essas expressões, estilos, linguagens, crenças, a divisão de vozes e linguagens tomam lugar nos limites de um único todo sintático, freqüentemente nos limites de uma simples sentença.” (tradução nossa)

Como vemos, Bakhtin prenuncia com este termo a possibilidade da apresentação simultânea de duas ou mais idéias diferentes, por uma única pessoa, num único texto final. Esta simultaneidade cristaliza a possibilidade de liberdade de empréstimos de diversas naturezas na gênese de algo novo, quando torna inexistente as fronteiras formais entre os mesmos. O próprio termo utilizado, híbrido, se refere a algo composto por elementos diferentes.

Kristeva parte do princípio de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A partir dos escritos de Bakhtin, e a influência que este exerceu sobre Kristeva, vários autores passaram exaustivamente a estudar o fenômeno da Intertextualidade, sob o ponto de vista literário. Samoyault (2008), em sua introdução, afirma que o termo intertextualidade

foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. Ele apresenta, no entanto, a vantagem, graças à sua aparente neutralidade, de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. ... compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. (p. 9)

A autora ainda afirma da dificuldade na análise das relações entre textos, se são da mesma natureza, se nascem uns dos outros com geração não espontânea, se a retomada de um texto é aleatória ou consentida, ou ainda se é uma vaga lembrança, uma homenagem explícita, uma submissão a determinado modelo, uma subversão do cânon ou ainda uma inspiração voluntária. Enumera ainda as possíveis práticas da intertextualidade (espantosa inflação de definições, segundo ela), como a citação, a alusão, a referência, a pastiche (obra que imita outra), paródia (imitação cômica), plágio (previsto como crime de direitos autorais no Brasil, Lei 9.610/98), colagens de todas as espécies.

Samoyault confirma que, oficialmente, Kristeva compõe e introduz o termo intertextualidade em dois artigos publicados na revista *Tel Quel*, encontrado também em seu livro sobre Semiótica (KRISTEVA, 2005). O primeiro artigo, datado de 1966, *A palavra, o diálogo, o romance*, contém pela primeira vez o termo. O segundo, *O texto fechado* (1967), dá

uma definição mais precisa: “Cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, e “transposição ... de enunciados anteriores ou sincrônicos”.

Paulino (2005) menciona Bakhtin, afirmando a sua caracterização do romance moderno como dialógico, isto é,

como um tipo de texto em que as diversas vozes da sociedade estão presentes e se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Estudando a relação do romance de Dostoiévsky com a tradição, ele pesquisa gêneros e formas literárias retomadas pelo autor na construção de sua obra. Além de considerar o fenômeno do dialogismo no contexto literário, o pensamento de Bakhtin terá como base a intertextualidade na própria concepção de linguagem que ele constrói. ... o filósofo propõe, como espaço de existência da linguagem, a intersubjetividade. Assim a língua não é propriedade de algum indivíduo em particular, nem é, por outro lado, um objeto independente da existência dos indivíduos (p. 21)

Além disso, descreve vários campos de relações entre textos, com características específicas, e dá exemplos. O primeiro foi de Mário de Andrade, em carta aberta à Raimundo Moraes, sobre à acusação de plágio contra *Macunaíma*, confirmando a cópia de *von Roroima zum Orinoco*, do naturalista germânico Koch-Gruenberg, e anos antes declara: “Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros”.

Na produção literária, Paulino exemplifica a relação existente entre textos, a partir de formas da intertextualidade. A Epígrafe de Goethe (a balada *Mignon*) ao texto de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*. O uso da Epígrafe como Mote, e cita como exemplo, Gonçalves Dias, em *Olhos Verdes*, usando um mote de Camões. A Citação foi exemplificada com a letra da música *Cinema Novo* de Caetano Veloso, onde se observam diversas citações, que são imprescindíveis para o sentido da obra. A Referência, através da cena onde o narrador em *Missa do Galo* de Machado de Assis se compara a D'Artagnan (*Os três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas). A Alusão, que considera um tipo fraco de intertextualidade, pois apenas menciona levemente outro texto ou parte deste, e dá como exemplo, a mesma obra de Machado de Assis mencionada a pouco. Essas formas de intertextualidade são consideradas pelo autor, como fracas por não comprometerem todo o texto, apenas parte dele. A Paródia e a Paráfrase, ele as considera mais contundentes, e envolve o texto inteiro. A Paráfrase (também: resumir ou recontar uma história) produz a recuperação de um texto de forma mais sutil, mais dócil. Um exemplo é o poema *Oração*, de Jorge de Lima, com retomadas explícitas do texto da *Ave Maria*, justapondo a figura de Nossa Senhora a de sua própria mãe. A Paródia dá um tratamento ao tema de forma bem diversa. Como exemplo, temos o poema *Retificação* de Cláudius Hermann Portugal, parodiando a *Canção do Exílio*, a qual é desconstruída. A paródia é uma forma de apropriação que ao invés de endossar o modelo, rompe com ele, sutil

ou abertamente, ou ainda, torna-se ferino e irônico, ou em outras ocasiões, presta uma homenagem. O Pastiche usa elementos da Paródia, no entanto, se afasta dela. Ao invés de ter impulso satírico, toma formato de “seriedade”. Como exemplo, o livro *Como água para chocolate* de Laura Esquivel, adaptado ao cinema por Afonso Arau, pode ser considerado pastiche do dramalhão mexicano, no que se refere aos seus elementos como gênero arquetípico. Por fim, a tradução, que usualmente significa transladar de uma língua para outra, trata-se de um trabalho de criação, diferentemente de antigamente, onde o tradutor meramente transpunha fidedignamente o original para outra língua, hoje, a tradução ganha contornos, onde o tradutor se nutre de outros textos além do original. Muitas vezes, o tradutor se desloca em alguns momentos do texto de origem. Como exemplo, temos a tradução do poema *The Raven (O corvo)* de Edgar Allan Poe, por Machado de Assis, Fernando Pessoa e Haroldo de Campos.

Finalizando este item, podemos definir a Intertextualidade, a partir dos estudos acima descritos, como uma construção híbrida, um mosaico de citações, um procedimento de empréstimos textuais em diversos tipos de abstração, com a finalidade de fazer surgir outro texto, e onde a existência desses empréstimos, sendo ou não evidentes ou obscuros, constituem apenas simples ingredientes no processo de elaboração.

Consideraremos a partir de agora os paralelos existentes entre a linguagem verbal e a expressão musical, visando um isomorfismo entre os processos de elaboração textual usados em ambas, e mencionados por diversos autores.

1.3. Intertextualidade na música

Com essas idéias lançadas e posteriormente difundidas e refletidas por inúmeros pensadores, anos mais tarde, a filósofa búlgara-francesa, crítica literária, psicanalista, feminista e romancista Julia Kristeva em *História da linguagem*, no capítulo em que se refere à linguagem musical, tratando ainda dessa relação muito próxima da música e das artes literárias, menciona que às portas da década de 1970, começava um estreitamento definitivo entre os universos literário e musical, e para corroborar esse fato, ela menciona que “entre os primeiros a terem abordado a música como linguagem, cite-se Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (1966), que fala de ‘linguagem musical’, de ‘semântica’, de ‘morfologia’ e de ‘sintaxe’ da música.” (KRISTEVA, 1969)

Dessa forma, nos parece claro que, como afirmam os autores referenciados, um paralelo pode ser traçado entre as análises musicais e literárias, em vários aspectos (sintáticos,

narrativos, morfológicos etc). O termo “intertextualidade”, hoje muito difundido, foi criado por Kristeva e teve um aprofundamento posterior proposto por Laurent Jenny, o qual, em seu artigo *A estratégia da forma*, diz que:

A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido [...] O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico. Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. (JENNY, 1979, p. 21 e 22)

Atualmente, o termo “intertextualidade” tem seu enfoque intrínseco voltado também à linguagem musical, tanto do ponto de vista teórico, notadamente nos trabalhos de Straus (1990), Korsyn (1991) e Klein (2005), bem como do ponto de vista composicional propriamente dito, como se observam nos trabalhos de Rochberg, Berio e Lutoslawski, como veremos no item 1.4 (Referenciais estéticos do uso da intertextualidade na música). A intertextualidade, mesmo sem ser denominada como tal e mesmo sem receber os rigores de procedimentos que começa a receber atualmente e, ainda, mesmo sem a identificação da figura do compositor, sempre foi prática comum na composição musical: desde os primórdios da polifonia, as alusões ou citações literais de outras obras passam a ser “técnicas de criação” ou pelo menos “inspiração” para novas obras. Como exemplo, em Grout/Palisca, podemos ver já no Sec. XI os “emprestimos” das melodias do Cantochão sendo utilizadas em *Organum*, com a *vox organalis* gradualmente tendo espaço para evolução, primeiramente em nota contra nota, mas depois ganhando mais liberdade rítmica. Conforme o autor,

[...] o cantochão – a voz principal – é acompanhado por uma voz inferior – a voz organal – cantando em quartas paralelas. [...] não há dúvida de que, [...], esta (o *organum*) ia sendo cantado – improvisado – e a idéia de conjugar vozes distintas e simultâneas parece ter vingado pouco a pouco. [...] os movimentos contrário e oblíquo passaram a ser características comuns ao *organum*. [...] Um novo tipo de *organum* surge no início do séc. XII. [...] a melodia do cantochão original (tocada ou cantada) corresponde sempre à voz mais grave, mas cada nota é prolongada [...] é

óbvio que este novo tipo de *organum* não apenas aumentou significativamente a duração das peças, como também retirou à voz mais grave o seu caráter original de melodia definida, [...] (GROUT, 1988, p. 98-101)

Observamos que a deliberada e proposital utilização de elementos de obras ou idéias de outros compositores ou autores, traz à luz uma forma de elaboração textual, onde dois ou vários “originais” se tornam quase sempre um outro, novo ou notadamente transformado, ou, em outros casos, vemos apenas simples citações. Por outro lado, Souza (2006), colocando que temos muitos termos em comum, usados tanto na literatura quanto na música (tema, frase, etc.), e que, práticas como arranjo, orquestração, transcrição etc. (e acrescentaríamos nesse rol, a composição a partir de intertextos) também são elaborações intertextuais, indiretamente nos remete à idéia de que em música, como na literatura (e parafraseando Kristeva), uma obra se constrói com um mosaico de obras precedentes. Corroborando essa afirmação, Kaplan diz que

fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão. (KAPLAN, 2006, p. 19)

A intertextualidade permite na essência de sua definição que, idéias utilizadas no Renascimento se fundam com atonalismo, dodecafônico e serialismo integral, produzindo resultados surpreendentes. Desta forma, subsídios polifônicos, tonais etc. serão considerados na medida que nos forneçam ingredientes ou detalhes importantes, que possam ser agregados a um viés criativo baseado na fusão de algumas técnicas modernas.

1.4. Referenciais estéticos do uso da intertextualidade na música

O exame do estado atual das pesquisas sobre o uso da intertextualidade na música nos revela que, dentro de um paradigma intertextual, a produção de novos textos pode ser obtida tanto a partir do uso literal de intertextos como no uso de versões modificadas desses intertextos, através de uma série de procedimentos racionais. Nossa proposta consiste em sistematizar esses procedimentos de forma mais rigorosa através da definição de sistemas composticionais construídos a partir dos parâmetros de diversos intertextos.

Como exemplos do primeiro tipo de utilização (literal) examinaremos, a seguir, algumas obras de diversos períodos históricos. O primeiro exemplo vem da influência mútua

entre Gottlieb Muffat e George Handel. Conforme Wollenberg (1972, p. 448), vários são os autores e analistas que examinaram os empréstimos de Handel da coleção publicada de Muffat para instrumentos de teclado, o *Componimenti Musicali*. Além dessas obras, a autora descreve empréstimos que Handel também fez de uma obra não publicada de Muffat, o *Ricercare* n. 28, que se acredita ter sido composto em torno de 1733 (*ibidem*). Com segmentos dessa obra de Muffat, Handel compôs partes do seu *Concerto* Op. 7 n. 2, completado em 1743 e publicado em 1761. Observemos na FIG. 1.1, o trecho de abertura que Muffat usou no seu *Ricercare*. O compositor expôs o sujeito em compasso 2/2, com duração de dois compassos, e com células rítmicas que são utilizadas posteriormente por Handel em compasso quaternário (figuras com metade do valor original), como observamos na FIG. 1.2. A primeira parte do sujeito original de Muffat (FIG. 1.1, a) surge uma única vez no sujeito da obra de Handel, e a segunda (b) é utilizada para gerar uma seqüência diatônica. Com relação ao trecho mostrado na FIG. 1.3, de acordo com Wollenberg,

“He appropriates not only the subject, but also some of the phrases with which it is continued or combined in the ricercar. He takes up Muffat's device of using the rhythm of three crotchets and a minim from the subject for his countersubject: he adds octave leaps and alters the first interval of the phrase”⁶ (*ibidem*, p. 448-449)

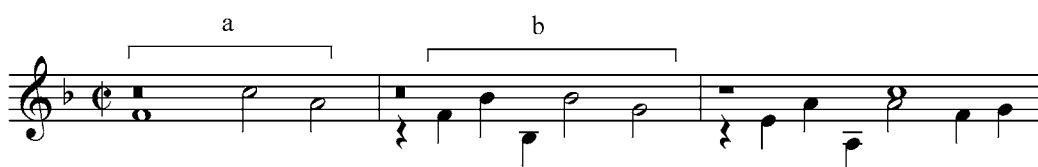


FIGURA 1.1. Sujeito do *Ricercare* n. 28 de Muffat.
Fonte: WOLLENBERG (1972)



FIGURA 1.2. Início do *Concerto* op. 7 n. 2, de Handel.
Fonte: WOLLENBERG (1972)

⁶ “Ele [Handel] se apropria não só do sujeito, mas também de algumas das frases que dão continuidade ao sujeito ou se combinam no *ricercar*. Ele adota o artifício de Muffat de usar o ritmo de três semínimas e uma mínima do sujeito para aplicar em seu contra-sujeito: adiciona saltos de oitava e altera o primeiro intervalo da frase” (Tradução nossa)



FIGURA 1.3. Trecho da obra de Handel, com sujeito e contra-sujeito originados das idéias de Muffat.
Fonte: WOLLENBERG (1972)

A utilização do padrão do contra-sujeito de Muffat, sua *codetta* (compasso 6 em diante) e ambas as partes que fazem contraponto com a terceira entrada do baixo não deixam dúvida do empréstimo totalmente consciente (FIG. 1.4) por parte de Handel.



FIGURA 1.4. Duo contrapontístico com entrada do baixo com o motivo utilizado por Handel.
Fonte: WOLLENBERG (1972)

O segundo exemplo a ser examinado é uma obra do período romântico, mais especificamente, a *Berceuse* Op. 57 de Chopin, que influenciou o *Romanze* Op. 118 n. 5 de Brahms. Korsyn (1991, p. 23) menciona o uso de cinco notas da *Berceuse*, por parte de Brahms. Tais notas formam o *Grundgestalt* (ou “célula básica”) do *Romanze* (FIG. 1.5).



FIGURA 1.5. A célula básica de cinco notas no *Romanze* e na *Berceuse*
Fonte: KORSYN (2009)

O *Romanze* inteiro evoca a *Berceuse*, segundo Korsyn. Paul Badura-Skoda (*apud* Korsyn, p. 18) observou que a seção intermediária da peça de Brahms seria “uma elaboração Brahmsiana da *Berceuse*”, e Michael Musgrave afirmou que “talvez a *Berceuse* não estivesse longe da mente [de Brahms] nesta secção”. Ainda conforme Korsyn, ouvintes mais

antigos consideram o *Romanze* uma canção de ninar, pondo-a no mesmo gênero da *Berceuse*, e mais adiante, conclui:

“There seems to be a literal quotation from the Berceuse in the Romanze. Brahms’s initial motive echoes Chopin’s theme [...] The other allusions to the Berceuse confirm the origin of this borrowing (the one-bar ostinato, the four-bar theme, the use of strict variation form, the avoidance of closure). Without this cluster of associations, the relationship of Brahms’s five notes to the Berceuse would remain ambiguous.”⁷ (KORSYN, 1991, p. 22-23).

Korsyn também faz menção a diversos outros casos de intertextualidade na música dos Séc. XVIII e XIX, afirmando que os músicos não a desprezam e dá exemplos. Além disso, também faz uma diferenciação entre a intertextualidade feita de forma literal, daquela onde o compositor apenas se inspira em alguma ideia estrutural precursora:

“Robert Schumann, for example, in his critical writings, frequently noted allusions and echoes, and recent scholarship has continued to map intertextual space. In addition to Rosen’s article [...], one could mention valuable studies by James Webster, Christopher Reynolds, Constanin Floros, J. Peter Burkholder and David Brodbeck, all concerning Brahms and his precursors; Edward T. Cone traced Beethoven’s presence in Schubert; Elwood Derr’s work also deserves attention; Ernest Oster devoted some profound speculations to Beethoven’s influence on Chopin’s *Fantasie-Improtu*. These studies focus on relatively concrete intertextual phenomena: quotation, borrowings, compositional modelling. Other studies cast a wider net, discussing genre or the use of conventions. All these writers rely on models, however implicitly or unconsciously.”⁸ (KORSYN, 1991, p. 6)

Korsyn também relata uma passagem da vida de Brahms, apontando possíveis causas para o uso de elementos da obra de Chopin, como subsídios para parte de sua própria criação. Apesar de tratar-se de afirmações especulativas, os fatos mencionados direcionam a conclusões semelhantes à que o autor chegou. Além disso, no final do texto transscrito abaixo, observamos também o efeito psicológico talvez causado em Brahms, e que Korsyn aborda no seu artigo ao traçar um paralelo da intertextualidade às pesquisas psicológicas de Freud

⁷ “Parece haver uma citação literal da *Berceuse*, no *Romanze*. O motivo inicial de Brahms ecoa o tema de Chopin ... As outras alusões à *Berceuse* confirmam a origem de seu empréstimo (o ostinato de um compasso, o tema de quatro compassos, o uso da rigorosa forma variação, evitar a conclusão). Sem esta aglomeração de associações, a relação das cinco notas de Brahms com a *Berceuse* permaneceria ambígua” (Tradução nossa)

⁸ “Robert Schumann, por exemplo, nos seus textos críticos, frequentemente observou alusões e ecos, e pesquisas recentes continuaram a mapear o espaço intertextual. Além do artigo de Rosen ..., pode-se mencionar estudos valiosos de James Webster, Christopher Reynolds, Constanin Floros, J. Peter Burkholder e David Brodbeck, todos relacionando Brahms e seus precursores; Edward T. Cone registrou a presença de Beethoven em Schubert; o trabalho de Elwood Derr também merece atenção; Ernest Oster devotou algumas profundas especulações à influência de Beethoven na *Fantasie-Improtu* de Chopin. Esses estudos focam no fenômeno intertextual relativamente concreto: citação, empréstimos, modelagem composicional. Outros estudos projetam uma rede mais larga, discutindo o gênero ou o uso das convenções. Todos esses autores confiam em modelos, entretanto, implicita ou inconscientemente” (Tradução nossa)

(veremos essa abordagem mais adiante). Isso pode ter sido a causa da negação do compositor em admitir a utilização de idéias anteriormente concebidas por Chopin.

“ It was the composer Joachim Raff who first linked the names of Brahms and Chopin. That was in 1853, when Brahms, the only twenty years old, visited Liszt in Weimar. After Liszt sight-read Brahms’s *Scherzo* Op. 4, Raff remarked that parts of the piece recalled Chopin’s *Scherzo* Op. 31. [...] Brahms’s reply – which Bloom would interpret as a manifestation of influence-anxiety – was that he had never seen or heard any of Chopin’s music. Brahms was probably being evasive: a glance at Clara Schumann’s recital programs, for example, will ascertain that she played Chopin’s music at virtually all of her concerts prior to 1853 in Brahms’s native city of Hamburg. Her first Hamburg appearance on 14 March 1835 included Chopin, as did many of her subsequent performances there in 1837, 1840, 1842, 1850 and later. By 1853, then, Chopin’s music had received considerable exposure in Hamburg, so it is likely that Brahms’s sweeping denial of Chopin was the defensive reply of a young man who felt his originality threatened.”⁹ (*Ibidem*, p. 16-17)

O terceiro exemplo é um trecho da obra *Music for the Magic Theater*, de George Rochberg, onde podemos observar trechos literais de Mozart (*Adagio* do *Divertimento* n. 15, K. 287) emoldurados por uma atmosfera atonal e de técnicas estendidas. Como o próprio autor escreve no seu manuscrito (ROCHBERG, 1965, p. 6),

“Act II begins with a transcription of the ‘Adagio’ from Mozart’s *Divertimento*, K.287. The conductor will discover that in order to make it really work he must play it as though it were coming from a great distance; and must, therefore, avoid a *literal* rendition which, while appropriate to a performance of a work by Mozart himself under the usual concert conditions, would prove entirely out of place here – in fact, fatal.”¹⁰

A obra de Mozart, cujos seis primeiros compassos são mostrados na FIG. 1.6 (p. 38), foi utilizada com o primeiro violino oitavado e executado em solo, e a parte do contrabaixo tocada uma oitava abaixo. O próprio Rochberg escreve, além do prefácio inicial sobre o empréstimo, uma indicação adicional abaixo do início do Ato II: *Mozart String*

⁹ “Foi o compositor Joachim Raff quem primeiro ligou os nomes de Brahms e Chopin. Isto ocorreu em 1853, quando Brahms, então apenas com vinte anos, visitou Liszt em Weimar. Depois de Liszt ter lido o *Scherzo* de Brahms Op. 4, Raff observou que partes da peça lembravam o *Scherzo* de Chopin Op. 31. [...] A réplica de Brahms – que Bloom interpretaria como uma manifestação de influência-angústia – foi que ele nunca vira ou ouvira qualquer música de Chopin. Brahms estava provavelmente sendo evasivo: uma olhada nos programas de recital de Clara Schumann, por exemplo, nos revela que ela tocou música de Chopin virtualmente em todos os seus concertos antes de 1853, na cidade natal de Brahms de Hamburgo. Em sua primeira aparição em Hamburgo, em 14 de março de 1835, incluiu Chopin, como o fez em muitas de suas execuções subsequentes lá, em 1837, 1840, 1842, 1850 e posteriormente. Em 1853, portanto, a música de Chopin recebera considerável exposição em Hamburgo; assim, é provável que o desmentido impetuoso de Brahms, com relação a Chopin, foi a réplica defensiva de um jovem que sentiu sua originalidade ameaçada.” (Tradução nossa)

¹⁰ “O Ato II começa com uma transcrição do *Adagio* do *Divertimento* de Mozart, K. 287. O regente descobrirá que para realmente fazê-lo funcionar, deve tocá-lo como se estivesse vindo de uma grande distância; e deve, portanto, evitar um trecho musical literal que, apesar de apropriado a uma execução de um trabalho do próprio Mozart sob condições usuais de concerto, demonstraria estar inteiramente deslocado aqui – de fato, fatal.” (Tradução nossa)

Orchestra, como observamos na FIG. 1.7. Também houve acréscimo de piano e trompas, que se alternam nas três primeiras páginas. As FIG. 1.8 e 1.9 reproduzem as segunda e terceira páginas do manuscrito de Rochberg.

Adagio.

Violino I.

Violino II. *con sordino*

Viola. *con sordino*

Basso. *plzz.*

p

decreco.

arcu.

p

decreco.

decreco.

p

FIGURA 1.6. Os primeiros seis compassos do *Adagio* do *Divertimento* de Mozart, n. 15, K. 287.
Fonte: ROCHBERG, 1965

FIGURA 1.7. Primeira página do Segundo Ato da obra de Rochberg, *Music for the Magic Theater*.
Fonte: ROCHBERG, 1965



FIGURA 1.8. Segunda página de *Music for the Magic Theater*.
Fonte: ROCHBERG, 1965



FIGURA 1.9. Terceira página de *Music for the Magic Theater*.
Fonte: ROCHBERG, 1965

O quarto exemplo, e talvez o mais famoso na literatura composicional do Séc. XX, é o terceiro movimento da *Sinfonia*, de Luciano Berio, onde o autor se apropria de

diversos intertextos de forma literal, que são justapostos tendo como pano de fundo o *Scherzo* (terceiro movimento) da *Sinfonia n. 2* de Gustav Mahler. A justaposição desses diversos intertextos produz um texto musical totalmente novo. Como bem observa Barrett A. Johnson (BERIO, 2001, p. 8),

“Musical quotes appear often in this movement and include fragments from Debussy’s *La Mer*, references to Berio’s *Epifanie* and *Sequenza 4*, as well as quotations from Bach, Schoenberg, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousser, and Ives. The principal quote, however, from Mahler’s *Second Symphony* scherzo, runs throughout the movement in one form or another”.¹¹ (*ibidem*).

Nas FIG. 1.10 e 1.11, apresentamos a composição de Mahler sendo utilizada textualmente por Berio. A FIG. 1.10 mostra o trecho original extraído da *Sinfonia* de Mahler e a FIG. 1.11 exemplifica a citação da linha melódica dos violinos, por Berio.



FIGURA 1.10: O trecho original da *Sinfonia* de Mahler.
Fonte: BERIO, 2001

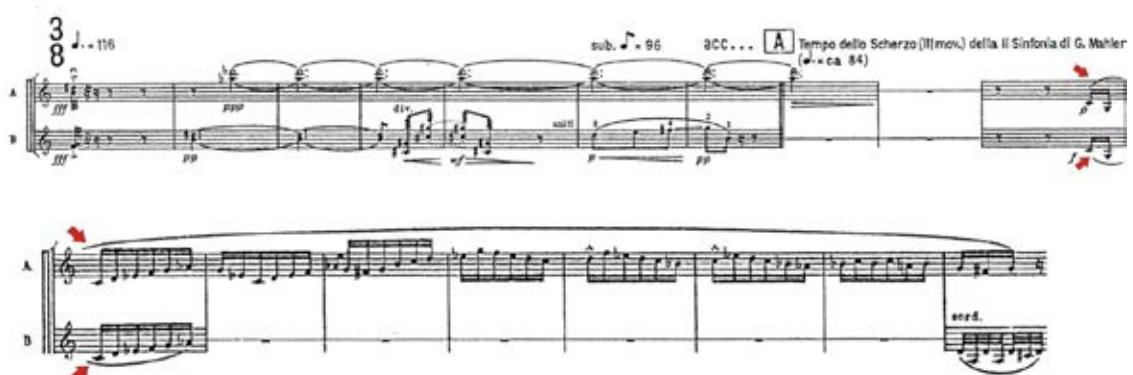


FIGURA 1.11: Utilização do trecho de Mahler na *Sinfonia* de Berio.
Fonte: BERIO, 2001

¹¹ “Citações musicais aparecem freqüentemente neste movimento, e incluem fragmentos de *La Mer* de Debussy, referências a *Epifanie* e *Sequenza 4* de Berio, bem como citações de Bach, Schoenberg, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousser e Ives. A principal citação, entretanto, do *Scherzo* da Segunda *Sinfonia* de Mahler, percorre todo o movimento de uma forma ou de outra” (tradução nossa)

Em seguida, examinaremos usos mais abstratos da intertextualidade, isto é, onde apenas vestígios dos intertextos podem ser detectados. O primeiro exemplo mostra a influência de Chopin em Lutoslawski. Klein (2005, p. 4-6) afirma a possibilidade de Lutoslawski, conservador quanto a modelos composicionais do Séc. XIX, ter feito uma homenagem a Chopin, pois ambos são poloneses, e o primeiro ter sido envolvido por um sentimento de patriotismo ao tornar à música do segundo. Como observamos nas FIG. 1.12 e 1.13, o *Estudo* n. 1 para piano de Lutoslawski faz alusão ao *Estudo* em Dó maior, op. 10 n. 1 de Chopin, ao apresentar no seu início a nota Dó dobrada em oitava na mão esquerda, seguindo-se a isso modelo ascendente de semicolcheias, bem semelhante ao que foi exposto por Chopin.



FIGURA 1.12: *Estudo* em Dó maior, op. 10 n. 1 de Chopin.
Fonte: KLEIN (2005)



FIGURA 1.13: Estudo n. 1 de Lutoslawski.
Fonte: KLEIN (2005)

O segundo exemplo se refere a uma parte da obra de Lukas Foss, composta nos anos 60. Segundo Yiu (2002, p. 20), o compositor no decurso desse período de sua carreira criou obras, tomando empréstimos de obras existentes, porém de maneira sutil e buscando uma versão própria:

“[...] several concertos have followed on *Renaissance Concerto*. Inspired by Foss's imaginative use of period melodies in that work, the guitarist Sharon Isbin commissioned him to compose a concerto for her, based on American folk and bluegrass music. The end result, *American Landscapes* (1989), is another prime example of Foss using existing music as a departure point to create a sound-world which is entirely his own.”¹² (*ibidem*)

Na mesma publicação, o autor reafirma a capacidade de Foss em manipular textos pré-existentes, dando um toque pessoal e fazendo surgir obras com estilo próprio:

“Despite a sense of style adaptable to the chosen musical problem, Foss's music always remains rooted in its musical heritage. Experimental works of the 1960s such as *Baroque Variations* and the more recent, reflective works such as the *Renaissance Concerto* pay homage to master composers of the past, quoting and wholly assimilating their music. In addition to classical tradition, elements of popular music

¹² “...alguns concertos seguiram ao *Concerto Renaissance*. Inspirada pelo uso imaginativo de Foss das melodias do período, neste trabalho, a violonista Sharon Isbin lhe encomendou a compor um concerto, baseado no folclore americano e música bluegrass. Resultou no *American Landscapes* (1989), que é uma outra obra prima de Foss usando música existente como um ponto de partida para criar um mundo sonoro que seja inteiramente seu.” (Tradução nossa)

culture - dance music, jazz, even rock music - are incorporated. Foss has often been described as an eclectic sampler of styles, but he makes his own persuasive argument that the diversity of techniques employed and characters achieved manifest a resourceful spirit of exploration.”¹³ (p. 22)

O terceiro exemplo mostra a intertextualização paramétrica¹⁴ entre o primeiro movimento do *Quarteto* Op. 22 de Webern e o segundo movimento da *Sonata* n. 5 para violino e piano de Líduino Pitombeira. Através de uma análise minuciosa, Pitombeira (2008, p. 88-100) observou a constituição coerente do *Quarteto*, onde a lógica da utilização dos tricordes, dos posicionamentos dos seus eixos de simetria e a existência sistemática e clara de séries dodecafônicas em diversos níveis fornece dados paramétricos para a formação determinante de uma elaboração composicional. Desta forma, nas FIG. 1.14, 1.15 e 1.16, podemos observar respectivamente a utilização por Webern de três diferentes níveis de abstração, para o mesmo trecho musical. Em um nível mais superficial (FIG 1.14), conjuntos semelhantes em termos de formas primas dão unidade ao trecho. Em um nível intermediário, a coerência é observada no uso de tricordes com um mesmo eixo de simetria. Em um nível mais profundo, observa-se uma série dodecafônica entrelaçada entre as vozes. Por sua vez, nas FIG. 1.17, 1.18 e 1.19, constatamos que Pitombeira também se utilizou dos mesmos procedimentos composticionais, isto é, empregou classes de conjuntos semelhantes, distribuídos de tal maneira a produzir similaridade axial, sendo esses conjuntos partes integrantes de uma série hexafônica, construída a partir do hexacorde 014589, que é totalmente combinatorial e de transposição limitada. Assim sendo, fica claro como esse compositor trabalhou sua obra, utilizando-se da justaposição simultânea de três procedimentos utilizados por Webern, o que caracteriza intertextualidade em nível de procedimentos composticionais.¹⁵

¹³ Apesar de um sentido de estilo adaptável ao problema musical escolhido, a música de Foss sempre permanece fundamentada em sua herança musical. Trabalhos experimentais dos anos 1960 tal como as *Variações Barrocas* e o mais recente dos trabalhos reflexivos, tal como o *Renaissance Concerto*, prestam homenagem aos mestres compositores do passado, citando e inteiramente assimilando sua música. Além da tradição clássica, os elementos da cultura musical popular – música de dança, jazz, e mesmo o rock – são incorporados. Foss tem freqüentemente sido descrito como um assimilador eclético de estilos, mas produz seu próprio argumento persuasivo, que a diversidade de técnicas empregadas e o caráter alcançado manifestam num espírito cheio de recursos de exploração.” (Tradução nossa)

¹⁴ Neste trabalho, denominamos parâmetros musicais aos elementos constituintes de um determinado fenômeno musical. Tais elementos são apenas partes de um todo. Esse termo é uma analogia com a conceituação de Schaeffer, para quem, “os sons são resultados das combinações puramente teóricas de parâmetros-sonoros (frequência, amplitude, duração), os quais são elementos que não podem ser responsáveis isoladamente pelo efeito do todo” (APEL, 1974, p. 561). São exemplos de parâmetros musicais: ritmo, melodia, harmonia, textura, dinâmica, articulação, registro, inteligibilidade etc. Intertextualização paramétrica é, portanto, a utilização apenas de parâmetros oriundos do texto e não do texto em sua integridade.

¹⁵ Consideramos a intertextualidade em níveis de procedimentos composticionais aquela que se inspira no método empregado pelo compositor na construção paramétrica de sua obra

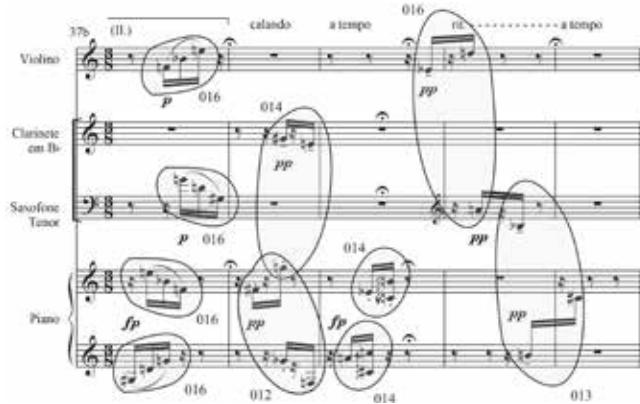


FIGURA 1.14: Segmentação da Coda do *Quarteto Op. 22* de Webern
Fonte: PITOMBEIRA (2008)



FIGURA 1.15: Eixos de Simetria na Coda do *Quarteto de Webern*
Fonte: PITOMBEIRA (2008)



FIGURA 1.16: Distribuição Serial na Coda do *Quarteto de Webern*
Fonte: PITOMBEIRA (2008)

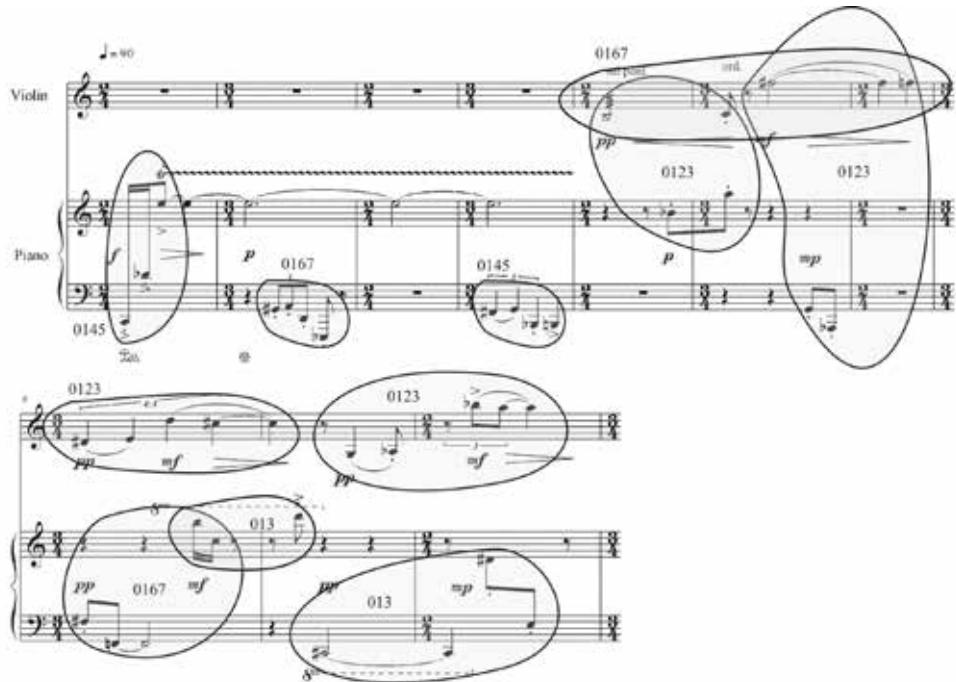


FIGURA 1.17: Segmentos da seção inicial da *Sonata n. 5*, de Pitombeira
Fonte: PITOMBEIRA (2008)

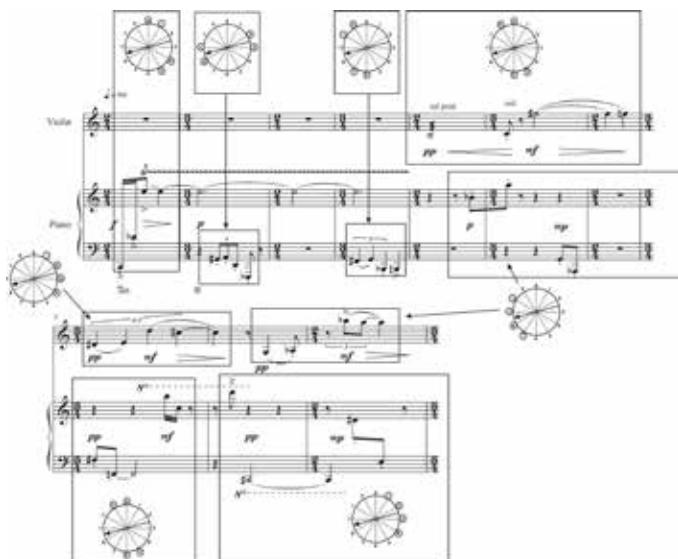


FIGURA 1.18: Eixos de Simetria na seção incial da *Sonata n. 5*, de Pitombeira
Fonte: PITOMBEIRA (2008)



FIGURA 1.19: Distribuição Serial na seção inicial da Sonata n. 5, de Pitombeira
Fonte: PITOMBEIRA (2008)

Como quarto exemplo, mencionaremos o que é conhecido como homenagem musical, prática bastante explorada por compositores de vários períodos históricos. Barrenechea (2009, p. 627-629) comenta o uso de determinadas características composicionais de compositores que se deseja homenagear, numa fusão destas com o próprio estilo do homenageando. Assim, segundo a autora, há em sua grande maioria “uma reelaboração de traços estilísticos e idiomáticos de uma ou várias obras do compositor homenageado, parodiando ou evocando sua linguagem musical” (*ibidem*, p. 627). Como exemplo desta forma de intertextualidade, podemos citar composições para piano de Camargo Guarnieri: *Ponteio* n. 49 – *Homenagem a Scriabin* (1959), *Improviso* n. 2 – *Homenagem a Villa-Lobos* (1960), e *Estudo* n. 13 – *Homenagem a Claude Debussy* (1969). Guarnieri elaborou a construção destas peças a partir de um espelhamento em uma música do compositor homenageado, uma espécie de releitura da obra escolhida. Assim, a FIG. 1.21 mostra trecho do *Ponteio* n. 49 de Guarnieri, num paralelo traçado com o *Prelúdio* Op. 11 n. 18 de Scriabin, exemplificado nos quatro compassos exibidos na FIG. 1.20. Observemos similaridades no uso de acordes em oitavas nos dois pentagramas, e a estrutura dinâmica das duas peças.



FIGURA 1.20: Scriabin, Prelúdio Op. 11 n. 8, comp. 13 a 16
Fonte: BARRENECHEA (2009)



FIGURA 1.21: Guarnieri, *Ponteio* n. 49, comp. 18-21
Fonte: BARRENECHEA (2009)

O *Improviso* n. 2 de Guarnieri evoca a *Alma Brasileira* de Villa-Lobos, ao lembrar os motivos rítmicos e melódicos da primeira parte desta última, além de utilizar o mesmo ritmo da mão esquerda da primeira seção da *Alma* (FIG. 1.22 e 1.23), bem como a estrutura melódica de ambas as obras, com a utilização de quiálteras.



FIGURA 1.22: Villa-Lobos, *Alma Brasileira*, comp. 3 a 5.
Fonte: BARRENECHEA (2009)



FIGURA 1.23: Guarnieri, *Improviso* n. 2, comp. 2 a 4
Fonte: BARRENECHEA (2009)

Guarnieri homenageia com seu *Estudo* n. 13, o *Estudo pour les sonorités opposées* de Debussy ao reutilizar o “andamento lento, predominância das dinâmicas suaves, utilização de várias camadas de material sonoro, uso de intervalos disjuntos (nonas no estudo de Guarnieri e oitavas no de Debussy), presença de nota pedal e utilização de *agrément*s (*sic*) em forma de arpejo” (MARTINS *apud* BARRENECHEA, 2009, p. 629). As FIG. 1.24 e 1.25 mostram alguns compassos das obras mencionadas neste parágrafo, exemplificando a homenagem prestada.

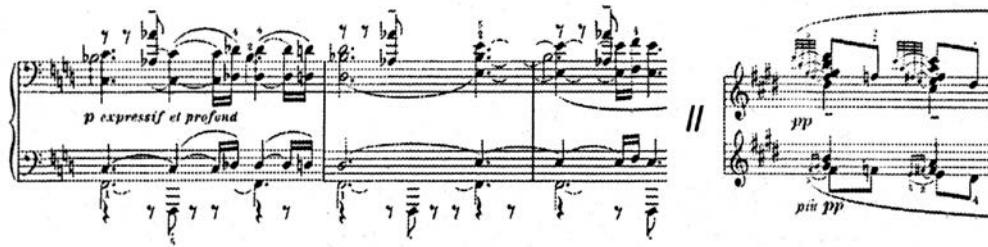


FIGURA 1.24: Debussy, *Estudo pour les sonorités opposées*, comp. 7 a 9 e 63
Fonte: BARRENECHEA (2009)

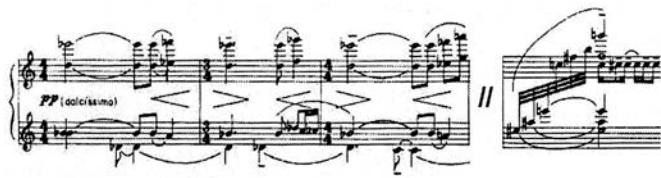


FIGURA 1.25: Guarnieri, *Estudo n. 13*, comp. 1-4 e 15
Fonte: BARRENECHEA (2009)

Essas duas perspectivas de utilização da intertextualidade – literal ou abstrata, patente ou latente, manifesta ou velada, assumida ou dissimulada – nos permite tratar os intertextos em diversos níveis, desde o mais literalmente superficial até o mais profundo, onde apenas elementos estruturais ou oriundos de operações transformacionais são utilizados, através do uso de ferramentas intertextuais específicas (descritas a seguir, no item 1.5).

1.5. Ferramentas intertextuais

As ferramentas intertextuais usadas no presente trabalho foram descritas em duas obras. A primeira (KORSYN, 1991) descreve as chamadas “proporções revisionárias”,¹⁶ de Harold Bloom, que são ferramentas utilizadas para analisar a intertextualidade em textos literários: *Clinamen* (guinada inicial do precursor), *Tessera* (acabamento antitético), *Kenosis* (movimento de descontinuidade com o precursor), *Daemonization* (movimento em direção a um contra-Sublime personalizado, em reação ao Sublime do precursor), *Askesis* (auto-mutilação, separação do precursor) e *Apophrades* (retorno da morte). A segunda (STRAUS, 1990) menciona oito técnicas utilizadas por compositores da primeira metade do Séc. XX para “refazer formas antigas, elementos de estilo, sonoridades, e trabalhos musicais” (p.17): *motivização*¹⁷, *generalização*, *marginalização*, *centralização*, *compressão*, *fragmentação*, *neutralização* e *simetrização*.¹⁸

¹⁶ Do inglês *revisionary ratios*. Este, como dissemos na Introdução, é um termo criado por Bloom (2002).

¹⁷ Do inglês *motivization*.

¹⁸ Do inglês *symetricization*.

Korsyn sugere uma correspondência entre as proporções revisionárias de Bloom, utilizadas para análise intertextual de textos literários, e os procedimentos intertextuais detectados em obras musicais. Ele sugere também que essas proporções de Bloom operem conjuntamente com os tropos gramaticais e com as defesas psíquicas freudianas.

O termo “tropo”, segundo Klein (2005, p.18), pode ter diversos significados no âmbito da retórica, mas sempre há uma conexão com a idéia de figura, ou seja, com o uso de linguagem figurada, não literal. A grande questão é, no entanto, definir o que é literal ou não literal no discurso musical. Hatten (*apud* KLEIN, 2005, p.18) afirma que o tropo musical é envolvido com a metáfora. Klein define um tropo como qualquer sinal ou configuração de sinais em um texto, que indica a transformação de tais sinais em outro texto. Um tropo, segundo Korsyn (p.11) é qualquer palavra ou frase que parte do significado literal, porém Bloom estende esse conceito do tropo para mapear as relações entre os textos. Os tropos gramaticais utilizados por Bloom são seis: ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e metalepse (também chamada de transunção).

A palavra “defesa”, de acordo com Anna Freud (1968, p. 54), surge nos trabalhos de Sigmund Freud pela primeira vez em 1894 para descrever a luta do ego contra idéias ou afetos dolorosos ou insuportáveis, isto é, é uma designação geral para todas as técnicas de que o ego se serve, em conflitos que possam redundar em neurose. É a proteção do ego contra as exigências instintivas. Fadiman (2002, p. 18-19), por outro lado, afirma que o principal problema da *psiqué* é encontrar maneiras de enfrentar a ansiedade, que é provocada por um aumento esperado de tensão ou desprazer. A perda de identidade, como por exemplo a perda de prestígio ou medo de ser ridicularizado em público, é uma situação que causa ansiedade. Assim sendo, há dois modos de diminuir a ansiedade: lidar diretamente com a situação, lutando para eliminar as dificuldades e diminuir as probabilidades de sua repetição e as consequentes perspectivas de ansiedade adicional no futuro; deformar ou negar a própria situação, onde o ego protege toda a personalidade contra a ameaça, falsificando a natureza desta. As formas pelas quais estas distorções acontecem são denominadas “mecanismos de defesa”. Korsyn (1991, p. 58-59) relaciona o fato da utilização intertextual entre compositores como fator motivador de sensação psicológica negativa, causando ansiedade, e sendo relacionado com mecanismos de defesa, ou defesas psíquicas, estudados por Freud. Como ilustração, abaixo apresentamos cada mecanismo mencionado por Korsyn, segundo definições psicoanalíticas. Apenas a Sublimação é a única que realmente resolve e elimina a tensão, e as demais bloqueiam a expressão direta de necessidades instintivas, segundo Fadiman (p. 19).

Podem todos ser encontrados tanto em pessoas saudáveis, mas principalmente em indivíduos com possíveis sintomas neuróticos.

Reação-Formação: ou Formação Reativa, substitui o desejo real por comportamentos e sentimentos que são diametralmente opostos a ele. É uma inversão clara e, em geral, inconsciente do desejo. As principais características reveladoras da formação reativa são seu excesso, sua rigidez e sua extravagância. Desta forma, sendo negado, o impulso tem que ser cada vez mais ocultado. (FADIMAN, 2002, p. 21-22)

Reversão ao oposto: refere-se à transformação de uma idéia, uma representação, uma figura lógica, uma imagem de sonho, um sintoma, um afeto, ou coisa semelhante no seu oposto. É um processo que afeta a circunstância dos instintos, notavelmente na transformação do amor em ódio. Tais reversões são usadas para criar dissimulações que possibilitam a tradução de pensamentos ocultos em pensamentos aceitáveis (que são, por conseguinte, habilitados a atravessar a barreira da censura). Este processo pode afetar as características dos objetos ou das pessoas; assim, um pequeno objeto pode aparecer muito grande num sonho; alguém cuja inteligência é invejável aparece estúpida no sonho, a assim por diante. Freqüentemente, uma reversão de ações tem como conseqüência o seu oposto: subir uma escadaria expressa a idéia de descer ou cair; a idéia oculta de um fardo pesado é traduzido no sonho pela ação de carregar uma mulher leve, etc. (PERRON, 2010).

Isolamento: é um modo de separar as partes provocadoras da situação de ansiedade, do resto da *psiqué*. É o ato de dividir a situação de modo a restar pouca ou nenhuma reação emocional ligada ao acontecimento. Trata-se de um mecanismo de defesa somente quando usado para proteger o ego de aceitar aspectos de situações ou relacionamentos dominados pela ansiedade. (FADIMAN, 2002, p. 23)

Desfazimento: “The defense mechanism of ‘undoing’ is based on the notion that it is possible to make amends, to correct mistakes made. In essence, it involves feeling guilty and trying to do something to undo the harm that may have been inflicted. It is trying to reverse or undo a feeling by acting in some opposite or compensatory manner. The simplest example of this defense mechanism at work is an apology. Freud used undoing to explain some obsessive-compulsive acts, such as a youth reciting the alphabet backwards to undo his sin of sexual thoughts and feelings.”¹⁹ (NEW WORLD ENCYCLOPEDIA CONTRIBUTORS, 2011)

¹⁹ “O mecanismo de defesa do ‘desfazimento’ é baseado na noção que é possível fazer reparações, para corrigir equívocos provocados. Essencialmente, envolve o sentimento de culpa e de tentar fazer algo para desfazer o mal que possa ter sido imposto. É tentar reverter ou desfazer um sentimento agindo de alguma maneira oposta ou

Regressão: É um modo de aliviar a ansiedade escapando do pensamento realístico para comportamentos que, anteriormente, reduziram a ansiedade. Embora reduza a tensão, freqüentemente deixa sem solução a fonte de ansiedade original. (FADIMAN, 2002, p. 23)

Repressão: consiste em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-o à distância. Ela distancia da consciência um evento, idéia ou percepção potencialmente provocadores de ansiedade, impedindo assim qualquer solução possível. (FADIMAN, 2002, p. 19-20)

Sublimação: processo através do qual a energia originalmente dirigida para propósitos sexuais ou agressivos é direcionada para novas finalidades, com freqüência metas artísticas, intelectuais ou culturais. É a “defesa bem sucedida” (Fenichel, *apud* Fadiman, 2002, p.18). Como exemplo, consideremos a energia original de um rio, que para evitar enchentes ao invés da construção de um dique, que armazenará energia ameaçadora caso se rompa, se construam canais alternativos para direcionar a energia para outras finalidades úteis e permanentes. (FADIMAN, 2002, p. 18)

Introjeção: "[...] involves identifying with someone else, taking on their personality characteristics, in order to solve some emotional difficulty and avoid anxiety. This was originally Freud's solution to Oedipus and Electra complexes: identify with the same sex parent and try to become like him or her."²⁰ (NEW WORLD ENCYCLOPEDIA CONTRIBUTORS, 2011).

Projeção: é o ato de atribuir a outra pessoa, animal ou objeto as qualidades, sentimentos ou intenções que se originam em si próprio. Os aspectos da personalidade de um indivíduo são deslocados de dentro deste para o meio externo e a ameaça é tratada como se fosse uma força externa. É quando caracterizamos algo “fora” como mau, perigoso, pervertido e assim por diante, sem reconhecermos que essas características podem ser verdadeiras para nós. Não vemos em nós mesmos o que parece claro e óbvio nos outros. (FADIMAN, 2002, p. 22-23)

Korsyn também afirma que não é fácil elaborar um paralelo entre termos utilizados na crítica literária voltada à intertextualidade e ao discurso musical. O artigo volta a sua atenção para sua atenção às proporções a partir de obras de Chopin e Brahms, e o mesmo

compensatória. O exemplo mais simples deste mecanismo de defesa no trabalho é uma apologia ou desculpa. Freud usou o ‘desfazimento’ para explicar algumas ações obsessiva-compulsivas, tais como um jovem recitar o alfabeto de trás para frente para desfazer sua transgressão por pensamentos e sentimentos sexuais.” (Tradução nossa)

²⁰ “[...] envolve identificar-se com alguém mais, aceitando suas características de personalidade, com a finalidade de resolver dificuldades emocionais e evitar a angústia ou ansiedade. Isto foi originalmente a solução de Freud para os complexos de Édipo e Electra: identificar-se com o pai ou a mãe, o que tenha o mesmo sexo que o indivíduo, e tentar tornar-se como ele ou ela”. (Tradução nossa)

afirma que, seguramente, obras podem conter mais de uma proporção revisionária, chegando a contabilizar todas as seis numa mesma obra.

TABELA 1.1

Comparativo entre o campo literário e o musical, envolvendo as proporções revisionárias de Bloom, tropos retóricos, mecanismos de defesa psíquica e aplicações musicais, a partir de Korsyn (1991, p. 58-59)

Campo Literário			Campo Musical
Proporção Revisionária	Tropo retórico	Defesa psíquica	Aplicação musical, segundo Korsyn
Clinamen: Desvio inicial do precursor	Ironia: Figura pela qual dizemos o contrário do que pensamos, quase sempre com intenção sarcástica. Ex.: Fizestes um 'excelente' serviço (i.e. um serviço péssimo)	Reação-Formação	Uma estrutura musical presente no precursor é imaginada como ausente no novo texto. A relação intertextual torna-se evidente somente no retrospecto, conforme análise de Korsyn.
Tessera: Realização antitética	Sinédoque ou metonímia: Uso de uma palavra por outra, com a qual se acha relacionada (uma evoca a outra). Ex.: Lia-se Camões (os livros de...) O avião semeia a morte (= bombas)	Reversão no oposto	Após uma reação inicial contrária à obra precursora, a nova obra se reverte no oposto, identificando-se com a referência.
Kenosis: Movimento de descontinuidade com o precursor	Mesmo tropo da Tessera	Isolamento, Desfazimento, Regressão	Isolamento de uma estrutura musical de seu contexto original (precursor) colocando-a dentro de um novo texto em um contexto diferente.
Daemonização: Movimento em direção a um contra-Sublime personalizado, em reação ao Sublime do precursor.	Hipérbole: Uma afirmação exagerada. Uma deformação da verdade que visa a um efeito expressivo. Ex.: Chorou rios de lágrimas. Os cavaleiros não corriam, voavam.	Repressão	O compositor redireciona fatos esperados, reprimindo, re-interpretando e reagindo ao discurso do precursor, deformando-o e personalizando o seu próprio texto.
Askesis: Auto-redução, separação do precursor	Metáfora: Desvio da significação própria de uma palavra, nascido de uma comparação mental ou característica comum entre dois seres ou fatos. Ex. O pavão é um arco-iris de plumas. Toda profissão tem seus	Sublimação	Trata-se de um desvio do precursor, na direção de um diálogo prazeiroso das idéias deste com suas próprias idéias.

	espinhos. As derrotas são amargas.		
<i>Apophrades:</i> Retorno da morte.	Metalepse: Figura de linguagem em que se toma o antecedente pelo conseqüente e vice-versa. Ex.: Eles viveram (por “eles estão mortos”) Sonorosas trombetadas incitavam, os ânimos alegres ressoando. O suor do teu rosto (por “teu esforço”)	Introjeção, Projeção	É a internalização das idéias precursoras, tornando-as próprias do autor pela razão da alta qualidade das mesmas, dando-as um invólucro de novo.

Straus (1990, p.17) relaciona oito proporções revisionárias, que seriam procedimentos composicionais compartilhados pelos compositores da primeira metade do Séc. XX. Tais procedimentos refazem formas antigas, elementos de estilo e sonoridades e são utilizados em todos os níveis estruturais de uma composição. Esses compositores, segundo Straus, reinterpretam a música precursora de acordo com suas necessidades. Straus afirma ainda que essas técnicas definiram a prática comum do Séc. XX. Utilizamos as mesmas técnicas descritas por Straus, cuja definição detalhada é fornecida a seguir, concomitantemente às proporções revisionárias de Bloom, na definição de sistemas compostionais voltados ao uso de intertextos como fontes primárias de elaborações compostionais. Acrescentamos outra ferramenta, denominada Fusão, que consiste na criação de uma linha melódica ou rítmica, a partir da aglutinação arbitrária de múltiplas camadas melódico-rítmicas. As proporções revisionárias de Straus são²¹:

- a) *Motivização*: O conteúdo motívico do trabalho precedente é radicalmente intensificado.
- b) *Generalização*: Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
- c) *Marginalização*: Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
- d) *Centralização*: Os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das

²¹ De a) a h), original em inglês, tradução nossa. Esses termos foram criados e definidos por Straus (1990).

notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.

- e) *Compressão*: Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidas em algo síncrono no novo trabalho.
- f) *Fragmentação*: Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
- g) *Neutralização*: Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima da dominante) são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão para adiante é bloqueada.
- h) *Simetrização*: Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma Sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas.

1.6. Pensamento Sistêmico

Embora seja possível detectar idéias relacionadas ao Pensamento Sistêmico já na Grécia antiga (Hieráclito e Aristóteles), segundo Midgley (2007, p.13), esse novo paradigma científico, no formato que conhecemos atualmente, teve suas origens na primeira metade do século XX.

Skyttner (2005, p. 8-48), ao introduzir a filosofia do Pensamento Sistêmico, traça uma cronologia dos paradigmas científicos²², iniciando com a escolástica, onde ciência e religião eram extremamente interligadas, passando pelo paradigma renascentista (leis naturais, heliocentrismo, dualismo cartesiano), pelo mecanicismo newtoniano do século XVII (empirismo, racionalismo, determinismo), o qual estabeleceu as bases do método de investigação científica, pela era da relatividade e mecânica quântica (primeira metade do século XX), culminando no que ele denomina Era Sistêmica, a qual iniciou seu estabelecimento em torno da segunda metade do século XX.

O Pensamento Sistêmico começou a se configurar inicialmente como uma alternativa para a inabilidade do Pensamento Mecanicista em explicar fenômenos biológicos e sociais. A partir da década de 1950, a ciência convencional, com suas diversas especialidades, estava cada vez mais se mostrando ineficiente para lidar com problemas extremamente

²² Uma cronologia bastante instrutiva pode também ser encontrada em Capra (2006, p. 33-45).

complexos, tais como destruição ambiental e mudança climática, explosão populacional, acúmulo de resíduos (especialmente nucleares), poluição sonora etc.. Segundo Midgley (2007, p. 14), a Teoria Geral dos Sistemas surgiu como “um antídoto ao reducionismo vigente”, o qual criava cada vez mais especialidades dentro das disciplinas, além de focalizar somente em relações causais e lineares para explicar os diversos fenômenos, tanto naturais como sociais.

Mesmo tendo elaborado uma Teoria Geral dos Sistemas em torno de 1930, somente em 1950 o biólogo Ludwig von Bertalanffy foi reconhecido pela comunidade científica por sua teoria, em virtude da publicação de um artigo na revista *Science*²³. Seis anos mais tarde Kenneth Boulding publicou uma hierarquia sistêmica. Os objetivos fundamentais da Teoria Geral dos Sistemas são: integrar as similaridades e relações entre as ciências, promovendo interdisciplinaridade e estabelecendo uma básica teórica para a educação científica geral.

A Teoria Geral dos Sistemas, juntamente com a Cibernética e a Teoria da Complexidade, formam um corpo teórico que comumente se denomina de Pensamento Sistêmico. A Cibernética tem como ponto central a realimentação (algo fundamental em alguns tipos de sistema) e a Teoria da Complexidade estuda estruturas complexas que resultam quando o número de elementos e de interações em um sistema estão além da capacidade de compreensão de um observador. Saliente-se, no entanto, que segundo Rosen (1991, p. 477) a complexidade não é uma propriedade intrínseca de um sistema, mas, em vez disso, é uma manifestação de nossa capacidade de interagir com o mesmo.²⁴ Simon (1962, p. 478), por exemplo, realiza a descrição simples de um sistema complexo. A matriz complexa da FIG. 1.26 pode ser reescrita por encapsulamento de seus componentes, resultando, portanto, em uma estrutura mais simples (embora o conteúdo seja complexo). Assim, se observa como a matriz maior é subdividida em matrizes menores, mais simples, e o encapsulamento dessas matrizes possibilita uma descrição simplificada da estrutura maior (A matriz S, com duas diagonais (x e w), é sem dúvida mais simplesmente descrita que a matriz maior).

²³ No entanto, Midgley (2007, p.14) afirma que anteriormente à produção de Bertalanffy, o médico russo Alexander Bogdanov (1873-1928) já havia tratado de temas similares entre 1910 e 1913. Capra (2006, p.51) menciona que a teoria de Bogdanov, intitulada *Tectologia*, tinha “como principal objetivo esclarecer e generalizar os princípios de organização de todas as estruturas vivas e não-vivas”.

²⁴ Embora um estudo aprofundado da Teoria da Complexidade esteja além do escopo desse trabalho, podemos enumerar algumas propriedades inerentes aos sistemas complexos, segundo Sommerer e Mignonneau (2003, p. 92-95): variedade, dependência entre as partes, irredutibilidade, habilidade para surpreender, quebra de simetria e perfil intermediário entre ordem e desordem.

A	B	M	N	R	S	H	I
C	D	O	P	T	U	J	K
M	N	A	B	H	I	R	S
O	P	C	D	J	K	T	U
R	S	H	I	A	B	M	N
T	U	J	K	C	D	O	P
H	I	R	S	M	N	A	B
J	K	T	U	O	P	C	D

a =	A	B	m =	M	N	r =	R	S	h =	H	I
	C	D		O	P		T	U		J	K

w =	A	m	x =	r	h
	M	a		h	r

S =	w	x
	x	w

FIGURA 1.26: Subdivisão de uma Matriz maior em Matrizes menores

São diversas as definições de sistema. Klir (1991, p.4-5) formaliza uma definição de senso comum, extraída do *Webster's New World Dictionary*: “a set or arrangement of things so related or connected as to form a unity or organic whole”.²⁵

$$\mathbf{S} = (O, R)$$

Nesta definição formal, S representa o sistema, O, o conjunto de objetos e R, o conjunto de relações entre esses objetos. A partir dessa definição se observa que um sistema precisa simultaneamente de objetos e relações. Assim, um conjunto de notas musicais em uma partitura, por exemplo, não é um sistema, mas simplesmente um aglomerado de objetos simbólicos. Contudo, quando organizamos essas notas de alguma forma, por exemplo, através de uma regra de ordenação, essas coleção de notas passa a constituir um sistema. Como o próprio Klir (p. 5-9) afirma essa definição, aparentemente simples na superfície, embora seja extremamente geral e aberta tem a capacidade de conter todas as demais definições de sistema.²⁶

Essa definição de Klir, embora nos ajude a identificar um sistema, não nos explica como construir um. A construção de um sistema se apoia em definições tanto de objetos como

²⁵ “Um conjunto ou arranjo de coisas relacionadas ou conectadas de tal maneira para formar uma unidade ou todo orgânico” (tradução nossa). O *Webster online* (<http://www.merriam-webster.com>) apresenta diversas definições, de certa maneira, similares à citada por Klir.

²⁶ Uma leitura do início do Capítulo 2 de Klir (1991) nos revela que essa definição pode englobar sistemas bastante complexos, dependendo dos objetos e das relações.

de relações. Nessas definições são especificadas restrições, isto é, somente certos tipos de objetos e certos tipos de relações são escolhidos para integrar o corpo sistêmico. Este ponto será detalhado em termos práticos, posteriormente, quando construirmos sistemas compostionais.

Meadows adiciona a essa definição um outro componente: a função. Segundo ela,

a system isn't just any old collection of things. A system is an interconnected set of elements that is coherently organized in a way that achieves something. If you look at that definition closely for a minute, you can see that a system must consist of three kinds of things: *elements*, *interconnections*, and a *function or purpose*. For example, the elements of your digestive system include teeth, enzymes, stomach, and intestines. They are interrelated through the physical flow of food, and through an elegant set of regulating chemical signals. The function of this system is to break down food into its basic nutrients and to transfer those nutrients into the bloodstream (another system), while discarding unusable wastes (MEADOWS, 2008, p.11)²⁷.

Meadows ainda acrescenta que um sistema é mais do que a soma de suas partes²⁸ e pode exibir comportamentos adaptativos, dinâmicos, de auto-preservação e evolucionários (*ibidem*, p.12) e que muitas das interconexões sistêmicas (que Klir denomina de relações entre os objetos) operam via fluxo de informações.

Outra definição de sistema nos é dada pelo formulador da Teoria Geral dos Sistemas, Ludwig von Bertalanffy (2008, p. 84): “Um sistema é um complexo de elementos em interação”. Bertalanffy, baseando-se em Boulding, propõe uma hierarquia dos sistemas, a qual apresentamos resumidamente na tabela abaixo.²⁹ Observe-se que Bertalanffy situa a música, assim como as artes em geral, e a linguagem, em um nível hierárquico denominado Sistemas Simbólicos, nos quais os modelos se organizam a partir de algoritmos simbólicos ou, como denomina Bertalanffy, a partir de “regras do jogo” (*ibidem*, p. 53). Na próxima

²⁷ “Um sistema não é apenas uma velha coleção de coisas. Um sistema é um conjunto de elementos interconectados que é coerentemente organizado de uma maneira que atinge algum objetivo. Se olharmos essa definição cuidadosamente por um minuto, vemos que um sistema deve necessariamente consistir de três coisas: elementos, interconexões e uma função, ou propósito. Por exemplo, os elementos do sistema digestivo incluem dentes, enzimas, estômago e intestinos. Eles são interrelacionados pelo fluxo físico de alimento e através de um conjunto elegante de sinais químicos reguladores. A função desse sistema é transformar alimento em seus nutrientes básicos e transferir esses nutrientes para a corrente sanguínea (outro sistema), enquanto descarta excrementos.” (tradução nossa)

²⁸ Bertalanffy (2008, p.83) menciona que “esta expressão um tanto mística” significa apenas que as características de partes isoladas de um sistema não explicam o funcionamento do sistema como um todo.

²⁹ Embora as tabelas de Bertalanffy e Boulding apresentem nove categorias hierárquicas, as diferenças são que este último inclui os sistemas simbólicos na categoria de sistemas socioculturais e propõe uma última categoria de sistemas transcendentais, os quais são estruturas ainda desconhecidas que serão detectadas no futuro. Este artigo de Boulding, originalmente publicado na Revista *Management Science*, foi republicado no livro de Klir (1991, p.239-248). A citação bibliográfica do artigo original é: BOULDING, K. (1956). “General Systems Theory – The Skeleton of the Science”. *Management Science*, Vol. 2, n. 3 (Abril, 1956), p. 197-208.

seção, nos deteremos mais pormenorizadamente nos aspectos musicais do pensamento sistêmico.

TABELA 1.2
Resumo da tabela encontrada em Bertalanffy (2008) , p. 52-53

Nível		Descrição e Exemplos	Teoria e Modelos
1.	Estruturas estáticas	Átomos, moléculas,...	Fórmulas químicas
2.	Relojoaria	Relógios, sistemas solares,...	Mecânica Newtoniana e Einsteiniana
3.	Mecanismo de controle	Termostato	Cibernética
4.	Sistemas abertos	Células	Metabolismo, Genética
5.	Organismos inferiores	Vegetais	Faltam teorias e modelos
6.	Animais	Sistemas nervosos, aprendizagem,...	Teoria dos autômatos, retroação,...
7.	Homem	Simbolismo, autoconsciência,...	Incipiente teoria do simbolismo
8.	Sistemas socioculturais	Populações de organismos, comunidades determinadas por símbolos,...	Leis estatísticas de dinâmica populacional, sociologia, economia, história
9.	Sistemas simbólicos	Linguagem, lógica, matemática, arte, moral,...	Algoritmos de símbolos: “regras do jogo”, tais como nas artes visuais, na música etc.

1.7. Sistemas Composicionais – Referenciais Teóricos

As discussões sobre sistemas simbólicos, nos quais se inclui a música e, mais especificamente os sistemas compostionais, são raras na literatura sistêmica e quando ocorrem são extremamente superficiais. Vejam-se, por exemplo, a maneira sucinta com que Simon (1962, p. 469-470) aborda esse tema, dedicando-lhe uma única frase: “The hierachic structure of music, based on such units as movements, parts, themes, phrases, is well known”.³⁰ O próprio Bertalanffy não se detém aprofundadamente sobre sistemas simbólicos e nenhuma referência é feita à música em seu *Teoria Geral dos Sistemas*.

Na literatura musical, é possível encontrar o emprego do termo sistema em trabalhos que tratam de composição algorítmica e eletroacústica, porém, muitas vezes, sem uma conexão direta com o Pensamento Sistêmico. Neste caso, o termo se relaciona apenas a algum tipo de sistema informatizado de auxílio à composição. Outros autores, como Scotto (2000), que aborda a criação de um sistema híbrido aglutinando estruturas tonais e atonais,

³⁰ A estrutura hierárquica da música, baseada em unidades como movimentos, partes, temas, frases é bem conhecida (Tradução nossa).

usam o termo sistema de forma generalizada, sem uma clara definição do conceito, simplesmente como sinônimo de processo composicional³¹.

Diferentemente dos sistemas naturais, isto é, “sistemas que não devem sua própria existência a um planejamento ou execução consciente do homem” (LAZLO, 1972, p.23 *apud* VASCONCELLOS), os sistemas musicais consistem em “conjuntos bem definidos de operações realizadas em configurações musicais” (WINHAM, 1970, p.43). O que Winham denomina de configurações musicais são melhor entendidas pelo termo parâmetros musicais. Assim, quando se refere ao sistema tonal, por exemplo, Winham afirma que este sistema especifica operações somente com relação aos parâmetros altura e ritmo, sendo este último tratado com menor rigor do que o primeiro (p. 43). No sistema tonal, o aspecto harmônico se torna saliente quando observamos os sons simultâneos e o aspecto melódico se torna saliente quando consideramos a atividade sequencial das alturas. Assim, esses aspectos organizacionais – melodia e harmonia – resultantes da observação do analista, estão em um nível hierárquico superior ao das alturas, quando consideradas isoladamente como objetos simbólicos. Similarmente, pode-se pensar em um nível hierárquico superior à harmonia e à melodia, quando observamos estruturas maiores do ponto de vista morfológico (motivos, frases, períodos, seções, movimentos, obras). Desta forma, melodia, harmonia e forma são propriedades sistêmicas, que emergem da organização hierárquica das alturas (GOGUEN; VARELA, 1979, p. 41). Esta organização é implementada em termos de sistema tonal a partir de uma gramática, onde se definem propriedades léxicas e sintáticas específicas, as quais foram sedimentadas no decorrer desse período da história da música que se situa aproximadamente entre 1600 e 1900.

Nos deteremos um pouco mais sobre a lógica de funcionamento do sistema tonal, também conhecido como sistema de prática comum, para usar um termo de Piston (1987, p. 457), porque essa era a base referencial, ou seja, o Sistema Composicional comum utilizado pelos compositores como ponto de partida de suas obras.

O aspecto léxico do sistema tonal é constituído por um número limitado de tríades e tétrades. As tríades, que podem ser modeladas a partir da sobreposição de materiais escalares, são predominantemente de quatro tipos: maior, menor, diminuta e, mais raramente, a tríade aumentada. As tétrades aparecem predominantemente em cinco formatos: acorde

³¹ “Processo em música significa fluxo constante de padrões sonoros, que projetam-se em planos sonoros distintos através de mudanças sucessivas, seja na forma de repetição, de variação, ou de contraste” (GAZIRI, 1993, p.75)

maior com sétima maior, acorde maior com sétima menor, acorde menor com sétima menor, acorde de sétima diminuta e acorde meio diminuto.

A organização hierárquica dessas tríades e tétrades, ou seja, a sintaxe harmônica, é um dos pontos fundamentais que caracterizam esse sistema. Para descrever a sintaxe dos dois primeiros séculos de música tonal, por exemplo, Allen Irvine McHose (1947, p. 307) fez uma análise estatística das tríades encontradas nos corais de J.S.Bach (TAB. 1.3). Incluímos na tabela, algumas tríades que são formadas por alteração cromática na terça e que, assim, se transformam em dominantes individuais. McHose classifica estas tríades em classes, as quais são claramente identificadas na TAB. 1.3. Ele também sistematizou e quantificou as progressões dos corais (McHOSE, 1947, p. 308). Na progressão **normal** as tríades progridem de uma classe inferior para uma classe superior, isto é, em direção à tônica. Ex.: iii - vi - ii - V - I. Pode-se iniciar o fluxo em qualquer grau. No segundo tipo de progressão, denominada **repetição**, o movimento fica estacionado na mesma classe. Na **elisão**, a progressão salta uma ou mais classes em direção à tônica. Ex.: vi - V - I. Por último, a **retrogressão** é o oposto da progressão normal, ou seja, o movimento progride de uma classe superior para uma classe inferior, isto é, em direção contrária à tônica (Ex.: vi - iii, V - ii, V - iv). A TAB. 1.4 indica a percentagem das progressões nos corais.

McHose também amplia estes dados para outros compositores contemporâneos de Bach. Ele afirma que os compositores do século XVIII utilizam 76% de progressão normal e 24% das demais progressões, sendo a repetição também a segunda mais utilizada por estes compositores (McHOSE, 1947, p. 10).

TABELA 1.3
Tríades encontradas nos corais de Bach

<i>Grau Harmônico</i>	<i>%</i>	<i>Classe</i>
I	38%	
V, viiº	34%	1ª.
ii, IV, V/V	19%	2ª.
vi, V/IV	7%	3ª.
iii, V/VI	2%	4ª.

TABELA 1.4
Progressões encontradas nos corais de Bach

<i>Progressão</i>	<i>%</i>
Normal	76%
Repetição	14%
Elisão	6%
Retrogressão	4%

A modelagem sintática de McHose está de acordo com o modelo proposto por Kostka, cerca de cinquenta anos mais tarde. O diagrama da figura 1, segundo Kostka (1994, p. 117), ilustra o ciclo sintático das funções tonais. Observemos que as progressões funcionais, indicadas pelas setas, coincidem aproximadamente com a modelagem proposta por McHose.

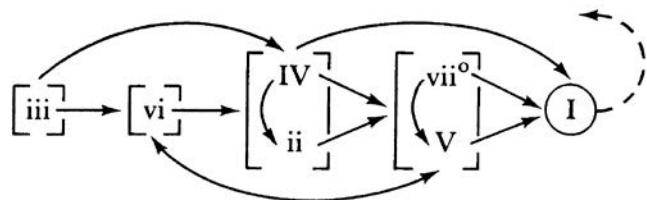


FIGURA 1.27. Sintaxe tonal, segundo Kostka

Fonte: KOSTKA, 1994, p. 117

Koellreuter, por sua vez, propõe uma modelagem do sistema tonal a partir de um conjunto de cinco leis baseadas na teoria de funções harmônicas de Hugo Riemann. Uma definição sucinta dessa teoria encontra-se na descrição da 1^a Lei Tonal, na tabela abaixo. Essas leis, que correspondem aproximadamente ao amadurecimento do sistema tonal, embora não apresentem uma perspectiva sintática, definem de forma concisa o tipo de vocabulário utilizado nesse sistema. A TAB. 1.5 mostra de forma sucinta as leis do sistema tonal, segundo Koelreutter (1980).

TABELA 1.5
As Leis Tonais de Riemann

1^a Lei	<p>Todos os acordes da estrutura tonal se relacionam com três funções principais :</p> <p style="text-align: center;">tônica (T) subdominante (S) dominante (D)</p> <p>Estas funções representam dois estados de referência com o centro tonal: T—S = afastamento, D—T = aproximação</p>
2^a Lei	<p>No preenchimento da estrutura tonal juntam-se às funções principais outras funções a partir de tríades construídas com notas pertencentes à escala natural, que são vizinhas de terça (superiores e inferiores, quando possível), as quais apresentam duas notas em comum com as funções principais. São as funções relativas e anti-relativas.</p> <p style="text-align: center;">Tr, Ta Sr, Sa Dr, Da</p> <p>Observe que a generalização desse modelo encontra problemas quando se trata da Da no modo maior ou da Sa no modo menor, uma vez que estas funções só enquadram as tríades maiores e menores diatônicas (as tríades alteradas se encontram quase sempre no campo funcional da dominante)</p>

3^a Lei	Todas funções da estrutura tonal têm sua própria dominante e subdominante. São as funções individuais que criam um micro-região no espaço tonal. Quando esse parêntese tonal é muito extenso trata-se de uma mudança de tonalidade (modulação) (S)Tr - (D)Tr - Tr
4^a Lei	Refere-se à dilatação da tonalidade e envolve a alteração de tríades, o empréstimo de funções do modo homônimo (mistura) e o uso expandido de funções medianas (vizinhos de terça) cromáticas geradas por empréstimo modal.
5^a Lei	Trata da modulação (diatônica, cromática e enarmônica)

Uma visão clara e prática de sistema composicional nos é dada por Herbert Brun (*apud* SMITH, 1979, p. 68): “Se eu definir um sistema a partir de seus elementos, digamos, as 88 teclas de um piano, cada um destes elementos podem estar em dois estados: *on* e *off*; eu vou então escrever uma série de instruções especificando quando estes elementos devem mudar de estado, quantos deles devem mudar, em que seqüência, e assim por diante”. Essa definição aparentemente simples e reducionista, na verdade, descreve a estrutura mais profunda de todo e qualquer sistema composicional que manipula o parâmetro altura. Em última análise, qualquer sistema composicional pode ser reduzido a uma série de instruções que definam a altura que será executada, o ponto no tempo onde essa altura inicia sua atividade e sua duração. Independentemente do nível de complexidade de uma obra musical, para piano, por exemplo, esse é o retrato dos momentos em que os gestos são materializados em sons.

A composição é pois, como afirma Manzolli (2001, p.3) “uma atividade criativa, onde o músico organiza estruturas que acionam processos físicos de produção sonora”. Estas estruturas podem ser concretas (sons gravados e manipulados) e abstratas (instruções paramétricas a serem executadas por instrumentistas). O presente trabalho trata especificamente deste último tipo de estrutura.

Neste ponto, com base nos referenciais discutidos, nos sentimos confortáveis para propor uma definição para o conceito de sistema composicional. Neste trabalho, definimos Sistema Composicional como um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordena a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais. Nessa definição, observamos a presença de objetos (parâmetros musicais), relações (interconexão) e função (obras musicais). Essas diretrizes, que atuam como subsistemas, modificam os dados de entrada e interagem entre si a partir de operações pré-estabelecidas, bem como a partir de decisões compostoriais que alteram arbitrariamente o fluxo sistêmico. Os dados de entrada não aproveitados no ciclo de produção composicional

são filtrados e eliminados pelo sistema. Assim, um sistema composicional tem os seguintes componentes: entrada de dados, subsistemas internos de tratamento paramétrico, saída residual, controle composicional e saída útil (obra musical), conforme representado no diagrama da FIG 1.28.

Propomos também, a partir dessa definição, uma perspectiva hierárquica onde um sistema composicional seja estabelecido como uma estrutura aberta o suficiente para permitir flexibilidade no planejamento composicional, cuja definição nos é fornecida por Alves (2005, p. 35)³². Os dados de entrada e as características e modos de operação dos subsistemas devem ser definidos nessa fase de planejamento composicional. Dessa forma, nessa estrutura hierárquica, infinitos planejamentos podem se originar a partir de um tronco comum de definições paramétricas estabelecidas por um determinado sistema. Por analogia, cada planejamento pode suscitar a criação de infinitas obras. O diagrama da FIG. 1.29 demonstra claramente os níveis hierárquicos onde se situam o sistema, os possíveis planejamentos e as possíveis obras geradas a partir desses planejamentos.

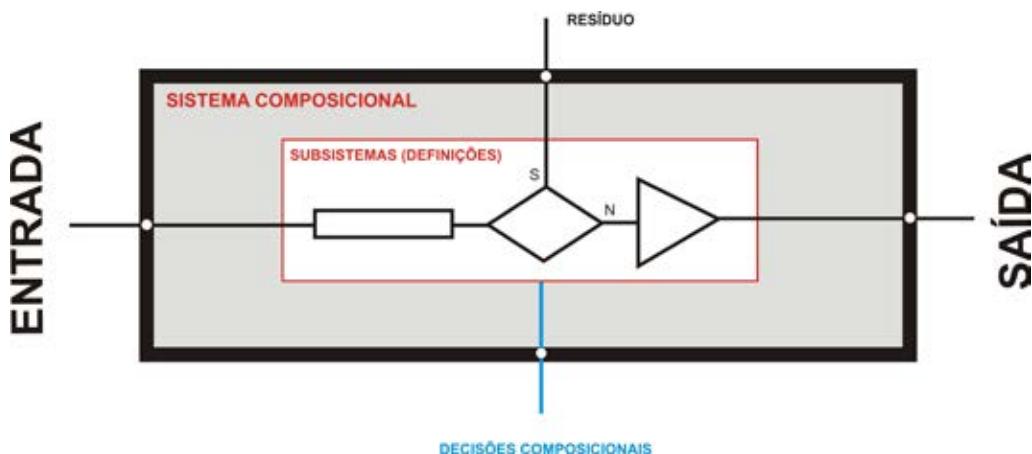


FIGURA 1.28. Diagrama esquemático de um sistema compositonal

³² “Podemos definir, de forma bastante ampla, planejamento composicional como toda e qualquer estratégia de organização do material sonoro anterior ao início da composição propriamente dita, que contribui para uma realização plena, dando subsídios para implementar e incrementar a utilização de processos criativos em música. Dentro desta concepção, o planejamento está presente em etapas pré-compositivas, além de outras manifestações musicais criativas, como orquestrações e arranjos” (*ibidem*).

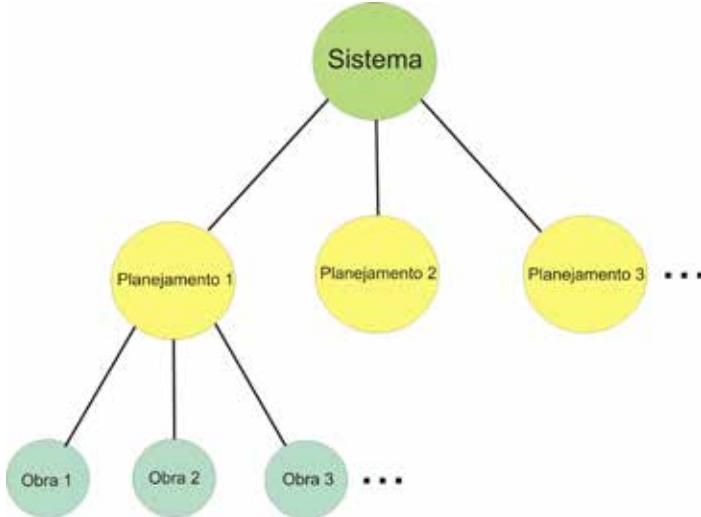


FIGURA 1.29. Hierarquia sistema – planejamento – obra

A partir desse ponto julgamos necessário ilustrar o conceito de Sistema Composicional com alguns exemplos. Antes, porém, faremos uma introdução sucinta aos conceitos da Teoria de Conjuntos de Classes de Alturas, uma vez que este referencial teórico será utilizado constantemente no decorrer desse trabalho.

1.8. Introdução à Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas

Apresentamos nesta seção, as definições de alguns conceitos fundamentais da Teoria dos Conjuntos de Classes de Notas utilizadas nesse trabalho. Essa teoria, elaborada por Allen Forte e datada de 1973, tem a finalidade de propor modelagens analíticas para o repertório pós-tonal construído com base no cromatismo (doze notas da escala cromática). Analogamente ao que ocorreu anteriormente com as teorias que modelaram as práticas tonais, também pode ser utilizada de forma prescritiva, ou seja, composicionalmente. Utilizamos como referencial teórico um texto mais acessível ao músico, elaborado por Straus (2000).

O conceito fundamental, sobre o qual se constrói essa teoria, é o conceito de **Equivalência de Oitava**. De acordo com esse conceito, “as alturas separadas por uma ou mais oitavas são geralmente percebidas como equivalentes” (STRAUS, 2000, p. 1).

Uma consequência direta do conceito de **Equivalência de Oitava** é o de **Classe de altura** (ou classe de nota). Posto de maneira simples, uma classe de altura consiste no agrupamento de todas as alturas com o mesmo nome. Assim, expande-se o conceito usual de altura (nota individual, com altura e registro bem específicos) ao se desconsiderar o parâmetro registro, gerando uma abstração que contém todas as alturas que se distinguem apenas por

relações de oitava. Por exemplo, a classe de nota Lá contém todos os Lás. A FIG. 1.30, mostra duas classes de notas (Lá e Sol).



FIGURA 1.30. Classes de nota Lá e Sol

A Classe de Altura (FIG. 1.31) é uma abstração que, como menciona Straus (2000, p. 2), a rigor, não poderia ser convenientemente escrita em um pentagrama. Por conveniência, no entanto, as classes de alturas tanto podem ser representadas utilizando notação musical convencional, como podem ser representadas por números inteiros, onde Dó=0, Dó#=1 e assim sucessivamente. No entanto, utiliza para Si bemol e Si natural, respectivamente, A em vez de 10 e B em vez de 11, para evitar erros de leitura na proximidade com outros numerais. Na representação de classes de alturas, deve-se levar em conta também o conceito de **Equivalência Enarmônica**, ou seja, Dó#= Ré@ uma vez que o contexto é atonal. Observe-se que todas as classes de alturas têm de ser representadas no âmbito de uma oitava. Se o valor numérico ultrapassa 11 (ou B), devemos subtraí-lo de 12, tantas vezes quantas forem necessárias, para que esse número fique confinado do âmbito de uma oitava. Por exemplo, a classe de altura 37 é na verdade 1, uma vez que $37 - 12 = 25$, $25 - 12 = 13$ e $13 - 12 = 1$. Por isso se fala que nessa teoria se trabalha com o **módulo 12**. Essa correção de âmbito também deve ser aplicada aos números negativos que porventura resultem de alguma operação entre classes de alturas. Assim, a classe de altura -2 é na verdade 10 (ou A), ou vez que $-2 + 12 = 10$.



FIGURA 1.31. As doze Classes de Alturas, excluindo-se as enarmonias

É importante que também definamos o conceito de **Classe Intervalar**, o que nos permitirá realizar operações de transposição e inversão entre classes de alturas. Para que possamos entender esse conceito, precisamos entender as diversas possibilidades de construção de intervalos a partir dessa teoria. A Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas considera a existência de quatro tipos de intervalos: dois entre alturas (ordenados e desordenados) e dois entre classes de alturas (ordenados e desordenados). Nos intervalos ordenados de alturas se considera o tamanho do intervalo (em semitons) e a direção (ascendente ou descendente). Nos intervalos de classes de alturas a situação é mais complexa porque as relações entre classes de alturas não podem ser visualizadas graficamente em uma partitura. Para tanto, Straus (2000, p. 7-8) define dois tipos de intervalos entre classes de alturas. Nos intervalos ordenados, considera-se uma direção ascendente escalar como positiva e uma direção descendente como negativa. Straus sugere também que se realize esse cálculo a partir da representação das classes de alturas em formato circular, como num relógio. Nesse caso, para intervalos ordenados, o movimento horário seria positivo e o movimento anti-horário negativo. O segundo tipo de intervalo entre classes de alturas é o desordenado, que, nessa representação circular, significa o caminho mais curto entre duas classes de alturas, independentemente do sentido de rotação. Ilustramos abaixo, os quatro tipos de intervalos. Nesse exemplo, observamos o intervalo Lá4 — Ré3, sob essas quatro perspectivas. No primeiro caso, observamos que o intervalo ordenado entre essas alturas é de -20 semitons, uma vez que o intervalo é descendente. Se desconsiderarmos o sentido, ou seja, se observamos esse intervalo entre as duas alturas, sob uma perspectiva desordenada, o resultado será de 20 semitons. Se, em vez de alturas, pensarmos em classes de alturas, o intervalo ordenado entre as classes de alturas Lá e Ré@ (observe que não estamos indexando o registro, parâmetro este desconsiderado) é obtido pelo movimento no sentido anti-horário no círculo de classes de alturas, uma vez que a classe de altura Ré@ está posicionada escalarmente antes da classe de altura Lá. Sob uma perspectiva desordenada, o intervalo entre essas classes de alturas é 4 (caminho mais próximo entre essas duas classes de alturas). A **Classe Intervalar** é, simplesmente, o intervalo desordenado entre duas classes de notas. Como a maior distância desordenada entre duas classes de notas é 6, concluímos que somente existem seis classes intervalares. Uma consequência disto é que, em termos de classe intervalar, por exemplo, 11 = 1 (FIG. 1.32).

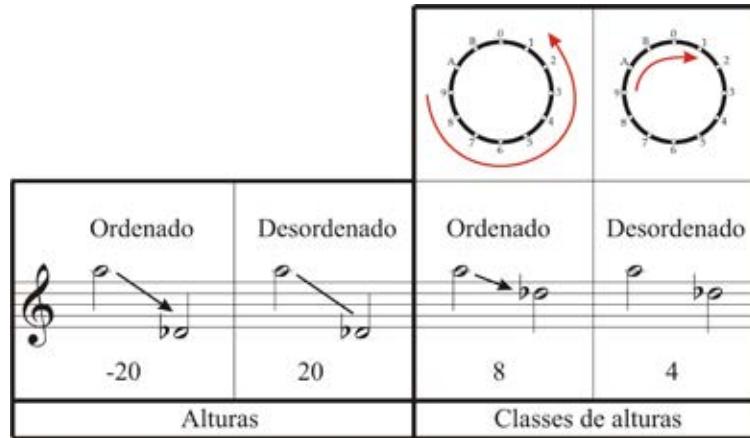


FIGURA 1.32. Exemplo de tipos de Intervalos a partir do conceito de Classes Intervalares

Conjuntos de Classes de Alturas são coleções desordenadas de classes de alturas (STRAUS, 2000, p.30). Também é importante que definamos o conceito de **Classes de Conjuntos de Classes de Alturas** (ou simplesmente Classes de Conjuntos). Uma Classe de Conjuntos é uma paleta que engloba todas as possíveis inversões e transposições de um determinado conjunto de classes de alturas³³. Assim, a Classe de Conjuntos [012] contém todas as possíveis transposições e inversões de 012. Observe que representamos a Classe de Conjuntos dentro de colchetes, para diferenciá-la de um simples conjunto de classes de alturas (FIG. 1.33).

0	1	2	0	B	A
1	2	3	1	0	B
2	3	4	2	1	0
3	4	5	3	2	1
4	5	6	4	3	2
5	6	7	5	4	3
6	7	8	6	5	4
7	8	9	7	6	5
8	9	A	8	7	6
9	A	B	9	8	7
A	B	0	A	9	8
B	0	1	B	A	9

FIGURA 1.33. Exemplo de Classe de Conjunto

Há dois métodos de se rotularem essas classes de conjuntos. O primeiro método, definido por Allen Forte, consiste em identificar as classes de conjuntos por dois números. O primeiro número indica a quantidade de classes de alturas no conjunto e o segundo é um valor ordinal arbitrariamente definido. Por exemplo, a classe 3-7 é o sétimo conjunto de uma tabela de tricordes (conjuntos com três classes de alturas).

³³ Para se calcular a inversão de uma determinada classe de altura, basta que se subtraia 12 de seu valor. Por exemplo, o inverso de B é 1, uma vez que 12 — B = 1.

No segundo método, a classe é rotulada pela **Forma prima**, que é a maneira de escrever um conjunto da forma mais compacta à esquerda, iniciando com 0 (STRAUS, 2000, p. 49). Assim, por exemplo, o conjunto 017, escrito de forma mais compacta à esquerda e transposto de forma a iniciar em 0, é 016. Neste trabalho, utilizamos este segundo método.

1.9. Sistemas Composicionais – Exemplos

Elaboraremos inicialmente pequenos trechos musicais, a partir de dois planejamentos provenientes de um único sistema o qual é aberto e genérico o suficiente para provocar diversos planejamentos, sem que haja descumprimento de suas determinações. Na prática, como vimos anteriormente, os sistemas compostionais são desenhados a partir de uma série de definições. Quanto mais abertas essas definições, isto é, quanto menos o sistema determina especificidades, maior é a variedade de planejamentos oriundos desse sistema. Qualitativamente, essa propriedade é ilustrada na FIG. 1.34. Uma curva semelhante pode ser aplicada ao planejamento (e a todos os níveis hierárquicos), isto é, quanto maior o grau de determinismo, menor a possibilidade de obras geradas a partir desse planejamento.

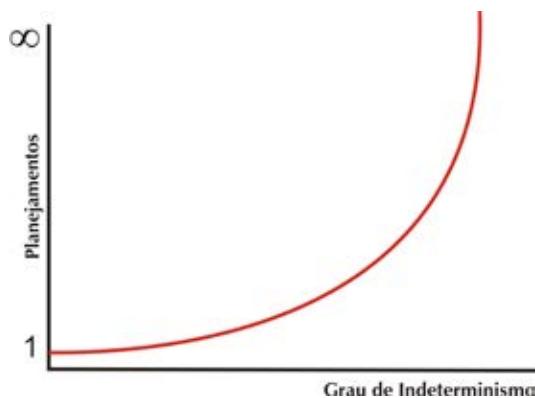


FIGURA 1.34. Relação entre determinismo sistêmico e possibilidades de planejamento

Desta forma, consideraremos o seguinte sistema, denominado, a título de exemplo, **SISTEMA DE CLASSES DE ALTURAS**. Este sistema, conforme descrito a seguir, consiste basicamente na manipulação de dois conjuntos de classes de alturas. Tal manipulação será realizada simplesmente pela conexão parcimoniosa entre os elementos desses conjuntos. A parcimônia de condução de vozes³⁴, algo muitas vezes observável quando se lida com a

³⁴ O conceito de parcimônia de condução de vozes integra um corpo teórico denominado Teoria Neo-Riemanniana. Segundo Callender (1998, p. 221), mesmo que a noção de movimento parcimonioso, ou seja, de movimento econômico entre as notas de dois acordes, seja intuitiva, há diferenciações nas formalizações desse conceito. Algumas definições de parcimônia (Douthett e Steinbach) requerem que notas comuns entre dois

prática harmônica coral no sistema tonal, não é, de forma alguma, uma lei universal de condução ou um procedimento inerente à toda e qualquer movimentação entre conjuntos de notas. A condução entre vozes pode ser, a critério do compositor e tendo em vista as possibilidades de execução, abrupta e desconexa. No nosso caso, optamos por uma condução parcimoniosa. A qualidade dessa condução, ou seja, a velocidade com que cada elemento se metamorfoseia em outro, como veremos a seguir, será algo definido em uma fase posterior de planejamento.

SISTEMA DE CLASSES DE ALTURAS

Este sistema manipula conjuntos de classes de alturas

Definição 1 - O material básico será constituído de dois conjuntos de classes de alturas.

Definição 2 - Os conjuntos serão conectados de forma parcimoniosa.

Elaboramos, com a finalidade de demonstração, dois planejamentos, a partir do mesmo Sistema. O primeiro planejamento (I) foi preparado com o objetivo de compor dois pequenos trechos. O primeiro trecho (I.a), foi escrito para violino, viola e violoncello, utilizando os tricordes 014 e 247, os quais foram conectados da maneira mais econômica possível, isto é, apenas com alterações de classe intervalar 1 entre seus elementos. O planejamento define três regiões com as seguintes características: região 1, contendo o tricorde inicial, região 2, contendo uma diáde, obtida pelo movimento de uma das classes de altura em direção a uma classe de altura já existente e região 3, onde ocorre uma grande profusão de deslocamentos de classes de notas em direção ao tricorde final. A atividade rítmica e a curva dinâmica foram planejadas através de esboços gráficos mostrados na FIG. 1.35. Os fluxos de deslocamento das classes de alturas, de acordo com as definições do Sistema, bem como as regiões originadas na fase de planejamento são mostrados nas FIG. 1.36 (primeiro trecho) e 1.37 (segundo trecho), onde também observamos as realizações em notação musical. As linhas de deslocamento das classes de alturas são aplicadas livremente aos instrumentos.

acordes permaneçam fixas. Outras formalizações tratam do tamanho do intervalo envolvido: Cohn limita esse intervalo em um tom inteiro, Childs em meio tom e Douthett e Steinbach classificam diferentemente movimentos de tom e semi-tom. Um aprofundamento em Teoria Neo-Riemanniana foge ao escopo desse trabalho, mas o leitor curioso pode encontrar uma boa introdução a esse ramo de estudos nos trabalhos de Richard Cohn. O *Journal of Music Theory* dedicou um volume inteiro (V. 42) a essa teoria.



FIGURA 1.35. Atividade rítmica (a) e curva dinâmica (b) do Planejamento I



FIGURA 1.36. Realização da primeira obra (Ia) do Planejamento I em notação musical e os deslocamentos de classes de alturas e regiões

O segundo trecho (I.b) partindo do primeiro planejamento, escrito para o mesmo trio, obedece as mesmas regras estabelecidas para o primeiro trecho. Os tricordes inicial e final são os mesmos, mas o incremento de classes intervalar foi arbitrariamente modificado: enquanto no primeiro caso o 0 se move em direção ao 2 e o 1 em direção ao 4 (FIG. 1.36), no segundo caso, o 0 se move em direção ao 4 e o 1 em direção ao 2 (FIG. 1.37). Nem o sistema nem o Planejamento I estabeleceram diretrizes específicas que determinem a escolha na maneira com que as classes intervalares se movimentam de um tricorde para outro.

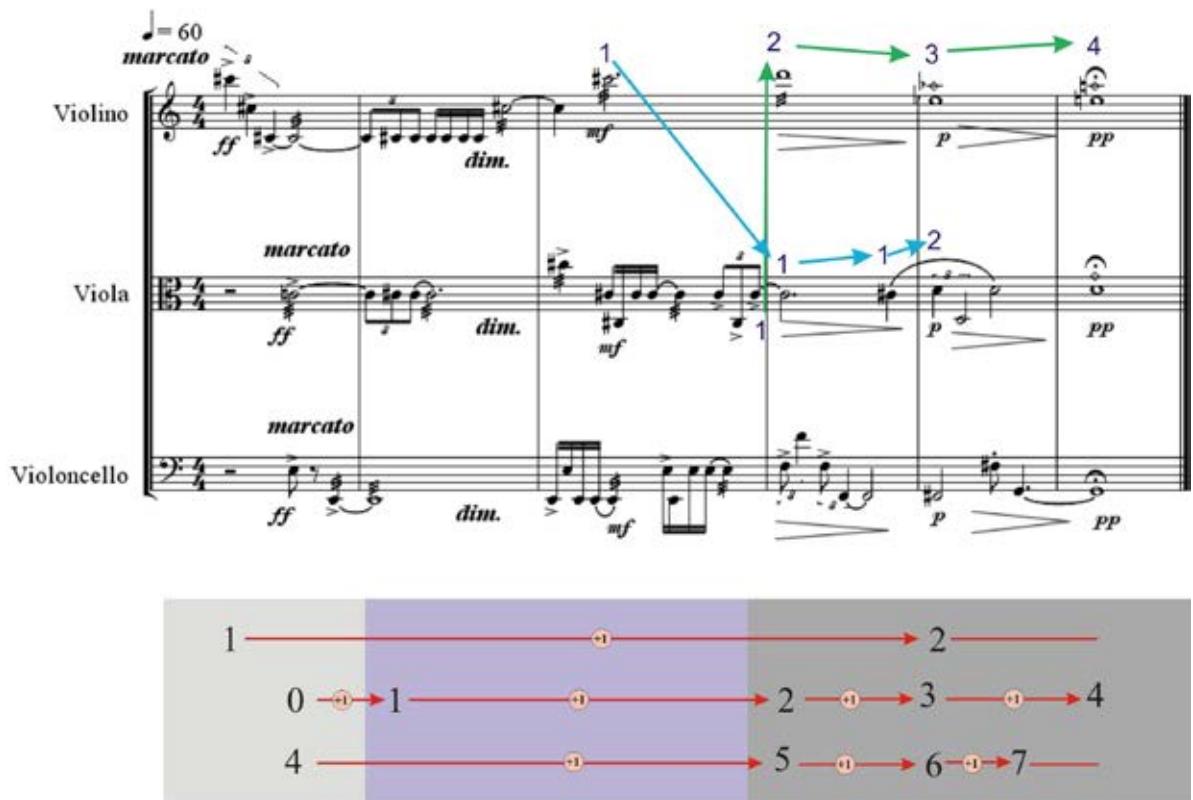


FIGURA 1.37. Realização da segunda obra (I.b) do Planejamento I em notação musical, e os deslocamentos de classes de alturas e regiões

No segundo planejamento (II), dois hexacordes foram, como prescrito no sistema, conectados parcimoniosamente: 012345 e 23467B. Da mesma forma como procedemos com o primeiro planejamento, este segundo planejamento produziu dois trechos distintos (II.a e II.b), partindo do mesmo sistema utilizado para gerar os trechos anteriores. Os dois trechos para o segundo planejamento foram compostos para seis instrumentos: flautim, flauta, oboé, clarineta em Si@ trompa em Fá e fagote. A atividade rítmica e a curva dinâmica foram esboçadas nos gráficos mostrados na FIG. 1.38. Os deslocamentos das classes de alturas e os trechos em notação musical são mostrados nas FIG. 1.39 (primeiro trecho) e 1.40 (segundo trecho). Considerando o hexacorde inicial e final, observamos uma escolha arbitrária dos instrumentos a serem utilizados na execução de cada altura. Da mesma forma, a correspondência entre as alturas dos hexacordos inicial e final mudam, provocando evoluções ora mais lentas, ora mais rápidas. Exemplificando, a altura 0, no primeiro trecho é executada pelo flautim, e a sua evolução se conclui na altura 2, provocando um fluxo parcimonioso lento, pois num movimento ascendente encontramos apenas duas classes intervalares. Já no segundo trecho, a escolha instrumental para execução da altura 0 no fagote, e a altura final passou a ser B, requerendo com isso um progresso mais rápido, pois escolhemos uma

progressão ascendente e 11 classes intervalares foram executadas até que se atingisse a altura derradeira. Vale salientar que os desenhos das FIG. 1.35 e 1.38 representam esboços simples, a título de exemplificação para o entendimento de como irão se comportar a evolução rítmica da composição (a) e a dinâmica (b) da pequena obra composta.



FIGURA 1.38. Atividade rítmica (a) e curva dinâmica (b) do Planejamento II



FIGURA 1.39. Realização da primeira obra (II.a) do Planejamento II em notação musical, e os deslocamentos de classes de alturas

FIGURA 1.40. Realização da segunda obra (II.b) do Planejamento II em notação musical, e os deslocamentos de classes de alturas

Assim, utilizando cada um dos dois planejamentos, a partir de um único sistema, construímos quatro pequenos esboços pré-composicionais (I.a, I.b, II.a e II.b), demonstrando as inúmeras possibilidades de que o compositor poderá dispor, como pontos de partida na criação composicional. Tais esboços, que são coordenados por um sistema pré-definido e correspondentes planejamentos, do ponto de vista do parâmetro altura, podem se transformar em obras musicais mais consistentes pela inclusão de outros parâmetros musicais no planejamento composicional.

Podemos verificar que os itens I.a e I.b (e também os II.a e II.b) iniciam e terminam com os mesmos conjuntos estabelecidos no planejamento. Também demonstramos que os esboços possuem evoluções temporais diferenciadas nos trechos intermediários. Apresentamos algumas possibilidades hierárquicas derivadas de um único sistema, e verificamos que a abertura normativa do mesmo possibilita diversas interpretações,

permitindo vários planejamentos e a criação de peças contrastantes, mesmo a partir de planejamentos comuns.

No decorrer do presente trabalho, teremos oportunidade de demonstrar de uma forma mais sistemática a utilização dessas possibilidades hierárquicas. Além disso, nosso foco de trabalho foi a construção de sistemas composticionais a partir da Intertextualidade, cuja fundamentação teórica é fornecida subseqüentemente. A FIG. 1.41 esquematiza graficamente o Primeiro Sistema elaborado nesta dissertação, a ser descrito no Capítulo 2.

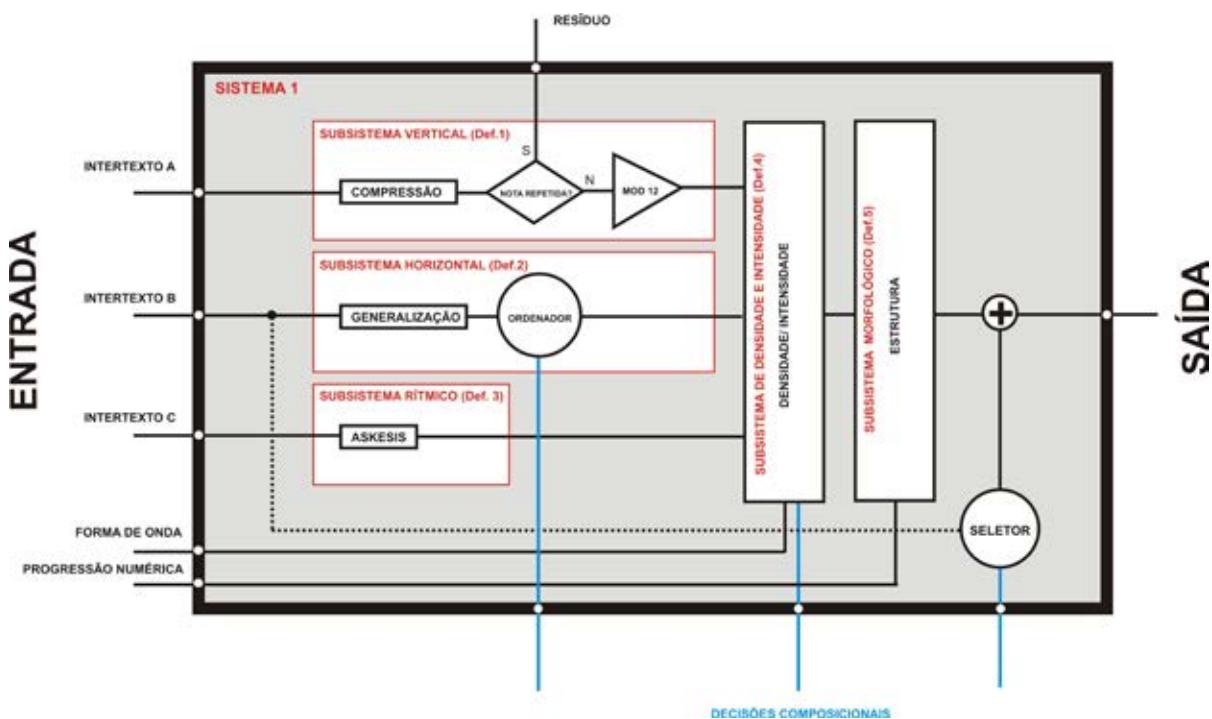


FIGURA 1.41. Sistema Composicional n. 1 do Capítulo 2, representado graficamente.

1.10. Plano de Trabalho

Como resultados práticos do presente trabalho, visando corroborar a viabilidade de novos sistemas a serem produzidos, elaboramos três sistemas composticionais e planejamos a composição de três peças, para três formações distintas, a partir da utilização de intertextos. Os estudos de Stefan Klein, Harold Bloom (através de uma visão de Korsyn) e Joseph Straus, permitiram a manipulação desses intertextos, os quais foram os insumos devidamente processados, formando a base para os sistemas composticionais construídos. Nossa proposta composicional, foi: a) *Incelença*, para quarteto de cordas (em três movimentos: *Passagem*,

Lamento e Dispersão); b) *Cosmos*, para harpa e quarteto clássico de flautas-doce (soprano, contralto, tenor e baixo); e c) *Noneto Sa-Grama*, para grupo de sopros, cordas e percussão.

CAPÍTULO 2: *Incelença*, para quarteto de cordas

2.1. Definição do Sistema Composicional nº 1

Apresentamos, no quadro abaixo, a formalização do Sistema Composicional n. 1, definido a partir de operações intertextuais, que possibilitou a composição de uma obra de três movimentos, para quarteto de cordas (cuja partitura está no Apêndice D). Este sistema tem a propriedade de permitir o planejamento composicional de obras com um elevado nível de abstração, ou seja, obras onde os intertextos originais são praticamente ininteligíveis e apenas o pensamento original, para usar um termo de Rosen (1980, p. 87) quando se refere à influência de Platão em *La Fontaine*, é utilizado como ponto de partida para uma nova obra.

SISTEMA 1
<i>Este sistema manipula três intertextos quaisquer, doravante denominados intertexto A, B e C.</i>
<i><u>Definição 1</u> - Ao intertexto A, aplica-se a ferramenta intertextual de compressão (STRAUS, 1990, p.17), a qual consiste em sincronizar segmentos diacrônicos desse intertexto para produzir entidades verticais. Esta compressão é feita de acordo com uma sequência numérica escolhida pelo compositor. Do resultado da compressão são eliminadas as notas repetidas. O parâmetro registro é desconsiderado.</i>
<i><u>Definição 2</u> - Ao intertexto B, aplica-se a ferramenta intertextual de generalização (STRAUS, 1990, p.17), a qual consiste em dissolver o conteúdo motívico pelo desordenamento de seus membros. O resultado desta aplicação produzirá entidades horizontais com o mesmo conteúdo de classes de alturas do original, mas sem a obrigatoriedade de serem apresentadas na ordem original.</i>
<i><u>Definição 3</u> – Ao intertexto C, aplica-se a ferramenta Askesis (BLOOM, 2002, p. 163), a qual consiste em cortar excessos, truncar, auto-purgar, porém respeitando a integridade do texto original. O resultado desta ferramenta será utilizado no parâmetro rítmico.</i>
<i><u>Definição 4</u> – A relação entre densidade e intensidade será extraída do gráfico de onda produzido por um som percussivo. Procedimentos para controle adicional da densidade podem ser aplicados.</i>
<i><u>Definição 5</u> – A estrutura (forma) da peça será determinada por uma progressão numérica pré-estabelecida.</i>
<i><u>Definição 6</u> – Em determinado momento, a ser livremente escolhido pelo compositor, um fragmento literal do intertexto B será inteligível. Denominaremos esse trecho de “momento de transparência”.</i>

2.2. Planejamento Composicional do Primeiro Movimento: *Passagem*

Os intertextos utilizados na composição do primeiro movimento do Quarteto de cordas, intitulado *Passagem*, a partir do Sistema 1, foram: A) o Canto Gregoriano *Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen (1098-1179), mostrado na FIG. 2.1.; B) *Ana Luíza* de Tom Jobim (CHEDIAK, 1990); C) uma linha rítmica extraída da melodia de uma Reza-de-Defunto, intitulada *Terço*, recolhida por Guerra Peixe (2007, p.70). Também utilizamos a onda sonora de um ataque de um bombo de maracatu, gravado por Santos (2005), como material relativo à Definição 4. Para as Definições 1 e 5, a sequência numérica utilizada foi a série de Fibonacci.³⁵ O planejamento composicional do primeiro movimento da composição, que tomará como base o Sistema 1, é realizado do item 2.2.1 ao item 2.2.5.³⁶

HILDEGARD OF BINGEN (1098-1179)

Sacred Music Drama: *Ordo virtutum*

In principio omnes

FIGURA 2.1. Trecho inicial de *Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen
Fonte: PALISCA, 2001

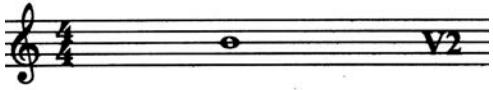
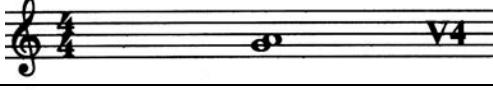
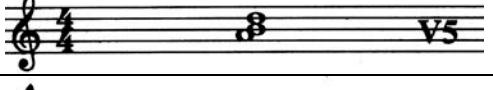
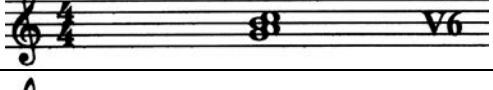
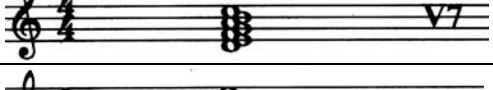
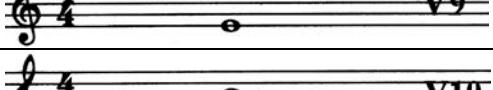
³⁵ 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ... Esta série, uma das mais famosas da matemática, é construída da seguinte forma: cada elemento é obtido com a soma dos dois elementos anteriores.

³⁶ A idéia das Definições é exatamente a desterritorialização total, e foi sugerida por Straus em seu livro “*Remaking the past*”. A intertextualidade pesquisada na presente Dissertação procura se afastar da ampla pesquisa sobre citações, cópias, etc., e parte para um nível maior de abstração, como o presente caso. O fato de desintegrar trechos, dissolver motivos, realmente descaracterizam o intertexto utilizado. Entretanto, esses conjuntos de alturas resultantes, dependendo do tamanho da linha original utilizada, restringe em vários graus a utilização das alturas obtidas.

2.2.1. Estrutura Vertical (Definição 1)

Neste item, consideramos a harmonia a ser utilizada através da compressão das notas do intertexto, selecionadas a partir da sequência de Fibonacci. Primeiramente, determinamos dez grupos de sonoridades (TAB. 2.1). Cada grupo (ou aglomerado) de notas foi responsável pela estrutura vertical das seções da obra. Notemos que o número de notas utilizadas para cada grupo corresponde a um número da sequência de Fibonacci (que serviu de “filtro” neste caso), e os dois últimos grupos voltam a utilizar as mesmas notas do início da obra de Hildegard von Bingen (os dois primeiros grupos).

TABELA 2.1
Grupos de sonoridades para o primeiro movimento do Quarteto de cordas

1º grupo (V1)	1 nota	
2º grupo (V2)	1 nota (a 2ª da obra)	
3º grupo (V3)	2 notas (a 3ª e 4ª notas)	
4º grupo (V4)	3 notas (da 5ª à 7ª notas)	
5º grupo (V5)	5 notas (da 8ª à 12ª notas)	
6º grupo (V6)	8 notas (da 13ª à 20ª notas)	
7º grupo (V7)	13 notas (da 21ª à 33ª notas)	
8º grupo (V8)	21 notas (da 34ª à 54ª notas)	
9º grupo (V9)	1 nota (a 55ª nota)	
10º grupo (V10)	1 nota (a 56ª nota)	

2.2.2. Gestos Horizontais (Definição 2)

A melodia que segue a introdução de *Ana Luíza* de Tom Jobim (FIG. 2.2) passou por análise que resultou na divisão da primeira parte da canção em oito frases. As frases foram escolhidas por fazer parte da melodia cantada, e as anteriores são introdução da música.

A quantidade de classes-de-notas não repetidas determinou o tamanho dos conjuntos associados a cada frase (FIG. 2.3). Para cada um desses conjuntos, elaboramos uma paleta de transposições e inversões (Tn/TnI), a partir de sua forma normal (FIG. 2.4 a 2.7). O objetivo foi definir dez grupos de gestos melódicos, a exemplo do que foi aplicado com relação às estruturas verticais. Para cada conjunto contido em cada paleta, optamos por fornecer uma nomenclatura com três dígitos, buscando alcançar uma melhor visualização e controle na escolha de alturas em cada conjunto escolhido.

Na escrituração das frases para realizar o que determina a Definição 2, adotamos uma disposição assíncrona das mesmas, com um instrumento sendo utilizado por vez, enquanto os outros executam as alturas previstas pela Definição 1. A quantidade de conjuntos que escolhemos em cada paleta (obedecendo a relação de uma paleta por seção), foi determinada pela sequência de Fibonacci, com exceção dos conjuntos para o nono e décimo grupos, que utilizaram a mesma quantidade de conjuntos do primeiro e segundo grupos. Exemplificando o processo de manipulação do Intertexto B, o violoncello, escolhido livremente para a presente função, executa os dois primeiros compassos da obra (descartando-se o zero, representando os dois primeiros membros da Série de Fibonacci, isto é, 1 e 1), utilizando um conjunto da primeira paleta (escolhemos o 2a1, FIG. 2.4) e um conjunto da segunda paleta (escolhemos o 2b2, também na FIG. 2.4); a seguir, o violino 1 toca os compassos 3 e 4 (representando o 2, membro da série seguinte aos dois membros iguais a 1), utilizando dois conjuntos da terceira paleta (selecionamos o 2c3 e o 2c4, na FIG. 2.5); o segundo violino seguido do primeiro tocam os compassos 5 a 8 (representando o número 3, seguinte ao 2 na série), utilizando 3 conjuntos da quarta paleta (escolhemos então o 2d5, o 2d6 e o 2d7, na FIG. 2.5), e procedemos desta forma até a oitava paleta, e como afirmamos anteriormente, voltamos às duas primeiras paletas, para conclusão da obra, utilizando a mesma normatização definida, e explicada neste parágrafo. Resumindo, cada trecho dedicado à Definição 2 executa um certo número de compassos que numericamente se iguala a um membro da série de Fibonacci, e que também determina o número de conjuntos utilizados na paleta que está relacionada à uma seção.

Ao dispusermos o conteúdo de cada frase na forma normal, nós as descaracterizamos, de acordo com a proporção revisionária de Joseph Straus denominada *Generalização*, onde a idéia pré-existente é processada, e dificilmente identificada depois da re-elaboração. A FIG. 2.3 mostra as oito frases extraídas da melodia de Jobim, na forma normal. Foram permitidas a utilização de ornamentos, arpejos e glissandos na construção das frases de *Passagem*.

ANA LUÍZA

Tom Jobim

FRASE 1

FRASE 2

FRASE 3

FRASE 4

FRASE 5

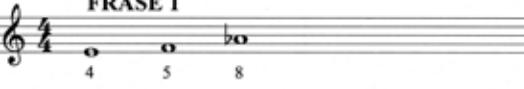
FRASE 6

FRASE 7

FRASE 8

FIGURA 2.2. Melodia de *Ana Luíza*, de Tom Jobim, segmentada em oito frases (início da melodia cantada)

FRASE 1



FRASE 2



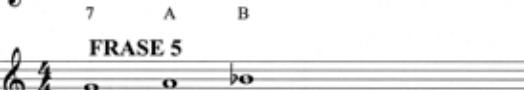
FRASE 3



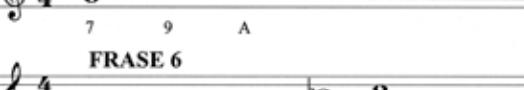
FRASE 4



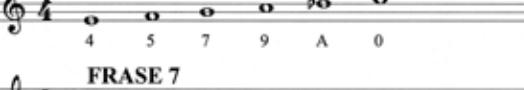
FRASE 5



FRASE 6



FRASE 7



FRASE 8



FIGURA 2.3. Oito frases da melodia de Jobim na forma normal

T	I	T	I
2a1	2a2	2b1	2b2
4 5 8	4 7 8	2 4 5 7	5 7 8 A
2a3	2a4	2b3	6 8 9 B
5 6 9	5 8 9	2b5	7 9 A 0
2a5	2a6	2b7	8 A B 1
6 7 A	6 9 A	2b9	9 B 0 2
2a7	2a8	2b11	A 0 1 3
7 8 B	7 A B	2b13	A 1 2 4
2a9	2a10	2b15	0 2 3 5
8 9 0	8 B 0	2b17	1 3 4 6
2a11	2a12	2b19	2 4 5 7
9 A 1	9 0 1	2b21	3 5 6 8
2a13	2a14	2b23	4 6 7 9
A B 2	A 1 2	2b24	5 6 8
2a15	2a16		
B 0 3	B 2 3		
2a17	2a18		
0 1 4	0 3 4		
2a19	2a20		
1 2 5	1 4 5		
2a21	2a22		
2 3 6	2 5 6		
2a23	2a24		
3 4 7	3 6 7		

FIGURA 2.4. Paleta Tn/TnI das frases 1 e 2

FIGURA 2.5. Paleta Tn/TnI das frases 3 e 4

FIGURA 2.6. Paleta Tn/TnI das frases 5 e 6

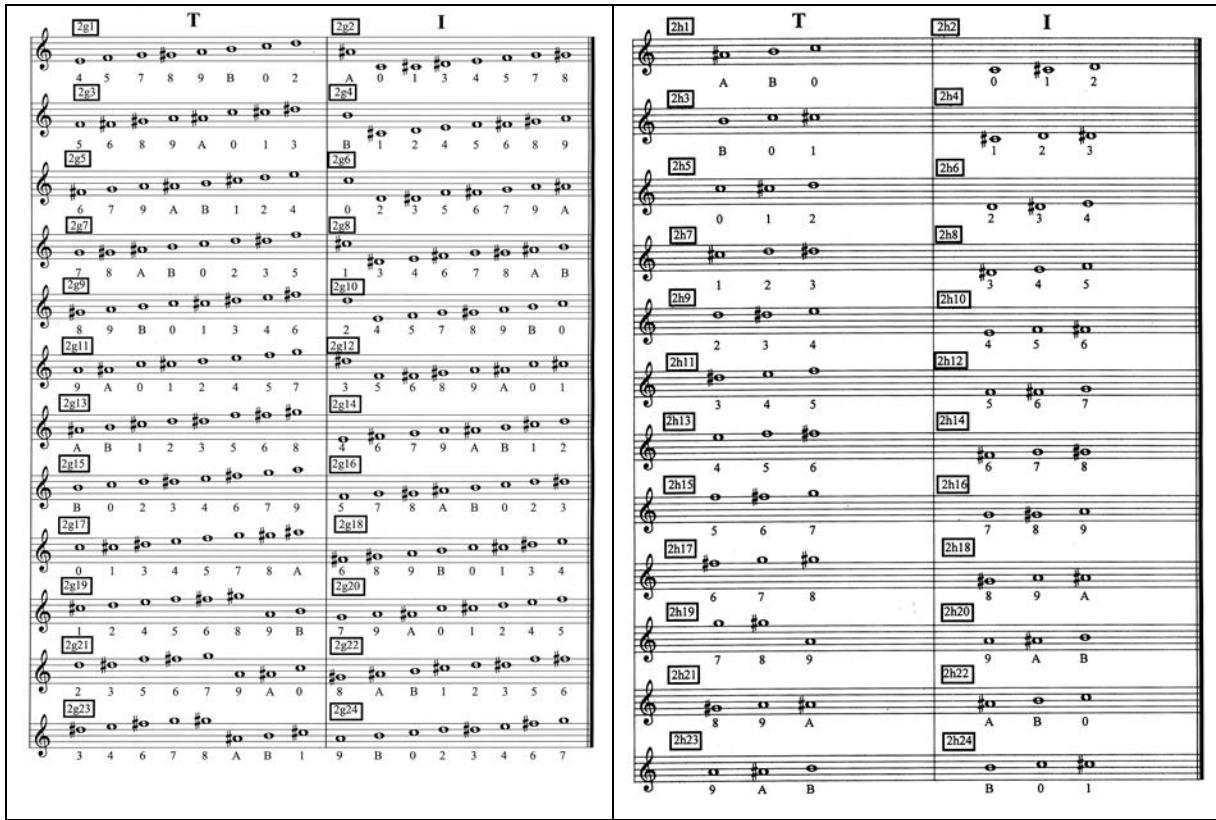


FIGURA 2.7. Paleta Tn/TnI das frases 7 e 8

2.2.3. Células Rítmicas (Definição 3)

O intertexto C (FIG. 2.8) forneceu as células rítmicas para a obra. A integridade dessas células foi mantida na maioria dos casos, respeitando a estrutura original, porém ignoramos o parâmetro altura (componente de auto-purgação da *Askesis*), e a linha foi reescrita usando-se unicamente as figuras rítmicas (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 70). Como o *Terço* apresentado pelo texto original da obra de Guerra-Peixe não possui uma fórmula de compasso, e alguns trechos estão com divisões um tanto irregulares, fizemos algumas adaptações para que a linha rítmica final obtivesse uma formatação comprehensível – ou seja, cortamos os excessos de acordo com a mesma proporção revisionária - e a truncamos³⁷, apresentando-a em compasso 2/4 (FIG. 2.9). Os 40 compassos resultantes da reza foram distribuídos nos dez grupos supramencionados, levando em conta a instrumentação, da maneira mostrada na TAB. 2.2. Algumas adaptações fizemos para produção da tabela de células rítmicas a serem utilizadas: notas provenientes de ligaduras transformaram-se em pausas e grupos maiores de quiáleras ganharam função de notas regulares ou foram limitadas a tercinas.

³⁷ Esta truncagem é exatamente a ferramenta proposta pelo Sistema.

FIGURA 2.8. Terço que originou as relações rítmicas utilizadas em *Passagem*
Fonte: GUERRA-PEIXE, 2007



FIGURA 2.9. Estrutura rítmica do *Terço* adaptada para o compasso 2/4

TABELA 2.2
Distribuição rítmica para os grupos e os instrumentos

	1º violino	2º violino	viola	violoncello
Número de compasso da Reza				
1º Grupo	1	2	3	4
2º Grupo	5	6	7	8
3º Grupo	9	10	11	12
4º Grupo	13	14	15	16
5º Grupo	17	18	19	20
6º Grupo	21	22	23	24
7º Grupo	25	26	27	28
8º Grupo	29	30	31	32
9º Grupo	33	34	35	36
10º Grupo	37	38	39	40

2.2.4. Dinâmicas e Densidades (Definição 4)

A onda sonora de um bombo de maracatu, extraída do arquivo “Bmb PELE SUP (TIMBRE).wav” (SANTOS, 2005) foi limitada a 0,5s de duração a partir de seu início (FIG. 2.10), retrogradada (FIG. 2.11), anexada à inicial, totalizando 1s. Da onda resultante, selecionamos um trecho entre 0,3s antes do pico dinâmico e 0,2s após esse pico (FIG. 2.12). A curva formada pelo contorno da metade superior do canal 1 foi utilizada na determinação da evolução dinâmica e da densidade da obra a ser composta (FIG. 2.13). Ao desenho deste contorno, traçamos linhas dividindo-o em dez segmentos verticais, os quais representam as secções ou trechos da peça, e em seis segmentos horizontais, que representam níveis dinâmicos. Elaboramos uma tabela, onde da base para o topo representamos uma dinâmica (ou intensidade) crescente, e da esquerda para direita, uma evolução na densidade utilizada (TAB. 2.3).

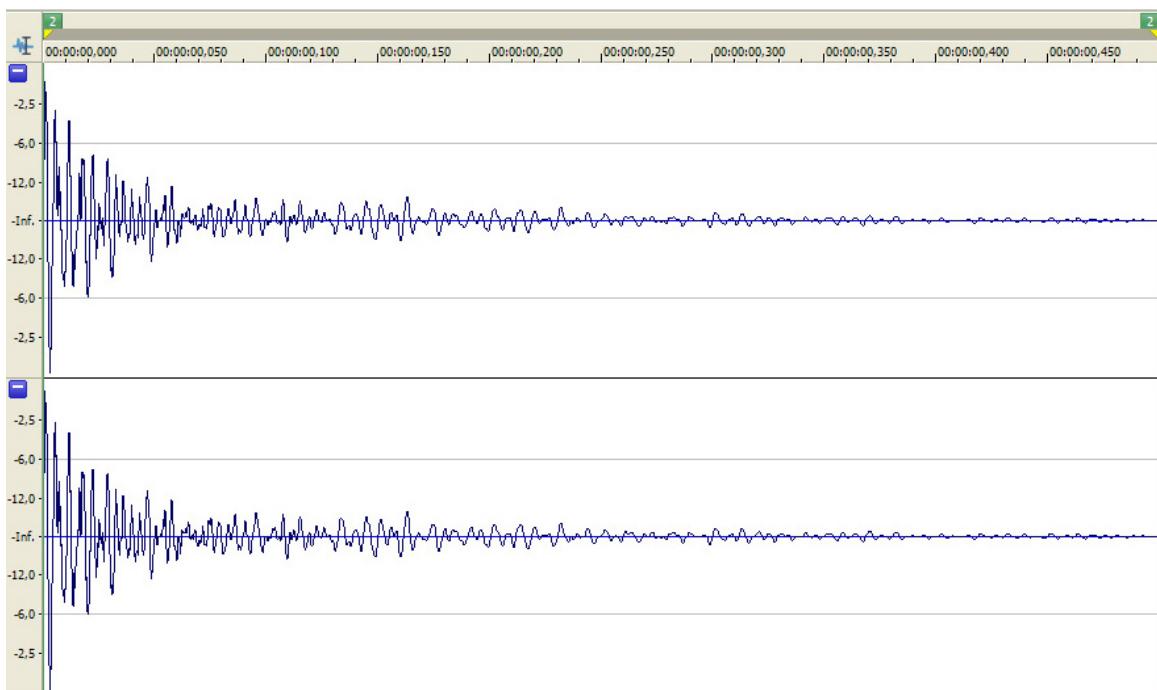


FIGURA 2.10. Onda original do bombo de maracatu

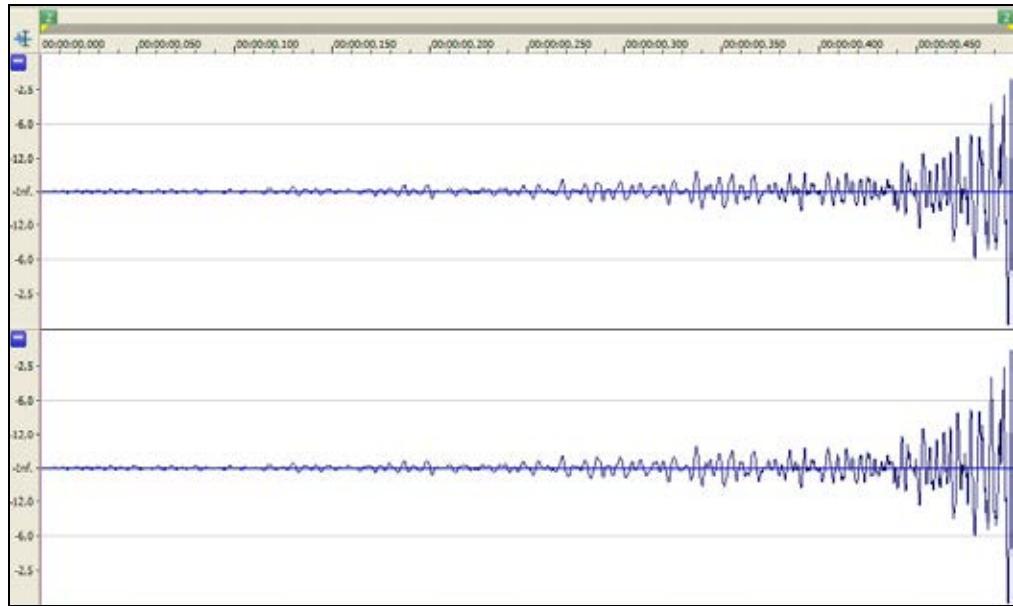


FIGURA 2.11. Onda retrogradada

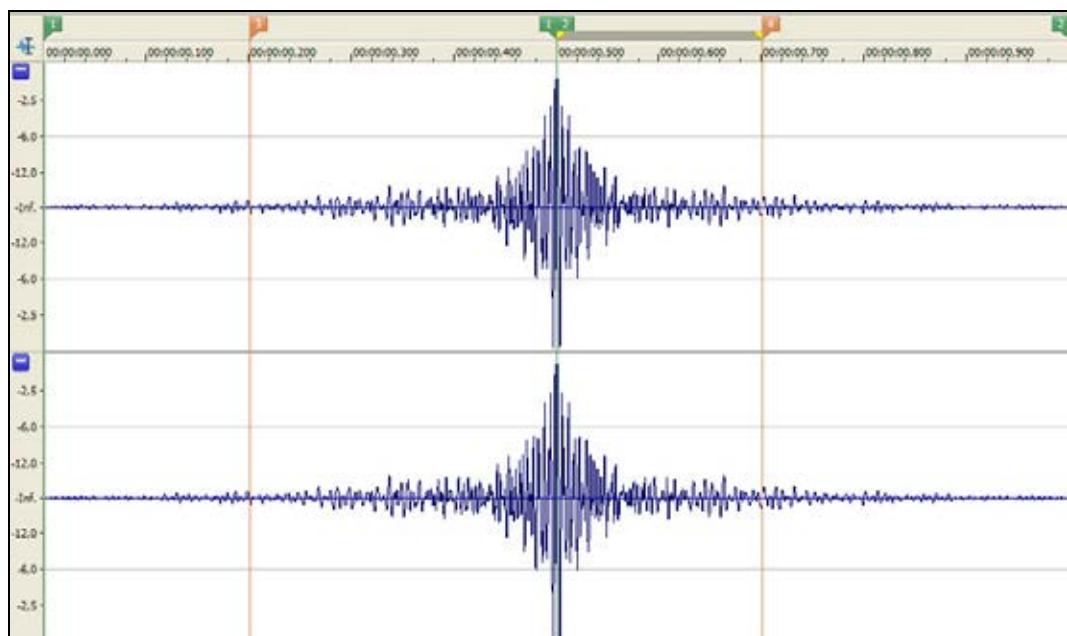


FIGURA 2.12. Junção da onda original com sua forma retrógrada e delimitação do segmento utilizado

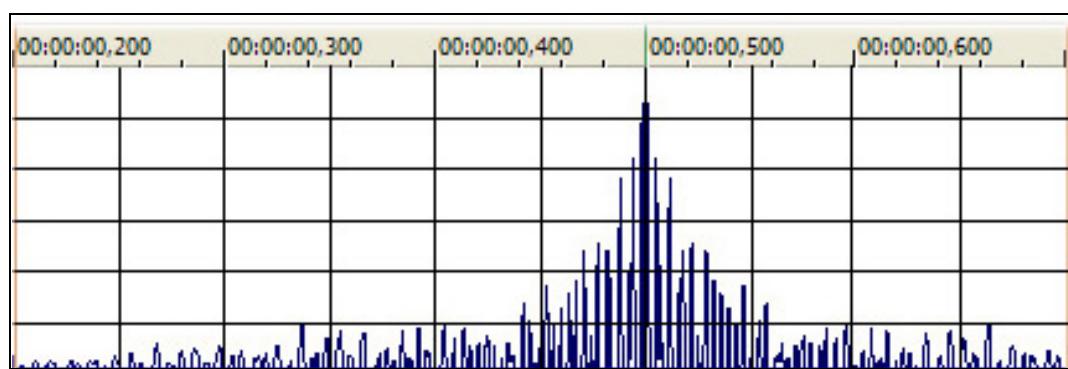


FIGURA 2.13. Curva formada pelo contorno da metade superior do canal 1

	Instrum.	Dinâmica	Instrum.	Dinâmica	Instrum.	Dinâmica	Instrum.	Dinâmica
<i>ff</i>	-----	-----	-----	-----	3	<i>ff</i>	4	<i>ff</i>
<i>f</i>	-----	-----	-----	-----	3	<i>f</i>	4	<i>f</i>
<i>mf</i>	-----	-----	2	<i>mf</i>	3	<i>mf</i>	4	<i>mf</i>
<i>mp</i>	-----	-----	2	<i>mp</i>	3	<i>mp</i>	-----	-----
<i>p</i>	1	<i>p</i>	2	<i>p</i>	-----	-----	-----	-----
<i>pp</i>	1	<i>pp</i>	2	<i>pp</i>	-----	-----	-----	-----

MAIS DENSIDADE

MAIS INTENSIDADE

2.2.5. Forma (Definição 5)

Consideramos a sequência de Fibonacci para nos fornecer números que foram utilizados na escolha da quantidade de compassos por trecho da peça, bem como o numerador da fração dos compassos que foram empregados. Observemos que os numeradores dos compassos adotados formam a sequência de Fibonacci até o 5, e seguem em sentido inverso até o final da peça. A distribuição métrica do primeiro movimento é indicada na TAB. 2.4.

TABELA 2.4

Distribuição métrica do Primeiro Movimento

Trecho da peça	Quantidade de compassos	Fórmula de compasso
1º	1	1/4
2º	1	1/4
3º	2	2/4
4º	3	3/4
5º	5	5/4
6º	8	5/4
7º	13	3/4
8º	21	2/4
9º	1	1/4
10º	1	1/4

De acordo com a Definição 6, um fragmento literal de um dos intertextos transparece inteligivelmente. Exemplos desses procedimentos podem ser observados nos compassos 44 e 45, 47 e 48, 49 de *Passagem*, que é mostrada no Apêndice E.

2.3. Planejamento Composicional do Segundo Movimento: *Lamento*

O segundo movimento do Quarteto de cordas, intitulado *Lamento*, foi também planejado a partir do mesmo sistema utilizado na elaboração do primeiro movimento. Neste movimento, os seguintes intertextos foram utilizados: A) a linha melódica do *Estudo n. 34*, de Sigmund Hering, extraído de *Forty Progressive Etudes for trumpet*, p. 36; B) a linha melódica da composição *2 violões*, de Egberto Gismonti (1980), compassos 1 a 47 (Extraído de *Egberto Gismonti*, Ed. Mondiamusic, p. 30-33); C) a linha rítmica extraída da parte de violoncello (adaptada para trombone), do terceiro movimento (*Sarabanda*) da *Sonata* para violoncello e piano, de Arcangelo Corelli. Também utilizamos a onda sonora de um sino de mão (*handbell*), extraído de MICROSOFT (2002), manipulado e utilizado para a Definição 4.

2.3.1 Estrutura Vertical (Definição 1)

A harmonia provém do Intertexto A (FIG. 2.14), ao qual é aplicada a ferramenta de compressão, que consiste em comprimir sincronicamente elementos originalmente diacrônicos, resultando na paleta de acordes mostrada na FIG. 2.15. Construimos dezenas aglomerados de alturas, provenientes dos agrupamentos simultâneos das alturas dos dezenas primeiros compassos do intertexto A. Obtivemos as sonoridades mostradas na FIG. 2.15, cada uma proveniente de um compasso do Intertexto A. Esses aglomerados foram integralmente ou parcialmente utilizados, ou seja, foi arbitrária a escolha de quais alturas do aglomerado foram utilizadas, bem como a oitava em que se apresentam. A escolha foi feita da seguinte maneira: o primeiro compasso será explicado mais adiante, no item 2.3.5; o compasso 2 utiliza o aglomerado 1 apresentado na FIG. 2.15; o compasso 3, o aglomerado 2, e assim por diante. Assim, atingido o aglomerado 16, utilizado pelo compasso 17 do movimento, voltamos a utilizar o Aglomerado 1 no compasso 18, procedendo o uso dos aglomerados da FIG. 2.15 de uma forma cíclica até o final da obra. As alturas estabelecidas na presente Definição, possuem durações longas (iguais ou maiores que uma mínima), utilizam-se trinados e trêmulos (entre sons existentes no aglomerado), harmônicos, glissandos (lentos ou rápidos) entre oitavas, ou mesmo opta-se pela permuta de figuras por pausas e compassos pelo silêncio. Esta utilização

de pausas (suas localizações e durações, dentro das possibilidades anteriormente descritas) foi livre, bem como o prolongamento de alturas comuns entre aglomerados adjuntos.

Moderato ($\text{♩} = 108$)

34

mp

mf

mp cresc.

f

FIGURA 2.14. *Estudo para trompete n. 34*, de Sigmund Hering
Fonte: HERING, 1945

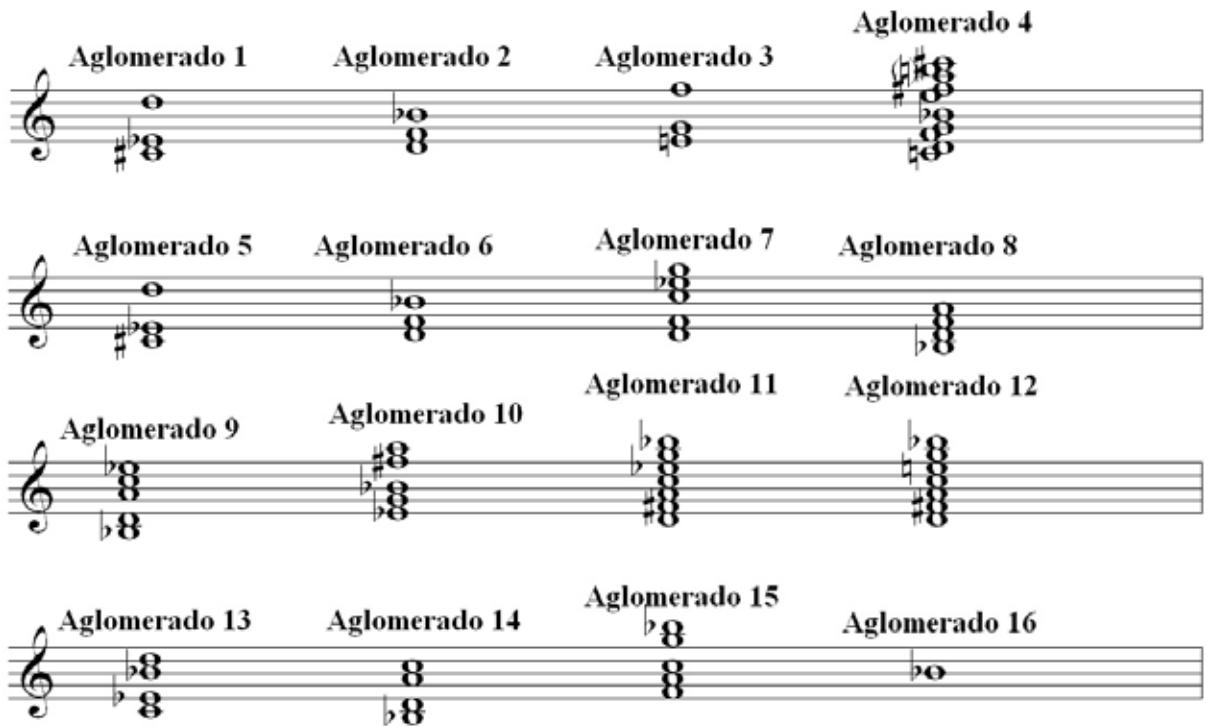


FIGURA 2.15. Dezesseis aglomerados extraídos do *Estudo n. 34 para trompete*, de S. Hering.

2.3.2 Gestos Horizontais (Definição 2)

A melodia de 2 *violões* de Egberto Gismonti (Intertexto B) foi dividida em 20 segmentos, com dimensões variadas (FIG. 2.16). Da mesma forma que no primeiro movimento, o número de classes-de-notas não repetidas determinou a dimensão dos conjuntos relacionados a cada trecho (FIG. 2.17). Formamos para cada segmento, uma paleta de 24 transposições e inversões, a partir de sua forma normal, a ser utilizada como gestos melódicos do segundo movimento (FIG. 2.18 a 2.27). A forma prima³⁸ provoca uma descaracterização do conteúdo de cada frase, como define a proporção revisionária “Generalização”, de Straus (1990, p. 17), tornando difícil a identificação da obra original, depois da re-elaboração. Para cada compasso, o instrumento executante dos gestos horizontais utilizou um conjunto de uma paleta. Decidimos que o primeiro compasso será definido mais adiante. Tratamos então, inicialmente, do segundo compasso, e foi utilizado um conjunto da primeira paleta; no terceiro compasso, um conjunto da segunda paleta, e assim por diante. Escolheu-se arbitrariamente elementos do conjunto pertencente a uma determinada paleta. O padrão cíclico foi mantido porém ao findar a última paleta voltou-se então a utilizar a primeira, e assim por diante até o final da obra. Para este segundo movimento, optamos por utilizar determinadas linhas (incluindo T_n e T_nI) a cada consulta da série de paletas. Como decisão

³⁸ Vide item 1.8, pag 64

composicional, escolhemos as primeiras, quintas, oitavas e décimas primeiras linhas de cada paleta, para delas extraírmos as alturas postas na partitura, de acordo com este planejamento. Exemplificando o processo, o segundo compasso foi concebido com alturas da primeira linha ($T_n + T_nI$) da paleta do segmento 1 mostrado na FIG. 2.18; o terceiro compasso, da primeira linha da paleta do conjunto 2, também mostrada na FIG. 2.18; o quarto compasso, o primeiro segmento da FIG. 2.19, etc., até atingirmos o compasso 21 do movimento e a 1^a linha da 20^a e última paleta (FIG. 2.27). A partir daí, para a composição do compasso 22, voltamos à primeira paleta e escolhemos então alturas da 5^a linha. O processo continuou da mesma forma com as primeiras linhas. Ao término da utilização das quintas linhas de todas as paletas, as oitavas e décimas primeiras linhas foram utilizadas similarmente.

Estabelecemos também que os instrumentos utilizados para executar os segmentos elaborados segundo a presente definição são, na seguinte ordem: Violino 2, Violoncello, Violino 1 e Viola. O tamanho desses segmentos é de 3 compassos. A esses segmentos foram aplicados valores rítmicos, de acordo com os critérios de planejamento definidos no item 2.3.3. Por fim, admitimos a alteração de oitavas e ornamentos.

2 VIOLÕES

SOLO EGBERTO GISMONTI (1980)

Segmento 1 Segmento 2

Segmento 3

Segmento 4 Segmento 5

Segmento 6 Segmento 7

Segmento 8 Segmento 9 Segmento 10

Segmento 11 Segmento 12

Segmento 13 Segmento 14

Segmento 15 Segmento 16 Segmento 17

Segmento 18 Segmento 19 Segmento 20

FIGURA 2.16. Solo de 2 Violões, de Egberto Gismonti, com os segmentos selecionados.

FIGURA 2.17. Conjuntos de alturas dos trechos da peça de GISMONTI (1980), na forma normal.

FIGURA 2.18. Paleta Tn/TnI dos segmentos 1 e 2

Segmento 3

T

I

Segmento 4

T

I

FIGURA 2.19. Paleta Tn/TnI dos segmentos 3 e 4

Segmento 5

T I

Segmento 6

T I

FIGURA 2.20. Paleta Tn/TnI dos segmentos 5 e 6

Segmento 7

T I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Segmento 8

T I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

FIGURA 2.21. Paleta Tn/TnI dos segmentos 7 e 8

Segmento 9

T I

Segmento 10

T I

FIGURA 2.22. Paleta Tn/TnI dos segmentos 9 e 10

Segmento 11

Segmento 12

FIGURA 2.23. Paleta Tn/TnI dos segmentos 11 e 12

FIGURA 2.24. Paleta Tn/TnI dos segmentos 13 e 14

Segmento 15		Segmento 16	
T	I	T	I
7 B 2	A 1 5	8 2 4 7	5 8 A 0
8 0 3	B 2 6	1 3 5 8	6 9 B 1
9 1 4	0 3 7	2 4 6 9	7 A 0 2
A 2 5	1 4 8	3 5 7 A	8 B 1 3
B 3 6	2 5 9	4 6 8 B	9 0 2 4
0 4 7	3 6 A	5 7 9 0	A 1 3 5
1 5 8	4 7 B	6 8 A 1	B 2 4 6
2 6 9	5 8 0	7 9 B 2	0 3 5 7
3 7 A	6 9 1	8 A 0 3	1 4 6 8
4 8 B	7 A 2	9 B 1 4	2 5 7 9
5 9 0	8 B 3	A 0 2 5	3 6 8 A
6 A 1	9 0 4	B 1 3 6	4 7 9 B

FIGURA 2.25. Paleta Tn/TnI dos segmentos 15 e 16

Segmento 17		Segmento 18	
T	I	T	I
3 6 B	1 6 9	3 6 B	1 6 9
4 7 0	2 7 A	4 7 0	2 7 A
5 8 1	3 8 B	5 8 1	3 8 B
6 9 2	4 9 0	6 9 2	4 9 0
7 A 3	5 A 1	7 A 3	5 A 1
8 B 4	6 B 2	8 B 4	6 B 2
9 0 5	7 0 3	9 0 5	7 0 3
A 1 6	8 1 4	A 1 6	8 1 4
B 2 7	9 2 5	B 2 7	9 2 5
0 3 8	A 3 6	0 3 8	A 3 6
1 4 9	B 4 7	1 4 9	B 4 7
2 5 A	0 5 8	2 5 A	0 5 8

FIGURA 2.26. Paleta Tn/TnI dos segmentos 17 e 18

FIGURA 2.27. Paleta Tn/TnI dos segmentos 19 e 20

2.3.3 Células Rítmicas (Definição 3)

O intertexto C forneceu células rítmicas que foram utilizadas no segundo movimento do Quarteto, pelos instrumentos executantes dos segmentos construídos segundo a Definição 2. Aos demais instrumentos, couberam notas longas (com valores maiores ou iguais à mínima) obtidas da Definição 1, ou ainda, foram utilizados, como veremos adiante, também na execução de linhas inteligíveis do Intertexto B, isto é, linhas onde o Intertexto B se mostre transparente. Da linha melódica de Corelli (Intertexto C), desprezamos as alturas, e só utilizamos a estrutura rítmica. Cada um dos vinte e cinco compassos da obra (considerando a casa 2 do ritornello) geraram células rítmicas (FIG. 2.29), que foram distribuídas na construção dos trechos de cada instrumento, de acordo com TAB. 2.5.

Obedecendo a ordem estabelecida dos instrumentos executantes da Definição 2, a numeração em branco na TAB. 2.5 é a que foi utilizada na composição. Por exemplo: o 2º Violino executa nos compassos 2, 3 e 4 do movimento, o ritmo encontrado na *Sarabanda*, comp. 2, 6 e 10; o Violoncello executa nos comp. 5, 6 e 7, o ritmo encontrado nos comp. 16, 20 e 24; o 1º Violino por sua vez, executa nos comp. 8, 9 e 10 do movimento *Lamento*, o ritmo encontrado nos comp. 25, 4 e 8 da *Sarabanda*, e assim por diante.³⁹

³⁹ Esta ordem é um exemplo de emprego do acaso, muito comum na música contemporânea.

Sarabanda
Largo
dolce

p

sf

dim. *pp*

cresc. *sf*

1. 2.

FIGURA 2.28. Sarabanda de Arcangelo Corelli
Fonte: CORELLI, 1959

DEFINIÇÃO 3

3
(a partir da Sarabanda de Corelli)

FIGURA 2.29. Células rítmicas da *Sarabanda* de Corelli

TABELA 2.5

Distribuição rítmica para o Segundo Movimento do Quarteto

	1º violino	2º violino	viola	violoncello
Compasso do 2º mov. do Quarteto	Número do compasso da Sarabanda			
2	1	2	3	4
3	5	6	7	8
4	9	10	11	12
5	13	14	15	16
6	17	18	19	20
7	21	22	23	24
8	25	1	2	3
9	4	5	6	7
10	8	9	10	11
11	12	13	14	15
12	16	17	18	19
etc	etc

Observemos que a primeira coluna da TAB. 2.5 se estende vertical e descendente, havendo portanto liberdade para que movimento seja definido com qualquer número de compassos. Optamos por formatar o movimento em 72 compassos. A TAB. 2.5, em seu formato integral pode ser examinada no Apêndice A. As quatro colunas da direita, no entanto, contêm os números de 1 a 25, correspondentes ao total de compassos da *Sarabanda*, com essa numeração utilizada de forma cíclica, sendo distribuídas nas linhas horizontais. Foram utilizadas pausas sendo excluídas algumas, e os segmentos passaram pelos seguintes procedimentos de transformação rítmica: aumento, diminuição, articulação, interpolação (com inserção de novos valores entre alturas adjacentes), fragmentação e ornamentação, bem como foram realizadas repetições de partes escolhidas dos segmentos criados.

2.3.4 Dinâmicas e Densidades (Definição 4)

A onda sonora do *Handbell*, extraída do arquivo “HANB1HIT.WAV” (MICROSOFT, 1992) foi considerada do seu início até 6,0s de duração (FIG. 2.30). A linha de contorno da metade superior dessa onda foi utilizada como determinante da evolução dinâmica e de densidade da obra composta (FIG. 2.31). As ordenadas deste gráfico correspondem às áreas dinâmicas da obra (pianíssimo, piano, mezzo forte e forte ou fortíssimo) e às possibilidades de participação instrumental, bem como às técnicas associadas a esses instrumentos, cada dinâmica corresponde a uma certa quantidade de instrumentos com arco (vide TAB. 2.6) e a maneira como os instrumentos restantes são executados (utilização de pizzicatos, harmônicos e surdina). Usos de ornamentos, trêmolos, glissandos, col legno, *sul ponticello*, etc., são livres. Valores intermediários e gradativos de dinâmica (*mp*, *mf*, *cresc.*, etc.) também serão utilizados, a medida em que a linha evolutiva da obra tenha direção ascendente ou descendente. As abscissas da FIG. 2.31 mostram a sucessão dos 72 compassos do movimento.

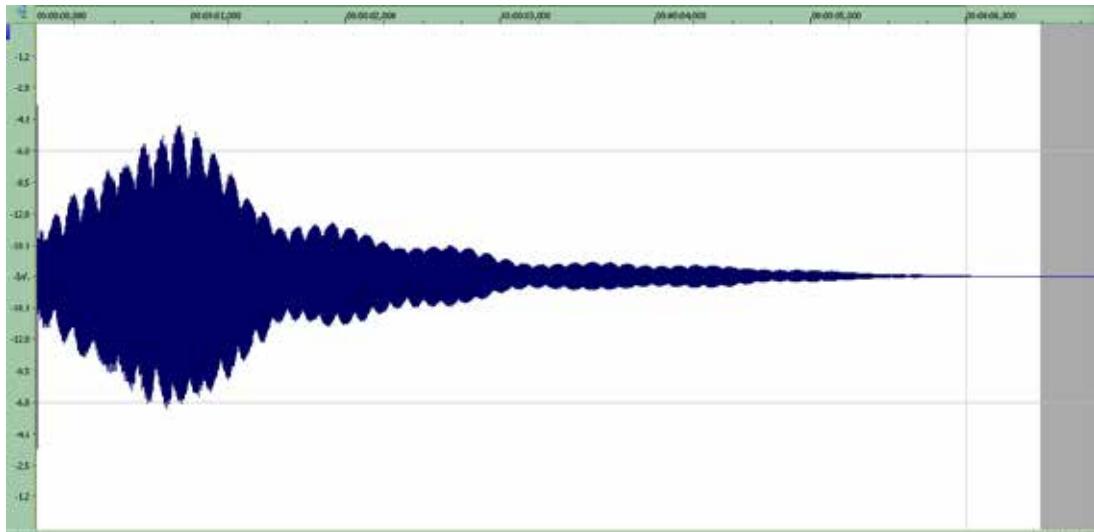


FIGURA 2.30. Seis segundos da Onda do *Handbell*.

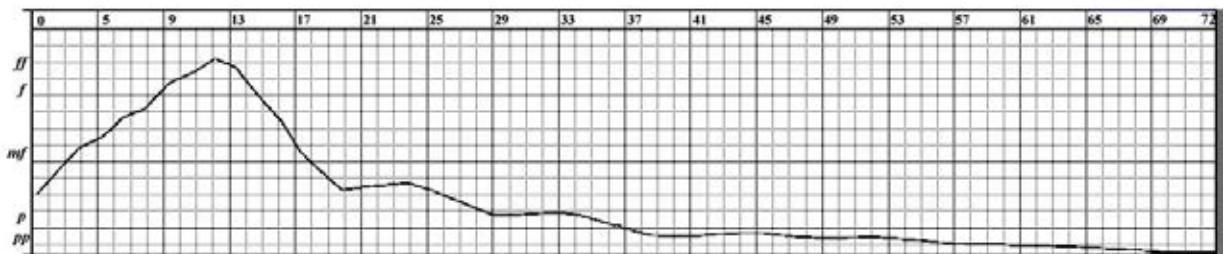


FIGURA 2.31. Contorno da onda do *Handbell* que determina a dinâmica e a densidade de *Lamento*.

TABELA 2.6
Dinâmica e simultaneidade instrumental

Dinâmica considerada	número de instrumentos simultâneos
<i>f, ff</i>	4 instrumentos tocam com arco
<i>mf</i>	3 instrumentos tocam com arco; 1 instrumento executa <i>pizzicatos</i> , utiliza o arco com harmônicos ou surdina, ou não toca.
<i>p</i>	2 instrumentos tocam com arco; 2 executam <i>pizzicatos</i> , utilizam arco com harmônicos ou surdina, ou não tocam.
<i>pp</i>	1 instrumento toca com arco; 3 executam <i>pizzicatos</i> , utilizam o arco com harmônicos ou surdina, ou não tocam.

2.3.5 Forma (Definição 5)

Consideramos a seguinte equação, que determina uma progressão aritmética:

$$a_n = a_1 + (n - 1).r$$

onde $a_1 = 2$, $r = 3$, e a n decidimos atribuir alguns números inteiros, sem qualquer relação matemática entre eles (1, 2, 4, 7, 11, 16 e 22).

Aplicando os números inteiros escolhidos, a progressão resultante (2, 5, 11, 20, 32, 47, 65) representam os números dos compassos iniciais de cada seção. Denominamos seções, aos trechos onde qualquer um dos instrumentos que executam os gestos harmônicos, deixa de fazê-lo para executar um trecho literal do intertexto B, conforme definiremos no item 2.3.6. Para o compasso selecionamos 4/4, com marcação metronômica equivalente a $\pm = 50$. Como a *Sarabanda* possui compasso 3/4, uma ou mais pausas foram inseridas, para completar um compasso quaternário, e o posicionamento desta(s) pausa(s) foi arbitrário. Uma ou mais pausas criadas com a finalidade de completar as 4 semínimas, entretanto, foram substituídas por prolongamentos equivalentes, de notas existentes na célula rítmica em questão. O movimento encerra no compasso 72, e este compasso foi literalmente replicado para o primeiro compasso (único a não pertencer à seções estabelecidas pela progressão acima obtida). Os compassos 65 a 72 compõem a 7ª e última seção do movimento.

2.3.6 Momento de transparência (Definição 6)

De acordo com a Definição 6, um fragmento literal do intertexto B transparece inteligivelmente, e surge precisamente nos compassos com numeração definida pela série escolhida no item anterior (compassos 2, 5, 11, 20, 32, 47 e 65). O instrumento que executa este fragmento foi escolhido dentre os que estariam executando o acompanhamento de acordo com a Definição 1, conforme a convenção definida para a forma da obra. O trecho foi escrito exatamente como aparece no intertexto original, e modificado por diminuição ou aumento (no todo ou em parte), transposição ou utilizou-se as mesmas alturas em oitavadas para o agudo ou para o grave. Estabelecemos que parte dos quatro primeiros compassos da peça de Gismonti seriam utilizados nestes momentos como segmentos inteligíveis, e o início deles estariam nos compassos onde começam as seções (primeiro segmento iniciando no compasso 2, segundo segmento no compasso 5 etc.). A partitura de *Lamento* está disponível no Apêndice E.

2.4. Planejamento Composicional do Terceiro Movimento: *Dispersão*

Para o terceiro movimento do Quarteto de Cordas *Incelença*, intitulado *Dispersão*, também elaborado a partir do mesmo Sistema 1, utilizamos os seguintes intertextos: A) Linha melódica da composição *Eleven four*, de Paul Desmond (transcrita do álbum *Dave Brubeck*

De Luxe Piano Album, Derry Music Company, 1965), compassos 1 a 16 (exposição do tema); B) Linha melódica da composição *Recife Cidade Lendária*, do compositor pernambucano Capiba, codinome de Lourenço da Fonseca Barbosa (1904 - 1997); C) Linha rítmica da parte de trombone, da composição *A História do Soldado*, de Igor Stravinsky, re-escrita em compasso ternário (Extraída do Volume III da coleção *Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire: for trombone and tuba*, p. 38-39). Também utilizamos a onda sonora de um *bar chimes* ou *mark tree*, extraído de Adler (1989), com a finalidade de estabelecer as dinâmicas e densidades. Uma sequência numérica foi utilizada para a Definição 5, conforme estabelece o Sistema.

2.4.1. Estrutura Vertical (Definição 1)

Para este movimento, a harmonia utilizada foi obtida através da compressão das alturas do intertexto A (FIG. 2.32). Dezesseis aglomerados surgiram a partir do agrupamento simultâneo das alturas dos dezesseis compassos da composição de Paul Desmond. Como aconteceu nos movimentos anteriores, a utilização integral ou parcial das alturas existentes nos aglomerados da FIG. 2.33 foi livre ou arbitrária. Cada aglomerado do Intertexto A correspondeu, a um compasso da peça, obedecendo-se o ordenamento verificado na FIG. 2.33. Ao atingirmos o aglomerado 16 (no compasso 16 deste movimento), voltamos a utilizar o aglomerado 1 no compasso 17, e assim recomeçando uma ordem cíclica dos aglomerados verificados na FIG. 2.33 (procedimento similar ao movimento anterior).

Eleven Four (1962)

Paul Desmond

SOLO

FIGURA 2.32. Melodia de *Eleven Four*, de Paul Desmond

FIGURA 2.33. Dezesseis aglomerados extraídos de *Eleven Four*, de P. Desmond.

2.4.2 Gestos Horizontais (Definição 2)

A linha melódica de *Recife Cidade Lendária*, de Capiba, foi seccionada em 10 grupos de 4 compassos (FIG. 2.34). As seções compreendem os compassos 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, 37-40. As dois últimos grupos são os compassos da coda, e o último compasso da obra foi o único não incluído nas seções estabelecidas na presente Definição. Conjuntos de classes-de-notas⁴⁰ não repetidas foram construídos a partir dos segmentos formados de cada grupo de 4 compassos, e paletas com 24 transposições e inversões surgiram a partir da forma normal de cada segmento e foram utilizadas na construção dos elementos horizontais do movimento. Como determinado pelo Sistema, usamos a proporção revisionária “Generalização”, de Straus (1990, p. 17), a fim de tornar estes segmentos da melodia de Capiba irreconhecíveis depois da manipulação (FIG. 2.35). Cada grupo de 4 compassos desta forma possui uma correspondência com uma paleta, obedecendo sempre a ordem numérica de um e outro (o primeiro segmento relacionado com a primeira paleta, o segundo, com a segunda paleta, etc). Na construção do terceiro movimento de *Incelença*, da mesma forma que o movimento anterior, tivemos liberdade na escolha de um conjunto de alturas de numa determinada paleta. Ao se chegar à última paleta, voltou-se então para a primeira, e seguindo-se a mesma ordem ciclicamente até o final da obra. Os instrumentos executantes dos segmentos elaborados segundo a Definição 2, procederam a referida execução na seguinte ordem: Violoncello, 1º Violino, Viola, 2º Violino, e cada um deles tocam a partir de compassos numerados iniciando com o segundo elemento da série de Fibonacci. Neste caso, consideraremos a seguinte coleção de números: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89. As execuções foram programadas como segue: o Violoncello toca no primeiro compasso; o 1º Violino, no compasso 2; a Viola nos compassos 3 e 4; o 2º Violino nos compassos 5 a 7; o Violoncello volta a tocar nos compassos 8 a 12; o 1º Violino, compassos 13 a 20; a Viola, compassos 21 a 33; o 2º Violino, compassos 34 a 54; o Violoncello, compassos 55 a 88; e finalmente, o 1º Violino toca do compasso 89 até a última paleta, depois de já ter tocado duas vezes (vide TAB. 2.7). Para se calcular o número total de compassos deste movimento, considerando que existem 10 paletas, e o primeiro violino começa a executar pela última vez a Definição 2 utilizando a nona paleta pela oitava vez (começará no compasso 89), concluiremos que este possuirá a seu encargo, dois compassos oriundos de conjuntos da nona e décima paletas, e ainda teria que percorrer duas vezes a série de paletas, como foi estabelecido. Isso totaliza 22 compassos além dos 88 existentes antes do primeiro

⁴⁰ Vide item 1.8 pag.64.

violino iniciar sua derradeira participação na execução da Definição 2. Com isso, definimos que o terceiro movimento possuiria 110 compassos.

TABELA 2.7
Instrumentos utilizados para execução da Definição 2

Instrumento	Compassos
Violoncello	1
1º Violino	2
Viola	3-4
2º Violino	5-7
Violoncello	8-12
1º Violino	13-20
Viola	21-33
2º Violino	34-54
Violoncello	55-88
1º Violino	89-110

Cada compasso do movimento *Dispersão* foi construído com uma paleta diferente. Escolhemos de forma arbitrária, para o movimento *Dispersão*, certas alturas existentes em cada paleta. Com a primeira paleta sendo utilizada pela primeira vez no primeiro compasso, escolhemos alturas da sua primeira linha (a T_n e a T_nI correspondente); em seguida, da segunda paleta para o segundo compasso, sua segunda linha (T_n e T_nI); da terceira, sua terceira linha, e assim por diante. Fizemos uso cíclico tanto das paletas, quanto das linhas, isto é, chegando-se à última paleta, voltamos à primeira, bem como chegando-se à escolha da última linha de uma determinada paleta, voltamos à escolher a primeira linha da paleta seguinte. Em outras palavras, tanto as paletas quanto as linhas estão implicadas num movimento cíclico.

RECIFE CIDADE LENDÁRIA

Capiba

(Lourenço da Fonseca Barbosa)

The musical score for 'Recife, Cidade Lendária' by Capiba consists of eight staves of music. The key signature is one flat. Measure numbers 1 through 38 are indicated on the left side of each staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several measures where the tempo is marked as '3'. The score is presented in a large, clear font with a white background.

FIGURA 2.34. *Recife, Cidade Lendária*, de Capiba



FIGURA 2.35. Conjuntos de alturas das seções da peça de Capiba, na forma normal

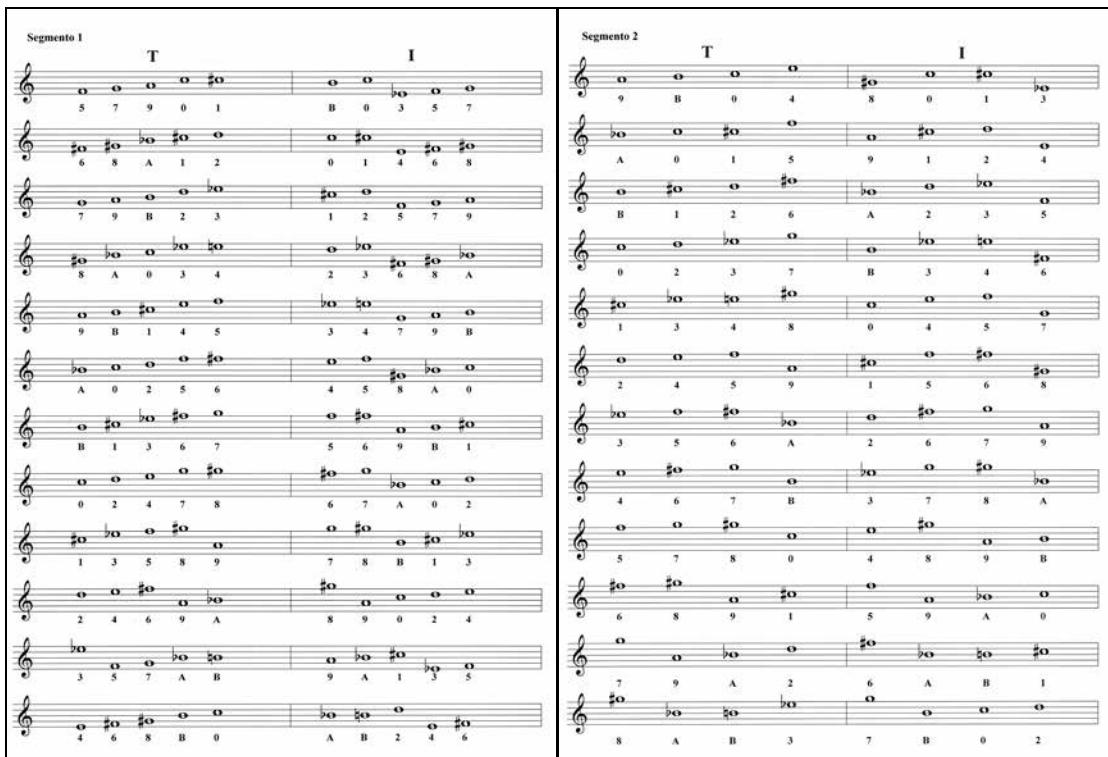


FIGURA 2.36. Paleta Tn/TnI dos segmentos 1 e 2

Segmento 3

T **I**

Segmento 4

T **I**

FIGURA 2.37. Paleta Tn/TnI dos segmentos 3 e 4

Segmento 5

T **I**

Segmento 6

T **I**

FIGURA 2.38. Paleta Tn/TnI dos segmentos 5 e 6

Segmento 7

T I

Segmento 8

T I

FIGURA 2.39. Paleta Tn/TnI dos segmentos 7 e 8

Segmento 9

T I

Segmento 10

T I

FIGURA 2.40. Paleta Tn/TnI dos segmentos 9 e 10

2.4.3 Células Rítmicas (Definição 3)

A linha do trombone da peça *A História do Soldado* de Stravinsky (FIG. 2.36), foi integralmente re-escrita em compasso 3/4 porque o movimento foi escrito em compasso ternário, e 15 compassos re-elaborados foram considerados (FIG. 2.42). Os compassos 5, 9, 10, 19, 20, 21 e 25 da parte original foram desconsiderados, pois são compassos em branco ou contagens, ou ainda notas provenientes de ligaduras de prolongamento. Da mesma forma, as notas que receberam originalmente este tipo de ligadura, no novo texto rítmico criado foram convertidas em pausas. A relação de tempo entre as figuras da obra de Stravinsky continuou a mesma. As alturas originais foram descartadas, e as células rítmicas foram utilizadas conforme a TAB. 2.8, cujo formato integral está no Apêndice B. As células em negrito mostram qual instrumento é utilizado para executar o Intertexto B, qual célula do Intertexto C é utilizada e o número de compassos por instrumento, que corresponde a um número da série de Fibonacci.

TABELA 2.8
Distribuição das células rítmicas utilizadas no movimento *Dispersão*

Compasso do 3º mov. do Quarteto	violoncello	1º violino	viola	2º violino
Número de compasso do Intertexto C re-escrito				
1	1	2	3	4
2	5	6	7	8
3	9	10	11	12
4	13	14	15	1
5	2	3	4	5
6	6	7	8	9
7	10	11	12	13
8	14	15	1	2
9	3	4	5	6
10	7	8	9	10
11	11	12	13	14
etc.	etc

Foram utilizadas arbitrariamente pausas com valor equivalente às figuras do intertexto, e, da mesma forma que foi estabelecido no movimento anterior, os compassos também passaram pelos procedimentos de transformação rítmica (aumentação, diminuição, articulação) e melódica (interpolação com inserção de novos valores entre alturas adjacentes, fragmentação, ornamentação e deslocamento de oitava), e foram também realizadas repetições de partes escolhidas dos segmentos criados. Compassos (inteiros ou parte deles) foram transformados em silêncio, segundo necessidades estabelecidas para o próximo item, o das Dinâmicas e Densidades.

L'HISTOIRE DU SOLDAT

PART I
The Soldier's March (The Soldier's Tale)

IGOR STRAVINSKY
 (b. 1882)

M. M. $\text{♩} = 112$

f w/ Cornet

Scene I
 M. M. $\text{♩} = 100$

Tromb.
 Basson

The Royal March
 M. M. $\text{♩} = 112$
 Solo

f

molto

FIGURA 2.41. Primeira página original do trombone na *História do Soldado* de Igor Stravinsky
 Fonte: BROWN, 1965, p. 38



FIGURA 2.42. 15 compassos da re-escrita da parte mostrada na figura anterior, considerando o planejamento rítmico acima

2.4.4 Dinâmicas e Densidades (Definição 4)

A onda sonora do *Mark Tree* ou *chimes* que foi extraída do arquivo “marktree.mp3” (ADLER, 1989), aparece em *stereo* na FIG. 2.43. Uma fusão dos dois canais resultou um único canal (FIG. 2.44), e a linha de contorno da metade superior dessa onda, foi utilizada na elaboração da dinâmica e da densidade de cada trecho da obra (FIG. 2.45).

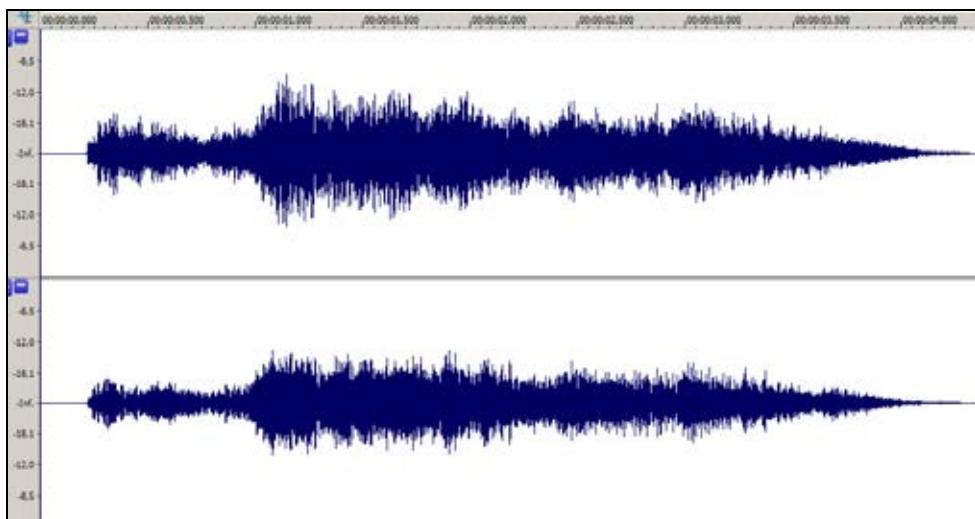


FIGURA 2.43. A onda original do *Mark Tree*.

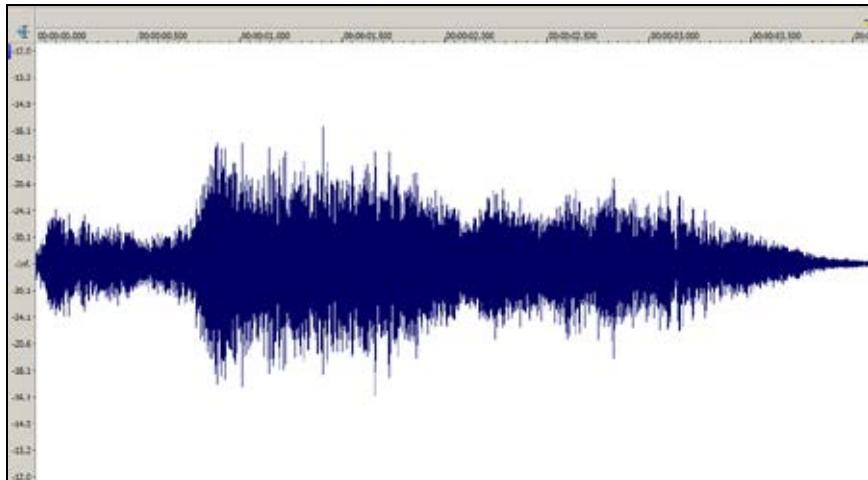


FIGURA 2.44. Onda do *Mark Tree* após a fusão dos dois canais, com transformação em mono.

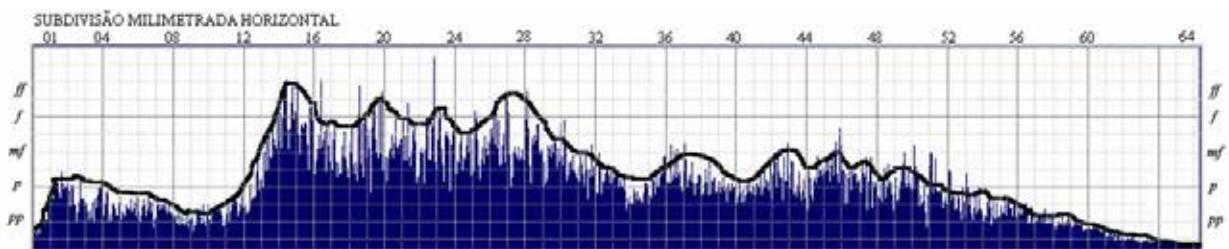


FIGURA 2.45. Contorno da onda do *Mark Tree*, em fundo quadriculado, o qual determinará a dinâmica e a densidade em *Dispersão*.

De acordo com a FIG. 2.45, à partir da curva resultante definiram-se as Dinâmicas e Densidades estabelecendo com a evolução de sua linha, as estabilizações sonoras, crescendo e decrescendo, etc. A TAB. 2.9 usa como referência as 12 subdivisões verticais na apresentação milimetrada da FIG. 2.45. Entretanto, pudemos observar que a curva do contorno atinge no máximo a décima subdivisão vertical (onde se situa a dinâmica *ff* da figura). Assim, elaboramos uma graduação dinâmica de 1 a 10, em grupos ascendentes de 4 subdivisões. Para as quatro primeiras subdivisões verticais, consideramos uma dinâmica suave, entre *pp* e *p*; as quatro intermediárias, *p* a *mf*; e as subdivisões superiores, *mf* a *ff*.

Observando-se a milimetração horizontal, definimos que cada subdivisão corresponderia a dois compassos. Em consequência do planejamento da presente Definição, e baseando-nos na FIG. 2.45, as dinâmicas e densidades (forma de participação dos instrumentos no movimento) do movimento *Dispersão* são apresentadas na TAB. 2.9.

TABELA 2.9
Dinâmicas e Densidades de *Dispersão*

Subdivisão milimetrada da FIG. 2.45	Compassos correspondentes	Dinâmicas	Densidades
1	1 e 2	<i>pp</i>	Os instrumentos utilizam <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina ou ficam em silêncio
2-4	3 a 8	<i>p</i>	1 instrumento utiliza arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>), e 3 utilizam <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina, ou ficam em silêncio
5 a 10	9 a 20	<i>p dim. a pp</i>	idem
11 a 14	21 a 28	<i>pp cresc. a ff</i>	Os instrumentos iniciam com <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina (ou ficam em silêncio), e gradualmente chegam ao final do trecho executando em arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>).
15 a 18	29 a 36	<i>ff dim. a mf</i>	Os instrumentos iniciam todos executando em arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>), e gradualmente chegam ao final do trecho com 2 instrumentos ainda utilizando arco, e 2 utilizando <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina, ou ficam em silêncio
19 e 20	37 a 40	<i>mf cresc. a f</i>	Os instrumentos iniciam com 2 instrumentos utilizando arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>) e 2 utilizando <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina (ou ficam em silêncio), e gradualmente chegam ao final do trecho com todos os instrumentos executando em arco.
21 a 23	41 a 46	<i>f dim. a mf</i>	Os instrumentos iniciam todos executando em arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>), e gradualmente chegam ao final do trecho com 2 instrumentos utilizando arco, e 2 utilizando <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina, ou ficam em silêncio.
24	47 e 48	<i>f sub.</i>	Todos os instrumentos utilizam arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>)

25 a 28	49 a 56	<i>mf cresc. a f</i>	Os instrumentos iniciam com 2 instrumentos utilizando arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>) e 2 utilizando <i>pizzicato</i> , harmônicos ou surdina (ou ficam em silêncio), e gradualmente chegam ao final do trecho com todos os instrumentos executando em arco
29 a 35	57 a 70	<i>f dim. a p</i>	Os instrumentos iniciam todos executando em arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>), e gradualmente chegam ao final do trecho com 1 instrumento utilizando arco, e 3 utilizando <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina, ou ficam em silêncio.
36 a 38	71 a 76	<i>p cresc. a mp</i>	1 instrumento utiliza arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>), e 3 utilizam <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina, ou ficam em silêncio.
39 a 41	77 a 82	<i>mp dim. a p</i>	idem
42 e 43	83 a 86	<i>p cresc. a mp</i>	idem
44	87 e 88	<i>p</i>	idem
45 e 46	89 a 92	<i>p cresc. a mp</i>	idem
47 e 48	93 a 96	<i>p sub.</i>	idem
49 e 50	97 a 100	<i>mp sub.</i>	idem
51 ao final	101 ao final	<i>mp dim. a pp</i>	Os instrumentos iniciam com 1 instrumento utilizando arco (com <i>glissandos</i> , trinados, <i>trêmolos</i> , <i>col legno</i> , <i>sul ponticello</i>) e 3 utilizando <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina (ou ficam em silêncio), e gradualmente chegam ao final do trecho com todos os instrumentos executando em <i>pizzicatos</i> , harmônicos ou surdina (ou ficam em silêncio), e com sons cada vez mais espaçados nos últimos 15 compassos.

Com a finalidade de viabilizar um controle mais rigoroso da densidade (conforme definido na Definição 4), aplicamos a uma região da peça uma máscara de deleção, que consiste em eliminar o conteúdo de um determinado número de compassos a partir de uma regra. Na definição desta regra utilizamos a fórmula para cálculo de subconjuntos de um conjunto de n elementos (excluindo-se o conjunto vazio) para determinar que instrumentos do

quarteto estarão ativos. São quinze os subconjuntos de um conjunto de quatro elementos (sem o conjunto vazio). A fim de controlar uma maior região consideramos grupos de três compassos para cada combinação, de tal sorte que submeteremos 45 compassos a esse procedimento de controle textural. Escolhemos a região compreendida entre os comp. 33 e 77. A distribuição textural dessa região é mostrada no diagrama da FIG. 2.46.

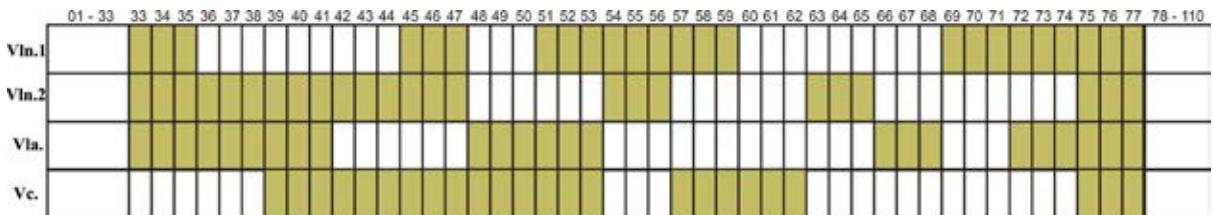


FIGURA 2.46. Distribuição textural entre os compassos 33 e 77

2.4.5 Forma (Definição 5)

Para a definição da forma deste movimento, escolhemos duas progressões numéricas. A primeira, uma progressão geométrica estabelecendo uma numeração para os compassos onde fornecemos um acréscimo gradual da velocidade metronômica para o movimento, até um determinado compasso. Esta progressão foi obtida através da seguinte equação:

$$a_n = a_1 \cdot q^{(n-1)}$$

onde $a_1 = 1$, $q = 2$; adotamos que n tem um valor inteiro entre 1 e 7 (esses valores sendo atribuídos arbitrariamente). A progressão resultante: 1, 2, 4, 8, 16, 32 e 64, forneceu os números de compassos onde seções foram iniciadas. Para n igual a sete, temos $a_7 = 64$. Por conseguinte, o compasso 64 possui o andamento mais rápido da obra, desde o seu início.

A segunda progressão numérica foi baseada em seis números da série de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13. Criamos novas seções, nas quais os números de compassos foram estabelecido por esta sequência, e cada uma delas passou a ter uma marcação metronômica, diminuindo a velocidade do movimento do compasso 64 até seu final. A TAB. 2.10 mostra como as velocidades são distribuídas pelo movimento, a cada seção:

TABELA 2.10
Marcações Metronômicas utilizadas em cada seção

Seção	Compassos	Marcação Metronômica
1	1	$\pm = 50$
2	2-3	$\pm = 60$
3	4-7	$\pm = 65$
4	8-15	$\pm = 70$
5	16-31	$\pm = 75$
6	32-63	$\pm = 80$
7	64	$\pm = 90$
8	65	$\pm = 90$
9	66-67	$\pm = 85$
10	68-70	$\pm = 80$
11	71-75	$\pm = 75$
12	76-83	$\pm = 70$
13	84-96	$\pm = 65$
14	97-110	$\pm = 60$

2.4.6 Momento de transparência (Definição 6)

De acordo com a Definição 6, um fragmento literal do intertexto B aparece inteligivelmente, uma vez em cada seção, tendo a duração de até 2 compassos. A escolha do número de instrumentos por intervenção foi livre. Qualquer trecho do intertexto B pôde ser utilizado, de forma integral ou passando por processos de diminuição, aumento, transposição, ou com suas alturas alteradas oitavas acima ou abaixo. A partitura de *Dispersão* consta no Apêndice E.

CAPÍTULO 3: *Cosmos*, para quarteto de flautas doce e harpa

3.1. Definição do Sistema Composicional nº 2

SISTEMA 2

Este sistema manipula três intertextos quaisquer, doravante denominados intertexto A, B e C.

Definição 1 - *O intertexto A é citado literalmente, ou tem alguns de seus segmentos arbitrariamente omitidos ou transportados oitava acima ou abaixo, para se adaptar às extensões instrumentais ou vocais utilizadas.*

Definição 2 - *Ao intertexto B, aplica-se a ferramenta intertextual de fragmentação (STRAUS, 1990, p.17), que consiste em separar elementos que ocorrem de forma contígua.*

Definição 3 - *Ao intertexto C, aplica-se a ferramenta Tessera (BLOOM,2002, p. 97),que consiste em uma compleição antitética do texto original.*

Definição 4 - *Os intertextos serão moldados de acordo com um planejamento gráfico.*

Definição 5 - *Recursos de aumentação ou diminuição rítmica poderão ser utilizados para sincronizar os textos.*

3.2. Planejamento Composicional do quarteto de flautas doce e harpa (*Cosmos*)

3.2.1. Aplicação do Intertexto A (Definição 1)

Como Intertexto A, utilizamos a segunda voz do Madrigal *Io parto* de Carlo Gesualdo, cujos dez primeiros compassos são mostrados, na transcrição moderna de Palisca (2001, p.184), na FIG. 3.1. Esta segunda voz foi re-escrita de forma simplificada, usando arbitrariamente um compasso único, 4/4. Como observamos na transcrição de Palisca, cujos compassos 42-45 são mostrados na FIG. 3.2, as unidades de compasso são flexíveis, ou seja, embora de acordo com a fórmula indicada no início da obra, exista a capacidade de se acomodarem 4 semínimas (ou 2 mínimas), a maioria dos compassos contêm o equivalente a 8 semínimas (ou 4 mínimas), com exceção dos compassos 7, 8, 9, 10, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43 e 44, que possuem o equivalente a 4 semínimas (ou 2 mínimas) e dos compassos 28 e 45, que possuem o equivalente a 12 semínimas (ou 6 mínimas). Assim sendo,

reescrevemos o texto musical utilizando apenas a fórmula quaternária 4/4 (FIG. 3.3), obtendo 75 compassos. As frases cujas alturas extrapolaram a extensão do instrumento a ser executado, foram oitavadas ou omitidas.

6

FIGURA 3.1. *Io Parto* de Gesualdo (comp. 1-10)

Fonte: PALISCA (2001)

FIGURA 3.2. *Io Parto* de Gesualdo (comp. 42-45)

Fonte: PALISCA (2001)

FIGURA 3.3. Primeira página da transcrição da segunda voz de *Io Parto* de Gesualdo em 4/4



FIGURA 3.4. Segunda página da transcrição da segunda voz de *Io Parto* de Gesualdo em 4/4

3.2.2. Aplicação do Intertexto B (Definição 2)

Como intertexto B utilizamos o trecho dos compassos 14 ao 386 do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 6*, de Béla Bartók, cuja página inicial é mostrada na FIG. 3.4. A ferramenta de fragmentação, mencionada e definida por Straus (1990, p. 17) foi utilizada para re-enumeralar esses compassos de Bartók de maneira que, o compasso originalmente com o nº 14 passe a ser o de nº 1, o compasso nº 15 o de nº 2, e assim por diante (procedimento demonstrado na TAB. 3.1). Para a elaboração do novo texto, escolheremos apenas os compassos reenumerados que fossem números primos (vide TAB. 3.1 e 3.2).



FIGURA 3.5. Trecho inicial do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 6*, de Bartók.

TABELA 3.1
Procedimento de re-enumeração e seleção de compassos

Compassos em Bartók	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	etc
Re-enumeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	etc.
Compassos utilizados	1	2	3		5		7				11		13	etc.

TABELA 3.2
Números primos entre 1 e 373

1	2	3	5	7	11	13	17	19	23
29	31	37	41	43	47	53	59	61	67
71	73	79	83	89	97	101	103	107	109
113	127	131	137	139	149	151	157	163	167
173	179	181	191	193	197	199	211	223	227
229	233	239	241	251	257	263	269	271	277
281	283	293	307	311	313	317	331	337	347
349	353	359	367	373					

Os compassos considerados foram re-escritos em 4/4, com $\ddot{A} = \ddot{A}$ em relação ao novo texto. Como o compasso 6/8 difere do 4/4 em uma semínima, houve um acréscimo de pausa ou prolongamento em um dos quatro tempos da re-escritura. A posição, ou seja, o tempo no qual ocorre esse acréscimo é definido pela TAB. 3.3. Essa tabela não informa o tipo de operação (pausa ou prolongamento) a ser aplicada, sendo esta uma decisão composicional. Assim, por exemplo, o primeiro compasso teve como seu primeiro tempo uma pausa de semínima. O segundo compasso teve um prolongamento no segundo tempo. O terceiro compasso teve também em seu terceiro tempo um prolongamento, e assim por diante. Exemplos desse procedimento são mostrados na FIG. 3.6.

TABELA 3.3
Tempos preenchidos com prolongamento de tempo anterior, ou com pausa

Número de compasso (intertexto original)	1º tempo	2º tempo	3º tempo	4º tempo	Número de compasso (intertexto original)	1º tempo	2º tempo	3º tempo	4º tempo
1 -	X				163-			X	
2 -		X			167-				X
3-			X		173-	X			
5-				X	179-		X		
7-	X				181-			X	
11-		X			191-				X
13-			X		193-	X			
17-				X	197-		X		
19-	X				199-			X	
23-		X			211-				X
29-			X		223-	X			
31-				X	227-		X		
37-	X				229-			X	
41-		X			233-				X
43-			X		239-	X			
47-				X	241-		X		
53-	X				251-			X	
59-		X			257-				X
61-			X		263-	X			
67-				X	269-		X		
71-	X				271-			X	
73-		X			277-				X
79-			X		281-	X			
83-				X	283-		X		
89-	X				293-			X	
97-		X			307-				X
101-			X		311-	X			
103-				X	313-		X		
107-	X				317-				X
109-		X			331-				X
113-			X		337-	X			
127-				X	347-		X		
131-	X				349-			X	
137-		X			353-				X
139-			X		359-	X			
149-				X	367-		X		
151-	X				373-			X	
157-		X							

Original em Bartók:	Re-escritura para a métrica 4/4:
 compasso 359 original	 compasso 359 (acrédimo no 1º tempo)
Original em Bartók:	Re-escritura para a métrica 4/4:
 compasso 11 original	 compasso 11 (acrédimo no 2º tempo)
Original em Bartók:	Re-escritura para a métrica 4/4:
 compasso 13 original	 compasso 13 (acrédimo no 3º tempo)
Original em Bartók:	Re-escritura para a métrica 4/4:
 compasso 167 original	 compasso 167 (acrédimo no 4º tempo)

FIGURA 3.6. Re-escritura de trechos em Bartók

A partir daí, os novos compassos foram distribuídos para os instrumentos do conjunto de flautas e harpa. Como possuímos originariamente até 4 partes distintas no Intertexto B (violinos 1 e 2, viola e violoncello no *Quarteto de Bartók*) e apenas um máximo de dois instrumentos por intertexto no novo grupo, preferencialmente foram utilizados trechos que possuiam uma relação de diálogo contrapontístico com o Intertexto A.

Artifícios de transformação melódica foram utilizados no processo: valores rítmicos maiores ou menores do que originalmente estão escritos, pausas ou omissões de alturas (isto é, trocas de alturas por pausas, com a finalidade de compor texturas variadas e adequar o trecho às extensões e possibilidades dos instrumentos envolvidos), mesclagem de alturas entre linhas (com re-elaboração rítmica), trinados e outros ornamentos, etc. Uníssonos deram lugar a solos, pela supressão de instrumentos. Alturas iguais que se repetem na passagem de um compasso para outro ganharam ligadura de prolongamento. Para passagens que são acordais ou polifônicas no Intertexto B, foram escolhidas apenas as alturas que

possuam maior dissonância com o Intertexto A. As alturas do Intertexto B que extrapolavam a extensão dos instrumentos utilizados (ou que tinham a inteligibilidade indesejavelmente comprometida por questões de debilidade dinâmica) foram oitavadas ou omitidas.

3.2.3. Aplicação do Intertexto C (Definição 3)

Como Intertexto C foram utilizados os 23 compassos iniciais e o primeiro acorde do 24º compasso, do Segundo Movimento da *Sinfonia n. 5*, de Peter I. Tchaikovsky, considerando apenas o conteúdo do naipe de cordas. Esse trecho, com as funções harmônicas indicadas, é mostrado na FIG. 3.7.

SINFONIA N° 5
(análise harmônica do início das cordas)
TSCHAIKOVSKY

FIGURA 3.7. Acordes empregados nos 23 primeiros compassos do Segundo Movimento da 5ª Sinfonia de P. Tchaikovsky, e o primeiro acorde do 24º compasso (executados pelas cordas).

Cada compasso do intertexto foi ampliado para três compassos e as progressões harmônicas originais foram modificadas de acordo com a ferramenta *Tessera* (compleição antitética), isto é, os acréscimos foram realizados partindo do princípio que o autor não foi longe o bastante em sua estruturação harmônica. O resultado, em termos quantitativos, foi a

ampliação do trecho para 69 compassos acrescidos de 6 (oriundos da manipulação do acorde inicial do compasso n. 24 e corresponderam aos de n. 70 ao 75 do intertexto transformado), de tal maneira que o novo texto baseado no Intertexto C se acomodou aos 75 compassos existentes nos Intertextos A e B, como indicamos anteriormente. Dessa forma, cada um dos compassos existentes no intertexto C passaram por re-ordenamentos e inserções de novos acordes, provocando novas relações harmônicas e fornecendo outras progressões. Além disso, foram admitidas também redistribuições rítmicas e de alturas dos acordes (como adiante explicitaremos no item 3.2.4). Da mesma forma que o Intertexto B, o Intertexto C foi elaborado utilizando-se um máximo de 2 flautas (ou 1 flauta e uma das mãos – correspondendo à região aguda, representada por M.d., ou grave, representada por M.e. – da harpa, ou ainda, apenas a harpa). Para a elaboração do presente intertexto foram utilizados: arpejos (lentos ou rápidos), trinados (lentos ou rápidos), trêmulos, acordes com a harpa, mesclagem de alturas encontradas nos trechos, trechos em escalas (correspondentes à disposição harmônica tonal encontrada no trecho), progressões que completam células de um, dois ou três acordes encontrados, com base na técnica *schenkeriana* de prolongamento (utilizando progressões *omnibus*⁴¹ e *passacaglia*⁴², por exemplo) e empregando mediantes cromáticas, etc. Da mesma forma que os Intertextos anteriores, as alturas que não se adequavam à extensão ou possibilidades do instrumento utilizado foram oitavadas ou omitidas, como também a opção de pausas no lugar de alturas com valor equivalente, por opção composicional.

3.2.4 Planejamento Gráfico

Os intertextos que integraram a estruturação de *Cosmos* foram, de acordo com a Definição 4 do Sistema, moldados a partir de um planejamento gráfico. Após os processos de manipulação estabelecidos nas Definições 1, 2 e 3, os Intertextos A, B e C foram distribuídos na textura musical com base no planejamento gráfico mostrado na FIG. 3.8. Os 75 compassos da obra foram divididos em 8 blocos de 9 compassos e um de 3, e em cada um deles criamos séries de compassos em branco para determinados instrumentos que foram escolhidos de forma arbitrária (exceção para os últimos 12 compassos). Exemplificando: o primeiro flautista executa 9 compassos do Intertexto A transformado; em seguida, a linha deste intertexto passa

⁴¹ Segundo Kostka (1994, p. 462), série de acordes usados para harmonizar movimentos não funcionais de um baixo cromático.

⁴² “O baixo e suas progressões características da passacaglia eram acordes maiores de expressivo cromatismo na música dos Séc. XVII e XVIII, e forneceram fonte de inspiração e idéias para compositores tão diferentes quanto Purcell, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert” (TELESCO, 1998, p. 251)

para o quarto flautista, que toca os 9 compassos seguintes, e assim por diante; a harpa executa, em duas linhas, 9 compassos do Intertexto C; os 9 compassos seguintes do mesmo intertexto passam a ser executados pelas duas primeiras flautas etc; as flautas 2 e 3 tocam 9 compassos do Intertexto B, que continua por mais 9 compassos na flauta 3 e no registro grave da harpa (linha da clave de fá); esse processo continua de acordo com o gráfico.

Foram admitidas transformações como diminuição e aumento rítmica, deslocamentos de oitava para o agudo ou para o grave (adaptando a linha às possibilidades de alcance dos instrumentos envolvidos), bem como ornamentações sobre o material produzido, como glissandos e trinados. O Sistema permite também uma abordagem livre no que se refere às dinâmicas e densidades da composição. A partitura integral de *Cosmos* é mostrada no Apêndice F.

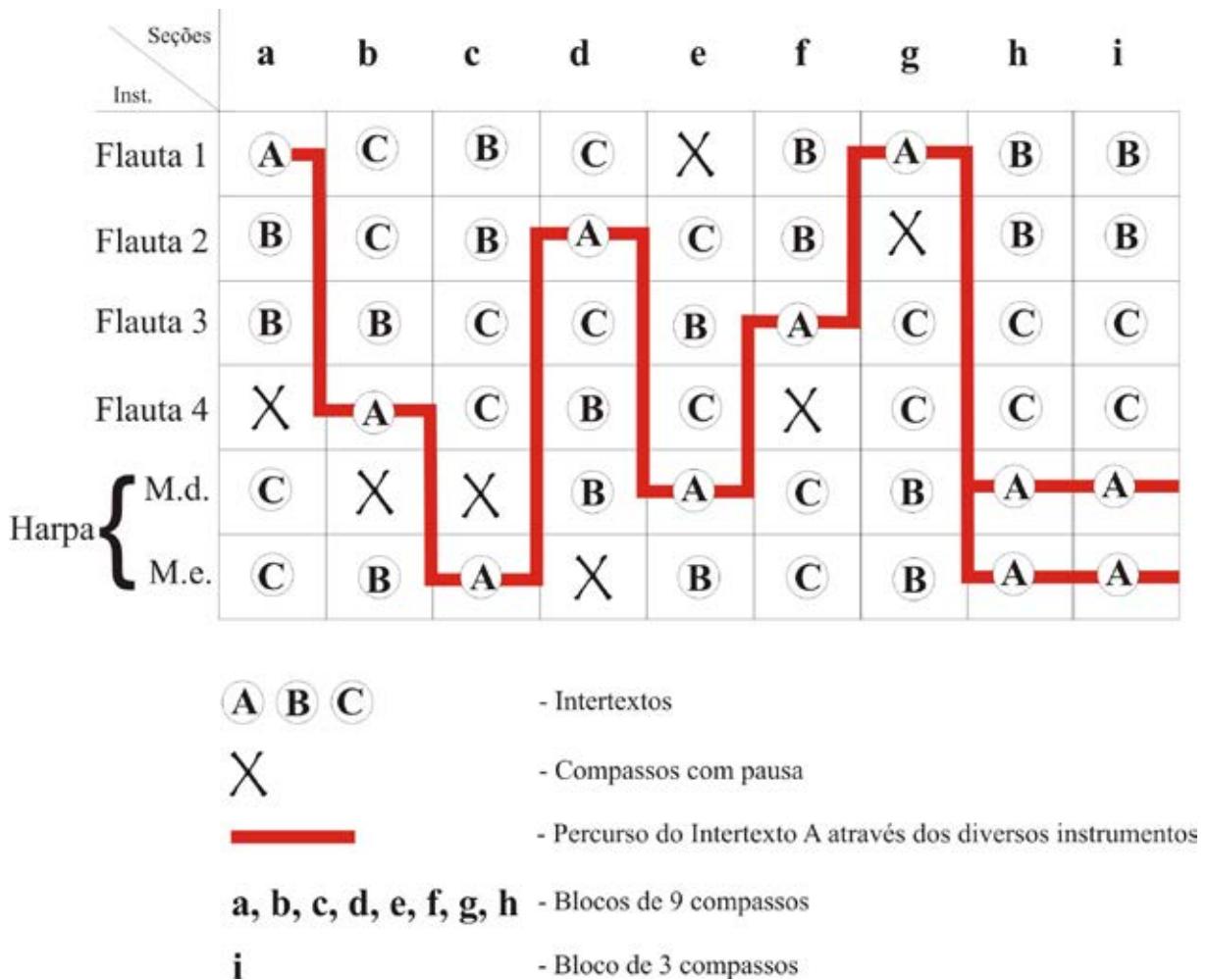


FIGURA 3.8. Gráfico com o Planejamento Composicional para *Cosmos*.

CAPÍTULO 4: Noneto *Sa-Grama*

4.1. Definição do Sistema Composicional nº 3

SISTEMA 3

Este sistema manipula três intertextos quaisquer, doravante denominados intertexto A, B e C.

Definição 1 – A um segmento do intertexto A aplica-se uma ferramenta original denominada fusão, que consiste na criação de uma linha melódica ou rítmica, a partir da aglutinação arbitrária de múltiplas camadas melódico-rítmicas.

Definição 2 – A um segmento do intertexto B, aplica-se a ferramenta intertextual de motivização (STRAUS, 1990, p.17), a qual consiste na intensificação radical do conteúdo motívo do trabalho original.

Definição 3 – A um segmento do intertexto C, aplica-se a ferramenta Clinamen (BLOOM, 2002, p. 69), a qual consiste em um desvio inicial do texto, provocando uma “reversão irônica” do mesmo (isto é, segundo Bloom, dizer uma coisa e significar outra,).

Definição 4 – Os fragmentos dos intertextos serão dispostos em uma matriz permutacional, definida em planejamento.

Definição 5 – Recursos de aumentação ou diminuição rítmica, regulares ou irregulares, poderão ser utilizados para sincronizar os textos.

4.2. Planejamento Composicional do Noneto *Sa-Grama*

O Sistema Composicional nº 3 foi utilizado no planejamento composicional de um noneto, dedicado ao *Sa-Grama*, grupo pernambucano com 9 instrumentistas, onde a maioria deles executa mais de um instrumento. A TAB. 4.1 especifica a instrumentação que foi utilizada para o conjunto. Nas subseções seguintes, detalharemos o planejamento composicional dessa obra, que consiste na escolha dos intertextos, nos procedimentos de manipulações desses intertextos através das definições sistêmicas e no tratamento de outros parâmetros, cuja manipulação não é especificada no sistema, tais como dinâmica, densidade e distribuição formal.

TABELA 4.1
Instrumentos disponíveis do grupo *Sa-Grama*, pelos 9 instrumentistas

Instrumentista 1 (fl. 1)	flauta, flautim, flauta em sol
Instrumentista 2 (fl. 2)	flauta, flautim
Instrumentista 3 (cl.)	clarinete Bb, clarone Bb
Instrumentista 4 (v1)	viola nordestina de 10 cordas (com encordoamento igual ao do violão, sem lá grave)
Instrumentista 5 (v2)	violão 6 cordas
Instrumentista 6 (p.tecl.)	percussão com sons de altura definida: vibrafone, marimba,
Instrumentista 7 (p1)	percussão com sons de altura indefinida (1): apito, chocalho, sementes
Instrumentista 8 (p2)	percussão com sons de altura indefinida (2): pandeiro, triângulo, zabumba.
Instrumentista 9 (Cb.)	contrabaixo acústico (4 cordas)

4.2.1. Aplicação do Intertexto A (Definição 1)

Utilizamos como Intertexto A, os 20 primeiros compassos do arranjo de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, elaborado pelo Prof. Dierson Torres, da UFPE, para orquestra e coro (FIG. 4.1). O referido arranjo está em compasso quaternário e foi reduzido através da ferramenta de fusão, explicada anteriormente, para três linhas. A cada compasso deste Intertexto, o conteúdo de instrumentos diferentes, preferencialmente com maior movimentação rítmica, foram fundidos ou misturados, isto é, as alturas foram utilizadas simultânea ou alternadamente, de forma livre. Como incremento fator de multiplicação de possibilidades, alguns procedimentos adicionais foram admitidos, tais como omissão de alturas (com substituição de figuras por pausas de valor correspondente), ornamentação, variação rítmica (com repetições de alturas, para que dentro de um determinado intervalo de tempo, grupos simultâneos de figuras em pentagramas diferentes do texto original pudessem, de forma integral, estar presentes no novo texto, mas em situação rítmica diferenciada), aumento, diminuição, articulação, interpolação (com inserção de novos valores entre alturas adjacentes), fragmentação, repetição de fragmentos, prolongamentos e antecipação de valores, alterações de oitava e glissandos. Nas novas frases construídas através de fusão, as alturas que extrapolassem a extensão do instrumento, eram omitidas ou oitavadas. As linhas resultantes foram denominadas A1, A2 e A3, mostradas no Apêndice D.

Consideremos, como exemplo, a página 1 do arranjo de *Asa Branca* (FIG. 4.1). Uma redução para três linhas do texto original desta página do arranjo é mostrada na FIG. 4.2.

The musical score for 'Asa Branca' is a 9-measure arrangement. The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in B+, Bassoon, Horns in F, Trumpets in C, Trombones, Tuba, Caixa Chocalho, Bombo, Piano, Tenor, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in common time. Measures 1-3 feature woodwind entries (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets) with dynamics f, s, and mf. Measures 4-9 feature string entries (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) with dynamics p, mf, and s. The score is in common time.

FIGURA 4.1. Primeira página do arranjo de *Asa Branca* (9 compassos)
Fonte: arquivo pessoal do arranjador



FIGURA 4.2. Redução de 9 compassos do arranjo de *Asa Branca* para três linhas (desconsideramos a anacruse).

4.2.2 Aplicação do Intertexto B (Definição 2)

Denominamos Intertexto B, os compassos 8 a 23 e 35 a 48 (total de 30 compassos em 2/4) da composição *Guerreiro do Além Mar*, de Sérgio Campelo, integrante do grupo musical *Sa-Grama*. A obra originalmente é escrita em nove instrumentistas (FIG. 4.3). Através da ferramenta de motivização, motivos foram arbitrariamente selecionados do trecho selecionado, e intensificados. Realizamos uma análise motívica e escolhemos três motivos quaisquer que tivessem seu contorno identificado. Para que esse procedimento fosse efetivado, um novo texto foi escrito em dois pentagramas, com a utilização livre dos contornos selecionados, possuindo um total de 15 compassos quaternários. Ao centralizar a reconstrução do texto original na estrutura motívica, seguimos em parte, os passos de Schoenberg em sua análise do *Quarteto em Lá menor* de Brahms, onde a importância da estrutura motívica é intensificada (STRAUS, 1990, p. 30). A FIG. 4.4 mostra os três segmentos escolhidos da obra original (dois extraídos da página 1, mostrada na FIG. 4.3 e um terceiro segmento extraído das páginas 2 e 3, mostradas no Anexo A) e os contornos correspondentes a serem utilizados. Foram realizadas modificações rítmicas (aumentação, diminuição), e melódicas (glissandos, ornamentações, oitavação, fragmentação). Os pentagramas resultantes foram denominadas B1 e B2, mostradas no Apêndice D.

GUERREIRO DO ALÉM-MAR

Partitura em Dó

Sérgio Campelo

FIGURA 4.3: Página de rosto da obra *Guerreiro do Além-Mar*, de Sérgio Campelo
Fonte: arquivo pessoal do compositor

1 - contorno 0 2 1

2 - contorno 3 2 1 0

3 - contorno 0 1 2

FIGURA 4.4: Segmentos escolhidas e respectivos contornos

4.2.3 Aplicação do Intertexto C (Definição 3)

Utilizamos como Intertexto C os 14 primeiros compassos da obra *Folia*, de Cláudio Moura, também integrante do conjunto *Sa-Grama*. A obra, originalmente escrita para sete instrumentos (os instrumentos básicos do grupo, com exceção da percussão de alturas indefinidas), e com métrica complexa (FIG. 4.5), para dois pentagramas, de acordo com a ferramenta *clinamen*, que consiste num desvio irônico do texto original. Nesse caso, decidimos ironizar por simplificação. Assim, em vez de utilizar o procedimento irônico adotado por Rochberg, ao permitir a convivência de estruturas tonais e atonais (*Music for the Magic Theater*, citada anteriormente no capítulo 1), decidimos simplificar o intertexto. Desta forma dissemos, com esta manipulação do texto original, o contrário do que o compositor estabeleceu em sua obra (intenção sarcástica, conforme o dicionário Aurélio define o termo ironia): o que era complexo transformou-se em simples; o que era dissonante passou a ser consonante. A complexidade encontrada nos compassos alternados foi simplificada através do uso de 4/4, um compasso quaternário simples, para o qual o valor absoluto das figuras foi preservado, resultando em um total de 18 compassos. Este procedimento será explicado detalhadamente no item 4.2.4.

A primeira linha foi escrita através da junção integral de até duas linhas melódicas consideradas principais. Estas melodias foram submetidas a um processo de filtragem, onde toda a estrutura dessas alturas foi adaptada à escala pentatônica assemitônica⁴³ de Dó (Dó, ré, mi, sol, lá): as alturas que não pertencem a esta escala foram substituídas por pausas. Foram também utilizados recursos de variação rítmica: antecipação, aumentação, diminuição, e variação melódica: ornamentos, glissandos, cromatismos, e substituição de alturas por pausas.

A segunda linha foi rearmonizada com o uso de acordes básicos da harmonia tonal de prática comum (tônica, subdominante e dominante, e as dominantes secundárias das duas últimas) sobre a tonalidade de dó menor, de forma independente do conteúdo tonal das melodias da primeira linha. Este trecho de 18 compassos da segunda linha do Intertexto C, a cada vez que foi retomado na composição do *Noneto*, passou por um processo de transposição para outra tonalidade, escolhida de forma arbitrária: após a primeira tonalidade, foram utilizadas E@m, Gm, Bm, Dm, Fm e Am, nesta ordem.

As linhas resultantes da manipulação do Intertexto C foram denominadas C1 e C2, e possuem um total de 18 compassos quaternários (Apêndice D).

⁴³ Segundo Persichetti (1962, p. 50), existem quatro tipos principais de escalas pentatônicas assemitônicas (sem semitons): *Diatonic*, *Pelog*, *Hirajoshi* e *Kumoi*.

FOLIA

Cláudio Moura

The musical score for *Folia* by Cláudio Moura, page 1, consists of seven staves. The instruments are: FLAUTA 1, FLAUTA 2, CLARINETE, VIOLÃO, VIBRAFONE, MARIMBA, and C BAIXO. The time signature is 5/4. The score is divided into measures. Measures 1-4 are mostly rests. Measure 5 begins with the first melodic patterns. The Vibrafone and C Baixo parts are particularly active in the later measures.

FIGURA 4.5. Página 1 de *Folia*, de Cláudio Moura
Fonte: arquivo pessoal do compositor



FIGURA 4.6. Página 2 de *Folia*, de Cláudio Moura
Fonte: arquivo pessoal do compositor

4.2.4 Procedimentos de justaposição intertextual

As três linhas derivadas a partir do Intertexto A, as duas do Intertexto B e as duas do Intertexto C, possuem dimensões diversas (número de compassos diferentes), e são consequentemente assíncronas. Trabalhamos com cada grupo de linhas obtidas de forma isolada, e definimos a utilização de cada linha resultante, pelos instrumentos disponíveis. Adiante, definimos um determinado número de compassos para a obra.

As três linhas criadas a partir do Intertexto A, como são de natureza melódica (individualmente não possuem alturas simultâneas), podem ser executadas por todos os instrumentos do grupo. O compasso utilizado continuou a ser quaternário, e utilizamos processos de transformação melódica e rítmica já mencionadas anteriormente.

As duas linhas surgidas pelo procedimento relativo ao Intertexto B podem ser também executadas por quaisquer dos instrumentos do grupo, pela natureza melódica. Essas novas linhas foram escritas, no entanto, com a transformação do compasso 2/4 em 4/4, mantendo-se a integridade das figuras e pausas.

A primeira linha obtida pela manipulação do Intertexto C foi re-escrita variando de acordo com o instrumento que a executa. Sendo um instrumento melódico, procedemos a escolha de uma das vozes obtidas, ou uma combinação delas, porém sem adaptações rítmicas. Isso não foi necessário no caso dos teclados percussivos, do contrabaixo, do violão ou da viola nordestina, pois estes são capazes de executar mais de uma voz simultaneamente. Como estabelecemos anteriormente, o compasso utilizado para o texto resultante, obtido da manipulação do Intertexto C, foi 4/4. Sendo a segunda linha desta manipulação, constituída por sequência tonal de acordes, atribuída aos sopros ou ao contrabaixo, foram criadas frases melódicas utilizando notas do acorde ou de um dos campos harmônicos aos quais este acorde pertence. A base rítmica dessas células foi extraída de fragmentos do Intertexto C original.

Foram criadas dois pentagramas adicionais (além das sete descritas acima), para as quais escolheu-se inserir instrumentos de percussão de sons indefinidos, utilizando células rítmicas existentes nos três intertextos originais. Estas células foram escritas de forma sequencial ou simultânea. No entanto, tiveram desenho rítmico característico de cada trabalho original, sendo realizadas também variações rítmicas de aumentação, diminuição, fragmentação ou repetição de fragmentos. Finalizando, escolhemos instrumentos de percussão com características sonoras contrastantes e seus usos não convencionais foram descritos.

A obra surgiu, então, a partir da combinação das sete linhas provenientes dos Intertextos, gerenciadas por uma matriz permutacional como demonstra a TAB. 4.2, e das

duas linhas percussivas (a tabela completa se encontra no Apêndice C. Utilizou-se para elaboração da nova composição cada compasso dos intertextos de uma forma organizada e cíclica. Foram atribuídos à fl. 1, fl. 2, cl., v1, v2, p.tecl e Cb., respectivamente, a execução dos três primeiros compassos do Intertexto A, 2 do Intertexto B e 2 do Intertexto C. No segundo compasso, esta sequência é deslocada uma célula da tabela, e assim o segundo compasso da segunda linha do Intertexto C passa a ser tocado por fl. 1. O terceiro compasso é elaborado mais uma vez a partir de outro deslocamento, e mais uma vez, a linha do intertexto que estava sendo executada pelo Contrabaixo, passa para o fl. 1, e assim por diante. A sigla utilizada na tabela é a seguinte: a letra maiúscula representa o intertexto que está sendo utilizado; o número que segue esta letra, representa a linha desse intertexto que está sendo utilizada; e o último número, que segue o hífen, representa o compasso desta linha. Como exemplo, a notação B2-5 significa que estamos nos referindo ao quinto compasso da segunda linha do novo texto, obtido a partir do Intertexto B. Quanto à tabela do Apêndice C, optamos por colorir as letras referentes aos intertextos (bem como sublinhar a letra C) para possibilitar uma melhor visualização das indicações.

Como o sistema não especifica definições relativas ao uso da dinâmica, decidimos aplicar nesta obra a mesma linha dinâmica utilizada no terceiro movimento do Quarteto *Incelença*, que se baseia no contorno de uma onda do *Mark Tree*. Esse contorno é mostrado na FIG. 2.45 e reproduzida novamente na FIG. 4.7. Os intervalos de compasso e as dinâmicas, definidas na TAB. 4.3, são os mesmos da segunda e terceira colunas da TAB. 2.9 (p. 116). Como a última linha desta tabela se refere ao trecho compreendido entre o compasso 101 e o final da obra, estabelecemos que a composição deveria possuir um número de compassos superior a 101. Assim, de forma discricionária, escolhemos um total de 120 compassos para a obra.

Assim como a dinâmica, a textura não foi especificada no Sistema nº 3. Com a finalidade de diversificar a densidade sonora da composição resultante da justaposição dos Intertextos, elaboramos um procedimento aritmético arbitrário a ser aplicado à tabela do Apêndice C. Este procedimento consiste em eliminar o conteúdo do compasso cuja soma numérica contida na sequência de três dígitos, somada ao número do compasso seja igual a um dos componentes da Série de Fibonacci ou seja um número primo. Por exemplo, foram preenchidos com pausa os compassos: A1-1 do compasso 1 do *Noneto* (totaliza 3, que pertence à série e é primo, $1 + 1 + 1$), C2-3 do compasso 3 (totalizando 8, $2 + 3 + 3$, que pertence à série), B1-3 do compasso 3 (totalizando 7, que é primo) e assim por diante. De forma resumida, o compasso será transformado em pausa se a soma dos dígitos numéricos da

tabela com o número do compasso for igual a: 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 21, 23, 29, 31, 34, 37, 41, 43, etc. Esses compassos transformados em pausa foram identificados (“tachados”)⁴⁴ e descartados no resultado final da composição. A partitura integral de *Noneto Sa Gramma* consta no Apêndice G.

TABELA 4.2

Distribuição dos compassos das linhas obtidas, na nova partitura (antes do procedimento aritmético)

Compasso	fl. 1	fl. 2	cl.	v1	v2	p.tecl.	Cb.	perc.
comp. 1	A1-1	A2-1	A3-1	B1-1	B2-1	C1-1	C2-1	Linha fixa e não permutável com as outras da tabela
comp. 2	C2-2	A1-2	A2-2	A3-2	B1-2	B2-2	C1-2	
comp. 3	C1-3	C2-3	A1-3	A2-3	A3-3	B1-3	B2-3	
comp. 4	B2-4	C1-4	C2-4	A1-4	A2-4	A3-4	B1-4	
comp. 5	B1-5	B2-5	C1-5	C2-5	A1-5	A2-5	A3-5	
comp. 6	A3-6	B1-6	B2-6	C1-6	C2-6	A1-6	A2-6	
comp. 7	A2-7	A3-7	B1-7	B2-7	C1-7	C2-7	A1-7	
etc

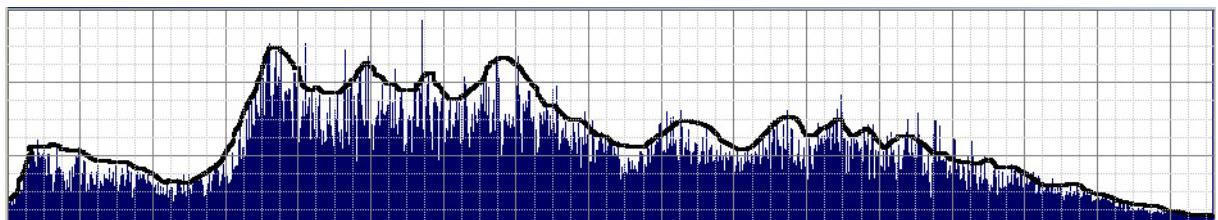


FIGURA 4.7. Contorno da onda do *Mark Tree*, em fundo quadriculado, o qual determinará a dinâmica no *Noneto Sa-gramma*.

⁴⁴ Termo utilizado na informática, significando um traço horizontal riscado ao meio do que está escrito.

TABELA 4.3
Dinâmicas do Noneto Sa-Grama

Compassos	Dinâmicas
1 e 2	<i>pp</i>
3 a 8	<i>p</i>
9 a 20	<i>p dim. a pp</i>
21 a 28	<i>pp cresc. a ff</i>
29 a 36	<i>ff dim. a mf</i>
37 a 40	<i>mf cresc. a f</i>
41 a 46	<i>f dim. a mf</i>
47 e 48	<i>f sub.</i>
49 a 56	<i>mf cresc. a f</i>
57 a 70	<i>f dim. a p</i>
71 a 76	<i>p cresc. a mp</i>
77 a 82	<i>mp dim. a p</i>
83 a 86	<i>p cresc. a mp</i>
87 e 88	<i>p</i>
89 a 92	<i>p cresc. a mp</i>
93 a 96	<i>p sub.</i>
97 a 100	<i>mp sub.</i>
101 a 120	<i>mp dim. a pp</i>

CONCLUSÃO

Através desta pesquisa nos foi permitido avaliar as potencialidades de aplicação da teoria sistêmica no âmbito da composição musical, como estrutura organizacional de controle na reutilização de intertextos em diversos níveis de abstração. Observamos, não apenas através dos exemplos já existentes na literatura musical, como também nas obras que surgiram a partir das diversas elaborações do presente trabalho, as possibilidades criativas que os empréstimos textuais nos deixam à disposição, para a criação de novos textos musicais. Concorreram de maneira satisfatória para o sucesso dessa pesquisa, vários trabalhos teóricos, entre os quais destacamos os de Bloom, Korsyn, Straus, Bakhtin e Kristeva.

Nossa proposta foi desenvolver sistemas simbólicos aplicados à composição musical. Esses sistemas, de acordo com a classificação de Bertalanffy para as artes, no âmbito da Teoria Geral dos Sistemas, operam a partir da definição de algoritmos que relacionam os diversos parâmetros musicais. Vale salientar, que, quando se trata de artes temporais, mesmo sistemas simples produzem resultados de grande complexidade, tendo em vista a própria complexidade inerente ao fenômeno da percepção musical.

Um dos resultados dessa pesquisa é a proposta de um nível hierárquico que se origina com a elaboração do sistema, ponto inicial do processo, e prossegue de forma indefinidamente subdividida. Como vimos, estes níveis hierárquicos iniciados por um sistema, são definidos por “regras”, orientações ou ainda procedimentos inicialmente abrangentes, possibilitando interpretações e rumos os mais diversos. No nível seguinte, o dos planejamentos, ocorrem direcionamentos mais específicos. Da mesma forma, considerando o largo alcance de um determinado sistema composicional, que pode gerar a infinidade de planejamentos que o sucedem, consideraremos também uma vasta quantidade de obras que podem derivar a partir de cada planejamento. Essa hierarquia, no entanto, ainda pode ser expandida, tanto ascendente quanto a outros universos de possibilidades, como descendente ao nível da percepção que o ouvinte teria diante da audição da obra. Essa expansão passa por várias fases, incluindo a da performance. A presente dissertação priorizou, no entanto, a relação entre o Sistema, os planejamentos elaborados a partir deste, e as composições que surgiram em consequência destes últimos. A FIG. 5.1 ilustra a árvore hierárquica composicional, dos universos de possibilidades às percepções. Esse diagrama foi proposto por mim e por meu orientador, a partir de discussões sobre pensamento sistêmico, originadas durante as reuniões do grupo de pesquisa ao qual pertencemos, GAMA (Grupo de Análise Musical), em atividade na Universidade Federal de Campina Grande.

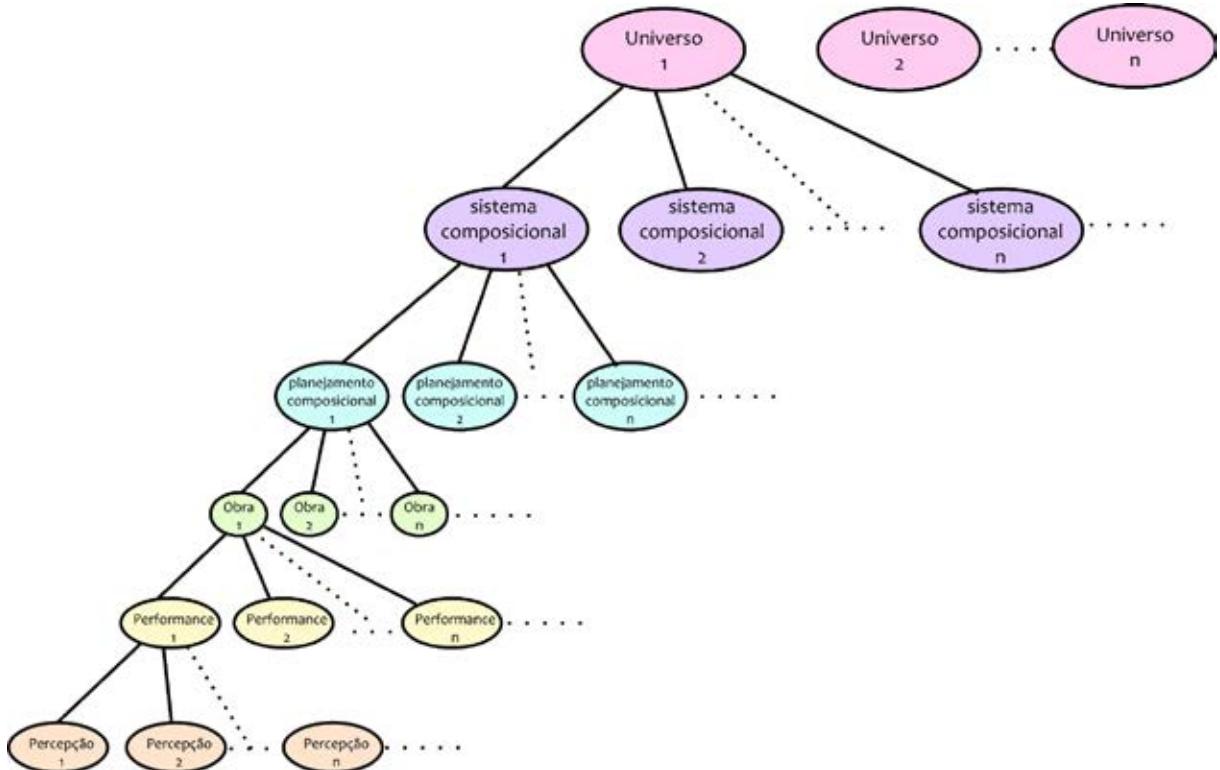


FIGURA 5.1. Árvore hierárquica composicional

O desenvolvimento dos planejamentos, pela interpretação das proporções revisionárias estabelecidas por Bloom e Straus (acrescentando-se também nossa contribuição original: a ferramenta de fusão intertextual, utilizada no capítulo 1), deram uma forma mais consistente e sistemática à utilização intertextual. Essas proporções revisionárias, como são apresentadas pelos autores, por suas características abertas, nos apontam caminhos. Neste trabalho, apresentamos a nossa perspectiva. No entanto, encorajamos o surgimento de outras interpretações, o que fortalece a idéia de renovadas leituras dessas importantes ferramentas intertextuais, multiplicando enormemente as possibilidades de criação. Estabelecemos critérios de manipulação para vários parâmetros musicais partindo de várias premissas fornecidas. Elementos adicionais, como a utilização de sonoridades expandidas, multifônicos, microtons, etc. também poderão ser considerados no futuro, a partir dos mesmos processos de manipulação intertextual.

A quantidade de obras compostas foi satisfatória no exercício da verificação dos procedimentos compostoriais, fundamentados na hierarquia sistema – planejamento – obra, mencionada anteriormente. Como afirmamos, todos os três Sistemas elaborados neste trabalho, embasados nas possibilidades apresentadas pelos autores das proporções revisionárias, e por proposições originais de natureza semelhante como o da fusão, têm

características amplas de alcance, e pudemos não só construir obras a partir deles, como também conceber mais de um planejamento a partir de um único Sistema, com uma obra para cada planejamento, como foi o caso de *Incelença*, para quarteto de cordas. Além disso, os níveis de abstração foram trabalhados na construção de cada planejamento, fazendo com que pudéssemos no presente trabalho, exemplificar não só a aplicação textual, como também a total modificação de uma linha melódica bastante conhecida, tornando-a totalmente descaracterizada.

Foram utilizadas algumas transformações melódicas e rítmicas no decorrer da criação das obras apresentadas, e as expusemos nos momentos adequados da dissertação, no entanto, não descartamos as possibilidades adicionais oriundas de outros tipos de reelaborações paramétricas que porventura venham a ser utilizadas, sem macular quaisquer das conclusões finais do presente trabalho, visto que as estruturas sistêmicas são abertas a novas possibilidades e novos olhares interpretativos.

A primeira obra composta, com três movimentos, explorou um sistema proposto, a partir do qual foram elaborados três planejamentos diferentes, cada um resultando em um movimento da obra. Esses movimentos possuem características próprias, apesar de utilizarem as mesmas proporções revisionárias, isto é, as definições imputadas foram as mesmas para todos os movimentos, entretanto, graças à escolha dos intertextos e à forma como foram manipulados nos planejamentos, obtivemos atmosferas diferenciadas, em todos os aspectos. Quanto aos níveis de abstração, observamos não só uma abordagem textual na utilização de células musicais de um dos intertextos, resultando em um alto grau de inteligibilidade, como também a desintegração de intertextos, a partir da utilização dos conceitos revisionários. Essa última, tornou possível, por exemplo, a transformação de intertextos melódicos em aglomerados verticais. Outros procedimentos transformaram esses mesmos textos em gestos horizontais manipulados, com a descaracterização através da transformação das alturas das frases, em conjuntos expostos na forma normal. A reelaboração rítmica, em contrapartida, conferiu um grau intermediário de abstração, pois, apesar de desprezar as alturas existentes, fez uso quase que textual da disposição das figuras e pausas do texto original.

A segunda obra, norteada por um sistema diferente do utilizado na primeira, de forma diferenciada, optou pelo uso literal de uma das linhas internas do primeiro intertexto. A inteligibilidade por um lado se perde por ser uma voz interna escolhida num texto musical de várias vozes, por outro, torna-se enaltecida pelo fato de ter sido usada na íntegra, e com modificações apenas no registro. Outro intertexto foi utilizado de forma segmentada, apesar de não passar por processos contundentes de descaracterização. Determinados fragmentos

passam como reconhecíveis, no entanto, a depender da identificação de frases da obra tomada como ponto de partida. Entretanto, as pequenas manipulações, tais como inserções de pausas e prolongamentos, bem como a utilização de compassos escolhidos de uma forma sistemática, conferiram uma modificação consistente, com um resultado final bastante diverso do Intertexto original. Outro intertexto utilizado, de forma contrastante em relação aos anteriores, insere ao contexto da nova obra uma atmosfera muito mais obscura, em comparação ao texto original. Isso se dá pela interpretação em formato melódico de uma progressão harmônica, fornecendo com isso o registro de um contexto impregnado de situações improvisativas, ocultando de uma maneira mais eficaz, as idéias sonoras originais do texto precedente.

Por fim, a terceira obra utiliza procedimentos que conferem situações mínimas de inteligibilidade, pois mascaram as linhas melódicas e harmônicas dos intertextos. A simultaneidade da execução dos intertextos confundem de forma patente a inteligibilidade de qualquer dos Intertextos no resultado sonoro final. O primeiro intertexto utilizado funde frases do trabalho original; o segundo utiliza apenas contornos de células musicais escolhidas da obra precedente. Por fim, o terceiro intertexto também é descaracterizado pela aplicação de um filtro conversor⁴⁵ aos conteúdos melódicos do texto original, e pela simplificação da harmonia.

Em conclusão, podemos afirmar que a presente pesquisa foi extremamente valiosa para o nosso crescimento como compositor, pois nos permitiu vislumbrar as possibilidades de uso estético de duas teorias, uma disseminada notadamente no campo científico (sistemas) e outra oriunda da esfera literária (intertextualidade).

⁴⁵ Fazemos uma analogia com o conceito de filtragem na música eletroacústica, que se relaciona com alterações nas características de um determinado som pela rejeição de alguns de seus componentes espectrais (DODGE, 1997, p. 171). Assim, no caso de nossa analogia acústica, um filtro eliminaria algumas notas de um determinado trecho musical, com base em características pré-determinadas. Por exemplo, se estipularmos um filtro de tons inteiros, formado pelas notas Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol#-Lá#, para moldar uma passagem, que consiste nas notas Dó-Ré-Mi-Si-Lá-Dó#, somente as notas Dó, Ré e Mi passariam pela filtragem e as demais seriam eliminadas. Um conversor é uma ferramenta que estamos adicionando ao processo de filtragem. Esta ferramenta converte as notas que não pertencem ao filtro, ajustando-as ao padrão estabelecido por esse filtro, de acordo com regras de conversão. Se a regra de conversão consistisse em converter a nota estranha pelo caminho descendente mais próximo, por exemplo, a passagem seria convertida para Dó-Ré-Mi-Sib-Láb-Dó.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989.
- ALVES, José Orlando. *Invariâncias e Disposições Texturais: do Planejamento Composicional à Reflexão sobre o Processo Criativo*. 210 f. 2005. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, 2005.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva. *Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 19., 2010, Curitiba. *Anais...* Goiânia, 2009, p. 627-629. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/VII_Performance.pdf>. Acesso em: 15 jul 2011.
- BERIO, Luciano. *Sinfonia for Eight Voices and Orchestra*. London: Universal Edition, 1972.
- BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BROWN, Keith. *Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Trombone and Tuba. Partitura*. Vol. III. New York: International Music Company, 1965.
- CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida*. Tradução de Newton Roberval Eichmberg. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook*: Tom Jobim. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- CORELLI, Arcangelo. *Sonata in D Minor for Trombone e Piano*. Partitura. Edited by William Gibson. New York (USA): International Music Company, 1959.
- DODGE, Charles; JERSE, Thomas. *Computer Music: Synthesis, Composition, and Performance*. 2. ed. New York: Schirmer, 1997.
- DURAND, Daniel. *La systémique*. 7. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

- FADIMAN, James; FRAGER, Robert. *Teorias da Personalidade*. Tradução de Camila Pedral Sampaio, Sybil Safdié. São Paulo: Harbra, 1986.
- FREUD, Anna. *O Ego e os Mecanismos de Defesa*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1968.
- GAZIRI, Najat Nasser. *Sistemas de Composição e Análise Musical*. 190f. 1993. Dissertação (Mestrado em Artes) – UNICAMP, Campinas, 1993.
- GISMONTI, Egberto. *Egberto Gismonti*. Switzerland (Suíça): Editions Gismonti – SUISA, 1980.
- GOGUEN, Joseph; VARELA, Francisco. *Systems and Distinctions: Duality and Complementarity*. *International Journal of General Systems*, v. 5, 1979, p. 31-43.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luíza Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HERING, Sigmund. *Forty Progressive Etudes for trumpet*. New York (USA): Carl Fischer, Inc., 1945.
- JENNY, L (org.). *A Estratégia da Forma*. In: Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária. Tradução de Clara Crabbér Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- KAPLAN, José Alberto. *Ars inveniendi*. *Revista Claves*, n. 01, maio 2006, p. 15-25.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- KLIR, George. *Facets of Systems Science*. New York: Plenum, 1991.
- KOELREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional: Introdução à Teoria das Funções Harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.
- KOLLIAS, Phivos-Angelos. *Application of Systemic Principles in Music Composition*. In: Motje Wolf (Ed.), *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2009 - Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts*- De Montfort University Leicester, United Kingdom, 6-8 May 2009. Disponível em <<http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009>> Acesso em: 15 de jul. 2011. p. 59-66.
- KORSIN, Kevin. *Toward a New Poetics of Musical Influence*. *Music and Analysis*, v. 10, n. 1/2, 1991, p. 3-72.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. 3. ed. New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica: Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969.

LACEY, A.R. *Dictionary of Philosophy*. London: Routledge, 1996.

MANZOLLI, J. *Auto-Organização: Um Paradigma Composicional*. Campinas: Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora-NICS, 2001.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira*: Erudita, Folclórica e Popular, 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

McHOSE, Allen Irvine. *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th Century*. New York: F.S.Crofts & Company, 1947.

MEADOWS, Donella. *Thinking in Systems: a Primer*. London: Earthscan, 2009.

MICROSOFT. *Musical Instruments for Windows on CD Rom*. version 1.00. Redmond/WA (USA): Microsoft Corporation, 1992. 1 CD-ROM.

MIDGLEY, Gerald. *Sistems Thinking for Evaluation*. In: WILLIAMS, Bob; IMAN, Iraj (Ed.). *Systems Concepts in Evaluation: An Expert Anthology*. Point Reys, CA (EUA): Edge Press of Inverness, 2007, p. 11-34.

MIRANDA, Eduardo Reck. *Composing Music with Computers*. London: Focal Press, 2004.

New World Encyclopedia Contributors. *Defense mechanism*, 19 de jan 2011. Disponível em <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Defense_mechanism?oldid=948946>. Acesso em: 11 de maio 2011.

PALISCA, Claude V. *Norton Anthology of Western Music*. Fourth Edition. v. 1. New York: W. W. Norton, 2001.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. São Paulo: Formato, 2005.

PERRON, Roger. enotes.com: *Reversal into the Opposite*, 2006. Disponível em <<http://www.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/reversal-into-opposite>>. Acesso em: 08 de dez. 2010

PISTON, Walter. *Harmony*. 5. ed. New York: W.W. Norton, 1987.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Um Exercício de Paráfrase Estrutural com Base no Quarteto Op. 22 de Anton Webern*. Revista Claves, n. 05, maio 2008, p. 88-100.

ROCHBERG, George. *Music for the Magic Theater for a Chamber Ensemble of 15 Players*. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1965.

- ROSEN, Charles. *Influence: Plagiarism and Inspiration. 19th-Century Music*, v. 4, n. 2, 1980, p. 87-100.
- ROSEN, Robert. *Complexity and Systems Descriptions*. In: KLIR, George. *Facets of Systems Science*. New York: Plenum, 1991, p. 227-232.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Letícia Guedes Alcofonado, Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Maracatu: Baque Virado e Baque Solto*. Recife: Funcultura, 2005.
- SCOTTO, Ciro. *A Hybrid Compositional System: Pitch-Class Composition with Tonal Syntax*. *Perspectives of New Music*, Vol. 38, n. 1, 2000, p. 169-222.
- SIMON, Herbert. *The Architecture of Complexity. Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 106, n. 6, 1962, p. 467-482.
- SKYTTNER, Lars. *General Systems Theory: Problems, Perspective, Practice*. London: World Cientific, 2005.
- SMITH, Stuart; SMITH, Sylvia. *A Portrait of Herbert Brun*. *Perspectives of New Music*. v. 17. n. 2, 1979, p. 56-75.
- SOMMERER, Christa; MIGNONNEAU, Laurent. *Modeling Complexity for Interactive Art Works on the Internet*. In: CASTI, John; KARLQVIST, Anders (Ed.). *Art and Complexity: At the Interface*. Amsterdam, Elsevier, 2003, p. 85-107.
- SOUZA, E. L. de. *A Intertextualidade como fio condutor nos Processos de Criação e Interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan*. *Revista Claves*, n. 01, maio 2006, p. 26-43.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. USA: Harvard University Press, 1990.
- TELESCO, Paula J.. *Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music*. *Music Theory Spectrum*, v. 20, n. 2, 1998, p. 242-279.
- VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. *Pensamento Sistêmico*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- WINHAM, Godfrey. *Composition with Arrays*. *Perspectives of New Music*, v. 9, n. 1, 1970, p. 43-67.
- WOLLENBERG, Susan. *Handel and Gottlieb Muffat: A Newly Discovered Borrowing*. *The Musical Times*, v. 113, n. 1551, 1972, p. 448-449.
- YIU, Raymond. *Renaissance Man: A Portrait of Lukas Foss*. *Tempo, New Series*, n. 221, 2002, p. 15-23.

APÊNDICE A

Distribuição rítmica para o Segundo Movimento do Quarteto *Incelença*

Compasso do 2º mov. do Quarteto	1º violino	2º violino	viola	violoncello
Número do compasso da Sarabanda				
2	1	2	3	4
3	5	6	7	8
4	9	10	11	12
5	13	14	15	16
6	17	18	19	20
7	21	22	23	24
8	25	1	2	3
9	4	5	6	7
10	8	9	10	11
11	12	13	14	15
12	16	17	18	19
13	20	21	22	23
14	24	25	1	2
15	3	4	5	6
16	7	8	9	10
17	11	12	13	14
18	15	16	17	18
19	19	20	21	22
20	23	24	25	1
21	2	3	4	5
22	6	7	8	9
23	10	11	12	13
24	14	15	16	17
25	18	19	20	21
26	22	23	24	25
27	1	2	3	4
28	5	6	7	8
29	9	10	11	12
30	13	14	15	16
31	17	18	19	20
32	21	22	23	24
33	25	1	2	3
34	4	5	6	7
35	8	9	10	11
36	12	13	14	15
37	16	17	18	19
38	20	21	22	23
39	24	25	1	2
40	3	4	5	6
41	7	8	9	10
42	11	12	13	14

43	15	16	17	18
44	19	20	21	22
45	23	24	25	1
46	2	3	4	5
47	6	7	8	9
48	10	11	12	13
49	14	15	16	17
50	18	19	20	21
51	22	23	24	25
52	1	2	3	4
53	5	6	7	8
54	9	10	11	12
55	13	14	15	16
56	17	18	19	20
57	21	22	23	24
58	25	1	2	3
59	4	5	6	7
60	8	9	10	11
61	12	13	14	15
62	16	17	18	19
63	20	21	22	23
64	24	25	1	2
65	3	4	5	6
66	7	8	9	10
67	11	12	13	14
68	15	16	17	18
69	19	20	21	22
70	23	24	25	1
71	2	3	4	5
72	6	7	8	9

APÊNDICE B

Distribuição rítmica para o Terceiro Movimento do Quarteto *Incelença*

Compasso do 3º mov. do Quarteto	violoncello	1º violino	viola	2º violino
Número de compasso do Intertexto C re-escrito				
1	1	2	3	4
2	5	6	7	8
3	9	10	11	12
4	13	14	15	1
5	2	3	4	5
6	6	7	8	9
7	10	11	12	13
8	14	15	1	2
9	3	4	5	6
10	7	8	9	10
11	11	12	13	14
12	15	1	2	3
13	4	5	6	7
14	8	9	10	11
15	12	13	14	15
16	1	2	3	4
17	5	6	7	8
18	9	10	11	12
19	13	14	15	1
20	2	3	4	5
21	6	7	8	9
22	10	11	12	13
23	14	15	1	2
24	3	4	5	6
25	7	8	9	10
26	11	12	13	14
27	15	1	2	3
28	4	5	6	7
29	8	9	10	11
30	12	13	14	15
31	1	2	3	4
32	5	6	7	8
33	9	10	11	12
34	13	14	15	1
35	2	3	4	5
36	6	7	8	9
37	10	11	12	13
38	14	15	1	2
39	3	4	5	6
40	7	8	9	10
41	11	12	13	14

42	15	1	2	3
43	4	5	6	7
44	8	9	10	11
45	12	13	14	15
46	1	2	3	4
47	5	6	7	8
48	9	10	11	12
49	13	14	15	1
50	2	3	4	5
51	6	7	8	9
52	10	11	12	13
53	14	15	1	2
54	3	4	5	6
55	7	8	9	10
56	11	12	13	14
57	15	1	2	3
58	4	5	6	7
59	8	9	10	11
60	12	13	14	15
61	1	2	3	4
62	5	6	7	8
63	9	10	11	12
64	13	14	15	1
65	2	3	4	5
66	6	7	8	9
67	10	11	12	13
68	14	15	1	2
69	3	4	5	6
70	7	8	9	10
71	11	12	13	14
72	15	1	2	3
73	4	5	6	7
74	8	9	10	11
75	12	13	14	15
76	1	2	3	4
77	5	6	7	8
78	9	10	11	12
79	13	14	15	1
80	2	3	4	5
81	6	7	8	9
82	10	11	12	13
83	14	15	1	2
84	3	4	5	6
85	7	8	9	10
86	11	12	13	14
87	15	1	2	3
88	4	5	6	7
89	8	9	10	11

90	12	13	14	15
91	1	2	3	4
92	5	6	7	8
93	9	10	11	12
94	13	14	15	1
95	2	3	4	5
96	6	7	8	9
97	10	11	12	13
98	14	15	1	2
99	3	4	5	6
100	7	8	9	10
101	11	12	13	14
102	15	1	2	3
103	4	5	6	7
104	8	9	10	11
105	12	13	14	15
106	1	2	3	4
107	5	6	7	8
108	9	10	11	12
109	13	14	15	1
110	2	3	4	5
111	6	7	8	9
112	10	11	12	13
113	14	15	1	2
114	3	4	5	6
115	7	8	9	10
116	11	12	13	14
117	15	1	2	3
118	4	5	6	7
119	8	9	10	11
120	12	13	14	15
121	1	2	3	4
122	5	6	7	8
123	9	10	11	12
124	13	14	15	1
125	2	3	4	5
126	6	7	8	9
127	10	11	12	13
128	14	15	1	2
129	3	4	5	6
130	7	8	9	10
131	11	12	13	14
132	15	1	2	3

APÊNDICE C

Distribuição dos compassos do *Noneto Sa-Grama*

Compasso	fl 1	fl 2	cl	v1	v2	p.tecl.	Cb.	perc.
comp. 1	A1-1	A2-1	A3-1	B1-1	B2-1	C1-1	C2-1	
comp. 2	C2-2	A1-2	A2-2	A3-2	B1-2	B2-2	C1-2	
comp. 3	C1-3	C2-3	A1-3	A2-3	A3-3	B1-3	B2-3	
comp. 4	B2-4	C1-4	C2-4	A1-4	A2-4	A3-4	B1-4	
comp. 5	B1-5	B2-5	C1-5	C2-5	A1-5	A2-5	A3-5	
comp. 6	A3-6	B1-6	B2-6	C1-6	C2-6	A1-6	A2-6	
comp. 7	A2-7	A3-7	B1-7	B2-7	C1-7	C2-7	A1-7	
comp. 8	A1-8	A8-1	A8-1	B1-8	B2-8	C1-8	C2-8	
comp. 9	C2-9	A1-9	A2-9	A3-9	B1-9	B2-9	C1-9	
comp. 10	C1-10	C2-10	A1-10	A2-10	A3-10	B1-10	B2-10	
comp. 11	B2-11	C1-11	C2-11	A1-11	A2-11	A3-11	B1-11	
comp. 12	B1-12	B2-12	C1-12	C2-12	A1-12	A2-12	A3-12	
comp. 13	A3-13	B1-13	B2-13	C1-13	C2-13	A1-13	A2-13	
comp. 14	A2-14	A3-14	B1-14	B2-14	C1-14	C2-14	A1-14	
comp. 15	A1-15	A2-15	A3-15	B1-15	B2-15	C1-15	C2-15	
comp. 16	C2-16	A1-16	A2-16	A3-16	B1-1	B2-1	C1-16	
comp. 17	C1-17	C2-17	A1-17	A2-17	A3-17	B1-2	B2-2	
comp. 18	B2-3	C1-18	C2-18	A1-18	A2-18	A3-18	B1-3	
comp. 19	B1-4	B2-4	C1-4	C2-1	A1-19	A2-19	A3-19	
comp. 20	A3-20	B1-5	B2-5	C1-2	C2-2	A1-20	A2-20	
comp. 21	A2-1	A3-1	B1-6	B2-6	C1-3	C2-3	A1-4	
comp. 22	A1-2	A2-2	A3-2	B1-7	B2-7	C1-4	C2-4	
comp. 23	C2-5	A1-3	A2-3	A3-3	B1-8	B2-8	C1-5	
comp. 24	C1-6	C2-6	A1-4	A2-4	A3-4	B1-9	B2-9	
comp. 25	B2-10	C1-7	C2-7	A1-5	A2-5	A3-5	B1-10	
comp. 26	B1-11	B2-11	C1-8	C2-8	A1-6	A2-6	A3-6	
comp. 27	A3-7	B1-12	B2-12	C1-9	C2-9	A1-7	A2-7	
comp. 28	A2-8	A3-8	B1-13	B2-13	C1-10	C2-10	A1-8	

linha fixa e não permutável com as outras da tabela

comp. 29	A1-9	A2-9	A3-9	B1-14	B2-14	C1-11	C2-11	
comp. 30	C2-12	A1-10	A2-10	A3-10	B1-15	B2-15	C1-12	
comp. 31	C1-13	C2-13	A1-11	A2-11	A3-11	B1-1	B2-1	
comp. 32	B2-2	C1-14	C2-14	A1-12	A2-12	A3-12	B1-2	
comp. 33	B1-3	B2-3	C1-15	C2-15	A1-13	A2-13	A3-13	
comp. 34	A3-14	B1-4	B2-4	C1-16	C2-16	A1-14	A2-14	
comp. 35	A2-15	A3-15	B1-5	B2-5	C1-17	C2-17	A1-15	
comp. 36	A1-16	A2-16	A3-16	B1-6	B2-6	C1-18	C2-18	
comp. 37	C2-1	A1-17	A2-17	A3-17	B1-7	B2-7	C1-1	
comp. 38	C1-2	C2-2	A1-18	A2-18	A3-18	B1-8	B2-8	
comp. 39	B2-9	C1-3	C2-3	A1-19	A2-19	A3-19	B1-9	
comp. 40	B1-10	B2-10	C1-4	C2-4	A1-20	A2-20	A3-20	
comp. 41	A3-1	B1-11	B2-11	C1-5	C2-5	A1-1	A2-1	
comp. 42	A2-2	A3-2	B1-12	B2-12	C1-6	C2-6	A1-2	
comp. 43	A1-3	A2-3	A3-3	B1-13	B2-13	C1-7	C2-7	
comp. 44	C2-8	A1-4	A2-4	A3-4	B1-14	B2-14	C1-8	
comp. 45	C1-9	C2-9	A1-5	A2-5	A3-5	B1-15	B2-15	
comp. 46	B2-1	C1-10	C2-10	A1-6	A2-6	A3-6	B1-1	
comp. 47	B1-2	B2-2	C1-11	C2-11	A1-7	A2-7	A3-7	
comp. 48	A3-8	B1-3	B2-3	C1-12	C2-12	A1-8	A2-8	
comp. 49	A2-9	A3-9	B1-4	B2-4	C1-13	C2-13	A1-9	
comp. 50	A1-10	A2-10	A3-10	B1-5	B2-5	C1-14	C2-14	
comp. 51	C2-15	A1-11	A2-11	A3-11	B1-6	B2-6	C1-15	
comp. 52	C1-16	C2-16	A1-12	A2-12	A3-12	B1-7	B2-7	
comp. 53	B2-8	C1-17	C2-17	A1-13	A2-13	A3-13	B1-8	
comp. 54	B1-9	B2-9	C1-18	C2-18	A1-14	A2-14	A3-14	
comp. 55	A3-15	B1-10	B2-10	C1-1	C2-1	A1-15	A2-15	
comp. 56	A2-16	A3-16	B1-11	B2-11	C1-2	C2-2	A1-16	
comp. 57	A1-17	A2-17	A3-17	B1-12	B2-12	C1-3	C2-3	
comp. 58	C2-4	A1-18	A2-18	A3-18	B1-13	B2-13	C1-4	
comp. 59	C1-5	C2-5	A1-19	A2-19	A3-19	B1-14	B2-14	
comp. 60	B2-15	C1-6	C2-6	A1-20	A2-20	A3-20	B1-15	
comp. 61	B1-1	B2-1	C1-7	C2-7	A1-1	A2-1	A3-1	

comp. 62	A3-2	B1-2	B2-2	C1-8	C2-8	A1-2	A2-2	
comp. 63	A2-3	A3-3	B1-3	B2-3	C1-9	C2-9	A1-3	
comp. 64	A1-4	A2-4	A3-4	B1-4	B2-4	C1-10	C2-10	
comp. 65	C2-11	A1-5	A2-5	A3-5	B1-5	B2-5	C1-11	
comp. 66	C1-12	C2-12	A1-6	A2-6	A3-6	B1-6	B2-6	
comp. 67	B2-7	C1-13	C2-13	A1-7	A2-7	A3-7	B1-7	
comp. 68	B1-8	B2-8	C1-14	C2-14	A1-8	A2-8	A3-8	
comp. 69	A3-9	B1-9	B2-9	C1-15	C2-15	A1-9	A2-9	
comp. 70	A2-10	A3-10	B1-10	B2-10	C1-16	C2-16	A1-10	
comp. 71	A1-11	A2-11	A3-11	B1-11	B2-11	C1-17	C2-17	
comp. 72	C2-18	A1-12	A2-12	A3-12	B1-12	B2-12	C1-18	
comp. 73	C1-1	C2-1	A1-13	A2-13	A3-13	B1-13	B2-13	
comp. 74	B2-14	C1-2	C2-2	A1-14	A2-14	A3-14	B1-14	
comp. 75	B1-15	B2-15	C1-3	C2-3	A1-15	A2-15	A3-15	
comp. 76	A3-16	B1-1	B2-1	C1-4	C2-4	A1-16	A2-16	
comp. 77	A2-17	A3-17	B1-2	B2-2	C1-5	C2-5	A1-17	
comp. 78	A1-18	A2-18	A3-18	B1-3	B2-3	C1-6	C2-6	
comp. 79	C2-7	A1-19	A2-19	A3-19	B1-4	B2-4	C1-7	
comp. 80	C1-8	C2-8	A1-20	A2-20	A3-20	B1-5	B2-5	
comp. 81	B2-6	C1-9	C2-9	A1-1	A2-1	A3-1	B1-6	
comp. 82	B1-7	B2-7	C1-10	C2-10	A1-2	A2-2	A3-2	
comp. 83	A3-3	B1-8	B2-8	C1-11	C2-11	A1-3	A2-3	
comp. 84	A2-4	A3-4	B1-9	B2-9	C1-12	C2-12	A1-4	
comp. 85	A1-5	A2-5	A3-5	B1-10	B2-10	C1-13	C2-13	
comp. 86	C2-14	A1-6	A2-6	A3-6	B1-11	B2-11	C1-14	
comp. 87	C1-15	C2-15	A1-7	A2-7	A3-7	B1-12	B2-12	
comp. 88	B2-13	C1-16	C2-16	A1-8	A2-8	A3-8	B1-13	
comp. 89	B1-14	B2-14	C1-17	C2-17	A1-9	A2-9	A3-9	
comp. 90	A3-10	B1-15	B2-15	C1-18	C2-18	A1-10	A2-10	
comp. 91	A2-11	A3-11	B1-1	B2-1	C1-1	C2-1	A1-11	
comp. 92	A1-12	A2-12	A3-12	B1-2	B2-2	C1-2	C2-2	
comp. 93	C2-3	A1-13	A2-13	A3-13	B1-3	B2-3	C1-3	
comp. 94	C1-4	C2-4	A1-14	A2-14	A3-14	B1-4	B2-4	

comp. 95	B2-5	C1-5	C2-5	A1-15	A2-15	A3-15	B1-5	
comp. 96	B1-6	B2-6	C1-6	C2-6	A1-16	A2-16	A3-16	
comp. 97	A3-17	B1-7	B2-7	C1-7	C2-7	A1-17	A2-17	
comp. 98	A2-18	A3-18	B1-8	B2-8	C1-8	C2-8	A1-18	
comp. 99	A1-19	A2-19	A3-19	B1-9	B2-9	C1-9	C2-9	
comp. 100	C2-10	A1-20	A2-20	A3-20	B1-10	B2-10	C1-10	
comp. 101	C1-11	C2-11	A1-1	A2-1	A3-1	B1-11	B2-11	
comp. 102	B2-12	C1-12	C2-12	A1-2	A2-2	A3-2	B1-12	
comp. 103	B1-13	B2-13	C1-13	C2-13	A1-3	A2-3	A3-3	
comp. 104	A3-4	B1-14	B2-14	C1-14	C2-14	A1-4	A2-4	
comp. 105	A2-5	A3-5	B1-15	B2-15	C1-15	C2-15	A1-5	
comp. 106	A1-6	A2-6	A3-6	B1-1	B2-1	C1-16	C2-16	
comp. 107	C2-17	A1-7	A2-7	A3-7	B1-2	B2-2	C1-17	
comp. 108	C1-18	C2-18	A1-8	A2-8	A3-8	B1-3	B2-3	
comp. 109	B2-4	C1-1	C2-1	A1-9	A2-9	A3-9	B1-4	
comp. 110	B1-5	B2-5	C1-2	C2-2	A1-10	A2-10	A3-10	
comp. 111	A3-11	B1-6	B2-6	C1-3	C2-3	A1-11	A2-11	
comp. 112	A2-12	A3-12	B1-7	B2-7	C1-4	C2-4	A1-12	
comp. 113	A1-13	A2-13	A3-13	B1-8	B2-8	C1-5	C2-5	
comp. 114	C2-6	A1-14	A2-14	A3-14	B1-9	B2-9	C1-6	
comp. 115	C1-7	C2-7	A1-15	A2-15	A3-15	B1-10	B2-10	
comp. 116	B2-11	C1-8	C2-8	A1-16	A2-16	A3-16	B1-11	
comp. 117	B1-12	B2-12	C1-9	C2-9	A1-17	A2-17	A3-17	
comp. 118	A3-18	B1-13	B2-13	C1-10	C2-10	A1-18	A2-18	
comp. 119	A2-19	A3-19	B1-14	B2-14	C1-11	C2-11	A1-19	
comp. 120	A1-20	A2-20	A3-20	B1-15	B2-15	C1-12	C2-12	

APÊNDICE D

Intertextos A, B e C, utilizados no *Noneto Sa-Grama*

INTERTEXTO A

The image shows a page from a musical score. It consists of four systems of music, each with three staves: Treble, Alto, and Bass. The score is for an orchestra and piano. Measure 3 starts with a forte dynamic in 2/4 time. Measure 4 begins with a piano dynamic. Measure 10 features a sustained note. Measure 13 includes a dynamic marking of 'p'. Measure 17 concludes the page with a forte dynamic.

INTERTEXTO B

1

2

5

9

13

Intertexto C

1

Cm C7 Fm G7 Cm D7

2

4

G Cm C7 Fm Cm C7

7

Fm G C7

10

Fm G Fm C7 Fm

13

C7 Fm D7 G7 Cm

16

C Fm G G7 Cm

ANEXO A

Segunda e terceira páginas de *Guerreiro do Além-Mar*, de Sérgio Campelo

Fonte: arquivo pessoal do compositor

PARTE 2: COMPOSIÇÕES

APÊNDICE E

Partitura de *Incelença* (para quarteto de cordas)

- 1. *Passagem***
- 2. *Lamento***
- 3. *Dispersão***

Duração: 12:30

INCELENÇA
para quarteto de cordas

I. PASSAGEM

FLÁVIO LIMA
 (2009/2011)

Violin I $\text{♩} = 80$
pizz. pp *arco* v J p

Violin II pp v J arco v

Viola pizz. pp v arco v

Violoncello pp v J v v

5

Violin I pizz. p *arco* v pizz. p

Violin II pizz. p v pizz. p

Viola v pizz. p pizz. p

Violoncello p pp v pizz. p

9

Violin I v v v v v

Violin II v v v v v

Viola v v v v v

Violoncello v v v v v

Incelença

13

17

21

Incelença

The image shows three pages of a musical score.
Page 25: Treble and bass staves for piano, and bass and bass staves for orchestra. The piano part consists of eighth-note patterns with dynamic markings 'mp' and 'f'. The orchestra part features eighth-note patterns in the bass clef.
Page 29: Treble and bass staves for piano, and bass and bass staves for orchestra. The piano part includes eighth-note patterns and a dynamic 'p'. The orchestra part features eighth-note patterns with a dynamic 'p'.
Page 33: Treble and bass staves for piano, and bass and bass staves for orchestra. The piano part includes eighth-note patterns with dynamics 'roll.', 'a tempo', and 'marcato'. The orchestra part features eighth-note patterns with dynamics 'pp' and 'p'. The score is in 25 measures, with measures 29 and 33 shown in detail.

Incelença

The musical score consists of three systems of music for a string quartet. Each system has three staves: Treble, Alto, Bass, and Cello. The first system (measures 37-40) includes dynamic markings *pp* and *pizz.* The second system (measures 41-44) includes dynamic markings *pp* and *arco*. The third system (measures 45-48) includes dynamic markings *pp* and *pizz.* The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note figures, and sustained notes with grace notes. The bass and cello staves provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Incelença

Musical score for strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass) in 4/4 time, key signature of 3 sharps. Measure 49: Violin and Viola play eighth-note patterns with grace notes, Cello and Double Bass provide harmonic support. Measure 53: Violin and Viola play eighth-note patterns with grace notes, Cello and Double Bass provide harmonic support. Both measures include dynamic markings *pp* and *pizz.*

Incelença

2. LAMENTO

$\text{♩} = 50$

Violin (Top Staff):

- Measure 1: **p** cresc. poco a poco, pizz.
- Measure 2: **p** cresc. poco a poco, arco
- Measure 3: **p** cresc. poco a poco, Con sord.
- Measure 4: **p** cresc. poco a poco, arco
- Measure 5: **p** cresc. poco a poco, *sempre cresc.*
- Measure 6: **pizz.** **ff**, **ff**
- Measure 7: **ff**, **ff**
- Measure 8: **ff**, **ff**
- Measure 9: **ff**, **ff**

Cello (Middle Staff):

- Measure 1: **p** cresc. poco a poco, pizz.
- Measure 2: **p** cresc. poco a poco, arco
- Measure 3: **p** cresc. poco a poco, arco
- Measure 4: **p** cresc. poco a poco, arco
- Measure 5: **p** cresc. poco a poco, *sempre cresc.*
- Measure 6: **pizz.** **ff**, **ff**
- Measure 7: **ff**, **ff**
- Measure 8: **ff**, **ff**
- Measure 9: **ff**, **ff**

Double Bass (Bottom Staff):

- Measure 1: **arco**, **p** cresc. poco a poco
- Measure 2: **arco**
- Measure 3: **arco**
- Measure 4: **arco**
- Measure 5: **arco**
- Measure 6: **arco**
- Measure 7: **arco**
- Measure 8: **arco**
- Measure 9: **arco**

Incelença

13

17

21

Incelença

28

29

30

Incelença

37 arco

41 pizz. arco

45 pizz. arco

Incelença

49

53

57

Incelença

61

pizz. arco Con sord. Con sord. Con sord. Con sord.

65 pp pizz. arco pizz. arco pizz. arco pp pizz. arco

69 pizz. arco rull. longa longa longa longa longa longa

Incelença

Incelença

13 pizz. Senza sord. arco $\text{♩} = 75$

arco pizz. Con sord.

Senza sord. pizz. Con sord. Senza sord. pizz.

17 arco Con sord. arco

21 pizz. arco cresc. pizz. arco

pp cresc. arco cresc. arco cresc. Senza sord.

pp Senza sord. pizz. cresc. arco

Incelença

Incelença

37

37

cresc.

cresc.

arco

f

cresc.

sul tasto

cresc.

f

41

pizz. *dim.*

dim.

45

pizz. *mf*

mf

f sub.

mf

f sub.

Incelença

Musical score for strings and piano, featuring three staves: Violin (top), Cello (middle), and Bass (bottom). The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 49-52):** Violin and Cello play eighth-note patterns. The Violin starts with a dynamic of *pizz.* and *mf*, followed by *cresc.* The Cello starts with *mf*, followed by *cresc.* The Bass is silent.
- System 2 (Measures 53-56):** Violin and Cello play eighth-note patterns. The Violin starts with *arco*. The Cello starts with *f*. The Bass is silent.
- System 3 (Measures 57-60):** Violin and Cello play eighth-note patterns. The Violin starts with *pizz.* and *dim. poco a poco*. The Cello starts with *dim. poco a poco*. The Bass starts with *sol*.

Incelença

61 $\text{♩} = 90$

65 $\text{♩} = 85$ $\text{♩} = 80$ *Con sord.*

69 $\text{♩} = 75$ *solo arco* *p* *pochiss. cresc.* *pizz.*

Incelença

73

Con sord. *pochiss. cresc.* *pizz.* *pochiss. cresc.* *pizz.* *Con sord.*

77 *poco dim.* *pizz.* *arco* *poco dim.* *arco* *poco dim.*

81 *pizz.* *p* *arco* *poco cresc.* *p* *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.*

Incelença

85 *pizz.* *mp* *p* *Senza sord.*

89 *mp* *mp* *Con sord.* *mp*

93 *p sub.* *mp sub.* *pizz.* *mp sub.* *arco* *mp sub.* *p sub.* *arco* *mp sub.* *pizz.* *mp sub.* *p sub.* *arco* *mp sub.* *pizz.* *mp sub.*

Incelença

98

dim. poco a poco até o final

102 arco Con sord. pizz. arco

107 rall. molto pp arco pp arco pp

APÊNDICE F

Partitura de *Cosmos*

Instrumentação

Quarteto de Flautas doce

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Harpa

Duração: 06:00

COSMOS

(para quarteto clássico de Flautas Doce e Harpa Sinfônica)

FLÁVIO LIMA
(2010)

Soprano Recorder

Alto Recorder

Tenor Recorder

Bass Recorder

Harpa

♩ = 50

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

5

Cosmos

10

S. Rec. *cresc.* *f*

A. Rec. *mf* *cresc.* *f*

T. Rec. *cresc.* *f*

B. Rec. *f*

Hp. *mf* *D \sharp* *cresc.* *C \sharp* *A \sharp* *C \sharp* *f*

14

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp. *G \sharp* *D \sharp* *G \sharp* *C \sharp* *B \flat* *D \sharp* *B \sharp*

Cosmos

18

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

23

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

Cosmos

27

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp. C# F# Bb Gb G#

31

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp. D# B# F# legato Bb G# F# F#

Cosmos

35

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

40

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

Cosmos

44

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp. *D5 E4 E5 G5 G6*

48

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp. *f D5 p mf p sforzando*
Glissandos em toda a extensão da harpa
p sub. *D5 C5 C#*

Cosmos

52

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

C \sharp

56

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

B \flat

C \sharp

F \sharp

B \flat

A \flat

C \sharp

Cosmos

60

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

$A\sharp$ $F\sharp$ $E\flat$ $C\sharp$ $F\sharp$ $B\flat$ $C\sharp$ $E\sharp$ $G\sharp$ $E\flat$

64

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

f (marcato)

$E\sharp$ $F\sharp$ $G\sharp$

Cosmos

68

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

72

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Hp.

APÊNDICE G

Partitura de *Noneto Sa-Grama*

Instrumentação

Flautista 1 (fl.1) – Flauta, Flautim e Flauta em Sol

Flautista 2 (fl.2) – Flauta e Flautim

Clarinetista (cl.) – Clarinete em Si@e Clarone em Si@

Viola de dez cordas (v1)

Violão (v2)

Marimba (MAR.) e Vibrafone (VIB.)

Percussionista 1 (p1) – Apito, Chocalho (choc.) e Sementes (sem.)

Percussionista 2 (p2) – Pandeiro (pand.), Triângulo (trg.) e Zabumba (zab.)

Contrabaixo (Cb.)

Duração: 05:25

NONETO SA-GRAMA

FLÁVIO LIMA
(2011)

fl.1 (flauta/ flautim/ flauta em sol) *Flauta em Sol* - *(*)* *pp*

fl.2 (flauta/ flautim) *Flauta* 5 *pp* -

Cl. (clarinete/ clarone Bb) *Clarinet Bb* - *pp*

Viola 10 cordas - -

Violão - *pp* -

Marimba/ Vibrafone *baquetas médias* - *pp*
(MAR.) -

p1 (apito/ chocalho/ sementes) *sem.* *apito* *sem.*
pp

p2 (pandeiro/ triângulo/ zabumba) - -

Contrabaixo *pizz.* *(*) As alturas soam 4º justa abaixo*

Noneto Sa-Grama

Noneto Sa-Grama

6

Fl.1

Fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

Flauta

(MAR.)

p1

p2

Cb.

Noneto Sa-Grama

9

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

poco dim.

(VIB.)

sem.

apito

p

✓

Noneto Sa-Grama

12

fl.1

fl.2 *poco dim.*

Cl.

v1 *poco dim.*

v2

Mar./Vib.

p1

p2 *pand.*

Cb. *v* *poco dim.*

choc.

zab.

Noneto Sa-Grama

14

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

(MAR.)

choc.

aro da zab.

pele da zab.

pizz.

Noneto Sa-Grama

17

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

$E_{\flat m}$ $E_{\flat 7}$

pand.

zab.

aro da
zab.

arco V

Noneto Sa-Grama

20

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2 $A_{\flat m}$ $B_{\flat 7}$

pp

Mar./Vib. (VIB.)

p1

p2 pele da zab.

pp apito choc.

Cb. trémolo

Noneto Sa-Grama

22

Fl.1

Fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

Flautim

cresc.

cresc.

cresc.

(MAR.)

apito choc.

apito choc.

trg.

pp

cresc.

Noneto Sa-Grama

25

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

(*) Alturas escritas (soam 8^a acima)

Noneto Sa-Grama

27

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

Noneto Sa-Grama

30

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

poco dim.

apito choc.

aro da zab.

poco dim.

poco dim.

Noneto Sa-Grama

33

Flauta

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

pele da
pand. zab. pand. zab.

choc.

(*) Notas escritas (soam 9^a abaixo)

Noneto Sa-Grama

36

fl.1 - | *mf* Flautim. -

fl.2 *mf* - | *cresc.*

Cl. *mf* - | *mf* *cresc.*

v1 - | *cresc.*

v2 *mf* - | *cresc.*

Mar./
Vib. *mf* - | -

p1 **H** - | *mf* choc.

p2 **H** *mf* - | -

Cb. *mf* - | *pizz.* arco

Noneto Sa-Grama

39

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

cresc.

f

D *G_m*

f

cresc.

f

(VIB.)

cresc.

f

pand. >>> > > >

cresc.

f

³

Noneto Sa-Grama

42

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

dim.

dim.

dim.

dim.

3

choc. > >> >>>

trg. >> > >> >

apito >> > >>

dim.

dim.

dim.

3

Noneto Sa-Grama

45

fl.1

fl.2

Cl. frulato

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

trdg.
mf

Cb.

Clarone Bb

C m G⁷

fsub

fsub

fsub

Noneto Sa-Grama

48

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

mf sub

mf

mf sub

mf

mf sub

sem.

apito

(*) As alturas soam 9^a abaixo

Noneto Sa-Grama

51

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

cresc.

Flautim

cresc.

cresc.

cresc.

sem.

zab.

mp

cresc.

cresc.

Noneto Sa-Grama

54

fl.1

fl.2 (*)

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

(*) Alturas escritas (soam 8ª acima)

Noneto Sa-Grama

57

fl.1

fl.2

Cl.

v1 *trémolo*

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb. pizz. arco

Noneto Sa-Grama

60

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

60

dim.

trémolo

apito

choc.

dim.

5

Noneto Sa-Grama

62

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2 **F#**

Mar./Vib.

p1

p2 zab. trg. zab. trg. zab. trg.

Cb.

Noneto Sa-Grama

65

fl.1

fl.2

Flauta

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

sem.

Noneto Sa-Grama

67

fl.1

fl.2 *mp* (*sempre dim.*)

Cl. *mp* (*sempre dim.*)

v1 *mp* (*sempre dim.*)

v2 *mp* (*sempre dim.*)

Mar./Vib. *mp* (*sempre dim.*) (VIB.)

p1 *mp* *trg.*

p2 *mp*

Cb. *mp* (*sempre dim.*)

E♭7 A♭7 C♯m

sem. apito

Noneto Sa-Grama

70

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

trémolo

(MAR.)

sem.

trig.

p

Noneto Sa-Grama

73

fl.1

poco cresc.

fl.2

poco cresc.

Cl. Clarinete Bb

v1

poco cresc.

v2

poco cresc.

Mar./Vib.

poco cresc.

p1 choc.

p2 pand.

poco cresc.

Cb. V

poco cresc.

Noneto Sa-Grama

76

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

mp

(sempre dim.)

mp

(sempre dim.)

mp

A **D_m**

mp

mp

mp

mp

(sempre dim.)

Noneto Sa-Grama

79

fl.1 (sempre dim.)

fl.2

Cl.

v1 trémolo

v2 (sempre dim.)

Mar./Vib.

p1

p2 trg.

Cb.

Noneto Sa-Grama

82

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

apito

pizz.

G_m *D₇*

Noneto Sa-Grama

85

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

frulato

trémolo

poco cresc.

pand.

arco

mp

trémolo

mp

mp

mp

trémolo

sem.

poco cresc.

Noneto Sa-Grama

87

fl.1

fl.2 *p*

Cl. *p*

v1 *p*

v2

Mar./Vib. *p* *tr. g.*

p1

p2 *zab.* *tr. g.*

Cb. *p* *V*

poco cresc. *3* *poco cresc.* *3*

A *A7* *poco cresc.*

poco cresc.

tr. g.

choc. *poco cresc.*

zab. *tr. g.*

poco cresc.

Noneto Sa-Grama

90

fl.1

fl.2

Cl. *poco cresc.*

v1

v2

Mar./Vib. (VIB.)

p1

p2 *pand.* *poco cresc.*

Cb. *poco cresc.*

mp *p sub*

mp *p sub*

trémolo

p sub

choc.

pand.

poco cresc.

trg.

mp

Noneto Sa-Grama

94

fl.1

fl.2 *p*

Cl.

v1 *p* *F_m* *F₇*

v2

Mar./Vib. (MAR.)

p1

p2 *pand.*

Cb. *p*

sem. apito sem.

Noneto Sa-Grama

97

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

mp sub

zab.

choc.

trémolo

Noneto Sa-Grama

100

fl.1

fl.2

Cl. > frulato

v1 trémolo

v2 trémolo

Mar./Vib. (VIB.)

p1 apito

p2

Cb. trémolo

dim. poco a poco

Noneto Sa-Grama

103

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

Noneto Sa-Grama

dim. poco a poco

choc.

trg.

trémolo

Noneto Sa-Grama

106

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./Vib.

p1

p2

Cb.

Noneto Sa-Grama

109

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

D_m E₇

A_m B₇

trémolo

Noneto Sa-Grama

112

fl.1

fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

apito choc.

zab. trg.

trémolo

Noneto Sa-Grama

115

fl.1

fl.2

Clarone Bb. (*)

v1

v2

Mar./Vib. *trémolo*

p1 apito choc. apito choc. apito choc.

p2 zab. trg. zab. trg. zab. trg.

Cb. *v*

(*) Soa uma 9^a abaixo

Noneto Sa-Grama

118

Flautim

Fl.1

Fl.2

Cl.

v1

v2

Mar./
Vib.

p1

p2

Cb.

rit.

pp

senza vibrato

senza vibrato

pp

pp

senza vibrato

D m E

senza vibrato

pp

trémolo

apito choc.

apito choc.

sem.

zab. trig.

zab.

pp

pizz.

arco

pp

senza vibrato