



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
CRIAÇÃO MUSICAL**

O EXCESSO NO SOM

A SATURAÇÃO COMO PARADIGMA PARA A COMPOSIÇÃO MUSICAL

Cristiano Roberto Galli



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
CRIAÇÃO MUSICAL**

O EXCESSO NO SOM

A SATURAÇÃO COMO PARADIGMA PARA A COMPOSIÇÃO MUSICAL

Cristiano Roberto Galli

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música - Práticas Interpretativas: Criação Musical.

Orientador: Prof. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu
2018



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao(s) dia(s) 27 do mês de setembro do ano de 2018 realizou-se a apresentação pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado O excesso no som. A saturação como paradigma para a composição musical

apresentado pelo discente Cristiano Roberto Galli, do curso Bacharelado em música. Os trabalhos foram iniciados às 9 h 10, pelo(a) docente orientador(a) Marcelo Ricardo Villeza

presidente da banca examinadora, juntamente com o(a) docente Tadeu Moraes Taffarello e o(a) docente Juliana C. Larsen

Observações da Banca Examinadora:

A banca sugere uma revisão ortográfica do texto e uma revisão da bibliografia incluindo links das composições. Destaca-se o corpo do portfólio para um curso de graduação, com peças estreçadas. O trabalho tem muita riqueza de assuntos que despertaram-se em possíveis pesquisas futuras. A banca destaca a importância do trabalho pioneiro que contribui com a excelência da notação musical.

A Banca Examinadora, ao término da apresentação oral e da arguição do acadêmico, encerrou os trabalhos às 11 h 14. Os examinadores atribuíram as seguintes notas:

orientador(a)	nota final:	<u>10 (dez)</u>	Média final:	<u>9,66</u>
docente	nota final:	<u>10 (dez)</u>		
docente	nota final:	<u>9 (nove)</u>		

Proclamado o resultado pelo presidente da banca examinadora, encerraram-se os trabalhos e, para constar, eu Marcelo Ricardo Villeza lavrei a presente Ata que assino juntamente com os demais membros da banca.

Foz do Iguaçu, 27 de setembro de 2018.

Assinaturas:

Marcelo Villeza
MARCELO VILLEZA

Tadeu Moraes Taffarello
TADEU MORAES TAFFARELLO

Juliana C. Larsen
JULIANE C. LARSEN

AGRADECIMENTO

- À Marcelo Ricardo Villena professor orientador deste trabalho pelos seus apontamentos e orientações sempre oportunas..
- À UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) pela oportunidade da graduação em Música.
- À meus Pais Roberto Ricardo Galli e Eloina Galli por todo amor e apoio a mim dispensados nestes anos de estudo.
- Ao meu irmão Cassiano Ricardo Galli pela ajuda em varios momentos no transcorrer destes anos.
- Aos queridos amigos e colegas do curso de Música pelo companherismo e apoio sempre.
- Aos professores do departamento de Música da UNILA pelos ensinamentos.

GALLI, Cristiano Roberto. **O excesso no som:** A saturação como paradigma para a composição musical. 2018. 160 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso Música – Práticas Interpretativas Criação Musical – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

O presente trabalho trata sobre o processo compositivo de quatro obras de nossa autoria a saber: *Contactus*, *Tempora*, *Capriccio para violino e Atmos*. Estas obras foram compostas a partir de pressupostos desenvolvidos pela *Estética da Saturação Instrumental*, corrente compositiva que surge no início do século XXI, cujos proponentes são os compositores Frank Bedrossian, Raphaël Cendo e Yann Robin. Primeiramente apresentaremos uma breve reflexão sobre as circunstâncias que permitiram o surgimento desta corrente compositiva. Em seguida buscaremos sua delimitação e seus paradigmas através da reflexão sobre conceitos como *controle e perda de controle* e *macro-escritura*. Buscaremos também compreender qual a função dos sons complexos aperiódicos e das técnicas estendidas dentro desta corrente compositiva. Em seguida, entender de que forma se dá a relação entre intérprete e obra. Por fim apresentaremos as quatro obras acima citadas acompanhadas de comentários nos quais apresentaremos de que forma foram aplicados os princípios da Estética da Saturação Instrumental nessas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Técnicas estendidas, Gesto, Controle e perda de controle, Macro-escritura.

GALLI, Cristiano Roberto. **O excesso no som:** A saturação como paradigma para a composição musical. 2018. 160 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso Música – Práticas Interpretativas Criação Musical – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

ABSTRACT

The present paper on the process of composition of four musical works of our authorship namely: Contactus, Tempora, Capriccio for violin and Atmos. This musical works were composed from assumptions developed by the Aesthetics of instrumental Saturation, the compositional current that arises at the beginning of the 21st century, it's tenderers are the composers Frank Bedrossian, Raphaël Cendo and Yann Robin. First, we will present a series of studies on the circumstances that allowed the progression of this current. Then we will research its delimitation and its paradigms through reflection on control and loss control and macro-writing. We also seek to understand the function of the complex aperiodic sounds and the techniques within this compositional current. Subsequently we will try to understand how the relation between interpreter and musical work happens. finally, we will present the four musical works mentioned above followed by comments that show how the Principles of Aesthetics of instrumental Saturation are applied.

Key words: Extended techniques, Musical gesture, Control and loss of control, Macro-writing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Som senoidal na representação do giro da circunferência projetada no tempo. (MENEZES, 2003, p. 22)-----	18
Figura 2. Tipos de som do mais simples ao mais complexo. (Meneses,2003, p. 28) -----	19
Figura 3. Representação gráfica de um som complexo periódico-----	20
Figura 4. Representação gráfica de sons complexos aperiódicos -----	20
Figura 5. <i>La Porte de l'Enfer</i> (August Rodin)-----	26
Figura 6. Detalhes de <i>La Porte de l'Enfer</i> (August Rodin) -----	26
Figura 7. Krzysztof Pendereki <i>Threnody for the Victims of Hiroshima</i> (1960)-----	27
Figura 8. Iannis Xenakis <i>Ata</i> para orquestra (1987). Compassos 1-6 -----	32
Figura 9. C. Galli - <i>Arbo</i> quarteto para cordas (2014). Compassos 51-54. -----	33
Figura 10. Frullato acompanhado de trinado -----	35
Figura 11. Piano preparado -----	36
Figura 12. pizzicato de Bartók -----	36
Figura 13. C. Galli - <i>Satura</i> “para Piano e Violino (2017). Sessão nº2.-----	37
Figura 14. C. Galli - <i>Arbo</i> quarteto para cordas (2014). Compassos 59-61.-----	37
Figura 15. C. Galli - <i>Tempora</i> (2014). Compassos 91-94. Técnicas estendidas aplicadas para instrumentos de sopro.-----	38
Figura 16. C. Galli - <i>Lumine</i> , para Vibrafone e percussão múltipla (2017). Compassos 34-36. Técnicas estendidas aplicadas a instrumentos de percussão. -----	38
Figura 17. Gesto musical na obra <i>In Vivo</i> quarteto de cordas (2011) de Raphaël Cendo.----	41
Figura 18. Gesto musical na obra <i>Arbo</i> quarteto de cordas (2014) de C.Galli.-----	41
Figura 19. C. Galli - <i>Arbo</i> para quarteto para cordas (2014). Compassos 85-86.-----	44
Figura 20. Brian Ferneyhough - <i>Three pieces for piano</i> (1971) compasso 1-3. -----	45
Figura 21. Kazimierz Serocki - <i>Impromptu fantasque</i> (1971)-----	46
Figura 22. Raphaël Cendo - <i>Tract</i> para orquestra (2007) compasso 46-49-----	48
Figura 23. Helmut Lachenmann - <i>Pression</i> (1969)-----	50
Figura 24. Franck Bedrossian - <i>Tracés d'ombres</i> (2005) compasso (10-12).-----	52
Figura 25. Franck Bedrossian - <i>Tracés d'ombres</i> (2005) compasso (26-27).-----	53
Figura 26. Raphaël Cendo - <i>In Vivo</i> quarteto de cordas (2008) compasso 1-5.-----	55
Figura 27. Raphaël Cendo - <i>In Vivo</i> (2008) IIº movimento compasso 5-12. -----	56
Figura 28. Yann Robim - <i>Symétriades</i> (2013) Compassos 151-171 -----	57
Figura 29. A adaptação do plano Cartesiano empregado em <i>Contactus</i> . -----	61

Figura 30. Aplicação do plano cartesiano nas sessões 13 e 14 de <i>Contacktus</i> . -----	61
Figura 31. C. Galli – <i>Contacktus</i> Sessão nº7. -----	62
Figura 32. Exemplo de gesto musical saturado realizado no prato gerando um timbre metálico. -----	63
Figura 33. Exemplo saturação por amplitude frequência -----	64
Figura 34. Gesto de caráter convencional com notas de alturas definidas. -----	64
Figura 35. Exemplo do emprego de <i>Pitch Class</i> juntamente com ESI nos compassos 35-37. -----	69
Figura 36. Compassos 21-23 contendo Saturação total e Infrasaturação.-----	70
Figura 37. Processo de saturação de um conjunto (<i>Pitch Class</i>) ocorrido no Violoncelo compassos 36-37. -----	71
Figura 38. Processo de saturação de um só elemento ocorrido no trompete no compasso 37. -----	71
Figura 39. C. Galli – <i>Capriccio para Violino e cordas</i> (2013). Sessão nº3 e nº4. -----	74
Figura 40. Introduções violino solo sessão nº1. -----	74
Figura 41. C. Galli – <i>Capriccio para Violino e cordas</i> (2013). Sessão nº2. -----	75
Figura 42. Solo do violino sessão nº7. -----	76
Figura 43. <i>Atmos</i> Violino sessão nº13. -----	78
Figura 44. Exemplos de um gesto saturado empregando a técnica estendida por modificação do instrumento. -----	79
Figura 45. Exemplo: sessões 15 a 17 de <i>Atmos</i> onde o Piano é ao mesmo tempo tocado pelo pianista e pelo percussionista. -----	79
Figura 46. Exemplo de infra-saturação por supressão de pressão. -----	80
Figura 47. C. Galli - <i>Atmos</i> , para Piano, Violino e percussão (2014). Sessão nº 3 e nº 4. ---	81

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
Histórico da pesquisa.....	12
Estrutura da monografia	13
Capítulo 1 – Ruído e Saturação	15
1.1 Considerações sobre os termos estética e Saturação.	15
1.2 A saturação no cotidiano	16
1.3 Sons complexos aperiódicos	17
1.4 O ruído na música do século XX.....	20
1.5 A saturação como veículo estético	24
Capítulo 2 – A Estética da Saturação instrumental.	29
2.1. Sons complexos	32
2.2 Técnicas estendidas	33
2.3 Tipologia das técnicas estendidas.....	35
2.4 Técnicas mais utilizadas na ESI	37
2.5. Algumas considerações sobre Gestos musicais.....	38
2.6 Do gesto à escrita.....	39
2.7 Características do gesto musical saturado	40
2.8 Material instável - O paradigma controle perda de controle	42
2.9 Paradigmas da escrita Saturada a macro-escritura	44
2.10 ESI e a relação Interpretar/obra	48
2.11 Condições fundamentais para que ocorra a saturação instrumental	50
2.12 A ESI na obra de três compositores.....	52
Capítulo 3 - Processo compositivo envolvendo a ESI.....	59
3.1 <i>Contactus</i> (2016)	59
3.2 <i>Tempora</i> (2014)	66
3.3 <i>Capriccio para violino</i> (2013).....	72
3.4 <i>Atmos</i> (2013)	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	84
APÊNDICE –	87
Portfólio de composições	87
<i>Contactus</i> (2016)	88

<i>Tempora (2014)</i>	96
<i>Capriccio para Violine e cordas (2013)</i>	133
<i>Atmos (2013)</i>	144
ANEXOS	155
Programas de concerto.....	155

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir de um interesse pessoal em compreender quais são as tendências na área da composição musical presentes neste início de século, quais são seus paradigmas, bem como o que caracteriza sua linguagem e estética. Assim como qualquer profissional que busca estar em contato com as tecnologias a seu dispor e em consonância com novos conhecimentos partimos nesta busca. Foi com este espírito de investigação que nos deparamos com uma corrente compositiva que nos pareceu interessante e que a partir de então mudaria significativamente nosso fazer composicional, a denominada Estética da Saturação Instrumental, a qual iremos abreviar doravante, vez por outra, pelas suas iniciais ESI. Trata-se de uma abordagem compositiva que tem como premissa a busca por uma nova sonoridade, resultante da saturação de diversos parâmetros. Com a finalidade de compreendermos esta abordagem compositiva, iniciamos uma pesquisa na qual, a princípio, alguns elementos se mostraram relevantes, entre estes, a incorporação de sonoridades antes tidas como indesejadas e que contêm em si um alto grau de rugosidade¹. Rugosidade esta advinda dos chamados sons complexos não periódicos. Que em linhas gerais podemos dizer que se trata de frequências de conteúdo complexo e aperiódico.²

Estes sons aperiódicos foram sendo conduzidos ao centro dos discursos musicais a ponto de serem indispensáveis a diversas estéticas surgidas no transcorrer do século XX e que se desenvolveram tendo-as como material fundamental, gerando sua linguagem própria. Da mimesis empregada por Villa-Lobos³ ao emprego de clusters por Karlheinz Stockhausen⁴, passando pelas contribuições da música concreta esta sonoridade aperiódica foi ocupando seu espaço na música.

¹ Rugosidade é entendida aqui no sentido apresentado por Pierre Schaeffer em seu *Traité des objets musicaux*. ver Schaeffer, 1966.

² Frequências complexas de conteúdo aperiódico serão abordadas no capítulo I mais especificamente no subcapítulo 1.3 sons complexos aperiódicos.

³ Como exemplo podemos citar a obra *Tenzinho do caipira*, tocata que faz parte da Bachiana Brasileira n°2, na qual Villa-Lobos emprega dissonâncias e uma percussão ruidosa, a fim de sugerir o movimento de uma locomotiva,

⁴ Como exemplo do emprego de clusters por Stockhausen podemos destacar sua obra para piano intitulada *Klavierstück X* (1967)

HISTÓRICO DA PESQUISA

A princípio partimos em busca de fonogramas que tivessem sido gerados a partir do registro de obras embasadas na ESI. Este procedimento nos colocou em contato com obras de vários compositores, dos quais se destacam Raphaël Cendo (França, 1975), Frank Bedrossian (França, 1971) e Yann Robin (França, 1974). A apreciação das obras nos possibilitou uma ambientação com a proposta, bem como com suas sonoridades características. Entre tais obras podemos destacar *Fúria*,⁵ obra de Raphaël Cendo escrita em 2010, para piano e violoncelo. Nesta peça, o compositor explora a rugosidade obtida através do excesso de pressão no arco sobre as cordas do violoncelo, técnica denominada em francês como *écrase*, ou em inglês como *over pressure*. Já no piano, as sonoridades exploradas são as obtidas através do que poderíamos chamar de arranhaduras nas cordas do instrumento empregando objetos manipulados em movimentos perpendiculares. O resultado é uma sonoridade muito ruidosa e saturada devido ao emprego de muito movimento gestual aliada a um grau de energia considerável. Outra obra do mesmo autor foi fundamental para termos uma ideia mais exata da ESI, tratasse de *Trac*⁶ escrita para flauta, clarinete baixo, tuba, piano, harpa, violino, viola e violoncelo. Esta obra apresenta uma textura bastante densa com um nível de saturação muito alto e constante emprego de diversas técnicas não convencionais geradoras de sons aperiódicos que apresentadas simultaneamente geram uma profusão de timbres muito particulares.

De Bedrossian podemos destacar a obra *Tracés Dómbres*⁷ que se trata de um quarteto para cordas onde o compositor faz uso de uma multiplicidade de glissandos em todos os instrumentos notadamente em seus registros mais agudos. Emprega também a já referida técnica *écrase*. Outra peça significativa de Bedrossian é *Innersonic*⁸ para acordeom e Guitarra elétrica (2012) nesta obra o compositor trabalha explorando uma quantidade enorme de sonoridades aperiódicas extraídas de técnicas não convencionais tanto no acordeom quanto na guitarra, que por sua vez tem o leque de sonoridades ampliados graças a sua eletrificação. Desta forma, a partir de um processo de escuta apreciativa na qual buscamos reconhecer as sonoridades características, bem como suas estruturas fundamentais, conseguimos compreender com mais profundidade esta estética.

Em seguida, partimos em busca de embasamento teórico, buscando artigos e outras

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yrCHkkeCncM>

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wcKKmzcDAJU&t=215s>

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3VnJV6Z2o>

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=Bedrossia++Innersonic

fontes bibliográficas, a fim de conhecer quais eram seus paradigmas teóricos. Neste levantamento bibliográfico encontramos escritos que nos pareceram relevantes, entre os quais podemos destacar o artigo do musicólogo Pierre Rigaudière intitulado *La Saturation, métaphore pour la composition?*, publicado na revista *Circuit: musiques contemporaines* (2014). Neste texto, Rigaudière trata das questões filosóficas fundamentais, bem como seus pressupostos em uma perspectiva musicológica. Em nosso levantamento bibliográfico percebemos que Cendo, além de ser um dos compositores mais prolíficos nesta estética também é o compositor que mais tem contribuído no que diz respeito a publicações sobre o tema. Por este motivo, elencamos três textos de Cendo, cada qual discutindo e apresentando o tema com foco em elementos técnicos e estilísticos distintos. Em *Execès de geste et matière* (Cendo, Berlin 2011), aborda questões sobre gesto na música saturada e conceitos como *absolute saturation* e *infrasaturation*. Em *Les paramètres de la Saturation* (2008) trata dos parâmetros que estão sujeitos a saturação a saber: timbre, espaço, frequência, intensidade. Neste texto aborda também a saturação do gesto musical.

Por fim, devemos mencionar o artigo *Por uma Música saturada*. Neste artigo, Cendo faz uma abordagem geral apresentando a ESI e seus paradigmas. Outra fonte importante é a conferencia ocorrida em 6 de outubro de 2012 durante a 56° Biennale de Música de Veneza⁹ registrada em vídeo onde Bedrossian e Cendo debatem a Estética da Saturação tendo como mediador o compositor Ivan Federe (1953 Itália).

O contato com estas obras foi fundamental e influenciaram sobremaneira nosso processo criativo. A partir de então passamos a ter a saturação como uma das possibilidades a disposição do processo criativo.

ESTRUTURA DA MONOGRAFIA

Este trabalho está dividido em três capítulos. No Capítulo Primeiro denominado “Ruído e Saturação” buscamos entender quais foram os elementos que contribuíram e tornaram possível o surgimento da ESI, com destaque para a saturação da vida contemporânea e o ruído como fenômeno acústico. A seguir buscamos compreender como o ruído foi sendo incorporado a música do século XX como elemento estrutural, permitindo o surgimento deste tipo de prática

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PPa13W8hho&t=276s>

compositiva. Finalmente, propomos uma reflexão acerca da saturação e seu viés estético.

Já no segundo capítulo buscamos entender quais são os paradigmas que fundamentam a ESI, sua característica estilística, o papel dos sons complexos aperiódicos, como se dá o emprego das técnicas estendidas, o que é um gesto musical saturado, o paradigma de “controle e perda de controle” e seu reflexo na escrita, o papel do intérprete e sua relação com a obra. A continuação buscamos entender quais as condições fundamentais para que ocorra a saturação instrumental. Para finalizar este segundo capítulo, apresentamos de forma breve três obras de três compositores, a saber: Rafael Cendo, Frank Bedrossian e Yann Robin, ligados a esta corrente estética compositiva, apontando na análise como trabalham os aspectos elencados.

No capítulo Terceiro apresentamos um portfólio com quatro obras de nossa autoria em que empregamos a ESI. São elas: 1) *Contactus* para piano, percussão, eletrônica I (diferida), eletrônica II (*live electronics*) e regência; 2) *Tempora* para oboé, trompete em Bb, violoncelo vibrafone e percussão múltipla; 3) *Capriccio*, para violino e cordas, e 4) *Atmos* para piano, violino e percussão. Explanamos sobre como nestas obras empregamos os princípios da ESI.

Nas considerações finais reiteramos de forma sucinta quais são os elementos que compõem a ESI, bem como quais os pontos que a tornam uma proposta enriquecedora de possibilidades para a música latino-americana. Finalmente como esta contribui significativamente com nosso processo criativo.

CAPÍTULO I – RUÍDO E SATURAÇÃO

1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TERMOS ESTÉTICA E SATURAÇÃO.

Iniciaremos nossa discussão primeiramente tecendo algumas considerações breves sobre dois conceitos que acreditamos serem fundamentais para a compreensão deste trabalho: estética e saturação. Em relação à primeira, o maestro Sergio Magnani em seu livro *Espressão e comunicação na linguagem da música*, aponta que estética pode ser entendida de duas maneiras a saber: como disciplina teórica ou prática.

A estética como disciplina teórica é a reflexão em torno dos problemas da arte: como atividade prática é a contemplação consciente da obra de arte, a integração com o processo criativo e com seus objetivos, o processo interior dos dados que permitem a formulação de um juízo. (MAGNINNI, 1985, p. 15)

Ja a Dra. Hérís Arnt em seu texto *Estilo estético, uma maneira de estar no mundo*, apresenta o pensamento do sociólogo francês Michel Maffesoli que traz à discussão uma perspectiva diversa de estética:

Em *A contemplação do mundo*, Maffesoli define, logo de início, o conceito de estética, que adquire o sentido de “empatia, do desejo comunitário, da emoção ou da vibração comum” (1995, p.11). O sentido dado por Maffesoli ao termo remete à etimologia grega da palavra, *aisthesis*, que significa o mundo das sensações, o que se opõe à lógica. Neste sentido está implícita a ideia de comunicação, afastando-se do significado de ciência do belo, que o termo estética tomou a partir de Baumgarten, no século XVIII. (ARNT, 1997, p.31)

Nesta perspectiva a estética está ligada a condição de provocar sensações de certa forma a comunicar algo através da fruição artística, uma fruição que está mais ligada à experiência sensorial que o objeto artístico provoca do que propriamente a contemplação consciente da obra.

Em âmbito geral, a palavra estética pode significar a delimitação paradigmática de determinado conteúdo, ou seja, os elementos que caracterizam tal estilo, como exemplo a “estética do barroco” quando assim nos referimos entendemos que a palavra circunscreve uma certa delimitação tal qual se poderia dizer “o estilo Barroco”. Desta forma a palavra estética significa a soma dos elementos que caracterizam tal movimento artístico, sendo estes elementos tanto de viés técnico como a artesanania empregada na confecção, como elementos de expressão

contidos na visão filosófica de um determinado estilo. Sendo assim, podemos exemplificar dizendo que há alguns elementos que caracterizam a estética do período barroco na música: a) o emprego, com certo exagero, dos ornamentos, b) a autonomia do repertório instrumental em relação a um texto literário, configurando-se no primeiro repertório da denominada “música absoluta”, c) a afirmação da tonalidade.

A palavra saturação é de uso corrente em várias disciplinas, sendo que cada qual preenche seu significado de acordo com sua área. Neste trabalho, o termo quando empregado isoladamente deve ser entendido em um sentido *lato*, de grande abrangência e de uso figurativo, então se referindo a uma grande quantidade de elementos manifestos e contidos em um determinado espaço, seja temporal, caso da música, ou espacial em relação as artes plásticas, por exemplo. No entanto quando estes dois termos aparecerem ligados desta forma “estética da saturação” estarão se referindo a uma abordagem compositiva e ao seu conteúdo.

1.2 A SATURAÇÃO NO COTIDIANO

vida contemporânea, notadamente nos centros urbanos, está exposta a graus mais ou menos intensos de algum tipo de estímulo ou informação que geram, uma forma de saturação. Esta, por sua vez, se manifesta de diversas formas, seja a saturação imagética, nos *outdoors* de *led* com seu brilho intenso que disputam atenção e ofuscam a visão de transeuntes, seja sonora, ocasionada pelo ruído dos motores de carros, motos e caminhões etc., ou até mesmo a saturação experimentada em uma praça de alimentação de algum *shopping center*. A convivência com quantidades enormes de estímulos tem sido uma constante no cotidiano dos indivíduos, exigindo um grau de atenção constante. Cremos que a saturação já estava presente ao longo da história da humanidade, porém, ao que tudo indica, não o estaria no nível em que se dá atualmente. O Professor Dênis de Moraes em seu texto *A vida na era da saturação midiática* faz a seguinte observação:

Coexistimos sob o signo da ultra velocidade, em um emaranhado de redes infoeletrônicas, satélites e fibras óticas. Diante de nossas retinas, sucede-se um turbilhão de imagens, sons e dados que ora nos convence de que somos privilegiados pela abundância, ora nos atordoia com a impressão de que jamais conseguiremos reter uma ínfima parte desse aluvião informacional. Porque tudo é perturbadoramente veloz e imediato. O tempo real se dilui e se restaura sem direito a intervalos. As informações, mal chegaram, já estão de partida. (MORAES, 2003, p. 1)

Não raramente o senso comum atribui à modernidade um estado de caos, um estado de desordem, onde a tecnologia teria sua dimensão alienadora e desumana. De fato, tais fatores não podem ser negados. A modernidade ruidosa trouxe consigo um ambiente saturado onde por vezes a velocidade das informações, bem como o excesso de estímulos, traz uma série de desafios para o indivíduo que transita nestes espaços. Porém, a necessidade de se adaptar a este ambiente também promove novas formas de se relacionar com o mundo.

Quando afirmamos que o excesso de oferta interfere no horizonte de percepção, não estamos defendendo a idéia tola de que o mundo *high tech* produz apenas turbulências e alienações. Seria desconhecer que as tecnologias facultam novos modos de percepção, memória, expressão e difusão, além de alargar espaços de sociabilidade e de intervenção sociopolítica, como ocorre na malha descentralizada da Internet. (MORAES, 2003, p. 6).

No âmbito da escuta, o ruído é um elemento presente neste contexto de contemporaneidade saturada, porém pouco se discute acerca de suas características.

1.3 SONS COMPLEXOS APERIÓDICOS (RUÍDO)

Logo de imediato, podemos perceber que a palavra ruído é portadora de diversas acepções e pode ser entendida de diversas maneiras, dependendo do contexto ao qual estiver vinculada. Como exemplo, podemos citar a teoria da comunicação, a qual compreende o ruído como sendo algo que atrapalha a recepção de uma mensagem.

O engenheiro e matemático Claude E. Shannon publicou em 1948 um artigo sobre uma teoria matemática da comunicação com o intuito de buscar a melhor forma para codificar a informação que um emissor queira transmitir para um receptor (Shannon 1948). A partir daí, ele desenvolveu uma Teoria na qual dava aos termos "informação" e "ruído" um significado técnico: informação foi definida como uma medida de diminuição na incerteza e ruído era qualquer interferência randômica na informação e não mais apenas os 'chiados' ou 'barulhos' que usualmente ocorriam numa linha telefônica. (SILVA, 2012, p. 46)

Podemos perceber que para Shannon o conceito de ruído está muito ligado a uma visão, por assim dizer geral, na qual o ruído é entendido como elemento perturbador dentro de uma transmissão de mensagens. No entanto, a perspectiva que mais nos interessa é a oferecida pela área da física que estuda as frequências sonoras, a acústica, que de forma mais restrita trabalha na definição de ruído a partir de uma análise dos componentes de uma onda sonora, ou seja, do seu conteúdo. Flô Menezes em seu livro *Acústica musical em palavras e sons* assim se refere a tais sons:

Objetos que vibram de maneira não-periódicas ou simplesmente aperiódicas, sem nenhum modelo definido e regular de repetição, possuem espectros inarmônicos e geram sons indefinidos em altura, sem poderem ser associados a uma determinada nota musical. Ao contrario do som harmônico, no qual se tem um espectro discreto, em que a energia só poderá ser encontrada, em uma banda de frequência, em determinadas frequências harmônicas correlatas aí presentes, no caso de tais sons aperiódicos consideravelmente densos, a energia existe de modo dissipado por toda gama de frequências de uma determinada banda, resultando daí um espectro distribuído. Tais fenômenos sonoros são denominados pela acústica, genericamente, por ruídos. (MENEZES, 2003, p. 24)

A complexidade de um som é resultado, da sobreposição de ondas que o acompanham, poderíamos dizer também que o ruído é constituído por diversas ondas e frequências. A onda mais simples é conhecida como onda senoidal.

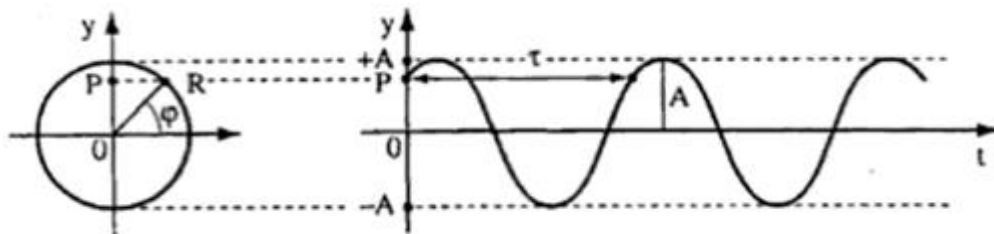


Figura 1. Som senoidal na representação do giro da circunferência projetada no tempo. (MENEZES, 2003, p. 22)

Este tipo de onda não é encontrado na natureza isoladamente e só é obtido através de aparatos eletrônicos que geram esta onda artificialmente. A onda senoidal é também chamada de movimento harmônico simples (MENEZES, 2014, p.22). As sobreposições de ondas senoidais geram as sonoridades complexas.

Sendo assim, entendendo que a complexidade pode ser concebida como sendo o processo de agregação de ondas partindo do simples (onda senoidal) até aos sons complexos aperiódicos (ruído), a acústica distingue a princípio apenas três estágios do som, a saber: o som puro senoidal, o som composto (constituído por mais ondas) e por fim o ruído entendido como a sobreposição de diversas frequências aperiódicas. Sobre esta distinção da acústica Menezes destaca:

Para a acústica basta, pois, a distinção entre som simples (puro), som complexo (som não senoidal) não saturado e ruído. Tudo aquilo que não é nem som senoidal, nem ruído, é, para a acústica, um som complexo. Mas entre o som puro e o ruído saturado, a composição musical contemporânea fez e faz (desde os primórdios da música eletroacústica até nossos dias) uma importantíssima distinção que designa por som

composto ou tônico e aquilo que chama de mistura ou som complexo propriamente dito (MENEZES, 2014, p. 26)

Desta forma, o autor apresenta os tipos de som a partir de uma perspectiva musical onde outros elementos são considerados. Reproduzimos em seguida sua proposta.

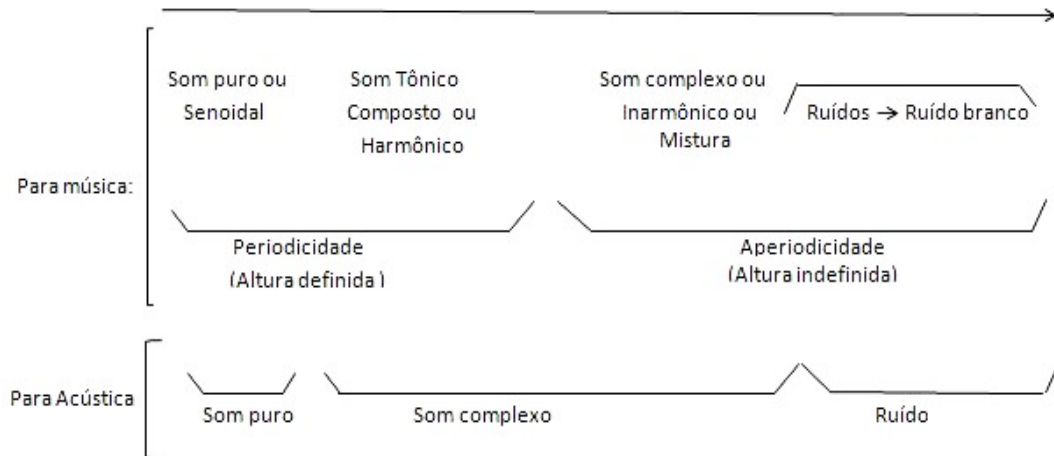


Figura 2. Tipos de som do mais simples ao mais complexo. (Menezes,2003, p. 28)

Para a música, torna-se fundamental uma abordagem que leve em conta a gradação dos sons complexos, já que é com este material sonoro que habitualmente trabalha. Cabe então a distinção dos sons complexos em dois grupos: a) o grupo dos sons complexos periódicos e b) o grupo dos sons complexos aperiódicos. Os primeiros podem ser denominados também por som *tônico composto ou harmônico*, tendo a característica de possuir parciais que são advindos de sua frequência mais grave e se manifestam de forma periódica, em uma razão de $2,3/2,4/3,5/4,6/5$, sequencias do tipo $f=(n+1)/n$. que correspondem a oitava, quinta justa, quarta justa, terça maior, terça menor etc¹⁰, estes harmônicos reforçam o som fundamental, o que gera uma sonoridade de altura definida. São estas ondas as que chamamos geralmente de “notas musicais”.

¹⁰ Ver: <http://fuzativiolinos.com.br/a-serie-harmonica-e-as-series-de-fourier/>



Figura 3. Representação gráfica de um som complexo periódico

Já os sons complexos aperiódicos, também chamados de sons complexos inarmônicos, são constituídos por camadas de ondas que não se manifestam de forma periódica “Possuem espectros inarmônicos e geram sons indefinidos em altura” (IBIDEM, p. 24.), portanto, sua altura não é bem reconhecível, embora possamos dizer algo sobre o som grave ou o agudo não é possível associa-lo a uma determinada nota musical isolada.

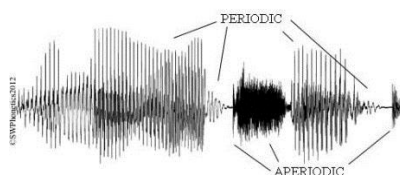


Figura 4. Representação gráfica de sons complexos aperiódicos

É, pois, esta sonoridade complexa e aperiódica que geralmente é denominada de ruído e que aos poucos vai sendo incorporada nos discursos musicais do século xx.

No mundo musical, a revolução mais brutal e marcante que ocorreu nos últimos anos não teve origem num questionamento qualquer da escrita musical (serial ou outra), mas, mais profundamente, no mundo dos próprios sons, ou seja, no universo sonoro gerido pelo compositor. (MURAIL, 1992, p. 2)

1.4 O RUÍDO NA MÚSICA DO SÉCULO XX

O século XX foi um período em que muitos paradigmas convencionais da música foram questionados. Diante de um momento histórico bastante turbulento, a música do século XIX e seus procedimentos já não satisfaziam as necessidades de expressão dos compositores que

surgiam neste momento e que estavam imersos em um mundo caótico e distinto daquele ao qual viveram seus antecessores.

Para expressar seu tempo havia a necessidade de incorporar novos materiais, bem como novas concepções do que seria a música. Foi um período marcado por diversas guerras, por revoluções, por ideologias, e por regimes políticos totalitários, bem como de avanços tecnológicos e na comunicação que trouxeram novos desafios para as expressões artísticas.

Como podemos perceber este mundo é um mundo onde o ruído está muito presente, seja ele o ruído das ideias, das ideologias seja o ruído acústico propriamente dito. Sendo assim, este elemento outrora indesejado vai sendo incorporado como material expressivo e absorvido nos discursos musicais ao longo do século. Já no início do século XX o ruído exige seu espaço de forma enérgica através do Futurismo. Em sua manifestação musical, esse movimento teve como porta voz o compositor Italiano Luigi Russolo (1885-1947). Ao publicar em 1913 seu manifesto intitulado *A Arte dos Ruídos*, Russolo propõe um rompimento com a tradição de forma bastante radical proclamando o ruído, ou seja, sons de frequência aperiódica, como elemento fundamental em um discurso que buscava uma música que expressasse o mundo ruidoso das fábricas e das grandes máquinas.

Neste manifesto Russolo define quais são os materiais sonoros a serem utilizados na composição da música futurista e propõe categorizações destes em grupos como explosões, trovões e rangidos; apitos e assobios; gritos, freadas e folhas; murmúrios e sussurros; barulhos de batidas em metal, madeira, pele ou cerâmica e um grande grupo dos ruídos humanos e animais.

A intenção do manifesto de Russolo era transformar o ruído em elemento primeiro de manipulação dentro de uma obra musical, apresentando-o como o próprio discurso musical. Para os futuristas, o ruído era o genuíno elemento de construção e o desenvolver de uma nova linguagem para expressar, em música, as transformações advindas com o novo século, expondo uma arte apropriada à sociedade industrial. (Lanzoni e Oliveira, 2011 p. 16)

O futurismo musical propunha uma revolução na concepção do que se entendia por música e exigia uma nova postura por parte do fruidor. Uma abordagem radical para a época que era expresada também por outras propostas estéticas, como o impressionismo de Claude Debussy (1862-1918) e sua forma peculiar de trabalhar com escalas “exóticas”. O futurismo, em sua manifestação musical, marcou profundamente a música do século XX: a partir deste movimento o ruído como material musical não poderia mais ser ignorado. A musicóloga Lilian Campesato Custódio da Silva traz uma interessante reflexão sobre o conteúdo estético do ruído:

O ruído pode ser tomado como algo ambíguo em que a ausência de significado sugere a presença de todos os significados e que, por isso mesmo, impede que se estabeleça uma rede estável de significação a partir dele. O ruído é um fundo, uma base, a partir da qual emergem os significados. É sobre sua complexidade que se destacam configurações organizadas, reconhecíveis, delimitadas. O ruído é algo inerente aos sistemas complexos de qualquer natureza, e pode ser entendido como sendo aquilo que resiste aos próprios regulamentos do sistema. Daí que é sempre tomado como algo associado à desorganização: na verdade antes de ser desorganização, o ruído é o que desafia a organização de um *outro*, aquilo que resiste a ser organizado segundo as leis desse *outro*. (Silva, 2012, p. 46)

Este som ambíguo que desafia a escuta está presente no *Ballet Mécanique*, do compositor George Antheil (1900-1959) estreada em Paris em 1926. (A essa altura o futurismo já havia tido seu crepúsculo, porém aberto as portas para novas sonoridades.) A obra em questão fora composta para o conjunto de oito pianos, oito xilofones, pianola, duas campainhas elétricas e hélice de avião. Grout e Palisca (1994, p. 744), destacam que as características mais evidentes da música deste período é “o número enorme de novos sons que passaram a ser considerados como musicalmente utilizáveis”.

O emprego de sonoridades anteriormente consideradas como indesejadas (ruídos) tornam-se muito presentes e recorrentes na produção de compositores das primeiras décadas do século XX. O compositor Edgard Varèse (1883-1965) é sem dúvida um dos exemplos emblemáticos com sua obra *Hyperprism* (1922-1923), peça de 5 minutos para pequena orquestra, cuja instrumentação consiste de duas madeiras de registro agudo, sete metais e vários instrumentos de percussão, traz um ambiente bastante ruidoso e de multiplicidade tímbricas. Mais tarde surge *Atmospheres* de György Ligeti (1961), onde o compositor explora sonoridades obtidas através da exposição de massas sonoras de alta densidade, resultando em texturas complexas, obtidas através da micropolifonia¹¹. Se os futuristas obtinham seu material através de instrumentos não convencionais como é o caso dos *intonarumori*,¹² Ligeti emprega uma orquestra convencional. Enquanto o ruído era incorporado e cada vez mais presente em salas de concerto também iria se tornar matéria prima de outra forma de fazer música que viria a ser conhecida como música concreta.

Com o advento das tecnologias de registro sonoro, advém também uma forma muito distinta de lidar com a composição tendo em vista a possibilidade de uma certa suspensão temporal, um registro em fonograma que independe da ação de um intérprete. Esta forma de

¹¹ [...] consiste numa polifonia muito densa que opera no nível microscópico. Se o termo polifonia indica a presença de um certo número de vozes ou notas soando ao mesmo tempo, o prefixo micro aponta para o nível mínimo onde essa polifonia acontece. (VITALE, 2016, p. 9)

¹² *Intonarumori* (ou Entoa-ruídos), Uma série de instrumentos concebidos por Luigi Russolo e que funcionavam como geradores acústicos de ruído. Permitiam criar e controlar a dinâmica e a frequência de vários tipos de ruído, amplificados mediante megafones.

fazer música, a *musique concrète*, surgiu na França tendo como seus precursores Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927-2017) que iniciaram suas primeiras experiências no ano de 1948. Sua premissa parte da manipulação de sons gravados, que em geral se tratavam de sons ruidosos como os de trens que Schaeffer empregou para compor sua obra *Étude aux chemins de fer* (1948).

Estes registros fonográficos então eram transformados no que o compositor denominou de objetos sonoros, que por sua vez poderiam ser invertidos, recortados, postos em velocidades diversas, em fim, manipulados. Por fim, a música concreta fundiu-se com a música eletrônica “*elektronische musik*” que surge na Alemanha com o compositor e musicólogo Herbert Eimert e o foneticista e teórico da comunicação Werner Meyer-Eppler a partir do processo de geração de sons eletrônicos. As duas escolas compositivas, a princípio, mantinham formas distintas de abordagem com as tecnologias a disposição sendo que:

(...) os compositores da escola eletrônica preferiam gerar e combinar seus próprios sons, em oposição aos concretistas que se interessavam pela montagem dos materiais sonoros provenientes de fenômenos acústicos pré-existentes. (CORRÊA, 2013, p. 6)

Ao fundirem-se, surge a música eletroacústica, que emprega tanto registros sonoros gravados e manipulados quanto a chamada geração por síntese. Podemos perceber que a exploração dos sons complexos juntamente com o avanço tecnológico nos domínios da gravação e manipulação eletrônica geraram uma mudança de abordagem do material musical. Essas novas sonoridades não tardaram em influenciar a técnica instrumental, contribuindo para o desenvolvimento de várias técnicas estendidas ou técnicas expandidas. Estas novas formas de tocar os instrumentos incorporaram sonoridades complexas aperiódicas. As técnicas estendidas, como o próprio nome indica, buscam expandir não apenas as possibilidades técnicas, mas também tímbricas e expressivas. Podemos citar como exemplo os multifônicos extraídos dos instrumentos de sopro, ou as notas com ruído de ar: *air noise*. Tais técnicas passaram a fazer parte da paleta dos compositores e então a figurar em partituras.

A gradual assimilação do ruído como elemento cada vez mais presente no discurso musical do século xx propiciou o advento de novas formas de expressão artística, que representaram seu momento histórico. O futurismo com suas máquinas de ruídos, a música concreta e em seguida a eletroacústica, bem como o desenvolvimento das chamadas técnicas expandidas marcaram profundamente a sonoridade do século XX e criaram as condições para o surgimento de uma nova abordagem que se alimenta de todas estas experiências passadas e propõe um passo seguinte, trazer o ruído para o centro do discurso musical.

1.5 A SATURAÇÃO COMO VEÍCULO ESTÉTICO

A palavra saturação muitas vezes é empregada para representar de forma geral um momento culminante que em si causa desconforto e que necessita ser superado através da dissipação de sua energia acumulada. Desta forma, alguns poderiam dizer, se referindo ao mundo da música, que as cadências de cunho tonal têm um momento de saturação quando se manifesta a chamada função dominante, que através de um intervalo dissonante gerado pela quinta diminuta é resolvido quando este intervalo repousa na tônica e terça do acorde de resolução, logo então acomodando as forças em consonâncias de terças superpostas, assim recompondo o tecido harmônico abalado pela dissonância anterior: “A dissonância dentro do sistema tonal pode ser entendida como uma fonte de ruído que foi gradualmente sendo incorporada à sintaxe musical como fonte de mudança, inovação e aumento de complexidade do sistema tonal. (SILVA, 2012, p. 47).

O termo também é empregado quando se alcança um volume sonoro considerável em uma determinada obra musical, como exemplo, uma obra que de (*p*) atinge em determinado momento um (*f*) forte ou mesmo (*ff*) e logo retorna a (*p*) este também por vezes é descrito de forma geral como um momento de saturação. Podemos então perceber que de forma geral a palavra é empregada para designar um ponto de clímax, um momento onde existe um grande acúmulo de energia, um lugar onde não se habita mas se transita, um lugar de passagem. Sendo entendido desta forma como algo incomodo que é aceito como uma força de desequilíbrio, na medida em que superado reafirme o equilíbrio do repouso. Por vezes, a palavra é empregada para se referir a quantidades de elementos dentro de uma obra, se referido de forma negativa a seu conteúdo e dando a idéia de que a fruição estética da mesma é prejudicada pela quantidade de elementos que a compõem. Atualmente, o termo saturação está bastante presente em estúdios de gravação e se refere a quantidade de energia contida em um som que ultrapassa os limites dos equipamentos o que gera danos no registro sonoro, portanto, algo totalmente indesejado.

Vimos que, em geral, o termo Saturação tem sido empregado como algo, se não totalmente indesejado no caso dos estudos de gravação, no mínimo tolerado na medida que funciona para afirmar sua antítese, como vimos no caso da musica tonal. Cabe então a pergunta: pode a saturação ser em si um repositório de elementos que geram fruição estética? Poderia ser tratado como fim, um local, como já dissemos, que se habita ao invés de ser local de passagem? Muitas obras artísticas têm demonstrado que sim, mas não somente isto, pode ser um repositório de sensações e situações que se dão somente no âmbito de uma obra que se utiliza deste

princípio. Já o artista que dela se utiliza tem em mãos um veículo expressivo muito particular e que não encontraria de outra maneira. No entanto, é preciso dizer que a postura de fruição ante uma obra que contém elementos saturados necessita ser distinta da postura ante uma obra que não os contém. Podemos dizer que a razão desta postura distinta está justamente ligada à quantidade de informação contida na obra que exige uma pré-disposição particular. A saturação se apresenta como uma imagem de um bosque que contém elementos que o olhar pode apreender de forma global, mas também pode focar em um determinado ponto e reconhecer diversos elementos. Sendo assim, empregando esta analogia, existem diversas imagens contidas em uma imagem global e este fato exige por parte do ouvinte, no caso da música, ou do observador, em caso das artes plásticas, uma disposição distinta diante da obra.

Podemos evocar alguns artistas para os quais a saturação, de algum modo, se tornou o lugar central em sua obra, portanto elemento fundamental de sua manifestação estética. Na pintura, a obra de Hieronymus Bosch (1450-1516) conhecida como *O jardim das delicias terrenas*, que se encontra no museu do Prado em Madrid, pode ser um bom exemplo. Na escultura, podemos evocar a obra de August Rodin (1840-1917) *La Porte de l'Enfer* (1880-1917), a qual traz uma gama enorme de elementos figurativos que estão presentes em toda a obra.



Figura 5. *La Porte de l'Enfer* (August Rodin) é uma escultura, iniciada em 1880 e finalizada em 1917. A obra foi encomendada pelo Musée des Arts Décoratifs de Paris e tem como tema a Divina Comédia de Dante. Feita em bronze, traz 180 figuras com dimensões que variam de 15 cm a mais de um metro.



Figura 6. Detalhes de *La Porte de l'Enfer*. Ao aproximarmos da obra podemos perceber uma quantidade enorme de detalhes, bem como algo tal qual um tipo de saturação no âmbito das figuras e dos materiais, que parecem se fundir.

A Saturação também pode provocar a distorção dos elementos e mesmo a fusão destes, gerando materiais novos, texturas complexas que só são possíveis através deste processo onde os materiais são de tal forma expostos aos seus limites que há uma descaracterização dos mesmos, uma transformação em seu conteúdo. Pode em condições extremas, até mesmo fundir os materiais. Em música, esta condição pode muito bem ser comprovada na medida em que compositores como Jorge Crumb (1929) e Krzysztof Pendereki (1933) a utilizam em suas obras de forma a criar texturas resultantes de uma distorção tímbrica, sonoridades advindas do uso de técnicas extendidas superpostas que se fundem gerando uma complexidade que advém não da multiplicidade dos elementos em questão, mas sim da distorção e mesmo, por vezes, da fusão advindas da exposição dos elementos a um alto grau de saturação. Como exemplo podemos tomar a obra de Pendereki conhecida como *Threnody for the Victims of Hiroshima* composta em 1960 do século XX. Nesta obra escrita para orquestra de cordas, o compositor polonês indica que os instrumentistas devem tocar, a princípio, a nota mais aguda de seu instrumento em um *ff*, porém não estipula qual a real altura desta nota, sendo assim, cada instrumentista gera alturas distintas dos demais, gerando uma textura bastante rugosa que pelas características dos instrumentos de cordas se fundem entre si gerando um ambiente textural muito complexo e saturado.

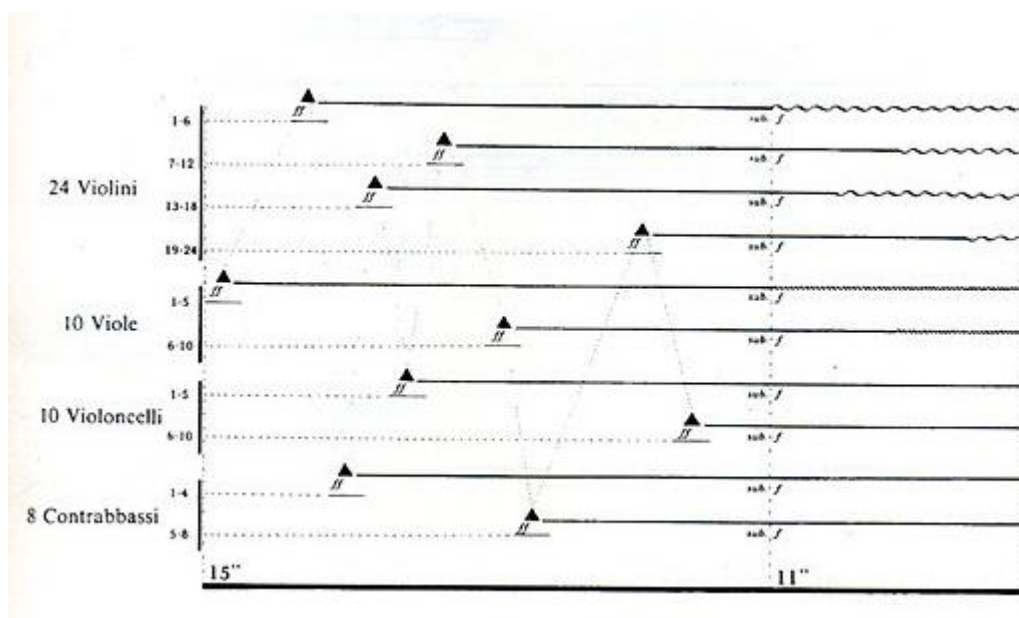


Figura 7. Krzysztof Pendereki “Threnody for the Victims of Hiroshima” (1960)

No início de século XXI surge uma proposta de trabalhar estes sons complexos

aperiódicos de forma diversa, não somente trazendo-os para o centro do discurso senão de trabalhar a saturação destes sons aperiódicos em busca de um território onde a saturação passa a ser o lugar comum para um tipo de fruição estética. Uma proposta que encontra ressonância na condição da vida contemporâneas exposta a enormes quantidades de informações. É esta proposta que iremos nos debruçar no próximo capítulo a fim de tomar conhecimento do que se trata, bem como delimitar seus paradigmas.

CAPÍTULO II – A ESTÉTICA DA SATURACÃO INSTRUMENTAL.

A ESI foi apresentada e discutida pela primeira vez em Paris por ocasião do encontro intitulado *De l'excès du son (Do excesso do Som)*, organizado pelo *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine* em colaboração com o *Ensemble 2e2m*, tendo seus proponentes os compositores Franck Bedrossian e Raphaël Cendo como como debatedores, além do filósofo Jean-Luc Marion. O evento contou também com a participação dos musicólogos Nicolas Darbon e Omer Colaix. Bedrossian deu início ao evento com sua exposição intitulada *De la Monstruosité, de l'oeil á l'oreille*. Cendo, por sua vez fez uma exposição com o Título *Les paramètres de la saturation* onde apresenta os fundamentos elementares que alicerçam a proposta de uma Estética da Saturação. (RIGAUDIÈRE, 2014, p.37)

Trata-se de uma estética do excesso, excesso de informação sonora, excesso de movimento gestual. Em linhas gerais, pode ser compreendida como sendo uma nova proposta estética no âmbito da composição musical e também uma nova práxis compositiva. Que se caracteriza pela busca por transpor os limites dos parâmetros musicais a fim de expandi-los e criar um novo território para a escuta.

Da constatação deste questionamento deriva todo um pensamento que mostra o fim de um mundo, o fim das certezas do século passado que se organizava em torno do controle paramétrico em que o ato musical se convertia em eco por aproximação microscópica da composição.(CENDO 2012, p.3)¹³

Não se trata de uma nova forma de organização do material sonoro, mas sobretudo, se trata de uma proposta cujo foco está em trabalhar com este material sobre outra condição, outro estado da matéria sonora, o estado saturado.

O desafio primordial, que era articular um discurso musical a partir não de um tipo de material acústico, mas de um estado desse material, neste caso, um estado crítico,

¹³ Tradução nossa. No original: "De la constatación de este cuestionamiento deriva todo un pensamiento que muestra el fin de un mundo, el fin de las certezas del siglo pasado que se organizaban en torno al control paramétrico en el que el acto musical se convertía en eco por aproximación microscópica de la composición." (CENDO 2012, p. 3)

muito mais específico do que aquele que consiste em articular um discurso a partir do timbre. (RIGAUDIÈRE, 2014, p. 38)¹⁴

De certa forma, propõe uma ruptura com estéticas compositivas anteriores (o espectralismo¹⁵, por exemplo). Esta ruptura caracteriza-se principalmente no que diz respeito a negação da visão estruturalista musical, aqui entendida como os métodos de composição tais como o dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), a artesanaria minuciosa de Anton Weber (1883-1945) e o serialismo integral de Pierre Boulez (1925-2016). Cendo argumenta que a ESI vai em um caminho diverso destas estéticas acima citadas e argumenta:

A organização de uma música saturada é mais uma questão de desorientação que de planejamento: não se trata mais de prever se não de perderse, não de organizar se não de traçar um caminho para um mundo instável, selvagem e desconhecido, tanto para quem escreve como para quem o interpreta ou recebe (CENDO, 2012, p. 7).¹⁶

Porém, a proposta vai muito além da simples ruptura paradigmática com a estruturação serial ou mesmo com as análises espectrais. Ela comporta, como o próprio nome sugere, uma estética que tem como principal veículo expressivo a saturação dos parâmetros, uma saturação que esta, não no volume em decibéis embora este parâmetro também esteja presente, mas sobretudo na saturação resultante do volume de informações que estas obras apresentam.

(...) A saturação se manifestava antes de tudo por um questionamento do limite, graças a um excesso de energia, condição inicial para a transformação significativa de uma fonte sonora em matéria saturada. (CENDO, 2011, p.3).¹⁷

Se caracteriza também por uma inversalidade a qual a ESI é formulada e pensada. Diferentemente das propostas anteriores que partem de uma formulação prévia dos elementos

¹⁴ Tradução nossa. No original: “[...] primordial, qui était bien d’articuler un discours musical à partir non pas d’un type de matériau acoustique, mais d’un état de ce matériau, en l’occurrence un état critique, semble bien plus spécifique encore que celui qui consiste à articuler un discours à partir du timbre.” (RIGAUDIÈRE, 2014, p. 38)

¹⁵ O termo *Música Espectral* foi cunhado por Hugues Dufourt (1943) em artigo publicado em 1979. Dufourt foi também, ao lado de Grisey e Tristan Murail (1947), um dos fundadores deste novo tipo de escrita composicional caracterizada pelo processo de análise de *espectros* harmônicos e inarmônicos com a finalidade de gerar material musical. (GRISEY, 2008: 282-283).

¹⁶ Tradução nossa. No original: “La organización de una música saturada es más una cuestión de desorientación que de planificación: no se trata ya de prever sino de perderse, no de organizar sino de trazar un camino hacia un mundo inestable, salvaje y desconocido, tanto para el que lo escribe como para el que lo interpreta o lo recibe.” (CENDO, 2012, p. 7)

¹⁷ Tradução nossa. No original: “[...] la saturación se manifestaba ante todo por un cuestionamiento del límite, gracias a un exceso de energía, condición inicial para la transformación significativa de una fuente sonora en materia saturada.” (IBIDEM, p. 3)

para a práxis o que Simon Emerson (1950) chamaria em seu artigo *The relation of language to materials* (1986) de sintaxe abstrata¹⁸ esta estética parte diretamente da práxis para formulação das obras ou seja da Sintaxe abstraída.¹⁹

Estas obras lançam mão dos sons complexos aperiódicos. A grosso modo poderíamos dizer que o elemento básico não é uma nota com altura definida, mas sim um conjunto de sons de alturas diversas e frequência aperiódica. Sendo assim o emprego das técnicas estendidas são de emprego corrente e comum nas obras. O ruído antes empregado geralmente de forma incidental e com parcimônia, assume nesta perspectiva uma posição preponderante como elemento fundamental. Portador por si só de complexidades e instabilidade constante, conduz o ouvinte a uma escuta que não comporta uma previsibilidade e lhe dá uma atmosfera envolta em timbres e ruídos sobrepostos.

Os diferentes estratos se confundem e dão ao ouvinte ao mesmo tempo múltiplas pistas de escuta, diversas ramificações subjacentes e contraditórias. Esta desorientação se vê intensificada por uma cadeia de relações entre a rugosidade e a fricção, a densidade e a espessura, a velocidade e a energia. Nada pode ser organizado ou previsto. Esta ideia é acentuada pelo desejo de abandono total da noção de direcionalidade, de estandarização, do processo de desenvolvimento a favor de um clima instável, expressivo extremamente dinâmico e reativo. O que se organiza é então uma “dessincronização” da matéria sonora através da multiplicação de acentos, de timbres e gestos: perdemos toda noção de espaço tempo. (CENDO, 2012, p. 7)²⁰

Uma outra característica interessante apontada por Cendo diz respeito da ligação desta estética com o Rock 'n' roll. Neste âmbito, o compositor aponta que a ligação está justamente no que chamou de “energia do Rock”, entendendo que à ESI, mesmo sendo um tipo de música de concerto, se aproxima mais do Rock neste aspecto do que propriamente da música de concerto tradicional.

A seguir apresentaremos alguns dos elementos mais significativos que caracterizam esta

¹⁸ A sintaxe abstrata resulta de um planejamento ou projeção em relação com a forma ou estrutura de uma obra anterior ao confronto perceptivo com o material, quer dizer, a uma atitude compositiva típica da tradição serial. (AGUILAR, 2005, p. 352-356).

¹⁹ A sintaxe abstraída seria o resultado de um processo perceptivo que passa pela escuta reduzida para isolar parâmetros que permitam a elaboração das sequências constitutivas da obra. (AGUILAR, 2005, p. 352-355)

²⁰ Tradução nossa. No original: “Los diferentes estratos se confunden y dan al oyente al mismo tiempo múltiples pistas de escucha, diversas ramificaciones subyacentes y contradictorias. Esta desorientación se ve intensificada por una cadena de relaciones entre la rugosidad y la fricción, la densidad y la espesura, la velocidad y la energía. Nada puede ser organizado o previsto. Esta idea la acentúa el deseo de abandono total de la noción de direccionalidad, de estandarización, de proceso o desarrollo a favor de un clima inestable, expresivo extremadamente dinámico y reactivo. Lo que se organiza es entonces una “desincronización” de la materia sonora a través de la multiplicación de impactos, de timbres y gestos: perdemos toda noción de espacio y tiempo.” (CENDO, 2012, p. 7).

estética e que dão forma e sustentação a ESI, entre os quais: os sons complexos, o conceito de *controle e perda de controle*, a ideia de *macroescrita* e a relação entre intérprete e obra.

2.1. SONS COMPLEXOS

A ESI se distingue de outras abordagens justamente por partir de sonoridades complexas aperiódicas obtidas a partir de cada instrumento, gerando um tecido muito mais complexo. Muitas obras do século XX criam tecidos harmônicos complexos a partir da sobreposição de sonoridades complexas, porém compostas de sons periódicos. Um exemplo é *Ata* (1987), para orquestra, do compositor Iannis Xenakis (1922-2001).

La barre verticale signifie: prendre aussi toute les notes chromatiques intermédiaires.

Figura 8. Iannis Xenakis *Ata* para orquestra (1987). Compassos 1-6

Nesta obra, Xenakis apresenta uma textura altamente rugosa e saturada, iniciando com a introdução de cada voz na seguinte ordem: violino I, violino II, viola, cello e por fim contrabaixos, tal qual se faria em uma obra contrapontística de caráter imitativo. A saturação é obtida nesta obra não só pela sobreposição das alturas, mas também através da velocidade e do ritmo.

Logo, podemos afirmar que uma das características da Estética da saturação, que difere de obras como *Ata* de Xenakis, é o fato de partir desde o início de sonoridades complexas aperiódicas, logo seu germe, por assim dizer, já é complexo. Um exemplo são as notas de violino tocadas como grande pressão no arco, a já mencionada técnica de *écrase* que produz uma gama de parciais aperiódicos e uma rugosidade muito acentuada. Como exemplo, a seguir apresentamos um extrato de nossa obra *Arbo*, para quarteto de cordas, onde é possível perceber que as frequências aperiódicas advêm já da própria emissão sonora de cada instrumento.

19

Figura 9. C. Galli - *Arbo* quarteto para cordas (2014). Compassos 51-54.

Como é possível perceber na fig. 9 a partitura contém elementos gráficos que se distinguem da escrita tradicional, isto se deve a busca pelo registro gráfico de formas distintas de tocar o instrumento, as chamadas técnicas estendidas. Muitas destas técnicas incorporam sonoridades de conteúdo aperiódico e, portanto, de interesse para o fazer composicional da ESI.

2.2 TÉCNICAS ESTENDIDAS

Por técnica estendida (também se usa o termo técnica expandida) pode ser entendida, como o próprio nome sugere, um alargamento da técnica convencional de tocar um instrumento.

Geralmente a técnica estendida está em função da busca por uma sonoridade distinta

sendo empregada por compositores no século XX e sobre tudo neste início do século XXI a fim de incorporar novos timbres as obras.

Paralelamente à aparição de novos instrumentos, as técnicas instrumentais se renovaram e oferecem hoje ao compositor toda uma categoria de sons inusitados - sons limites, sons paradoxais, sons instáveis, complexos sonoros que desafiam a descrição tradicional pela harmonia e pelo timbre, pois eles se situam no limite dos dois conceitos... (MURAIL, 1992, p.2)

Por muitos anos, os estudos aplicados aos instrumentos musicais, notadamente no ocidente, privilegiaram o desenvolvimento técnico virtuosístico, bem como a busca pela emissão sonora limpa, desprovida de certas frequências, as quais poderiam causar algum tipo de ruído. O objetivo era a habilidade técnica e a emissão sonora de sonoridades periódicas, sendo a sonoridades aperiódicas geralmente evitadas. Se podemos encontrar em outras épocas sons ruidosos em alguma obra, estes possivelmente eram empregados como algo exótico, um elemento que geralmente tinha por finalidade a referencialidade extrínseca, ou seja, tinha por objetivo trazer elementos externos para evocar alguma “imagem sonora” ao ouvinte. Um exemplo muito conhecido é a *overture 1812* op. 49 de Tchaikovsky (1840- 1893), composta em 1880 em comemoração ao fracasso da tentativa de invasão francesa à Rússia em 1812. Nesta obra, o compositor utiliza canhões que tem por finalidade representar a batalha, através da imitação do ruído tiros.

Em relação à introdução de formar distintas de tocar um instrumento podemos já encontrá-la em Claudio Monteverdi na obra *Madrigali guerrieri ed amorosi*, de 1624.

Nesta obra, em cujo prefácio o compositor pede aos músicos que toquem os instrumentos “à imitação das paixões do texto” aparece também a seguinte indicação: “Aqui se deixa o arco e puxam-se as cordas com dois dedos” (parte do *alto secondo*, p. 15), de modo a especificar o que viria a se estabelecer tradicionalmente como *pizzicato*. Levando em conta, porém, que a indicação ocorre no momento do duelo entre Tancredi e Clorinda, que ela requer utilização de dois dedos para puxar a corda e que o verbo utilizado pelo compositor é *strappare* – que aqui traduzimos por “puxar” más que também pode significar “rasgar” ou “arrancar” – pode-se dizer que a técnica indicada é muito próxima daquela que hoje se conhece por *pizzicato Bartók* (PADOVANI, J. & FERRAZ, S. 2011, p. 2)

Porém, é a partir do Século XX que se tem cada vez mais a presença destas formas distintas de tocar um instrumento. Estas sonoridades então passam a fazer parte dos discursos como elementos não mais extra-musicais, mas sim como elementos a disposição na palheta sonora dos materiais, ou seja, passam de uma posição que geralmente ocupavam de evocar alguma referência externa para a condição de material musical em si. Tofollo aponta fatores que contribuíram para a expansão da técnica instrumental, entre eles “a consideração do timbre

como elemento estrutural do discurso musical” (TOFFOLO, 2010. p. 1280). Este fator, bem como a incorporação de sonoridades aperiódicas, possibilitaram o surgimento de formas distintas de manipulação dos instrumentos. Contribuíram para isso também o surgimento da música concreta e eletrônica, ambas com seu foco no timbre. No caso da música concreta, os ruídos passam a ter espaço de destaque no discurso. Estes fatores irão influenciar a abordagem técnica instrumental.

2.3 TIPOLOGIA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS

O compositor e pesquisador Guilherme Ribeiro aponta 4 modelos de técnica estendida²¹ que são: a) a hibridização das técnicas, b) a transformação e modificação do instrumento musical, c) a expansão da técnica convencional propriamente dita, e por fim d) invenção de maneiras diferentes de tocar o instrumento.

Por **hibridização** podemos entender a junção de duas ou mais técnicas executadas em um mesmo momento um exemplo poderia ser um glissando no violino executado a partir de um pizzicato ou no caso de um instrumento de sopro como um oboé, por exemplo, executando um trinado concomitantemente a um frullato.

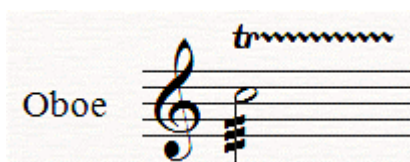


Figura 10. Frullato acompanhado de trinado

A transformação e modificação do instrumento musical, consiste em modificar o instrumento em si, geralmente introduzindo algum elemento que a princípio não faz parte da estrutura convencional do instrumento. Desta modalidade podemos citar os instrumentos preparados que são aqueles que tem sua fonte sonora modificada através de objetos introduzidos. Esta técnica ficou muito conhecida com John Cage que a denominou de piano preparado, que consiste de introduzir entre as cordas de um piano vários elementos como parafusos, fragmentos de borracha, plástico, madeira, pano etc. Desta forma, quando o pianista

²¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=7o3-R4HAdgM>

toca determinada tecla esta soa muito diferente timbricamente em comparação a um piano convencional.



Figura 11. Piano preparado²²

Talvez a forma que mais se encaixa na denominação de técnica estendida seja “**a expansão da técnica convencional.**” Como o próprio nome sugere, é a ampliação, de uma forma convencional de tocar. Como exemplo, podemos citar a respiração circular para instrumentos de sopro, a qual permite ao intérprete manter uma nota por um tempo muito maior.

Nas cordas poderíamos citar o pizzicato de Bartok, como sendo uma expansão do pizzicato convencional.

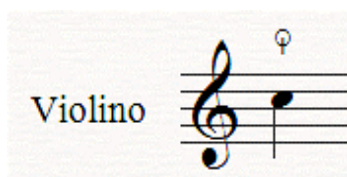


Figura 12. Pizzicato de Bartok

E por fim **a invenção de maneiras diferentes de tocar.** Neste item podemos citar como exemplo o tamborilar no corpo de um instrumento de corda ou metal, bater com a ponta dos dedos na campana de uma trompa ou tocar um violino como se toca um violão. Um bom exemplo é a obra de Arthur Kampela (1960) *Exoskeleton (2003)*, para viola, em que uma viola é tocada por um violonista empregando técnicas de violão.

²² Fonte: ARANDA (HTML).

A seguir apresentamos um exemplo extraído de nossa obra *Satura*, para violino e piano, na qual o pianista deve tocar diretamente as cordas do piano com as unhas de forma a produzir sons de arranhaduras.

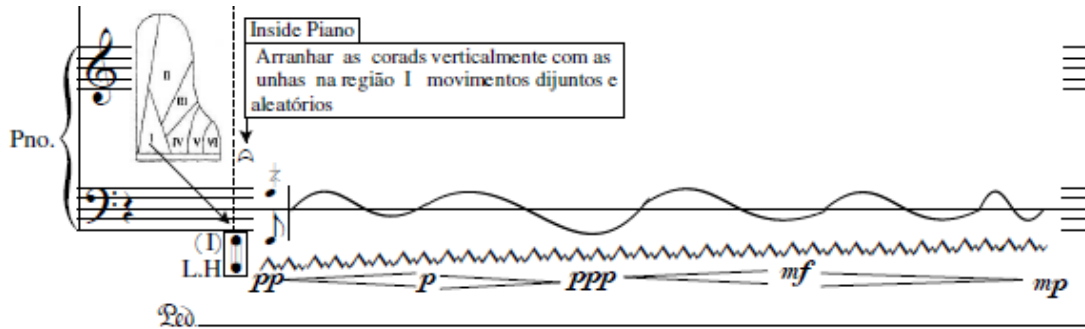


Figura 13. C. Galli - *Satura* para Piano e Violino (2017). Sessão nº2.

2.4 TÉCNICAS MAIS UTILIZADAS NA ESI

Das inúmeras possibilidades tímbricas que as técnicas expandidas oferecem muitas são empregadas na ESI, notadamente as portadoras de sonoridades complexas aperiódicas como é o caso de multifônicos em instrumentos de sopro, *écrase* nas cordas, glissandos irregulares, etc.

O Musicólogo Pierre Rigaudière em seu texto *La Saturation, métaphore pour la composition?* (2014, p. 40-41) aponta algumas das técnicas estendidas mais recorrentes e idiomáticas desta estética. Nas cordas, som *écrase* (*over pressure*) glissando com *écrase*, glissando de harmônicos com efeito gaivota, *battuto col legno*, trêmolo longitudinal, tocar atrás do cavalete, oscilação o mais rápido possível em torno de uma nota (denominada de *craquements de mèche*) que pode ser entendida como craquelar uma nota em movimentos do arco intermitente executada com grande pressão. Podemos acrescentar também “tocar a nota mais alta possível, *étouffer* que consiste em abafar as cordas entre muitas outras técnicas.

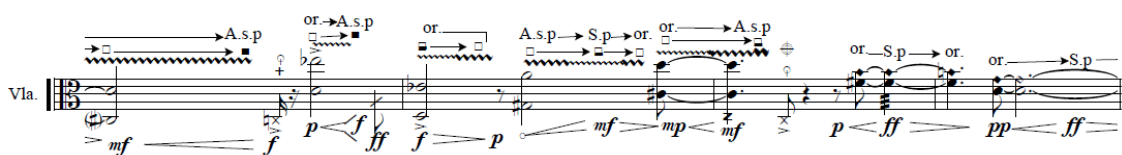


Figura 14. C. Galli - “Arbo” quarteto para cordas (2014). Compassos 59-61.

Para os instrumentos de sopro é comum *bisbigliando*, sons multifônicos, *growl*, *air noise* com ou sem nota musical acompanhando clic de chave ou de válvulas etc.

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob.) and Trompete (Tpt.). The Oboe part starts at measure 91 with a note marked *sss* followed by a rest. It then features a series of notes with dynamic markings *ff*, *mf*, *mf*, *ff*, and *mf*. Above the staff, there are markings for 'S.T.' (Sustained Tremolo) and 'Air Noise emitir bastante ruídos' with a wavy line representing the noise. The Trompete part also starts at measure 91 with a note marked *mf*, followed by a rest and another note marked *mf*. It includes 'S.T.' markings and a 'Growl' section with dynamic markings *mp*, *f*, and *mf*.

Figura 15. C. Galli - “Tempora” para Vobrafone, percussão, Violoncelo, Trompete e oboé (2014). Compassos 91-94. Técnicas estendidas aplicadas para instrumentos de sopro.

Para percussão geralmente são empregadas placas de metal, pratos tocados com arco, a adição de materiais sobre membranas, em fim, de qualquer objeto que produza sonoridades aperiódicas.

The image shows a musical score for two percussion instruments: Timpani (Timp.) and Vibrafone (Vib.). The Timpani part starts at measure 34 with a note marked *sffz*, followed by a wavy line representing a sustained tremolo. It then features a series of notes with dynamic markings *mf*, *f*, *mf*, *sffz*, *mf*, and *ff*. Above the staff, there are markings for 'S.T.' and 'Gliss. irregular' with a wavy line. The Vibrafone part starts at measure 34 with a note marked *sffz*, followed by a rest and another note marked *sffz*.

Figura 16. C. Galli - *Lumine*, para Vibrafone e percussão multipla (2017). Compassos 34-36. Técnicas estendidas aplicadas a instrumentos de percussão.

2.5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE GESTO MUSICAL

O conceito conceito de “gesto musical” pode tornar-se problemático pois depende da perspectiva de quem faz a abordagem, podendo ser a do compositor ou a do intérprete. Pode ser compreendido como “movimento com intenção” (FORNARI, 2012 p.34) ou, na

perspectiva de Hatten, como uma “configuração energética de expressividade significativa realizada no tempo ao longo de todas as modalidades de percepção, ação e cognição” (HATTEN, 2004, p. 97). Segundo Kululuka, “cada gesto reflete uma atitude ou um movimento estável instigador de uma intuição e revelador de uma lógica da real necessidade de expressão de uma idéia (intenção gestual), de um fato ou de uma ação (ação gestual)” (KULULUKA, 2001, p. 4). Zagonel, fazendo eco às ideias de Kululuka, propõe uma interessante perspectiva apontando para a existência de dois tipos de gestos, sendo o primeiro gesto físico e o segundo gesto mental. Por gesto físico a autora entende “a ação corporal que, em contato com um objeto, provoca uma reação sonora.” (ZAGONEL, 1992, p. 15). Esta seria a forma mais “visível” de um gesto, uma ação no espaço e no tempo apreendida pelos sentidos da visão e que de certa forma gera a expectativa sonora a ser concretizada. Portanto, esta primeira manifestação física estaria em um primeiro plano na comunicação.

Já por gesto mental, a autora entende aquele que “se produz no pensamento, está sempre presente no músico enquanto compositor ou intérprete” (IBIDEM, p. 17). Esta forma de gesto, que antecede o gesto físico, está portanto na base, na gênese do resultado sonoro, como elemento primordial do qual será o gerador das ocorrências no plano físico ou que irão gerar os gestos físicos. Este tipo de gesto se encontra tanto na imaginação do intérprete quanto do compositor.

Na perspectiva do intérprete o gesto está presente quando este ao ler uma obra escrita, desde o início, constrói mentalmente os caminhos gestuais aos quais em seguida irá percorrer para atingir seu intento, que por fim é a concretização do gesto mental em gesto físico para a manifestação da obra no plano da escuta. Assim sendo, compartilhada através da ação gestual, a mensagem contida na obra é concretizada pela ação no plano físico comunicando o conteúdo aos demais ouvintes.

Para o compositor o gesto está, muitas vezes, na gênese criativa. Desta forma, o gesto vive na mente do compositor e é transmitido como informação a priori para posteriormente tornar-se gestual-físico pelo intérprete.

2.6 DO GESTO À ESCRITA

A passagem do gesto mental do compositor ao gesto físico do intérprete é mediada pela escrita. Segundo o compositor Francês Jean-Étienne Marie, a escrita musical veio do gesto (*chironomy*) que permitia ao regente de coro lembrar aos cantores as linhas melódicas. Assim,

posteriormente, a linha desenhada pela mão se tornaria gráfica (MARIE, 1973, p. 42-43). O musicólogo português Mário Vieira de Carvalho - citando Adorno a propósito da notação - sustenta que os signos musicais seriam “imagens de gestos” que teriam surgido para fixar a “práxis mimética” quando esta já começava a desaparecer (CARVALHO, 2005, p. 212).

O gesto musical pode ser visto, neste contexto, como o elemento primordial que contém em si o conteúdo estético sonoro, isto é, o elemento abstrato que está no que poderíamos dizer em estado potencial, já que carrega como que um pacote de informações a serem manifestadas no momento da realização concreta. Assim, entendendo a manifestação do gesto no mundo físico se torna necessária - para a transmissão ou mesmo o registro deste elemento para além da memória - uma plataforma a qual se possa registrar este conteúdo. Podemos dizer então que neste momento encontramos a grafia musical como forma de registro, porém é possível observar que o registro gráfico em si não define de imediato o gesto de execução mas sugere, ou melhor, fornece instrução para a manifestação deste. Assim, partindo dos termos “gesto mental” e “gesto físico” propostos por Zagonel (1992) adicionaremos o conceito de “gesto notado” entendido aqui como a representação gráfica do gesto.

Sobre o gesto notado, o compositor inglês Trevor Wishart coloca que a estrutura gestual é o mais imediato aspecto da comunicação musical, já a notação, por outro lado, está sujeita à interpretação, o que torna a relação entre gesto e notação de certa forma problemática (Wishart, 1996, p. 17 e 18). Apesar da dificuldade em notar o gesto musical, a partitura (ao menos no caso da música de concerto) se apresenta como um dos elementos mais significativo de comunicação entre compositor e intérprete, e é, muitas vezes, o único documento que acessamos para interpretar uma obra.

2.7 CARACTERÍSTICAS DO GESTO MUSICAL SATURADO

Na música saturada o gesto musical é composto por uma grande quantidade de sons complexos aperiódicos (uma gestalt) e se manifesta mais como um conjunto de elementos que se desenvolve em uma determinada faixa mais ou menos extensa do espaço frequencial. A consistência e identidade de um gesto saturado pode ser assegurada pela manutenção de características como: repetição de um conjunto de elementos texturais geralmente de forma randômica, pela direcionalidade de um evento de ação contínua como por exemplo glissandos.

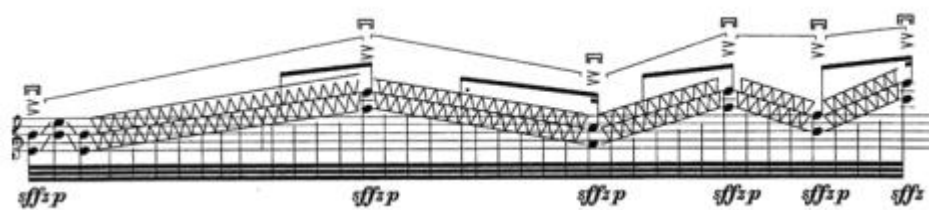


Figura 17. Gesto musical na obra *In Vivo* quarteto de corde (2011) de Raphaël Cendo.

Na figura 17 podemos ver um gesto musical extraído da obra de *In Vivo* de Cendo. Este gesto é composto por um movimento de glissando contínuo que envolve duas notas que devem percorrer um caminho descrito na pauta. Podemos dizer que este glissando é composto por uma direcionalidade clara onde é possível perceber um caminho ascendente e descendente em linhas gerais, porém é composto também por vários glissandos de menor amplitude contidos em uma faixa delimitada entre as duas notas no caso mi e si estes glissandos “menores” se manifestam de forma mais caótica, porém, dentro de um planejamento global.

Este movimento interno caótico é uma das mais acentuadas características do gesto saturado e traz um tipo de desorientação na microestrutura²³, embora o gesto em sua macroestrutura²⁴ esteja sendo controlado.

Arco Flautato

accel.

rall.

6'cm do Cavalete

77 S.p.

sfz sfz

pp mf p f pp mf

2/4 5/4

Figura 18. Gesto musical na obra *Arbo* quarteto de cordas (2014) de C.Galli.

Outra característica importante do gesto Saturado é a sua manifestação em múltiplos

²³ Entendemos como microestrutura do gesto saturado, os menores elementos que compõem o gesto e no interior deste se manifestam.

²⁴ Macroestrutura do gesto saturado é empregado aqui como o perfil que desenha o gesto saturado como uma estrutura composta de elementos básicos que por fim geram um conjunto maior que se manifesta como um tipo de envelope sonoro.

níveis temporais, sendo assim, não é raro que surjam gestos saturados que dão consistência e coerência a toda uma sessão de uma obra.

2.8 MATERIAL INSTÁVEL - O PARADIGMA CONTROLE PERDA DE CONTROLE

A saturação acaba por gerar materiais sonoros de alta instabilidade e de difícil controle, já que não é possível prever com exatidão a quantidade de parciais harmônicos que podem emergir de um gesto musical saturado. Este gesto, então, somado aos demais gestos saturados apresentados por outros instrumentos simultaneamente, criam um ambiente onde a ideia de controle total da manifestação sonora se torna impossível.

É neste contexto que surge o paradigma de controle e perda de controle, que se manifesta a medida que se passa a incluir dentro de um discurso musical elementos que se manifestam de forma caótica e indeterminada o que gera um paradoxo e um problema no que concerne a prática do controle do discurso.

O controle, sabemos, anseia por reduzir a indeterminação de um sistema ou de um elemento de um sistema como reação a um medo ou uma angústia. Este temor de deixar livre converte o controle, hoje em uma limitação a investigação instrumental e seu desenvolvimento. Este forte desejo de normatização de todos os sentidos, eslogan próprio do pensamento de controle, se torna obsoleto quando se trata de apreender o desconhecido, posto que faz aparecer a debilidade do planejamento e da estandarização: Seus limites já não correspondem com nosso desejo de sobrevivência. (CENDO, 2011, p. 3).²⁵

Porém, se a busca pelo controle total do discurso não convém, tão pouco interessa a perda total de controle no sentido amplo do termo, pois que a ESI tem por pretensão que suas obras possam ser reproduzidas de forma a manter uma macroforma reconhecível e fixa, portando a ideia de aleatoriedade nesta perspectiva é diversa e se distancia da difundida por John Cage.

²⁵ Tradução nossa. No original: El control, lo sabemos, “anhela reducir la indeterminación de un sistema o de un elemento de un sistema como reacción a un miedo o una angustia”. Este temor a “dejarse ir” convierte al control, hoy, en una limitación a la investigación instrumental y su desarrollo. Este fuerte deseo de “normalización de todos los sentidos”, eslogan propio del pensamiento del control, queda obsoleto cuando se trata de aprehender lo ignoto, puesto que hace aparecer la debilidad de la planificación y la estandarización: sus límites ya no se corresponden con nuestro deseo de supervivencia.

A execução de uma composição que é indeterminada em sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando realizada uma segunda vez, o resultado é diferente do anterior. Nada, portanto, é realizado por tal performance, uma vez que ela não pode ser compreendida como um objeto no tempo. (CAGE, 1961, p. 39).

Desta maneira, surge uma forma diversa de lidar com a indeterminação e a aleatoriedade, mas que em si mantém o princípio que garante uma certa liberdade de exposição do material. No caso da ESI esta liberdade se manifesta no interior do gesto onde a aleatoriedade e a pluralidade dos movimentos são sugeridos, mas não controlados. Já o controle se dá, no perfil do gesto saturado, no contorno que delimita o gesto.

Preocupada em dar a escuta formas e articulações precisas, a saturação não pode abster-se do recurso de controle: No entanto desejosa de liberar o espaço do sonoro, utiliza uma notação simbólica não tradicional, nova. (CENDO, 2011, p. 4)²⁶

Um exemplo de controle e perda de controle pode ser observada em nossa obra *Arbo*, para quarteto de cordas:

²⁶ Tradução nossa. No original: Preocupada por dar para la escucha formas y articulaciones precisas, la saturación no puede abstenerse del recurso al control; sin embargo, deseosa de liberar el espacio de lo sonoro, utiliza una notación simbólica no tradicional, nueva.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 85-86. It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key annotations include 'accel.', 'rall.', 'S.p.', '3'cm do Cavalete', and '6'cm do Cavalete'. Dynamic markings range from *ff* to *mp*. A rectangular box highlights a specific rhythmic gesture in the Violin I part, with a dashed line extending to the end of the measure.

Figura 19. C. Galli – *Arbo* para quarteto para cordas (2014). Compassos 85-86.

No exemplo da figura 19 podemos perceber que o controle esta sendo exercido pela delimitação do gesto que aparece na pauta delimitado por um retângulo. Esta delimitação tem por finalidade garantir um controle macro do gesto em seu desenvolvimento. A linha tracejada indica que o gesto deve ser reproduzido por um espaço de tempo, neste caso até o fim desta linha. Já os eventos dentro do retângulo estão registrados de maneira a serem executados de forma randômica desorientada e com movimentos rápidos, a fim de gerar um material saturado. A perda de controle está justamente neste ponto, onde a desorientação aliada a um gestual excessivo se manifesta no âmbito micro gestual de forma caótica.

2.9 PARADIGMAS DA ESCRITA SATURADA A MACRO-ESCRITURA

Uma das mais notáveis características da ESI se apresenta logo quando nos debruçamos sobre uma partitura desta corrente estética. Podemos perceber uma séries de particularidades,

entre elas, a mescla entre notação prescritiva e descritiva.²⁷ Isto se dá, em grande medida, devido a uma das características desta estética, que é o emprego de elementos básicos de conteúdo complexo e saturado.

Durante o século XX foram empregadas várias formas de registro musical que vão desde o registro convencional em pentagrama até mesmo o registro em fonogramas como é o caso da música concreta e eletrônica. Destas formas, duas aqui nos interessam com maior profundidade que são a escrita *descritiva* e a *prescritiva*. A primeira emprega o pentagrama e símbolos tradicionais, e sua característica é o registro dos elementos em sua temporalidade e verticalidade, ou seja, o registro de eventos em uma escala temporal com o emprego das figuras rítmicas como colcheias, mínimas, etc. e seu registro vertical empregando as notas na pauta em diferentes linhas e espaços. Como um exemplo da escrita *descritiva* empregada no século XX tomemos a obra de Brian Ferneyhough *Three pieces for piano*.

Figura 20. Brian Ferneyhough - *Three pieces for piano* (1971) compasso 1-3.

Percebemos Percebemos nesta forma de escrita a busca pelo controle total dos eventos. Cada elemento está descrito e deve ser executado exatamente como esta escrito na pauta. A este tipo de controle total de eventos e sonoridades Cendo denomina de micro-escritura. (Cendo, 2014, p.30)

A escrita *prescritiva*, por sua vez, tem como característica o emprego de grafismos,

²⁷ Para SEGGER na notação prescritiva o compositor diz ao intérprete quais ações ele deve tomar para chegar em um resultado desejado (uma tablatura, por exemplo); já na descritiva o compositor diz o resultado desejado sem indicar ao intérprete como proceder para conseguí-lo (ex. escrita ortocrônica sem digitação). (ZAMPRONHA, 2000, p.55).

traços ou mesmo figuras que aludem geralmente a um movimento específico a ser realizado pelo intérprete. Este tipo de escrita se caracteriza também por uma certa imprecisão que oferece ao intérprete maior liberdade de ação. A escrita prescritiva se desenvolveu, em grande medida, devido a necessidade do registro gráfico das técnicas estendidas. Outro fator importante a ser considerado é a inclusão mais frequente do fator indeterminação como elemento discursivo em abordagens compositivas do século XX.

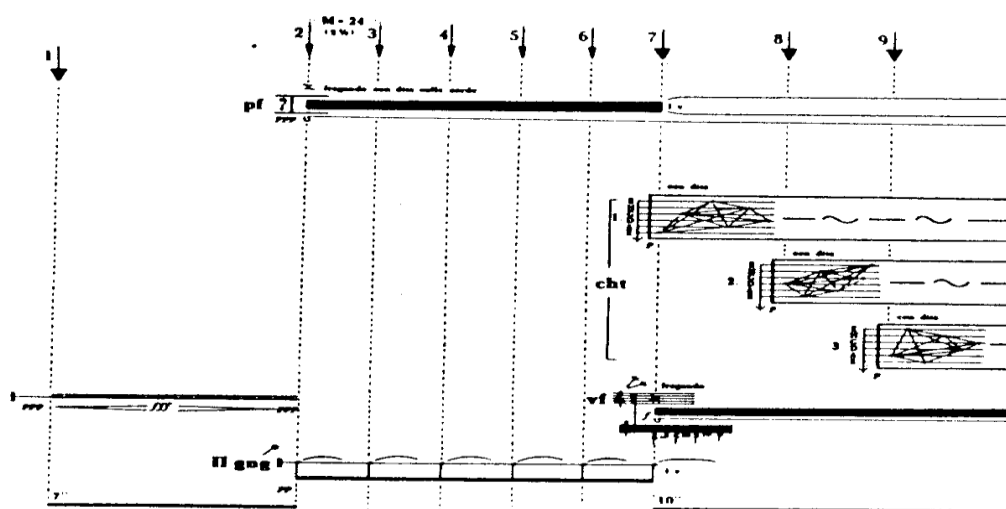


Figura 21. kazimierz Serocki – “impromptu fantasque” (1971)

Sobre a escrita *descritiva* podemos dizer que traz a representação sonora em si, portanto o resultado pode ser vislumbrado de antemão, ou inclusive, antecipado mentalmente com precisão. Já a escrita prescritiva não descreve o som em si, mas sim como o instrumentista deve fazer para obtê-lo. Não raro esta escrita emprega imagens representando tal o qual movimento.

Estas duas formas de escrita a princípio podem parecer antagônicas, porém, são empregadas na ESI justamente a fim de registrar os gestos saturados, que em nível de infraestrutura se manifestam de forma randômica e caótica, mas que em um nível macro-gestual buscam manter um certo nível de controle.

A primeira ruptura que impõe a saturação instrumental é uma mudança de escala na escrita que permite a utilização do fenômeno saturado e a perda de controle na interpretação. Passamos de uma micro a uma macro-escrita (que por outro lado não exclui uma escrita detalhada), ou seja, uma representação simbólica menos coercitiva

do fenômeno sonoro, ampliamos as possibilidades na utilização do timbre. (CENDO, 2011, p. 3)²⁸

Com a predominância de uma escrita convencional, *descritiva* a ESI garante um domínio da macro-estrutura, seja ela em relação aos gestos ou mesmo a estrutura e forma geral das obras. Porém, em sentido micro-estrutural, emprega uma escrita mais descritiva, na qual uma notação gráfica convém mais para o registro das ações aos quais o intérprete deve realizar. A esta característica contida nas partituras das obras saturadas Cendo irá denominar de *Macro-escrita*. (CENDO, 2011, p. 3).

²⁸ La primera ruptura que impone la saturación instrumental es un cambio de escala en la escritura que permite la utilización del fenómeno saturado y la pérdida de control en la interpretación. Si pasamos de una micro a una macro-escritura (que por otro lado no excluye una escritura detallada), es decir, una representación simbólica menos coercitiva del fenómeno sonoro, ampliamos las posibilidades en la utilización del timbre. (CENDO, 2011, P.3)

The image displays a page of a musical score for orchestra, specifically measures 46-49. The score is written in 4/4 time and is divided into eight systems of staves. The instruments included are Clarinet Alto (Cl.A), Flauta (Fl.), Clarinete Baixo (Cl.B), Violino I (Vn. I), Violino II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vcl.), Contrabaixo (Cb.), and Timpano (Tm.). The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings such as ppp, pp, p, mf, f, and ff, and various articulation marks. The woodwinds play melodic lines with ornaments and slurs, while the strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The timpani part is particularly prominent, showing dense, textured patterns.

Figura 22. Raphaël Cendo - *Tract* para orquestra (2007) compasso 46-49

2.10 ESI E A RELAÇÃO INTÉRPRETE/OBRA

É de praxe que o intérprete, ante a grafia de um gesto musical, na concepção tradicional

da música de concerto europeia, se atenha a todos os detalhes contidos na partitura e busque a interpretação deste gesto com a maior precisão possível. Todos os detalhes devem ser observados bem como obedecer a seu devido lugar na temporalidade. Ou seja, o gesto é abordado como um repositório de informações delimitadas encerradas em si mesmas, legando ao intérprete uma função que se aproxima a de um reprodutor dos signos, neste caso, cabe a palavra executante no sentido de que apenas executa uma tarefa dada.

Nas obras saturadas, o intérprete, ao contrário, é posto em um lugar diferente e assume uma função co-criadora da obra na medida que lhe é confiada a construção de um gesto saturado. Como vimos ao discutir o paradoxo de controle e perda de controle, é o intérprete quem através de sua interpretação dos conteúdos de um gesto saturado se põe como agente fundamental no desenvolvimento não somente dos elementos indeterminados, mas também como agente fundamental na construção estilística da obra. Como co-criador neste âmbito, irá depositar sua concepção e sua visão da obra através de sua ação interpretativa. Poderíamos dizer que isto, a primeira vista, nada tem de novo, já que muitas obras já trabalharam a aleatoriedade e o papel do instrumentista como improvisador. Porém, a finalidade desta forma de relação intérprete/obra está mais ligada à própria condição do material saturado, e se opõe a ideia de improvisação livre ou mesmo de não controle. Sobre este ponto, Cendo faz a seguinte observação:

Esta questão de evocação e indeterminação não deve ser entendida como uma herança mal compreendida da música improvisada; antes ao contrario, tem uma função dinâmica crucial: permite ao intérprete focalizar sua atenção sobre uma dimensão mais abstrata, o que confere a música saturada um *status* particular (CENDO, 2011, p.4).²⁹

Outra característica desta estética é a necessidade do empenho de muita energia por parte do intérprete. Uma obra saturada se caracteriza como já vimos pela busca da transcendência dos parâmetros rumo a saturação dos mesmos. Desta forma, também a interpretação é composta por muito movimento e uma profusão de gestual físico pouco comum.

²⁹ Tradução nossa. No original: Esta cuestión de *evocación e indeterminación* no debe entenderse como una herencia mal comprendida de la música improvisada; antes al contrario, tiene una función dinámica crucial: permite al intérprete focalizar su atención sobre una dimensión más abstracta, lo que confiere a la música saturada un *status* particular.

2.11 CONDIÇÕES FUNDAMENTAIS PARA QUE OCORRA A SATURAÇÃO INSTRUMENTAL

A saturação instrumental se manifesta quando há exposição de elementos musicais como: timbre, espaço frequencial, intensidade e gesto a determinadas condições. A saturação do timbre se dá a partir dos instrumentos individualmente, o timbre saturado surge de formas não convencionais de tocar um instrumento. Estas formas se baseiam na incorporação de sonoridades compostas por sons aperiódicos, conferindo então, um alto grau de rugosidade na manifestação sonora de cada instrumento musical que se manifesta. Logo podemos perceber que não se trata da saturação a partir da soma de instrumentos que emitem sonoridades periódicas convencionais e que por sobreposição a outros produzem algum tipo de excesso sonoro, mas sim que cada instrumento-se torna portador desta sonoridade rugosa, gerando uma profusão tímbrica muito intensa, já que cada instrumento torna-se portador de múltiplos timbres. Esta busca por sonoridades mais rugosas e aperiódicas já se encontra nas obras de alguns compositores do século XX, notadamente nas obras de Helmut Lachenmann, compositor alemão que se propõe a desenvolver uma música concreta instrumental.

Em *Pression*, para violoncelo solo (1969), Lachenmann emprega o *écrese* que deve ser produzido com o arco sendo arrastado com as duas mãos ao longo das cordas.

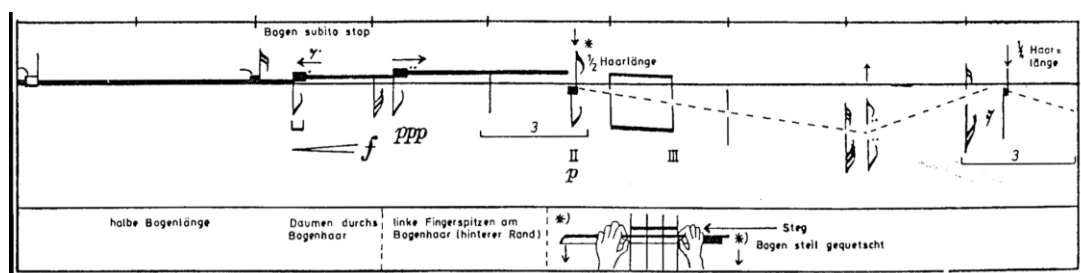


Figura 23. Helmut Lachenmann – *Pression* (1969)

O emprego destas novas técnicas, que vão além de uma simples distorção sonora, descortinaram um novo território, um ambiente tímbrico rico e complexo que por fim poderia ser explorado. Esta profusão tímbrica, de certa forma, desloca ou descentraliza o ponto de escuta, não sendo possível mais ter um ponto central.

A segunda condição paramétrica trata-se da saturação do espaço frequencial. Este

fenômeno, que tem a ver com a sobreposição dos sons, pode ser entendido também como massa sonora, termo já amplamente empregado na música do século XX. Pode partir de um só instrumento musical, ou resultado de um grupo instrumental ou mesmo de uma orquestra.

Cendo utiliza o termo “*harmonie saturée*” para se referir a o que poderíamos entender como textura, afirmando que a harmonia saturada pode se dar a partir de um *cluster* de um piano ou através da orquestra no que denominou de “*harmonie timbre*”, termo que, empregado nesta estética, significa o emprego dos instrumentos da orquestra em seus vários registros “espectros sonoros”. Este tipo de harmonia saturada, portanto, se caracteriza pelo rugosidade de sua textura, o seu amplo espectro sonoro e o alto grau de mesclas tímbricas. Na manifestação desta *harmonie timbre* ocorre um certo empilhamento de sons que podem se apresentar como uma massa sonora estática, se permanece de forma particular manifestando os mesmos elementos tímbricos, ou evolutiva, se esta massa vai se transformando através do tempo. Sua característica está em ser composta por um grande coletivo de sons saturados. Geralmente, esta massa sonora não é percebida como a soma de elementos individuais reconhecíveis, mas como uma profusão de timbres difusos que se fundem, sendo de difícil reconhecimento os elementos individuais que compõem a textura saturada.

Não se trata de aumentar os pontos focais como se dá em um tecido contrapontístico barroco ou flamenco, por exemplo, mas sim de propor um espaço saturado criando variáveis de timbres instáveis dentro deste espaço por assim dizer geométrico e temporal.

Podemos observar estas condições na obra *Tracés d’ombres*, quarteto de cordas escrito por Bedrossiain:

Figura 24. Franck Bedrossian - *Tracés d'ombres* quarteto de cordas (2005) compasso (10-12).³⁰

A terceira condição diz respeito à saturação da intensidade. Esta se dá pela necessidade do emprego de uma certa carga de energia empregada pelo intérprete para a obtenção dos sons complexos aperiódicos. Desta forma, a intensidade é considerada como um elemento componente do envelope sonoro deste som complexo. Não se trata neste caso da busca de uma saturação por meio de decibéis, mas sim trata-se da condição mesma da matéria sonora saturada que só se manifesta em certa circunstância de pressão e energia, como nos chamados multifônicos. Técnica na qual só é possível a obtenção de múltiplos sons a partir do emprego uma grande pressão sobre a coluna de ar do instrumento. Outro exemplo é o caso da técnica de *écrase* nos instrumentos de corda. E por fim, a saturação dos gestos musicais através da grande carga de energia e movimento contido em um gesto saturado, exigindo do interprete uma abordagem distinta da convencional que é marcada geralmente pela sutileza e precisão dos movimentos realizados pelo executante. A interpretação dos gestos saturados exige uma abordagem muito mais caótica e por assim dizer teatral, devido a necessidade de extrair de um gesto uma quantidade extrema e desorientada de timbres e sonoridades aperiódicas.

2.12 A ESI NA OBRA DE TRÊS COMPOSITORES

A seguir apresentaremos de forma breve e sucinta obras de Franck Bedrossian, Raphaël

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3VnJV6Z2o>

Cendo e Yann Robin, compositores que podemos chamar de saturalistas.

Franck Bedrossian

De origem francesa nascido em Paris em em 1971, estudou composição com Allain Gaussin e em seguida no Conservatório de Paris com Gérard Grisey e Marco Stroppa. Em 2002-2003, estudou no IRCAM, onde teve aulas com Philippe Leroux, Brian Ferneyhough, Tristan Murail e Philippe Manoury. Também estudou com o compositor alemão Helmut Lachenmann. Desde 2008 ministra aulas na Universidade da Califórnia, Berkeley.

Dentre os compositores que podemos chamar saturalistas Bredrossian se destaca por ser um compositor que mantém uma clareza textural, mesmo se tratando de material saturado, trabalha também com texturas em múltiplas camadas com especial atenção ao timbre. Suas obras guardam alguma semelhança com o espectralismo no que se refere ao trabalho com sonoridades periódicas. ou seja, no trabalho com as alturas, o que confere a sua música uma atmoféra próxima a de um espectralismo mais ácido e rugoso, embora não seja obtida através dos processos espectrais. Sua escrita polifônica tem por finalidade dar fluxo e velocidade à textura.

Uma das marcas estilísticas da obra de Bedrossian é a impressão de clareza, que na maioria dos casos, independe da sua aspereza acústica, bem como a preocupação por uma relativa economia de meios, cuja relação com o conceito de Saturação é paradoxal apenas na aparência.

Figura 25. Franck Bedrossian - “Tracés d'ombres” quarteto de cordas (2005) compasso (26-27).

Raphaël Cendo

Compositor francês nascido em Nice no ano de 1975, estudou piano e composição na *École Normale de Musique* em Paris. No Conservatório Nacional Superior de Paris (2000-2003), se formou em composição, análise e orquestração. Fez parte também da classe de composição do IRCAM (2003-2006). Durante seus estudos, teve aulas com Allain Gaussin, Marco Stroppa, Brian Ferneyhough, Fausto Romitelli e Philippe Manoury. Lecionou no Conservatório de Nanterre, na Escola Superior de Música da Catalunha em Barcelona (ESMUC) e na Escola de Verão de Darmstadt (2012-2014). Atualmente, Raphaël Cendo vive e trabalha em Berlim.

Dos compositores ligados a ESI, Cendo é o que mais tem teorizado sobre o assunto. Seus escritos são fundamentais para compreensão desta estética. Entre seus artigos podemos destacar: *Les paramètres de la saturation* (2008), *Saturation instrumentale: organisation et nouveaux enjeux pour la composition* (2010), *Excès de geste et de matière : la saturation comme modèle compositionnel* (2014). Neste último artigo, Cendo apresenta duas possíveis abordagens do material saturado que chama de “categorias”. A primeira denomina como *Total Saturé* o que poderíamos traduzir como Total saturado “O total saturado privilegia uma escrita em massa dentro de nuances muito extremas buscando uma fusão entre diferentes timbres complexos”³¹ (2014, p. 23). A segunda categoria denominou de *infrasaturé* algo como infrasaturação. A infrasaturação, segundo Cendo, pode se dar de duas maneiras: 1) pela desaceleração dos gestos ou 2) por uma diminuição da pressão, o que daria ao material saturado algo de etéreo. Cendo define desta maneira:

*A infrasaturação é, de certo modo, a matéria escura do saturado total. É um universo sonoro onde não resta mais do que uma passagem distante, a sobrevivência fantasmagórica de uma energia considerável. Ela se caracteriza por uma queda extrema de intensidade e pode ser organizada de duas maneiras, seja pela desaceleração extrema dos gestos ou por uma supressão de qualquer pressão e pela multiplicação de gestos/timbres. Estranhamente, essa queda de intensidade em um universo saturado afeta significativamente a nossa percepção da saturação. (CENDO, 2014, p. 30)*³²

³¹ Le total saturé privilégie une écriture de masse dans des nuances forte extrêmes recherchant une fusion entre différents timbres complexes. (2014, p. 23).

³² L’infrasaturation est en quelque sorte la matière noire du total saturé. C’est un univers sonore où il ne reste plus que le passage lointain, la survivance fantomatique d’une énergie considérable. Elle se caractérise par une chute extrême de l’intensité et peut s’agencer de deux façons, soit par un ralentissement extrême des gestes soit par une suppression de toute pression et de multiplication des geste/ timbres. Étrangement, cette chute de l’intensité dans un univers saturé affecte considérablement notre perception de la saturation. (cendo, 2014, p.30)

Em seu quarteto para cordas *In Vivo* Cendo trabalha com estas duas possibilidades da saturação a saber, o *Total saturado* e a *infrasaturação*. No trecho abaixo da obra citada podemos perceber o *Total Saturado* pelos seguintes elementos presentes: a) saturação pela densidade devida a multiplicação dos gestos, b) saturação por granulação e por sons complexos aperiódicos resultado da técnica de *écrase*.

Figura 26. Raphaël Cendo - *In Vivo* quarteto de cordas (2008) compasso 1-5.³³

No segundo movimento da obra, o compositor trabalha com a *infrasaturação* na medida em que emprega uma dinâmica que se localiza entre o (*N*) *niente* (*p*) *Pianíssimo*, passando entre (*ppp*) e (*pp*), ou seja uma drástica mudança neste parâmetro. Porém, a saturação ainda está presente na medida que emprega o *écrase* como elemento aperiódico e saturado.

Outro fator que também caracteriza a *infrasaturação* é a diminuição do gestual até atingir quase um a ausência de movimento como é possível observar na figura 27 notadamente nos compasso 9 e 10.

³³ Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=qorvTIZ2vYA>

Figura 27. Raphaël Cendo – *In Vivo* quarteto de cordas (2008) IIº movimento compasso 5-12.

Outras características que podem ser destacadas nas obras de Cendo dizem respeito a estruturação da forma, que diferentemente de Bedrossian, está muito mais ligada à dialética com os materiais e sua manifestação dentro da obra, do que previamente deliberado. Outra característica é a de trabalhar de maneira muito próxima aos intérpretes, o que também gera uma relação de parceria no desenvolvimento de técnicas e timbres diversos. Por fim, podemos dizer que Cendo desenvolve seu trabalho com um foco especial no gesto musical. (RIGAUDIÈRE, 2014, p.45).

Yann Robin

Compositor francês nascido em 1974 na cidade de Courbevoie estudou *jazz* no conservatório de Marseille, onde estudou também composição com Georges Boeuf, cursou musicologia na Universidade de Sorbone e em 2003 estudou composição no Conservatório Nacional Superior de Paris com Frédéric Durieux. De 2006 em 2008, cursou composição no IRCAM.

Robin, segundo Rigaudière (2014 p.47) pensa a saturação sobretudo como um estado da matéria, uma matéria que contém qualidades plásticas as quais permitem ao compositor trabalhar de forma diversa da qual se trabalha os materiais não saturados. Esta plasticidade na obra de Robin ganha supremacia sobre os gestos, sendo estes de certa forma diluídos no processo de saturação e moldados ao desejo do compositor. É neste contexto que Robin emprega o conceito de “esculpir e fazer viver pela escritura”, idéia inspirada nas obras de

Xenakis. Embora trabalhe fortemente a saturação, o compositor não exclui o emprego das frequências periódicas, com as quais gera estruturas harmônicas. Robin não exclui também a recorrência de elementos identificáveis ao longo de suas obras, o que denota um tipo de estruturação previamente determinada. No obra *Symétriades*, para contrabaixo, podemos perceber uma certa plasticidade gestual que acaba por gerar um contínuo com raras interrupções. Também podemos perceber gestos que se repetem em momentos distintos da obra, como os gestos dos compassos 151, 152, 153 que são novamente apresentados com algumas variações nos compassos (156,157 e 158) o que sugere um pensamento estrutural por parte do compositor.

Figura 28. Yann Robim - *Symétriades* (2013) Compassos 151-171³⁴

Nesta ligeira exposição podemos observar, além das singularidades estilísticas que distinguem a obra destes três compositores, formas distintas na abordagem da saturação, notadamente no que diz respeito ao desenvolvimento do material que carrega essa saturação.

Enquanto Cendo rejeita qualquer abordagem estruturalista na suas obras, Robin recorre a um desenvolvimento formalizado que caracteriza suas peças, assim como Bedrossian, não abandonou o uso de notas de alturas definidas como elemento estruturante de seu discurso e

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S0cbuyEpr7c>

cultiva uma polifonia expandida que lhe permite evitar uma estruturação linear em sua música.

Diante de todos estes elementos particulares podemos dizer que, as divergências de tratamento provam que o conceito é maleável ao ponto de possibilitar variações de estilo pessoal.

CAPITULO III - PROCESSO COMPOSITIVO ENVOLVENDO A ESI.

A seguir, apresentamos um conjunto de quatro obras de nossa autoria, que trabalham aspectos técnicos e estéticos próprios da ESI: *Contactus*, *Tempora*, *Capriccio para violino e cordas* e por fim *Atmos*. São obras que exploram a saturação em seus múltiplos aspectos. Para esta seção adotamos o seguinte modelo para cada uma das obras: após uma sucinta apresentação, que inclui a discussão dos aspectos poéticos, segue uma breve análise, tendo como foco a ESI e como está presente em cada uma delas.

3.1 *CONTACTUS* (2016)³⁵

Obra escrita em 2016 para piano, percussão, eletrônica I (Diferida), eletrônica II em tempo real (*live electronics*) e regência. A difusão da eletrônica é operada por apenas um intérprete. Com duração de cerca de 8 minutos a peça utiliza escrita proporcional com o auxílio de setas tracejadas que apontam para o momento aproximado onde devem ocorrer os eventos.

A peça surgiu a partir de uma encomenda feita pelo grupo *Contacte*, que nos solicitou uma obra para eletrônica mista. *Contacte* é um grupo independente que surgiu em 2016, em Foz do Iguaçu (PR), como uma plataforma de fomento de arte contemporânea tendo como objetivo a colaboração entre diversas áreas artísticas e tecnológicas como música, artes visuais, informática, dança etc. Desta maneira o grupo congrega compositores, instrumentistas, artistas visuais, cineastas, especialistas nas áreas de informática e está sempre aberto a novas manifestações artísticas.

A obra foi estreada em concerto promovido pelo *Contacte* ocorrido em 09 de março de 2017 nas dependências da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Tendo como intérpretes:

- ✓ Jackson Querubim - Eletrônica.
- ✓ Andressa Castilho - Piano.
- ✓ Danilo Bogo - Percussão.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rDmE2eulUmM&t=203s>

- ✓ Cristiano Galli - Regência.
- ✓ Manuel Corman - Arte Visual.

Processo compositivo.

Baseada nos princípios da ESI a peça está dividida formalmente em 16 sessões³⁶ e explora as relações tímbricas entre as fontes sonoras de origem eletrônicas e acústicas, ora promovendo a saturação dos elementos, por meio do total saturado (*total saturè*), ora criando texturas a partir dos elementos difusos em planos sonoros distintos.

A obra deve ser executada junto a um vídeo, criado pelo cineasta Manuel Corman, que deve ser projetado sobre os intérpretes com a finalidade de trazer à obra uma dimensão imagética que colabora na construção estética e discursiva da peça.

O processo compositivo teve algumas particularidades que diferem de outras obras que já tínhamos escrito, entre elas, o fato de ser uma obra que dialoga com outras áreas artísticas e tecnológicas. Este desafio esteve justamente em como fazer para que o grupo compreendesse a obra e conseguisse desenvolvê-la. A dificuldade consistia, principalmente, no fato de que dois dos membros do grupo não têm familiaridade com a escrita musical: Jacson Querubim cuja especialidade é programação computacional e Manuel Corman que atua na área de cinema. Para dirimir esta dificuldade concluímos que era necessária a presença de um regente a fim de conduzir o processo de desenvolvimento e auxiliar aqueles que não tinham a familiaridade com a leitura musical. Outra problemática que se fez presente foi a respeito do emprego na obra do software SuperCollider³⁷, mais especificamente de um recurso chamado Theremin³⁸.

Este recurso permite a manipulação da síntese sonora através do movimento realizado

³⁶ Empregaremos o termo sessão para designar as partes separadas por barras verticais e que possuem minutagem aproximada registrada logo no início de cada uma destas partes.

³⁷ O SuperCollider é uma linguagem de programação musical em tempo real para Macintosh PowerPC criada por James McCartney em 1996. Com influências da linguagem Smaltalk e C++, contém mais de 600 funções incluindo osciladores, filtros, geradores de números randômicos, MIDI, rotinas de I/O e envelope followers. A característica de processamento em tempo real permite sua utilização em performances de música eletrônica. As rotinas de entrada e saída são usadas para ler uma partitura em arquivo de texto, permitindo o uso do SuperCollider para síntese e processamento através de partituras ao estilo Music-V. Diferente do CSound, um único programa em SuperCollider pode conter rotinas de síntese e algoritmos de composição. A linguagem possibilita acesso ao áudio em qualquer nível, incluindo amostras individuais. (http://www.ufrgs.br/mvs/Periodo06-1996-SuperCollider_NEW.html).

³⁸ O termo *Theremin* aqui se refere ao recurso disponível no software *supercollider* onde é possível intervir na eletrônica em tempo real através dos movimentos do mouse de um computador. O termo faz alusão ao instrumento criado pelo inventor russo Léon Theremin em 1928.

com o *mouse* de um computador, que ao ser direcionado para uma posição específica da tela interage com o software gerando então alterações na síntese que podem oscilar entre variações de caráter tímbrico, de frequência (altura) ou mesmo de texturas, dependendo da programação.

Neste caso, a dificuldade consistiu em como representar graficamente os movimentos aos quais o performer difusor deveria realizar empregando o *mouse*. Para solucionar a questão empregamos uma adaptação do plano cartesiano (figura 29) para o mapeamento dos movimentos tanto da regência quanto dos movimentos que o difusor realizaria. Para regência então ficou estipulado que a mão direita do regente atuaria em um plano cartesiano imaginário representando as coordenadas com os movimentos segundo os valores atribuídos aos eixos “x” e “y” tal como se realizasse um desenho em uma superfície como uma lousa. Estes movimentos são seguidos pelo difusor utilizando o *mouse*. Já a mão esquerda mantém a função de representar as dinâmicas. Um fator relevante diz respeito ao agente que determina a ação e que, portanto, define a manifestação dos gestos musicais. Esta atribuição, nesta peça está a cargo do regente, mesmo quando a partitura indica improvisação na eletrônica II.

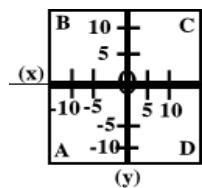


Figura 29. A adaptação do plano Cartesiano empregado em *Contacttus*.

Na figura 6 podemos observar este modelo então aplicado à pauta musical correspondente a eletrônica II. A linha sinuosa desenha o itinerário pelo qual o dispositivo deve percorrer.

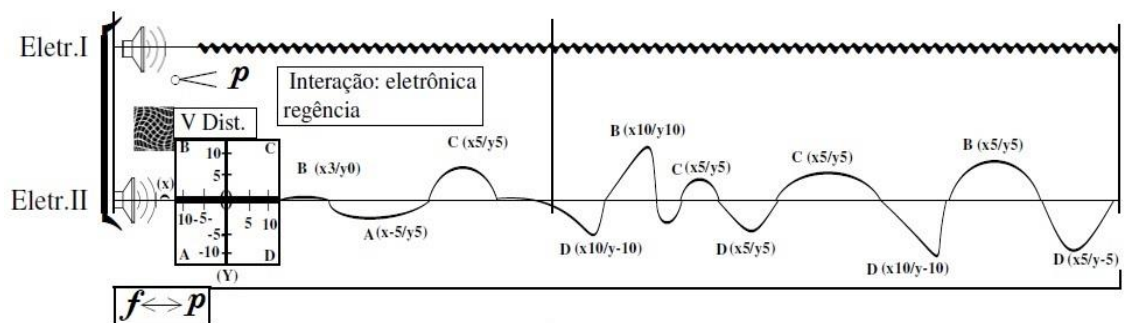


Figura 30. Aplicação do plano cartesiano nas sessões 13 e 14 de *Contacttus*.

A ESI em Contactus

Nesta obra podemos perceber a presença de várias características e vários elementos que compõem o escopo técnico e estético da ESI. A seguir iremos destacar alguns destes elementos e sua função no discurso musical.

Tipos de Saturação

A saturação presente na obra se caracteriza como do tipo total saturado, e está presente em toda a obra, porém, se manifesta nas sessões de número 7, 8, 10 e 14 de forma muito característica. Tem por objetivo construir uma textura rugosa, bastante densa a fim de gerar um tipo de desorientação da escuta através da profusão de elementos.

The figure shows a musical score for Session 7 (S.7) of the work *Contactus*. It consists of four staves: Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Electric Guitar I (Eletr.I), and Electric Guitar II (Eletr.II). The Percussion staff features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *p*, *f*, and *p*. Annotations include 'Tom-Tom', 'Raspas as unhas', and 'Taborilar'. The Piano staff has a dense texture of notes with a 'Ped. Ad.Lib' marking. The Electric Guitar I staff starts with a dynamic marking *p* and includes the instruction 'empilhar sons' (stacking sounds) leading to 'Add III Klank/2'. The Electric Guitar II staff has dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *mp*. Above the staves, time intervals are marked as 'ñ10"', 'ñ8"', and 'ñ5"'. The Percussion staff also has a 'ñ10"' interval marked.

Figura 31. C. Galli – *Contactus* (2016). Sessão n 7.

Na figura 31 podemos ver que a saturação se dá através da sobreposição de diversas camadas. A percussão produz uma camada de sons granulares aperiódicos saturados devido ao intenso gestual. Ao mesmo tempo, o piano amplia a saturação tímbrica através de uma profusão

de notas em larga amplitude frequencial. Somada a percussão e ao piano, a eletrônica I gera sons por síntese aditiva de característica granular e de frequência, aguda tal qual pequenos sinos. A eletrônica II, por sua vez, reproduz uma sonoridade lisa e alargada a fim de servir como um tipo de *cantus firmus*, sobre o qual os demais elementos se movimentam e se desenvolvem.

Já nesta sessão 7, é possível identificar a saturação do timbre, do espaço frequencial e do gestual do intérprete, todos estes expostos a uma grande pressão, gerando então um material instável.

Sons complexos na gênese dos Gestos musicais

Outro elemento presente é o gesto musical saturado, que se caracteriza por ser em realidade algo como um envelope que se manifesta de forma randômica e caótica dentro de uma faixa frequencial determinada. Em *Contactus* estes gestos dinamizam a textura e estão presentes na percussão.

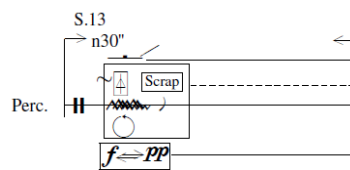


Figura 32. Exemplo de gesto musical saturado realizado no prato gerando um timbre metálico.

No piano os gestos se manifestam de três maneiras diferentes, que vamos chamar aqui de categorias, duas delas podem ser consideradas como geradoras de saturação. A primeira é de caráter tímbrico e se caracteriza pelo emprego de notas aleatórias de alturas aproximadas envolvendo uma grande amplitude do espectro frequencial, tocadas de forma mais rápida possível e com acentos de dinâmica. A segunda categoria é de caráter mais percussivo e se manifesta através do emprego de clusters com altura relativa que geram uma saturação mais escura e densa.

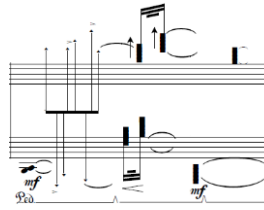


Figura 33. Neste exemplo podemos ver a princípio a saturação por amplitude de frequência através das notas aleatórias escritas como apoggiaturas e seguidas da segunda categoria de gestos aqui representados pelos clusters.

A terceira categoria de gestos que aparecem na obra é de cunho mais convencional. Empregados a fim de registrarem as notas de altura definida para garantir uma atmosfera harmônica e conferir ao piano uma personalidade característica dentro do discurso musical. Esta personalidade foi obtida com o emprego do vetor intervalar (321000) que na tabela contida no livro *The Structure of Atonal Music* de Allan Fort figura como conjunto 4-1 (FORTE, 1973, p. 179). Este vetor possui três segundas menores, duas segundas maiores e uma terça menor. As segundas menores por sua vez são apresentadas, na maioria das vezes de forma harmônica o que devido à rugosidade deste intervalo gera um princípio de saturação.

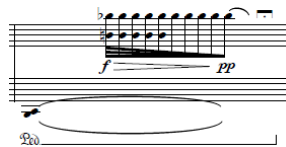


Figura 34. Gesto de caráter convencional com notas de alturas definidas.

Interpretação

Em *Contactus* a ideia de controle está relativizada a partir da própria escrita proporcional, que confere maior liberdade ao intérprete no âmbito da temporalidade. Outro aspecto importante é o fato dos gestos musicais serem expostos de forma randômica, ou seja, com a ordenação a escolha do intérprete. Muito longe de se tratar de uma abertura a improvisação esta abordagem do gesto está mais ligada ao conceito de controle e perda de controle e sua finalidade é dinamizar o processo de saturação dando um espaço maior para esta manifestação em busca do excesso de movimento e a multiplicação dos timbres de forma

intensa.

A obra teve êxito em sua estreia no quesito interpretação devido, cremos nós, a dois fatores: o fato dos recursos desenvolvidos para solucionar os problemas de interação entre os membros funcionou a contento e por causa da boa disposição dos participantes do grupo que demonstraram bastante empenho na montagem da obra.

3.2 TEMPORA (2014)³⁹

Obra escrita em 2014 para oboé, trompete em Bb, violoncelo, vibrafone e percussão múltipla. Tempora foi concebida após a submissão e aprovação de uma proposta compositiva à comissão organizadora do Encom, encontro Nacional de composição realizado no ano de 2014 pelo departamento de música da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

O processo exigia ao proponente o envio de uma proposta compositiva juntamente com duas outras partituras de obras suas que deveriam ter necessariamente instrumentação similar àquela que o candidato se propunha a trabalhar no encontro. A seleção se deu em duas etapas a primeira foi realizada por uma comissão de docentes do departamento de música da UEL, que enviou os aprovados nesta etapa para uma segunda avaliação, esta realizada pelos professores Silvio Ferraz então do departamento de música da Unicamp, e Roberto Vitório professor do departamento de música da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Enviamos uma proposta direcionada a um dos ensambles disponíveis cuja instrumentação era trompete, violoncelo, oboé, vibrafone e percussão múltipla. A proposta foi a seguinte:

Apresento uma proposta para compor uma peça que explore a espacialidade dos eventos e dos gestos ora aproximando-os, produzindo momentos de saturação tal qual Cluster, ora afastando-os a fim de criar uma textura alargada e diáfana. (Texturas Largas x Saturadas Ruidosas).

As relações tímbricas serão outro meio de exploração da espacialidade explorando a “cor” dos registros de cada instrumento e combinando-os a fim de produzir sonoridades que em alguns instantes fundem-se e em outros se afastem. (Relações tímbricas Cores dos registros).

A espacialidade também estará presente no diálogo entre técnicas convencionais e técnicas estendidas. (Técnicas convencionais x Técnicas Estendidas)

Para garantir uma coesão harmônica lançaremos mão de três sequência de vetores intervalares a ser transpostas (T_n) a distancias, em momentos aproximando-as em outros procurando distanciar-las, considerando também a ideia de espacialidade e saturação espacial dos intervalos.

A intenção da obra é fazer uma reflexão sobre tempo e espacialidade na

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwqsyAK38jo>

contemporaneidade onde em alguns momentos se saturam e em outros se tornam largos e difusos.

A obra teve sua estreia no teatro Zaqueu de Melo na Cidade de Londrina em 27/08/2014 tendo como intérpretes:

- ✓ Danielle Kreling - oboé
- ✓ Cícero Cordão – trompete.
- ✓ Fábio Soren Presgrave – violoncelo.
- ✓ José Marcelo Casagrande - vibrafone e percussão múltipla.
- ✓ Rafeale maria Andrade – regência.

Processo compositivo.

Empregamos na obra a Teoria dos Conjuntos e os princípios da Estética da Saturação instrumental. A primeira apresenta ferramentas para lidar com sons de altura definida, assim fornecendo condições para construção de algo como uma “atmosfera harmônica” garantida através de vetores intervalares, já a segunda apresenta ferramentas para lidar com uma situação de saturação do material sonoro.

Selecionamos então três conjuntos dois deles contendo 4 elementos e o terceiro composto de 7 elementos, sendo que este último contém os 4 elementos do segundo além de 3 outros que não têm equivalência com nenhum dos dois anteriores.

Tabela dos conjuntos empregadas na obra

Conjunto	Vetor	Tabela de Allen Forte
Conjunto n°1 - (1,2,7,8)	Vetor (012111)	4-9
Conjunto N°2 - (0,3,6, A)	Vetor (200022)	4-27
Conjunto n°3 - (0,3,4,5,6, A, B)	Vetor (532352)	7-7

Embasamento teórico

Para a estruturação interna da obra recorreremos a conceitos retirados do livro *Meta-Hodos* de James Tenney. Neste trabalho, Tenney apresenta sua conceituação teórica fundamentada na perspectiva da Gestalt, corrente da psicologia onde se estuda como percebemos o mundo e como agrupamos elementos a fim de construir significados. Segue alguns dos conceitos desenvolvidos por Tenney e aplicados na elaboração da obra em questão:

Conceitos:

Clang- Um som ou configuração de som que é percebido como uma unidade musical primária ou gestalt aural.

Parameter - Qualquer atributo característico do som, em virtude do qual um som (elementar) ou configuração sonora pode distinguir-se de outro. Temos nos referido com alguma frequência a sete parâmetros: altura, intensidade, timbre, duração, densidade temporal da densidade vertical, e envelope temporal.

Parametric Profile or Shape. Esse aspecto da forma à percepção de uma sequência ou *Clang*. É o resultado das mudanças em um determinado parâmetro de um momento para o outro no tempo.

Relação Isomórfica. A relação de semelhança ou identidade completa de forma entre dois *clangs* (com respeito a parâmetros dados). Uma sequência de *clangs* idênticos em todas as formas pode ser denominada de uma sequência isomórfica.

Relação Heteromórfica. As relações morfológicas da forma de dissimilaridade completa entre dois *clangs*. A sequência em que todos os *clangs* são diferentes em sua forma gera uma relação heteromórfica.

Relação metamórfica. É a relação de semelhança parcial da forma entre dois *clangs*, revelando ou sugerindo algum tipo de transformação morfológica, por meio do qual um *clang* pode se derivar a partir do outro. Tipo de sequência mais freqüente a ser encontrado na música.

Com os recursos teóricos de Tenney foi possível traçar um planejamento baseado não na perspectiva de forma tradicional como por exemplo a forma sonata ou rondó, mas sim na perspectiva da percepção diretamente ligada a forma com que a consciência humana, segundo a Gestalt, trabalha a fim de organizar os elementos do mundo em categorias de semelhança e distinção. Desta maneira, a peça foi construída em 8 partes que chamamos de sessões⁴⁰ estas

⁴⁰ Por seções em *Tempora* entendemos um conjunto de compassos cujo conteúdo guarda elementos em comum e portanto passíveis de serem reconhecidos como uma unidade.

compreendem os seguintes compassos sessão 1- compassos (0 a 24) sessão 2 compassos (25 a 47) sessão 3 compassos (48 a 73) sessão 4 compassos (74 a 83) sessão 5 compassos (84 a 92) sessão 6 compassos (93 a 98) sessão 7 compassos (99 a 107) e por fim sessão 8 compassos (108 a 113). Estas partes foram pensadas com o intuito de gerar estruturas reconhecíveis a partir de contraste. Este contraste pode ser dar tanto pelos perfis paramétricos internos, ou seja, pelo seu conteúdo paramétrico, como pelas relações de transição entre estas partes. Vários aspectos da obra poderiam ser abordados como por exemplo a relação de textura e contraste entre as partes, o processo de interação entre a ESI e a teoria dos conjuntos, e mesmo como foi aplicado conceitos de Tenney na obra, porém a fim de seguir a temática deste trabalho abordaremos os aspetos ligados mais especificamente a ESI e sua presença na obra.

A ESI em *Tempora*

Tempora é uma obra que procura promover um diálogo entre sonoridades de altura definida e sonoridades de altura indefinida. Promovendo momentos de saturação entre estes dois tipos de sonoridades. A mescla entre os recursos compositivos oriundos da Teoria dos conjuntos e os conceitos e recursos advindos da ESI acabam por gerar texturas ricas no que tange o aspecto tímbrico.

The musical score for measures 35-37 is presented in a standard staff format. At the top, the instrumentation and key signature are indicated: S2CD, C.III T9 (0,1,2,3,7,8,9), E.P.(0,1,8,9). The time signature is 3/4. The score includes parts for Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.). The Oboe and Trumpet parts feature sustained notes with dynamic markings of *p*, *mp*, and *sfz*. The Violoncello part includes a section marked 'Arco Flautato' and dynamic markings of *mf*, *mp*, *f*, and *fff*. The Percussion part is highly rhythmic, with dynamic markings of *mf*, *sfz*, *f*, and *fff*. The Vibraphone part is mostly silent. The score also includes specific articulations like 'Cracked Tone' and 'S.P.'.

Figura 35. Exemplo do emprego de *Pitch Class* juntamente com ESI nos compassos 35-37.

Tipos de saturação

Em *Tempora*, desde seus primeiros compassos, o fenômeno da saturação está presente e se manifesta em suas duas formas básicas que são o total saturado e a infra-saturação. Nesta obra trabalhamos com estas duas possibilidades de saturação de forma distinta às que já tínhamos trabalhado em outras composições. Em obras anteriores empregamos a saturação total e a infra-saturação em momentos bem distintos, ou seja, estas duas formas não interagem diretamente. Em *Tempora*, pelo contrário, empregamos as duas maneiras de forma a criar um diálogo entre elas e assim enriquecer as texturas e dinamizar o discurso. Como exemplo, podemos ver este recurso aplicado nos compassos 21, 22 e 23 da obra.

Figura 36. Compassos 21,22,23 contendo Saturação total e infrasaturação.

Neste trecho podemos ver a infra-saturação apresentada pelo trompete e oboé através da supressão de pressão e de movimentos gestuais longos gerando uma sonoridade saturada obtida através dos multifônicos em ambos os instrumentos. Já o total saturado é desenvolvido pela percussão e pelo Violoncelo através a dinâmica, da profusão dos gestos e de sonoridades extremamente rugosas. Estas sonoridades são obtidas no violoncelo através do *ècrase* e na percussão ao utilizar um arco de violoncelo no prato.

Outra característica interessante diz respeito aos gestos saturados, que muitas vezes

partem de notas com altura definida que compõem algum dos 3 conjuntos. Estas notas que, como já dissemos, formam algo como uma atmosfera harmônica vão sendo então transformadas em material saturado dentro do próprio gesto.



Figura 37. Processo de saturação de um conjunto (*Pitch Class*) ocorrido no Violoncelo compassos 36-37.

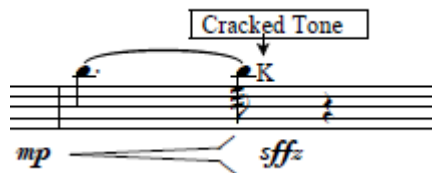


Figura 38. Processo de saturação de um só elemento ocorrido no trompete no compasso 37.

Interpretação

A obra foi estreada em concerto durante o referido Encontro Nacional de Composição na cidade de Londrina, A dificuldade a princípio se deu pela falta de familiaridade dos músicos com ESI, portanto desconhecendo totalmente uma das dimensões estéticas fundamentais em que a obra estava apoiada. Esta dificuldade foi em parte superada devido a boa vontade dos instrumentistas em tomar conhecimento de tal proposta. O interesse pelo novo e por compreender uma linguagem a qual não tinham familiaridade se mostrou um ponto muito positivo e fundamental para a realização da obra. Esta postura dos músicos possibilitou uma relação compositor intérpretes muito agradável e amistosa. Nem todas as dificuldades foram resolvidas, porém a obra foi interpretada a contento.

3.3 *CAPRICCIO PARA VIOLINO* (2013)⁴¹

Escrita em 2013, para violino solo e orquestra de cordas, foi concebida para o IIIº Festival de Música Sonarte e IIIº Encontro Iguaçuense de Composição ocorrido na cidade de Foz do Iguaçu entre os dias 28 a 30 de novembro de 2013, evento promovido pela Escola de Música Sonarte com apoio da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu e Associação dos Funcionários da Itaipu Binacional (ASSEMIB).

A estreia se deu em concerto no dia 28 de novembro de 2013 no salão social II da ASSEMIB. A interpretação ficou a cargo da orquestra de cordas Sonarte composta pelos seguintes músicos:

- ✓ Violino solo - Fernando Silva
- ✓ Violino I - Jairo Anderson Nascimento, Felipe Nascimento.
- ✓ Violino II - Paulo Mendes,
- ✓ Viola - Everson Firmino.
- ✓ Violoncelo - Rafael Honório Sobrinho e Everton Firmino.
- ✓ Contrabaixo - Lucas Garcia Contrabaixo.
- ✓ Regência - Cristiano R. Galli.

A obra teve como inspiração o *Capriccio per oboe e 11 archi* de Krzysztof Pendereki escrita em 1964. O *Capriccio* para violino e orquestra de cordas foi pensado estruturalmente como um pequeno concerto para violino e orquestra de cordas em um movimento. Para seu registro gráfico optamos pela escrita proporcional. A obra está dividida em 19 sessões, sendo que 6 destas são para violino solo, tal qual um concerto para instrumento solista. Um dos objetivos foi trabalhar com distintos elementos estéticos de períodos diversos. Com o intuito de fazer esta ligação entre tradição e vanguarda, empregamos a palavra *capriccio* para evocar toda uma tradição que vem desde o século VII com Frescobaldi passando pelos famosos *capriccios* de Paganini até Pendereki, este termo está ligado a obras que apresentam forma livre e geralmente com passagens virtuosísticas.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=doqQjY2Dm6c>

Processo compositivo

O processo criativo se deu a partir da pesquisa sonora diretamente nos instrumentos, e com a participação dos instrumentistas em uma relação de parceria compositor-intérprete. Isto possibilitou o desenvolvimento de sonoridades diversas oriundas da experimentação de timbres e formas diversas de tocar os instrumentos. Destacamos que este trabalho foi mais intenso com o violinista Fernando Silva, então solista na obra, quem de forma muito prestativa testava os gestos musicais, bem como propunha alterações e nos apresentava outras possibilidades gestuais e tímbricas.

Este trabalho de parceria se mostrou muito frutífero e importante para o resultado final registrado em partitura, mas sobretudo no quesito interpretação, já que os músicos foram incorporando a linguagem e a estética durante o próprio processo criativo se apoderando do discurso musical com profundidade o que resultou em uma interpretação bastante satisfatória.

A obra como já dissemos está dividida em 19 sessões sendo que 6 destas são reservadas ao violino solo e 12 aos *tutti*. A 14ª sessão é apresentada pelos *cellos* e baixo. Com relação à textura, está aparece em grande medida de duas formas: a) uma mais continua com sons longos (como no caso das sessões 2, 3, e 11), contrastando com b) uma textura granular e polirrítmica nas sessões 4, 6, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19. Tanto as texturas contínuas, quanto as granuladas apresentam alto grau de rugosidade.

Figura 39. C. Galli – *Capriccio para Violino e cordas* (2013). Sessão n°3 e n°4.

A ESI em *Capriccio para violino*.

No que diz respeito a saturação, está se dá a partir dos sons complexos aperiódicos apresentados por cada instrumento, ou seja, a saturação já se apresenta na gênese sonora como elemento básico.

Figura 40. Introdução violino solo sessão n°1.

A fig. 40 traz os primeiros instantes da peça onde o violino solo faz sua primeira intervenção, algo como uma introdução, e já nestes primeiros instantes da peça observamos que os sons complexos aparecem de forma bem marcante. Neste caso, o instrumentista toca com o arco sobre o cavalete, a princípio na corda lá em seguida dever ser somada a esta a corda mi. A

cabeça da nota, representada com um x indica que o som resultante é indefinido e complexo devido aos harmônicos que surgem de forma aleatória.

Esta sonoridade complexa, em sua gênese, gera texturas saturadas em grande medida com característica de total saturado, já que emprega na maior parte da sessão uma intensidade que transita entre *mf* a *ff*, aliada a rugosidade aperiódica e a profusão de gestual físico exigido do intérprete. Há poucos momentos na obra onde é empregada a infra-saturação. Um destes momentos está logo no início na sessão n° 2, onde a textura é composta em (*p*), sendo requerido da orquestra que toque levemente o arco sobre as cordas a fim de gerar somente *ar noise* que poderíamos entender como sendo o ruído gerado pela passagem do arco pela corda com o mínimo de pressão possível. Esta técnica por vezes pode gerar alguns harmônicos acidentais os quais neste trecho são também desejados em sua imprevisibilidade.

The image shows a musical score for six staves, labeled '(n° 15")' at the top left. Each staff contains a series of horizontal lines representing sound or performance instructions. The first staff has dynamic markings *p*, *f*, *f*, and *pp*. Below it is a box labeled 'Air noise com harmônicos intermitentes'. The second staff has markings *p*, *sfz*, *sfz*, and *p*. Below it is a box labeled 'Air noise com harmonicos intermitentes'. The third staff has markings *p*, *p*, *sfz*, and *sfz*. Below it is a box labeled 'Air noise com harmonicos intermitentes'. The fourth staff has markings *p* and *sfz*. Below it is a box labeled 'Air noise com harmonicos intermitentes'. The fifth staff has markings *p* and *sfz*. Below it is a box labeled 'Air noise com harmonicos intermitentes'. The sixth staff has markings *p* and *p*. Below it is a box labeled 'Air noise com harmonicos intermitentes'. There are also some vertical symbols above the staves, possibly indicating bowing techniques.

Figura 41. C. Galli – *Capriccio para Violino e cordas* (2013). Sessão n°2.

De todos os elementos presentes na obra o que mais se destaca é sem dúvida as partes realizadas pelo violino solo. Estas passagens exigem grande virtuosidade, bem como o emprego de sonoridades complexas as quais são de raro emprego em obras convencionais. Nesta obra o solista trabalha com técnicas estendidas cujo foco principal é o timbre. As partes dos solos foram pensadas de forma a incorporar novas sonoridades mesclando sonoridades convencionais e periódicas. Na sessão 7 podemos ver um exemplo desta mescla.

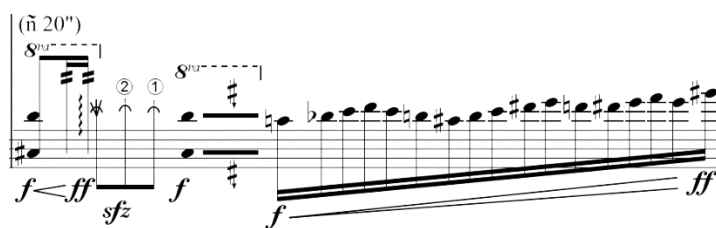


Figura 42. Solo do violino sessão n°7.

No trecho acima (fig. 42) podemos ver que há uma clara divisão entre duas abordagens técnicas de timbres muito diversos. O solo nesta sessão se inicia com o violino tocando um lá 4 e um si ⁴², ou seja, um intervalo de sétima maior em um registro bastante agudo, em seguida, estas notas são tocadas com trêmolos. Neste primeiro momento, surge uma sonoridade de registro agudo e de característica rugosa que irá ser acentuada no momento seguinte, em que o violinista toca com o arco atrás do cavalete, primeiramente com um movimento similar a um *arpeggio*, em seguida passando o arco na segunda corda e depois primeira. Esta técnica estendida para instrumentos de arco aparece com muita frequência no repertório da segunda metade do século XX e está muito presente em obras de Pendereki. Esta técnica gera uma sonoridade bastante ruidosa, rugosa e aperiódica. Em seguida são apresentadas novamente as notas *la#* e *si*, porém agora com variações microtonais. Por fim são empregadas notas de altura definida não saturadas em uma ordem irregular e em sentido ascendente. Nesta sessão de n° 7 podemos ver que a parte do violino solo trabalha explorando tanto a virtuosidade na exposição dos materiais sonoros periódicos quanto na busca de timbres e sonoridades oriundas dos sons complexos aperiódicos.

A obra foi estreada pela orquestra de cordas da escola de música *Sonarte*. Este grupo era formado por músicos amadores e por alunos da escola, que até então não tinham tido contato com um repertório de música contemporânea. Foram necessários cerca de 3 meses para que os músicos se familiarizassem com uma linguagem estética muito diversa da qual conheciam. Mas por fim a obra foi muito bem interpretada.

⁴² MED (1996, p. 264)

3.4 *ATMOS* (2013)⁴³

Obra de 2014 para piano, percussão (inside piano) e violino escrita durante o 33º Festival de Música de Londrina.

O FLM (Festival de Música de Londrina) é um evento musical que se realiza anualmente nesta cidade durante as férias de julho. A finalidade é oferecer durante quinze dias, cursos de férias com renomados professores bem como a realização de diversos concertos abertos aos cidadãos em geral. Este festival tem proporcionado a diversos jovens o contato com alguns dos mais renomados músicos do país e do mundo, bem como oferecer à cidade uma programação cultural de alto nível.

Na edição de 2014 foram ofertados diversos cursos na área da música de concerto, entre estes o curso de composição musical, no qual participamos como discente e que foi ministrado pelo professor Dr. Maurício Dottori, docente ligado à Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Dottori, além de ser um compositor renomado, com obras estreadas em várias partes do mundo também é reconhecido como sendo um grande professor e responsável por formar diversos outros compositores ao longo de sua carreira acadêmica.

Neste curso, como tarefa e objetivo final, tínhamos que compor uma pequena obra a ser estreada ao final do evento. As diretrizes e orientações foram dadas pelo professor que acompanhava o desenrolar do processo criativo dirigindo e apontando caminhos possíveis. A turma era formada por doze alunos entre graduados, graduandos, mestres e doutores em música em um ambiente muito interessante e colaborativo. Foi nestas circunstâncias que foi composta *Atmos*, uma miniatura.

A peça segue a orientação de Dottori no sentido estrutural onde este por sua vez emprega conceitos de James Tenney contidos em sua obra *Hodos /Metahodos*. De nossa parte empregamos conceitos da ESI para lidar com as sonoridades complexas contidas na obra. Para escrita, optamos em utilizar a grafia proporcional a fim de dar liberdade justamente à manifestação dos princípios da saturação. Contendo 17 sessões, *Atmos* se caracteriza pelo emprego do timbre de forma a construir camadas sobrepostas e complexas. Entre o piano e violino permeado pela percussão realizada na harpa do piano.

A obra foi interpretada em concerto de encerramento do curso pela pianista Clenice Ortigara, pelo violinista Fernando Silva e na percussão inside piano por Cristiano Galli (compositor). A regência ficou a cargo do Professor Mauricio Dottori.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9I7IwNQ62mY>

A ESI em *Atmos*

A saturação está presente na peça principalmente nos gestos musicais construídos a partir de técnicas estendidas. Como já vimos no capítulo 2 podem ser em geral de 4 formas: hibridização, transformação e modificação do instrumento musical, expansão da técnica convencional e pôr fim a invenção de maneiras diferentes de tocar.

Dentre os vários gestos saturados e de características híbridas, ou seja, que combinam mais de uma técnica podemos destacar o gesto contido na sessão 13 executado pelo violino.

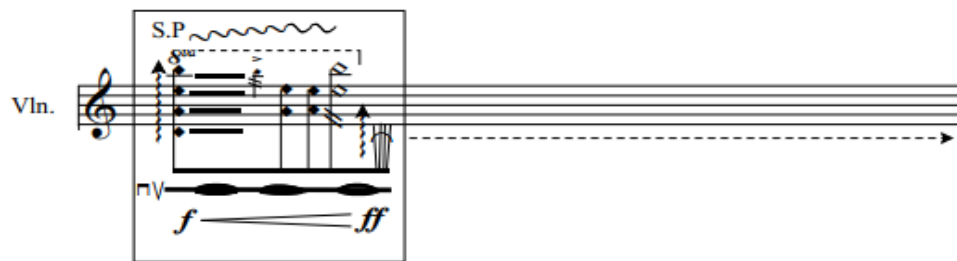


Figura 43. *Atmos* Violino sessão n°13.

Na figura 43 temos a hibridização através das notas em harmônicos artificiais que devem ser executadas uma oitava acima juntamente com a oscilação do arco em *sul ponticello*, somado a isto um trêmulo que aparece na quarta colcheia e um rápido ataque nas cardas antes do cavalete na última concheia. Tudo isto é repetido durante toda a sessão como aponta a seta trajada. A saturação deste gesto para além da hibridização está também na intensidade que oscila em um crescendo entre forte e fortíssimo e a pressão do arco registrada logo acima da dinâmica. Isto circunscrito por um retângulo que sugere que este gesto deve ser tocado o mais rápido possível.

No quesito de transformação e modificação do instrumento musical. Vemos na fig.44 que a percussão é realizada dentro do próprio piano por um percussionista, onde primeiramente é pedido que o percussionista realize um *cluster* batendo com a mão nas cordas e utilize as unhas para realizar o *scrap* nas cordas.

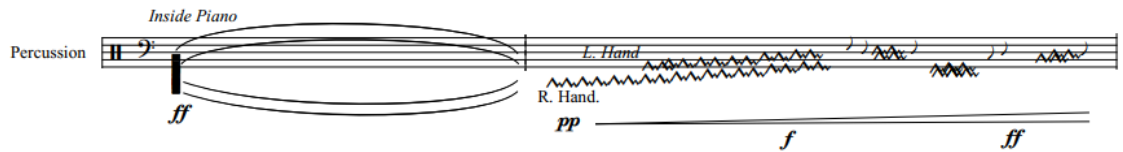


Figura 44. Exemplos de um gesto saturado empregando a técnica estendida por modificação do instrumento.

Outra forma de técnica estendida ligada ao gesto saturado é a que se caracteriza como “invenção de maneiras diferentes de tocar”. Nesta peça se dá quando o piano é fonte sonora para dois intérpretes diferentes que empregam o instrumento de forma distinta um do outro, como podemos observar nas três últimas sessões da obra.

Figura 45. Exemplo: sessões 15 a 17 de *Atmos* onde o Piano é ao mesmo tempo tocado pelo pianista e pelo percussionista.

No que tange a característica das formas de saturação propostas por Cendo podemos dizer que *Atmos* é composta quase que totalmente de total saturado, somente nas sessões 11 e 12 podemos ver algo como uma infra-saturação por (supressão de pressão), porém, somente na percussão e no piano de forma a dar ao violino uma maior presença na textura.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 10-11) shows the Violin with dynamics *f*, *ff*, *f*, *ff* and Percussion with *pp*. The second system (measures 12-13) shows the Violin with dynamics (G), (E), (D), (G) and Percussion with *pp*. The Piano part includes two piano (*pp*) markings with dynamic curves and a piano (*p*) marking. The Percussion part includes a piano (*pp*) marking with a dynamic curve and a series of rhythmic marks.

Figura 46. Exemplo de *infra-saturação* por supressão de pressão.

No que diz respeito ao conceito de controle e perda de controle a peça apresenta uma maior tendência à perda de controle justamente pelo emprego da escrita proporcional onde os compassos são substituídos pelas sessões e estas por sua vez apresentam um registro em segundos aproximados em que devem ser executadas. Esta forma dá uma maior liberdade à interpretação e a manifestação dos gestos saturados. Por fim, o controle se dá de forma menos precisa, mas ainda assim direciona e organiza os eventos e as texturas de cada sessão.

O trabalho no âmbito do timbre foi pensado a partir das características de cada instrumento, bem como pela busca de formas de interseção entre os mesmos. Procuramos por sonoridades pouco convencionais como, por exemplo, a obtida a partir de batidas com a ponta dos dedos contra as cordas do violino, que gera um timbre muito distinto do obtido convencionalmente com o arco. Este trabalho de timbre também foi aplicado ao piano, mais especificamente no piano empregado como instrumento de percussão. Neste caso, o percussionista diretamente no interior do instrumento, ora golpeia as cordas, ora as arranha (*scrap*), o que gera também um timbre pouco comum. Após obtidos estes timbres distintos tratamos de sobrepô-los a fim de gerar uma saturação tímbrica como vemos na fig.47.

Figura 47. C. Galli - *Atmos*, para Piano, Violino e percussão (2014). Sessão n° 3 e n° 4.

Foi estreada em um concerto realizado no Teatro Cristal na cidade de Londrina, Paraná. A peça foi preparada para o concerto de forma muito cuidadosa: a princípio tivemos um encontro com cada instrumentista separadamente durante o processo criativo. Isto possibilitou o exame prévio da viabilidade técnica das passagens escritas, bem como a experimentação em busca de novos timbres. Realizada esta primeira etapa, partimos para o ensaio com todos os músicos, que a esta altura já tinham se ambientado com a obra, bem como sua estética.

Importante observar que todos os intérpretes envolvidos já tinham uma longa experiência com música contemporânea e com suas diversas linguagens, o que proporcionou a viabilidade da obra com apenas dois encontros.

A peça foi interpretada de acordo com a partitura e de forma muito satisfatória os elementos que pensamos como a saturação do timbre, o gestual saturado, entre outros foram expostos na interpretação de forma bastante clara. Podemos dizer que a relação compositor intérprete foi muito próxima e proffuca, o que por fim culminou em um ótimo resultado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ESI surge no princípio do século XXI como uma estética musical diversa das anteriores, porém guarda com estas relações muito próximas. Uma destas características comuns é o fato de ser produto de seu momento histórico, ou seja, esta surge como manifestação artística musical que emprega os materiais de seu tempo. Neste caso, um tempo onde a saturação se manifesta de diversas formas e nas mais amplas áreas do cotidiano. Se apropria e toma como elemento basilar de seu discurso as sonoridades complexas aperiódicas que foram sendo assimiladas pela música durante todo o transcorrer do século XX através das contribuições do futurismo, da música concreta, posteriormente da música eletroacústica e da música concreta instrumental de Lachemann, somente para citar algumas das correntes que contribuíram neste aspecto. Outra herança fundamental vem de correntes estéticas como o Espectralismo que tem seu foco composicional no timbre.

Porém é original a medida que busca por territórios acústicos onde poucos já se aventuraram, e neste território se instala. Isto não significa que outras estéticas e outros compositores já não tenham explorado as sonoridades complexas aperiódicas e mesmo materiais saturados, porém a ESI torna este lugar que para muitos é de passagem como lugar de permanência.

Reforça sua autonomia e identidade ao firmar conceitos como “controle perda de controle” e macro-escritura, termos que surgem a partir do desenvolvimento desta estética.

Outro fator importante é o papel do intérprete na obra, de quem é exigido um grande esforço, bem como lhe é dada uma certa liberdade que está entre a rigidez da escrita e a liberdade que beira a improvisação.

No entanto, como já vimos, trata-se de uma estética do excesso: excesso de informação, excesso de energia e só se manifesta quando elementos como o Timbre, espaço frequencial, intensidade e gesto musical são postos em condições extremas. Por fim, podemos dizer que a saturação é um tipo de sensibilidade ao som, e não um fim em si mesma, também não é a proposta de como trabalhar com um material sonoro ou tipo de material, mas sim com um estado deste material, não se trata também de uma metodologia rígida, e não parte de uma formulação teórica a priori para a prática, mas ao contrário é da própria prática que emerge seu conteúdo.

O contato com a ESI nos permitiu expandir nosso universo sonoro ao incluir novas sonoridades ao nosso discurso musical. Estas sonoridades complexas e aperiódicas então

passaram a fazer parte de nossa paleta de possibilidades. Não somente a incorporação de sons, mas também a perspectiva de trabalhar com uma sonoridade exposta ao extremo também nos interessou. A possibilidade de lidar com um estado diverso da matéria nos atraiu e veio de encontro a anseios desde longo prazo. Já estávamos buscando por uma perspectiva compositiva que nos permitisse expandir horizontes tímbricos e texturais e que de algum modo pudesse produzir um diálogo entre a música de concerto com sua tradição da escrita e a energia contida no rock.

Esta incorporação dos conceitos da saturação em nosso fazer compositivo não se deu de forma passiva, mas sim foi um processo longo e reflexivo, portanto não se tratou simplesmente de uma apropriação desta estética e de suas características tal como é vista em obras dos compositores saturalistas como Cendo ou Bredrossian, que aliás, como podemos demonstrar também trabalham a saturação a seu modo. De nossa parte incorporamos elementos da nossa prática a saturação, elementos que a princípio não estão no escopo desta estética, como por exemplo a escrita proporcional, que está presente em *Contactus*, *Capriccio para violino* e *Atmos*. Esta forma de escrita expande o conceito de macro-escritura, ampliando a faixa da perda de controle a fim de dinamizar o discurso e dar mais liberdade aos gestos saturados. Outra forma de lidar com a ESI foi a mescla com outras metodologias compositivas como fizemos em *Tempora* e *Atmos* onde a ESI é trabalhada juntamente com a Teoria dos Conjuntos e que por fim gerou um certo hibridismo resultado da fusão destas duas perspectivas que nestas obras se tornam complementares e enriquecem as texturas com a variedade tímbrica.

A ESI, com seus conceitos e premissas, pode ser um recurso muito significativo para se pensar a composição com sonoridades complexas nos dias de hoje. Propondo reflexões acerca dos sons complexos e sua função no discurso, a escrita e o desafio de incorporar novas grafias que deem conta de registrar estas sonoridades e gestos musicais saturados: a reflexão entre o controle total da obra vs. a liberdade de manifestação dos sons, a relação intérprete compositor e os caminhos para o desenvolvimento de novas maneiras de expressão a partir desta colaboração, bem como os desafios da escuta ante um material musical denso e complexo como o saturado.

Creemos desta forma que a ESI tem seu lugar na prática musical e na reflexão desta prática nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

AGUILAR, S. Ananay: (2005b). Discurso e sintaxe em Emmerson (1986) In **Anais da ANPPOM**. XV Congresso Nacional da ANPPOM, Rio de Janeiro, 18 a 22 de julho 2005, 351-361.

ARANDA, Sérgio. Innovando en el Piano (Webquest). Disponível em: <<http://www.webquestcreator2.com/majwq/ver/cazaver/1232>> Acesso em 26 junho 2018

ARNT, Hérís. Estilo estético, uma maneira de estar no mundo. In: **Logos, Comunicação & Universidade**. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 6, 1º semestre de 1997.

ASYMÉTRIADES (2013 - 20'). Composição de Yann Robin - 20' 43". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S0cbuyEpr7c> .Acesso: 07 setembro de 2018.

ATMOS, (2013). Composição de Cristiano R. Galli. 3'33". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=917IwNQ62mY>>. Acesso: 09 setembro de 2018.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como "Espírito sedimentado": em torno da teoria da interpretação de Adorno. In: **R.A.D.P.F.** Duarte, Virginia De Araújo; Kangussu, Imaculada Maria Guimarães (Orgs.) (Ed.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: escritos, p. 203-224, 2005.

CAPRICCIO, para Violino e Cordas(2013). Composição de Cristiano R. Galli. 6'11". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=doqQjY2Dm6c>>. Acesso: 08 setembro de 2018

CENDO, Raphaël. Excès de geste et de matière : la saturation comme modèle compositionnel, **Dissonance**, no 125, (2014), p. 21-33.

_____/ . Les paramètres de la saturation. In: Pascal Ianco. (Org.). **Franck Bedrossian: de l'excès du son**, Champigny-sur-Marne: l'Ensemble 2e2m, 2008. p. 31-37.

_____/ . Por una música saturada [online]. Pedro Ordóñez Eslava (trad. y prol.). **Sul Ponticello**, Madrid, II época, n. 30, ene. 2012.

CORRÊA, J. F. S. Música concreta e eletrônica: Uma exposição sobre as origens da música eletroacústica. **Anais** ...in: Encontro internacional de música e arte sonora, 18-20 setembro, 2013.

CONTACTTUS, (2017). Composição de Cristiano R. Galli 8'59". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rDmE2eulUmM&t=203s>>. Acesso: 08 setembro de 2018.

EMMERSON, Simon: The relation of language to materials. In: Emmerson, Simon (ed.): **The language of electroacoustic music**. MacMillan Press, London, 1986.

FEDELE, I etrevista com Franck Bedrossian e Raphaël Cendo. Biennale Musica 06 outubro 2012.. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3PPa13W8hho&t=276s>> Acesso: 04 setembro de 2018.

FORNARI, José. Da Assinatura Gestual à Expressividade Musical. **Cadernos de Informática**, (UFRGS) Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 34-44, 2012.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

FURIA, for solo cello. (2010). Composição de Raphaël Cendo. 14' 46". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yRCHkCncM>>. Acesso: setembro de 2018.

GRISEY, Gérard. Devenir du son. [1986]. In: GRISEY, Gérard. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, 27-33.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **Historia da musica ocidental**. Ana Luisa Faria (trad.). Lisboa: Gradiva, 1994.

HATTEN, Robert S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Indiana University Press, 2004.

INNERSONIC for accordion and electric guitar (2012) Composição de Franck Bedrossian 10' 41". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X8wybxbWto4>> Acesso: 05 setembro de 2018.

IN VIVO, primeiro movimento. Composição de Raphaël Cendo 7'23" disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qorvtiz2vya>>. acesso: setembro de 2018. (2011).

KULULUKA, Apollinaire Anakesa. **Du fait Gestuel à l'empreinte sonore. Cahiers de musiques traditionnelles**. French: WorldCat libraries, 2001.

LANZONI, Pablo Alberto; OLIVEIRA, Lizete Dias de. A música do século XX e a Teoria Matemática da Informação: o ruído e outras incorporações da modernidade. **Revista Conexão, UCS**, Caxias do Sul v. 10, n. 20, p.89-99, 2011.

MAGNANI, S. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MARIE, Jean-Étienne. Sur quelques problèmes de notation. *Musique en jeu*, Paris v. 13, p. 42-43, 1973.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996. ISBN: 978-85-85886-02-1

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. São Paulo: Ateliê, 2003

MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens. Brasília: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). 2006.

MORAES, Dênis de . A vida na era da saturação midiática. **Ciberlegenda (UFF)** , Niterói, v. 1, n.12, 2003

MURAIL, T. A revolução dos sons complexos. In: **Cadernos de Estudo - Análise Musical**, São Paulo, n. 5, fev./ago. 1992.

OLIVEIRA, Jonathan Taylor de. **Realização de técnicas estendidas em três obras selecionadas do repertório brasileiro para Piano solo do Século XXI: apresentação e discussão**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: PPGM/UFG, 2014.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação A tual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 11 n. 2, p. 11-35, 2011

RIBEIRO,G. **Dentreideias Os 4 modelos da técnica estendida 9'24''**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7o3-R4HADgM>> Acesso: setembro de 2018.

RIGAUDIÈRE, Pierre. La saturation, métaphore pour la composition ? **Circuit : musiques contemporaines**, Paris, vol. 24, n° 3, p. 37-50, 2014.

RUSSOLO, Luigi, PADOVANI, José Henrique, e BELQUER, Daniel. (2014). A arte dos ruídos, manifesto futurista. Portifólio, **Revista Digital Da Escola de Artes Visuais Do Parque Lage**, <http://doi.org/10.5281/zenodo.584158>

SACRAMENTO, José Guilherme. **Notação Musical - Manual para escrita, edição e revisão**, Linda-a-Velha, Ed. Notação XXI, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil. Paris, 1966.

SILVA, Lilian Campesato Custódio da. Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música. São Paulo: **Editora da USP**, 2012.

TEMPORA, (2014). Composição de Cristiano R. Galli. 9'23''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwqsyAK38jo>>. Acesso: 08 setembro de 2018.

TENNEY, James. **Meta-Hodos & META Meta-Hodos: A Phenomenology of 20th Century Musical Materials & an Approach to the Study of Form**. Oakland, California: Frog Peak Music, 1986.

TOFFOLO, Rael. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: **Anais do XX congresso da ANPPOM**. Florianópolis, 2010.

TRACÉS D'OMBRES (part 1) (2014) Composição de Franck Bedrossian. 2' 31''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gs3vnjv6z2o>> Acesso: 05 setembro de 2018.

TRACT, para orquestra (2014) Composição de Raphaël Cendo. 11' 16''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wckkmzcdaju&t=215s>> Acesso: 05 setembro de 2018.

VITALE, Claudio. Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.4, n.2, 2016, p.1-17.

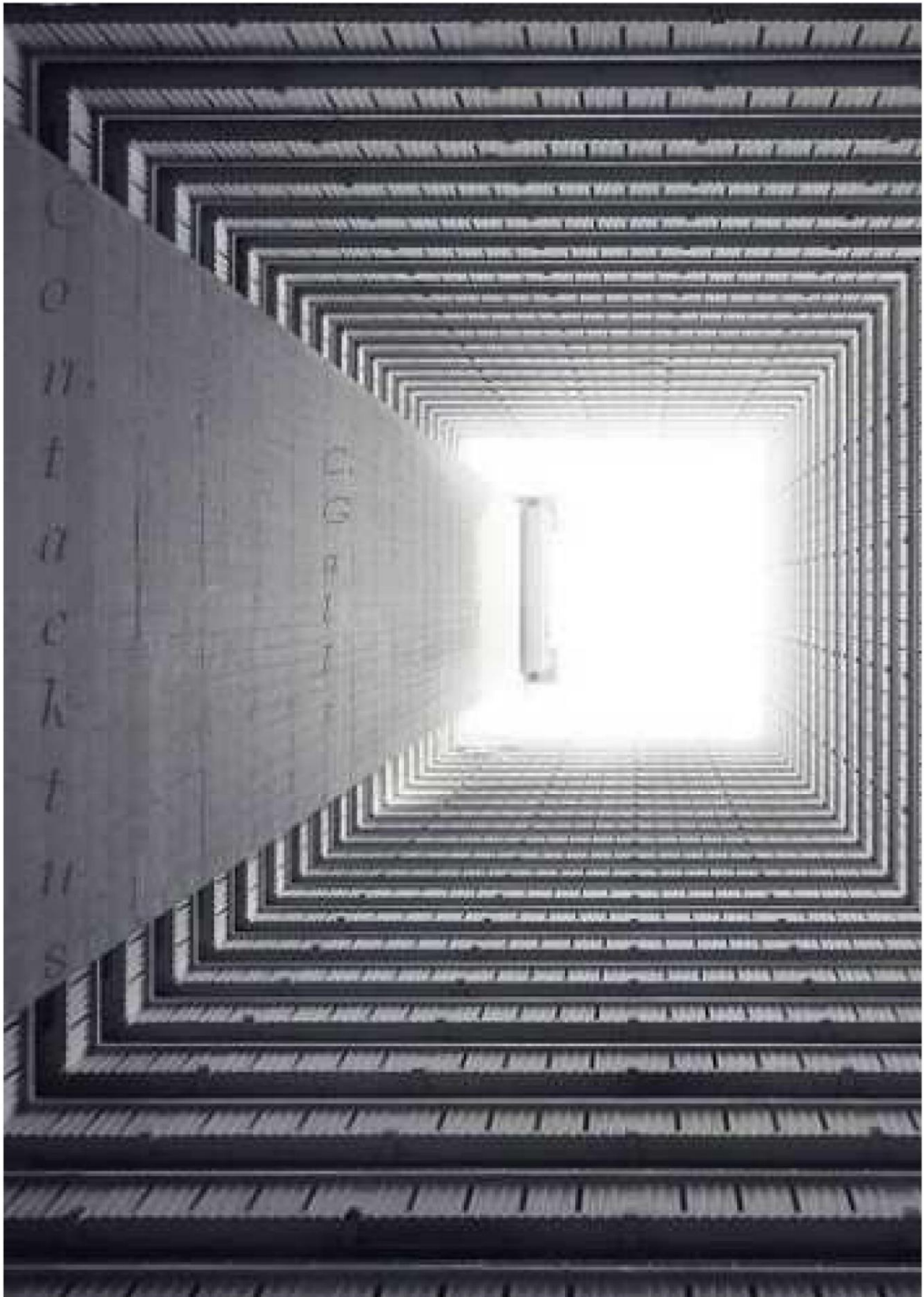
WISHART, Trevor. **On Sonic Art**. Simon Emmerson (ed.) Amsterdam: Harwood, 1996.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

APÊNDICE
PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES

CONTACTUS (2016)



Contacktus 1

c.a.8'00"
 Percussão: Prato 16", Tom-tom
 Piano
 Eletrônica I (Recorded)
 Eletrônica II (Live)

Este trabalho contou com a colaboração:

- *Danilo Bogo : Percussão e sugestões para estruturação da peça.
- *Jacson Querubim: Eletrônica II (Difusão e Desenvolvimento)
- *Manuel Corman :Video Arte (Concepção e projeção)
- *Andressa Castillo: Piano

Memorial composicional

Obra escrita em 2016 para o projeto Contackte "Plataforma de apoio a projetos de arte contemporânea.

Com duração de aproximadamente 8 minutos a peça utiliza escrita "proporcional" porém com minutagem que apontam para o momento aproximado onde deve se dar os eventos .

Esta dividida em 16 sessões que exploram as relações tímbricas entre as fontes sonoras eletrônicas e acústicas ora promovendo uma fusão por saturação dos elementos ora criando texturas a partir dos elementos difusos em planos sonoras distintos.

A percussão utiliza dois instrumentos de altura indefinida prato suspenso e um tom-tom, o primeiro proporciona tímbrs metálicos diversos o segundo por ser um instrumento classificado entre os Membrafones produz tímbrs mais escuros.

O piano é o único instrumento da peça que utiliza sons com allturas definidas e que possui algo que se poderia classificar de harmonia. Utiliza uma série (0,1,A,B) ou seja, (Dó,Réb,Si,Sib) que por fim gera o Vetor intervalar (321000), vetor este que agegura uma identidade clara ao piano dentro da atmosféra da obra. Apesar do vetor conferir esta identidade outras notas são empregdas seja nos clasters, ou nas passagen de improvisação a fim de servirem como elementos de percussão caso do claster e de colorido tímbrico no caso de notas aleatórias.

A eletrônica esta dividida em I e II sendo a primeira Gravada e resultado de manipulação de objetos sonoros diversos captados e reelaborados.

Ja a segunda eletrônica emprega sons sintéticos gerado em tempo real através do Super Collider, programa de geração e manipulação sonora.

A obra também possui uma projeção visual composta por Manuel Corman que deve ser projetada sobre os interpretes.

Notas para performance



= Abafar



= Baqueta de Triângulo



= Repetição de um grupo de eventos randomicamente.



= Tocar rápido porém com alternancia de valores de forma randômica.



= Dinâmica ad. libitum e remdômica entre as as possibiloidades espostas.

-----> = Repetição de um evento ou grupo de eventos até a onde estiver o fim da seta.

Eletrônica - Super Colliuder



- Atmosfera

```

1 {
2   fork {
3     ~ Ndef(\ttwd).play;//(d,2,addAction:\addToHead);
4     ~ loop {
5       ~ var:seed = thisThread.randSeed = 100000000.rand.debug('seed');
6       ~ Ndef(\ttwd) {
7         ~ var:freq = [20, 7500];
8         ~ Splay.ar(
9           ~ {
10            ~ var:bands = 2.rrand(10);
11            ~ var:sig = {[BPF,RLPF,RHPF].choose.ar(
12              ~ LFNNoise2.ar(freq[0].rrand(freq[1]), LFNNoise2.kr(0.1,exprand(10))),
13              ~ Array.rand(bands, freq[0], freq[1]),
14              ~ Array.rand(bands, -0.2, 1.8)
15            ).mean}:!2;
16            ~ Rotate2.ar(sig[0], sig[1], LFSaw.kr(0.1,exprand(10)));
17            ~ !4.rrand(8).debug('source');
18            ~ .....0.5.rrand(1)
19          };
20          ~ }.fadeTime_(1.rrand(4.0));
21          ~ 10.0.rrand(40).debug('wait(bts)').wait;
22        ~ }
23      }
24    }

```



- Scratchy

```

1 {
2   // scratchy
3   play({~RHPF.ar(BrownNoise.ar([0.5, 0.5]), -0.49).max(0) * 50, -6000, 1)~})
4 }

```

4



- Klank

```

1 (
2 {
3 // Klank -- excited by noise bursts
4 var n, p;
5 var exciter, spec;
6 n := 5; // number of simultaneous instruments
7 p := 8; // number of partials per instrument
8   → exciter := Decay.ar(Dust.ar(0.6, 0.001), 3.1, WhiteNoise.ar);
9   → spec := Array.fill(2, {
10  →   → [
11  →   →   → Array.fill(p, { 200 + 8000.0.linrand }),
12  →   →   → nil,
13  →   →   → Array.fill(p, { 0.2 + 4.0.rand })
14  →   → ]
15  →   → });
16  → Klank.ar(spec, exciter)
17 }.play|
18 )

```



- Sweep

```

1 (
2 // noise burst sweep
3 {
4   → var lfoRate, amp, cfreq, filt;
5
6   → lfoRate := MouseX.kr(10, 60, 'exponential');
7   → amp := max(0, LFSaw.kr(lfoRate, -1));
8   → cfreq := MouseY.kr(400, 8000, 'exponential');
9   → cfreq := SinOsc.kr(0.2, 0, cfreq, 1.05 * cfreq);
10  → Resonz.ar(WhiteNoise.ar(amp), cfreq, 0.1) * 2;
11 }.play
12 )

```



- Distortion

```

1 (
2 // distort, ring modulate & echo input -- a real noise fest
3 {
4   → var in;
5   → in := AudioIn.ar([1, 2], 20).distort.ring1(
6     →   → SinOsc.ar(MouseX.kr(100, 2000, 'exponential'), [0, 0.5pi])
7     →   → ) * 0.02;
8   → CombL.ar(
9     →   → in,
10    →   → 0.5,
11    →   → MouseY.kr(0, 0.5), // mouse y controls delay time
12    →   → 4,
13    →   → 1,
14    →   → in
15   → )
16 }.play|
17 )

```

Contactus n°1

c.a.8'00" C.Galli
2016

The score is divided into four sections: S.1, S.2, S.3, and S.4. Section S.1 (measures 1-20) features a Percussion part with a Prato 16" Tom-tom, a Piano part with a *ff* dynamic, and Electronics I (Recorded) with a *mf* dynamic. Section S.2 (measures 21-25) includes Percussion with 'Circular Motion' and 'Scrap' techniques, Piano with a *ff* dynamic, and Electronics I (Recorded) with a *p* dynamic. Section S.3 (measures 26-35) features Percussion with 'Circular Scrap' and 'Scrap' techniques, Piano with a *sffz* dynamic, and Electronics I (Recorded) with a *mp* dynamic. Section S.4 (measures 36-45) includes Percussion with 'Scrap' techniques, Piano with *ff* and *pp* dynamics, and Electronics I (Recorded) with a *mp* dynamic. Electronics II (Live) parts are present throughout, with dynamics ranging from *mf* to *p*. Specific techniques like 'Circular Motion', 'Circular Scrap', and 'II Scrap' are indicated with icons and labels.

Percussion
Prato 16"
Tom-tom

Piano

Electronica I (Recorded)

Electronica II (Live)

Perc.

Pno.

Eletr. I

Eletr. II

ff, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *sffz*, *mp*, *ff*, *pp*

Circular Motion, Scrap, Circular Scrap, I Atmos., II Scrap

S.1 $\tilde{n}20$ $\tilde{n}5$ $\tilde{n}8$ S.2 $\tilde{n}25$

S.3 $\tilde{n}5$ $\tilde{n}15$ S.4 $\tilde{n}3$ $\tilde{n}2$ $\tilde{n}15$

S.9 $\tilde{n}10''$ $\tilde{n}10''$ $\tilde{n}10''$ **S.10** $\tilde{n}10''$ $\tilde{n}8''$ $\tilde{n}10''$

Perc. **Scrap** **Circular Scrap** **sfz**

Pno. **mf** **mp** **f** **Ped.**

Eletr.I **p** **mp** **p** **mp** **p** **mf** **p** **mf**

Eletr.II **Add III Klank/4** **Add III Klank/5**

S.11 $\tilde{n}5''$ $\tilde{n}10''$ $\tilde{n}10''$ **S.12** $\tilde{n}15''$ $\tilde{n}15''$

Perc. **Tom-Tom** **Aro** **mf** **pp**

Pno. **mf** **mf** **f**

Eletr.I **IV Sweep** **Improviso baseado na interação eletrônica regênia.** **Add IV Swip/2**

Eletr.II **(x)** **(y)**

Sugestões (regênia) de movimentos interativos.

(x0 → x10)	(x-10 → y-10)
(x0 → x-10)	(x-10 → y10)
(y0 → y10)	(x10 → y10)
(y0 → y-10)	(x10 → y-10)

6

S.5 $\tilde{n}15''$ $\tilde{n}5''$ S.6 $\tilde{n}10''$ $\tilde{n}20''$

Perc. *p* ff *p* ff Tom-Tom MD ME *mf* $\langle f \rangle$ *p* $\langle f \rangle$ *p*

Scrap

Tamborilar com a ponta dos dedos enquanto abafa com a palma da mão

Pno.

Eletr.I *p* mf *p*

III Klank

Eletr.II *pp* $\text{pp} \langle \text{mf} \rangle$ *p* $\langle \text{mf} \rangle$

mf Ped.

//

S.7 $\tilde{n}10''$ $\tilde{n}8''$ $\tilde{n}5''$ S.8 $\tilde{n}5''$ $\tilde{n}20''$

Perc. Tom-Tom Raspas as unhas Taborilar Raspara a pele do tom-tom com as unhas em movimentos circulares *p* $\langle f \rangle$ *p* *p* f p mf

Pno.

Eletr.I *p* *p* mf pp mp

empilhar sons Add III Klank/2 Add III Klank/3

f Ped.

Ped. Ad.Lib

8

S.13 → n30" ← S.14 → n3 n8 n5" n10" n8" n10" ←

Perc. **Scrap**
f ↔ pp

Pno. Improvisar com elementos já apresentados anteriormente
f ↔ p
mf *Ped.* *mf*

Eletr.I *p* Interação: eletrônica regência

Eletr.II V Dist. *f ↔ p*

B	10	C
10	5	
5	10	
A	-10	D

A (x-5/y5) B (x3/y0) C (x5/y5) D (x10/y-10) A (x5/y5) B (x10/y10) C (x5/y5) B (x5/y5) D (x5/y-5)

S.15 // → n30" ← S.16 → n10" n30" ←

Perc. *f → pp* Very slow Fad

Pno. *f* *pp*

Eletr.I *pp* *mf* *p*

Eletr.II *p*

Improviso baseado na interação eletrônica regência

TEMPORA (2014)

Tempora



Cristiano Galli

Tempora

Cristiano Galli

Obra escrita para o encontro Nacional de Composição 2014 (Encom) Londrina

e Dedicada a

Eduardo Guimarães Álvares

Instrumentação

Oboé

Trompete em Bb

Violoncelo

Vibraphone

Percussão set

3 - Pratos suspensos - (20' - 16' - 10')

2 - Gongos - (22' - 10')

Triângulo

Windchimes

Sacola Plástica

Sacola de papel

1- Tímpano 71cm registro Fa1 a Dó2


Arco de Violino ou Violoncelo


= Tímpano média

Baquetas = Vibrafone média


=Super ball para Gongos


Símbolos e indicações para execução


 = Fermata longa

 = acento fortíssimo.

 = Crescendo irregular.

 = Linha que indica repetição de um grupo de eventos.


 = Tocar a nota mais alta


 = Rápido e irregular - a linha sinuosa no canto de um grupo de valores indica que o grupo deve ser tocado de forma rápida com valores irregulares (Ad.Lib).


Oboé


WT. = Whistle tone - indica que a nota aguda deve ser tocada semelhante a um assobio.


S.T. = Slap tongue - Movimento da língua análogo ao movimento realizado ao se espelir algo da boca


 = Lip Pressure - pouca pressão nos lábios.


 = Lip Pressure - pressão média nos lábios.


 = Lip Pressure - muita pressão nos lábios.

 = Tocar a nota mais alta


 = Air Sound - produzir o ruído do ar com harmônicos acidentais.


 = Air Noise - produzir Air sound acentuando os ruidosos.


 = Air Sound - produzir apenas o ruído do ar.


 = Ataque curto e súbito a nota mais alta.

 = Click de Chave.

 = Frulato.

 = Vibrato Lento.


 = Vibrato Rápido.

 = Símbolo de ruído produzido pelo ar Noise.


4


Trompete em Bb

S.t. = Slap Tongue

 = Harmônicos - soam um 8° acima(ver Vídeo em anexo)

 = Harmônico soa 8° acima.

 = meia Válvula.

 = Grow - Som ruidoso mais grave possível (Vídeo em anexo)

K = Cracked Tone

Violoncelo

S.p.= Sul ponticelo


A.S.p = Alto Sul ponticelo


S.t= Sul Tasto


L.B = Legno Batuto

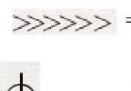
or. = ordinário


▲ = Tocar a nota mais alta


 = Sub Harmônico - Movimentar o arco lentamente pressionando a corda a fim de produzir ruído constante.


 = Etoufer - Abafar as cordas usando a palma da mão esquerda.


 = Air Noise - Passar o arco sobre a corda com pouca pressão produzindo um som semelhante a um chiado.


 = Movimentar o arco com pouca velocidade mas com grande pressão sobre a corda a fim de produzir um ranger que deve ser intercalado com pausas rápidas.


 = Tocar sobre o cavalete produzindo harmônicos "gélidos"


 = Tocar com o arco atrás do cavalete em um arco rápido da corda grave em sentido a aguda.

 = Tocar atrás do cavalete


 Jeté= Ricochete - bater o arco na corda deixando-o produzir um ricochete.


 = Bater em todas as cordas com a mão esquerda aproximadamente na altura da nota ré1 da 4° corda


 = Rápido e irregular - a linha sinuosa no canto de um grupo de valores indica que o grupo deve ser tocado de forma rápida com valores irregulares (Ad.Lib.)

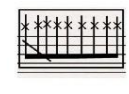
 = Pizzicato de Bartók com a mão esquerda.

 = Movimento circular do arco do Sul tasto a Sul ponticelo esforçando.

 = Harmônico artificial - Posicionar o dedo na nota mais grave em seguida apoiar levemente outro dedo na altura da 4° justa, o resultado será a produção de um harmônico duas oitavas acima da fundamental.










 = Linha que representa a pressão do arco sobre a corda.











 = Over pressure - produzir muita pressão sobre o arco.

 = Bater com a ponta dos dedos nas cordas de forma aleatória produzindo um som percussivo resultante do choque entre as cordas e o espelho do instrumento.



Percussão

5

-  = Triângulo
-  = Prato Suspenso
-  = Sacola de Papel
-  = Sacola de Plástico
-  = Arco de Violino ou Violoncelo
-  = Windchimes
-  = Prato 20' sobre Timpano 71cm (Fál a Dó2)
-  = Gong 22'
-  = Gong 10'

-  = Baqueta de madeira para caixa clara.
-  = Scrap (raspar) em um movimento rápido e vigoroso.
-  = Scrap (raspar) espiral e esforçando do centro para a borda.
-  = Scrap circular esforçando
-  = Scrap circular contínuo e esforçando em movimentos curtos
-  = Super Ball
-  = Baqueta média para Vibraphone.
-  = Baqueta de metal para Triângulo..
-  = Baqueta média para Tímpano.
-  = Para sacolas de plástico e de papel significa amassar se for associado a pratos indica que este deve ser raspado rapidamente se utilizando da baqueta de triângulo.

Vibraphone

-  = Vibrato Lento.
-  = Vibrato médio.

6

a Eduardo Guimarães Álvares

Tempora

Cristiano Galli
03/2014

5/4 ♩=50


Oboe

Trumpet in B \flat

Violoncello

Percussion

Vibraphone

Sec. plástica 

A.S.P. A.S.P.

p *mp*

p *mf* *p* *f* *fffz* *sfz* *ff* *sffz* *f*

'16' '10' '22''

6

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

⊕ = Abafar as cordas com a mão esquerda

⊕ S.t. Har. acidentais

⊕ S.p

Har. acidentais

Har. Acid.

Ord.

S.p

mf

ff

p

f

mf

f

Sac.Papél

'16'

'22'

f

sfz

ff

fffz

p

mp

8 9

Ob. Produzir sons ruidosos com variações na embocadura e de pressão nos lábios. Air Noise Lip Pressure ad.Lib. SSS.....

Emitir o som de SSS... como um chiado *mf* *f* *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. Produzir sons ruidosos com variações na embocadura e de pressão nos lábios Air Noise Lip Pressure ad.Lib. SSS.....

Emitir o som de SSS... como um chiado *mf* *f*

Vc. S.p. S.p. ord. Talão Over pressure S.p.

④=C *mf* *f* *sfz* *ff* *mp* *sfz* *mf* *sfz*

Perc. Sac. Plástica *mf* *f* *mp* *sfz* *f* *sfz* *f* *f*

Ocular o pedal nota mais grave

Vib.

The image shows a page of a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.). The score is divided into three measures. The Oboe part has a wavy line above the staff representing 'Air Noise' and a box for 'Lip Pressure ad.Lib.' with three squares of increasing size. The Trumpet part has a similar wavy line and box. The Violoncello part has a wavy line above the staff and a box for 'Talão Over pressure' with a square icon. The Percussion part has a wavy line above the staff and a box for 'Sac. Plástica' with a plastic bag icon. The Vibraphone part has a wavy line above the staff. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *mp*, *sfz*, and *ff*. There are also performance instructions in Portuguese, such as 'Produzir sons ruidosos com variações na embocadura e de pressão nos lábios' and 'Emitir o som de SSS... como um chiado'. The page number '103' is in the top right corner.

Emitir o som de Zuu... como um chiado

12

Ob. *p* *f* *p* *f* *mp*

Tpt. $\frac{1}{2}$ v.... *p* *f* *pp* *p*

Vc. Serrar *mf* *p* *mf* *sfz* *mf* *pp* *fff*

Perc. *f* *sfz* *fff* *ff* *fff*

Vib. conj. I Tn. 0 1278 *ff*

Ed.

The musical score consists of five staves. The Oboe staff (Ob.) starts with a dynamic of *p*, followed by *f*, *p*, *f*, and *mp*. It includes a section of sixteenth notes marked 'Clic de Chave' and a 'Zuu...' sound effect. The Trumpet staff (Tpt.) has dynamics *p*, *f*, *pp*, and *p*, with a '1/2 v....' instruction. The Violoncello staff (Vc.) features a 'Serrar' instruction and dynamics *mf*, *p*, *mf*, *sfz*, *mf*, *pp*, and *fff*. The Percussion staff (Perc.) has dynamics *f*, *sfz*, *fff*, *ff*, and *fff*, with specific rhythmic markings. The Vibraphone staff (Vib.) includes a 'conj. I Tn. 0 1278' instruction and a dynamic of *ff*. The bottom of the page is marked 'Ed.'

10

15

Ob.

Air noise com Har. Acidentais

SSS.....

Tpt.

Air noise com Har. Acidentais

Sub Har.

Vc.

A.S.p

or. A.S.p

Perc.

Vib.

The musical score consists of five staves. The Oboe staff (Ob.) starts at measure 15 with a dynamic of *f* and includes a box of notes with '+' signs above them, followed by a circled diamond symbol and the instruction 'Air noise com Har. Acidentais' and 'SSS.....'. The Trumpet staff (Tpt.) has dynamics *p*, *f*, *mp*, and *ff*, with a circled diamond symbol and the instruction 'Air noise com Har. Acidentais'. The Violoncello staff (Vc.) features 'Sub Har.' markings and dynamics *sfz*, *sffz*, and *p sfz*, with 'A.S.p' and 'or. A.S.p' instructions. The Percussion staff (Perc.) and Vibraphone staff (Vib.) are also present, with the Vibraphone part starting at measure 15 with a dynamic of *p*.

18 Pontos de Respiração Ad.Lib 11

Ob.

Tpt. Pontos de Respiração Ad.Lib.
Harm. Soa 8° Acima
Multifonico
pp *mf*

Vc. A.S.p *p* < A.S.p *sfz* *sffz*

Perc. Percutir a região aguda *f* Sac. papél

Vib. *f* *ff*

12

Multiphonic

Ob. 21

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

p *mf* *pp* *mf*

p *mp* *mf* *sfz* *mf* *mp* *f*

p *f* *p* *f* *mf* *sfz* *mf* *p* *f* *mf*

sfz *f* *mf* *sfz* *ff* *ff*

over pressure

Sub Harm.

Percutir a região aguda

Gliss. irregular

(###)

3

Led.

24 13

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

Plunger

Bater a ponta dos dedos nas cordas

Sac. Papel

cup

Vibr. oscilação rápida

pp *fp* *mp*

pp *mp* *mf* *mp*

mf *sfz* *f* *pp* *mf*

sfz *f* *sfz*

sfz *sfz* *sfz*

sfz *sfz* *sfz*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 24 to 37. It features five staves: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violin (Vc.), Percussion (Perc.), and Viola (Vib.). The Oboe part begins in measure 24 with a series of notes marked *pp*, *fp*, and *mp*. The Trumpet part starts in measure 25 with a plunger effect, marked *pp*, *mp*, *mf*, and *mp*. The Violin part has a complex texture with tremolos and accents, marked *mf*, *sfz*, *f*, *pp*, and *mf*. The Percussion part includes instructions for 'Sac. Papel' (measures 25-26) and 'cup' (measures 27-28), with dynamics *f* and *sfz*. The Viola part features tremolos and accents, marked *sfz*. A 'Ped.' (pedal) instruction is at the bottom. Performance notes include 'Bater a ponta dos dedos nas cordas' (pointing to a violin tremolo) and 'Vibr. oscilação rápida' (fast oscillation vibrato).

14

27

Ob. *Vibr. Curto* *Vibr. Longo*

Plunger

Tpt. *p* *mf* *mp* *mf*

Vc. *Vibr. oscilação de lenta*

Perc. *Percutir a região aguda* *sfz* *P* *ff*

Vib. *sfz* *Ped.* *Gliss. irregular* *fffz*

30

Ob. *mp* *gliss.* *mf*

Tpt. *mp* *gliss.* *mf*

Vc. *pp* *mp* *p* *mf* *fp*
Arco Flautato

Perc. *sfz* *mf* *ff* *f* *sfz* *pp* *ff*

Vib. *sfz* *sfz*

Lead.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 30 to 33. It features five staves: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.). The Oboe and Trumpet parts consist of melodic lines with glissando markings and dynamic markings of *mp* and *mf*. The Violoncello part is marked 'Arco Flautato' and includes dynamic markings from *pp* to *fp*. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings including *sfz*, *mf*, *ff*, *f*, *pp*, and *ff*. The Vibraphone part has *sfz* markings. A 'Lead.' marking is present at the bottom left. Rehearsal marks with a '10' are placed above the Percussion and Vibraphone staves at measures 31, 32, and 33.

16

35

Ob. *p* *mp* *sfz*

Tpt. *p* *mp* *sfz* Cracked Tone K

Vc. Arco Flautato *mf* *mp* *f* *fff* or. S.P.

Perc. *mf* *sfz* *sfz* *mp* *f* *sfz* *mf* *f* *ff*

Vib. **3/4**

Detailed description: This page of a musical score covers measures 35, 36, and 37. The score is for five instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.).
- **Ob.:** Measure 35 has a long note starting on G4 (treble clef, one sharp) with a *p* dynamic. Measure 36 is a whole rest. Measure 37 has a note on G4 with *mp* dynamic, followed by a note on A4 with *sfz* dynamic.
- **Tpt.:** Measure 35 has a long note starting on G4 (treble clef, two sharps) with a *p* dynamic. Measure 36 is a whole rest. Measure 37 has a note on G4 with *mp* dynamic, followed by a note on A4 with *sfz* dynamic. A box labeled "Cracked Tone" points to the A4 note, with a "K" below it.
- **Vc.:** Measure 35 has a box labeled "Arco Flautato" containing a sequence of notes: G2, A2, B2, C3. The dynamic is *mf*. Measure 36 has a whole rest. Measure 37 has a note on G2 with *mp* dynamic, followed by notes on A2, B2, and C3 with dynamics *f* and *fff* respectively. Above the staff, there is a thick black line labeled "or." and "S.P.".
- **Perc.:** Measure 35 has a whole rest. Measure 36 has a sequence of notes with dynamics *mf*, *sfz*, and *sfz*. Above the staff, there is a box containing a triangle symbol and the number '22'. Measure 37 has a sequence of notes with dynamics *mp*, *f*, and *sfz*, followed by notes with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. Above the staff, there is a box containing a vertical bar symbol.
- **Vib.:** Measure 35 is a whole rest. Measure 36 has a **3/4** time signature. Measure 37 is a whole rest.

38 Frulatto 17

Ob. *p*

Tpt. *p* rip

Vc. Arco Flautato *ppp* *mf* *mp* S.T. S.P.

Perc. Sac. plástica *mf* *p* *f* Timpani *ppp* *ff* Ped. Gliss. irregular

Vib.

18

41

Ob.

Vibr.

Whistle tone

p sfz pp p

Tpt.

Fall

Rip

Vibr.

fp mp < sfz K pp p f p

Vc.

S.T.

S.P.

S.T.

S.P.

Jeté

mf fff sffz f

Perc.

pp mp pp f sfz

Vib.

p f

Ped.

44

Ob. *pp* *pp* *ff* *pp* *f* *pp* vibr. Curto vibr. Largo 19

Tpt. *sfz* *p*

Vc. S.P. Jeté L.B. *sfz* *mp* *f* *mp* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Perc. *sfz* *sfz* *f* *f* *mf* *f* *sfz*

Vib.

Percutir a região Grave

Ped.

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.). The score is in 2/4 time and features a variety of dynamics and performance techniques. The Oboe part starts with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *ff* and then a decrescendo back to *pp*. It includes vibrato markings for 'Curto' and 'Largo'. The Trumpet part begins with a *sfz* dynamic and then moves to *p*. The Violoncello part includes a section labeled 'Jeté L.B.' with a dynamic range from *mp* to *f*. The Percussion part features several *sfz* and *f* dynamics, along with specific instructions like 'Percutir a região Grave' and 'Ped.' (pedal). The Vibraphone part is mostly silent, indicated by a whole rest. The page number 44 is at the top left, and 19 is at the top right of the Oboe staff.

20 47

Ob. *sfz* *mp* *mp* *ord.* *Vibr. largo* *Vibr. Curto*

Tpt. *pp* *p*

Vc. *f* *Jeté L.B.* *pp*

Perc. *mf* *sfz* *f* Percutir a região aguda

Vib. *f* *p* *2ed.*

50 21

Ob. *pp* *sfz* *pp* *mf* *pp*

Tpt. *p* *f* *pp* *f* *pp*

Vc. *p* *pp* *mp* *f*

Perc.

Vib. *mf* *ff* *mf* *mf*

Ped. Vibr.

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.). The page is numbered 50 at the top left and 21 at the top right. The Oboe part starts with a *pp* dynamic, followed by a *sfz* dynamic, then *pp*, a triplet of notes marked *mf*, and finally *pp*. The Trumpet part begins with a *p* dynamic, increases to *f*, then drops to *pp*, rises to *f*, and ends with *pp*. The Violoncello part starts with *p*, moves to *pp*, then *mp*, and ends with a *f* dynamic. The Percussion part is mostly silent, indicated by a large bracket on the left. The Vibraphone part starts with *mf*, has a *ff* dynamic, then *mf*, and ends with *mf*. Pedal (Ped.) and Vibrato (Vibr.) markings are present at the bottom of the Vibraphone staff.

22

54

Ob. *f* *pp* *pp*

Tpt. *f* *pp* *f* *pp*

Vc. *pp* *sfz* *f* *pp* *f*

Perc. Agudo Grave *pp* *mp*

Vib. *f* *pp* ord.

Ped.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The first staff is for Oboe (Ob.), the second for Trumpet (Tpt.), the third for Violoncello (Vc.), the fourth for Percussion (Perc.), and the fifth for Vibraphone (Vib.). The Oboe part begins with a tremolo and has dynamic markings of *f*, *pp*, and *pp*. The Trumpet part has dynamics of *f*, *pp*, *f*, and *pp*. The Violoncello part has dynamics of *pp*, *sfz*, *f*, *pp*, and *f*. The Percussion part is divided into 'Agudo' and 'Grave' sections with dynamics of *pp* and *mp*. The Vibraphone part has dynamics of *f* and *pp*, with an 'ord.' marking. A Pedal (Ped.) marking is present at the bottom.

59 $\frac{1}{4}$ $\frac{4}{4}$ = 60 23

Ob. *p* *p* *mf* *f*

Tpt. *mf* *p* *mf* *f* *mp*

Vc. *pp* *f* *mf* *p* *mf* *f*

Perc. *sfz*

Vib. *p* *mf* *sfz*

Red.

24

62

Ob. *f* *mp* *f* *mp* *f*

Tpt. *f* *mf* *mf* *f* *mf* *f* *f* *mp*

Vc. *f* *p* *f* *mp* *sfz* *f* *mf* *f* *f* *f*

Perc.

Vib. *ff* *mf* *f* *sfz* *f* *mf* *f*

Red.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The first staff is for Oboe (Ob.), the second for Trumpet (Tpt.), the third for Violoncello (Vc.), the fourth for Percussion (Perc.), and the fifth for Vibraphone (Vib.). The music is in 2/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. The Oboe part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*), and returns to forte (*f*). The Trumpet part begins with forte (*f*), moves to mezzo-forte (*mf*), and includes accents and slurs. The Violoncello part starts with forte (*f*), drops to piano (*p*), and then fluctuates between forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), and fortissimo (*sfz*). The Percussion part is mostly silent, with a few notes indicated by a bracket. The Vibraphone part begins with fortissimo (*ff*) and includes accents and slurs. A rehearsal mark labeled 'Red.' is placed at the beginning of the Vibraphone staff.

65

Ob. *p* *f* 3

Tpt. *mf*

Vc. *f* 6 *ff* *mf* 6 *f*

Perc.

Vib. *ff* *f* 6 *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Oboe (Ob.) staff starts at measure 65 with a half note, followed by quarter notes, and ends with a triplet of eighth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The Trumpet (Tpt.) staff has rests for most of the passage, with a short melodic phrase at the end marked mezzo-forte (mf). The Violoncello (Vc.) staff features sixteenth-note passages, with dynamics ranging from forte (f) to fortissimo (ff) and mezzo-forte (mf). The Percussion (Perc.) staff is mostly silent, indicated by a large bracket. The Vibraphone (Vib.) staff has a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to forte (f). A large bracket spans the bottom of the Vib. and Perc. staves.

26

66 **accel.**

Ob. *mp* *f* *ff* *f*

Tpt. *mf* *mf* *ff* *ff*

Vc. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Perc.

Vib. **accel.** *mp* *f* *ff* *f* *ff*

67 $\text{♩} = 80$ **5/4**

Ob. *mf* *ff* *f* *sffz*

Tpt. *mf* *ff* *f* *sffz* *sffz* k rip

Vc. *mf* *f* S.P. *ff* *f* *sffz*

Perc. *mf* *sfz* *sffz* *sffz* *sffz* *sffz* deixar ressoar os harm. Sac. Plas. *sffz*

Vib. $\text{♩} = 80$ *ff* *sffz* **5/4**

28

72

5/4

♩=50

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

Ped.

Harmônico soa duas oitavas acima da nota fundamental

Sac..Plas.

8^{va}

pp *mf* *p*

pp *mf* *p*

p *mf* *p*

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

79

Ob. *Whistle tone* *Whistle tone* *3/4*
p *pp* *p* *mp* *p* *mf*

Tpt. *p* *mp* *p* *mp* *p* *p* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mp* *sfz*
gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.*
Harmônico soa duas oitavas acima da nota fundamental
G C

Perc. *Super Ball* *Movimento circular continuo e lento*
mf *sfz* *p* *sfz* *f* *p* *sffz*

Vib. *3/4*

30

84 $\frac{3}{4}$ ♯ $\text{♩} = 50$

Ob. **Clik de Chave** **S.T. = Slap tongue**

Tpt. **S.T. = Slap tongue**

Vc. **Bater nas cordas com a ponta dos dedos** **Mão Esquerda** **Jeté L.B** **Jeté L.B atrás do cavalete**

Perc. **'16'** **'10'** **'22'**

Vib. $\frac{3}{4}$ ♯ $\text{♩} = 50$

mf *f* *ff* *sfz* *sffz* *p*

(p.) *(p.)*

Percutir o gongo de forma aleatória entre o centro e as bordas

87

Ob. *S.t.* *sfz* *f* *f* *mf* *f* *sss* *ff* *mf* *sfz*

Clik de Chave com Air Noise

Tpt. *sss....* *ff* *f* *mf* *ff* *mf*

Vc. *f* *ff* *f* *mf* *f* *ff* *mf* *ff* *fff* *f* *mf*

Bater nas cordas com a ponta dos dedos

L.B. L.B. L.B. Jeté L.B. L.B. L.B. Jeté L.B. atrás do cavalete

Perc. *f* *p* *f* *sfz* *mf* *sfz* *'10'* *sfz* *'22'* *Cup* *p* *sfz* *sfz*

Percutir a região Grave

Vib.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 87-90. The Oboe part (Ob.) starts with a *sfz* dynamic, followed by *f*, *f*, *mf*, *f*, *sss*, *ff*, *mf*, and *sfz*. It includes a 'Clik de Chave com Air Noise' instruction with a diagram of a key click. The Trumpet part (Tpt.) has dynamics *sss....*, *ff*, *f*, *mf*, *ff*, and *mf*. The Violoncello part (Vc.) features dynamics *f*, *ff*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *fff*, *f*, and *mf*. It includes instructions for bowing: 'Bater nas cordas com a ponta dos dedos' (L.B.), 'Jeté L.B.', and 'Jeté L.B. atrás do cavalete'. The Percussion part (Perc.) has dynamics *f*, *p*, *f*, *sfz*, *mf*, *sfz*, *'10'* *sfz*, *'22'* *Cup*, *p*, *sfz*, and *sfz*. It includes the instruction 'Percutir a região Grave' with diagrams of a tom and a snare drum. The Vibraphone part (Vib.) is silent in these measures.

32

91

Ob. *sss* ... S.T. Air Noise emitir bastante ruidos

Tpt. S.T. S.T. Grow *mf* *mp* *f* *mf*

Vc. L.B. L.B. Glisar na 4^o corda *f* *ff* *f* *ff* *mp* *f* *mp* *gliss.*

Perc. '10' *mp* *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *ff* *f* *sfz*

Vib.

95

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

33

pp *p*

Pluguer \oplus \ominus Tocar a nota mais alta possível

A.S.p Serrar ③ G ② D ① A L.B

ff *sfz* *f* *sfz* *sfz* *sfz* *f*

Ped. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Vibraphone (Vib.). The score is divided into two systems. The first system (measures 95-100) features the Oboe and Trumpet. The Oboe part starts with a tremolo, followed by a half note, and then a long phrase of sixteenth notes with dynamics *pp* and *p*. The Trumpet part is mostly silent, with a plunger instruction and a note marked *pp* and *p*. The second system (measures 101-106) features the Violoncello, Percussion, and Vibraphone. The Violoncello part includes tremolos, slurs, and specific notes marked ③ G, ② D, and ① A, with dynamics *ff* and *sfz*. The Percussion part has a complex rhythmic pattern with dynamics *f* and *sfz*. The Vibraphone part has a few notes at the end of the system, with a *f* dynamic. Various performance instructions like 'A.S.p', 'Serrar', and 'L.B' are present.

34

98

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

mp *f* *pp* *ff*

Grow

f ↔ pp

ff ↔ f

'16' '22'

sfz *f* *sfz* *f* *ff* *sfz* *f* *f* *sfz* *sfz*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 98 to 103. The Oboe part (Ob.) begins with a tremolo in measure 98, followed by a melodic line starting in measure 99. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff, with a crescendo leading to *f* in measure 100, a decrescendo to *pp* in measure 101, and a final crescendo to *ff* in measure 102. A boxed-in detail shows the fingering for the first six notes of the Oboe part. The Trumpet part (Tpt.) is silent until measure 102, where it enters with a low note and a tremolo, marked *pp*, which then crescendos to *p* in measure 103. The Violoncello part (Vc.) features two boxed-in details: the first shows a dynamic range from *f* to *pp*, and the second shows a range from *ff* to *f*. The Percussion part (Perc.) includes a snare drum part with accents and dynamic markings (*sfz*, *f*, *sfz*, *f*, *ff*, *sfz*, *f*, *f*, *sfz*, *sfz*) and a pedal part (Ped.) with a tremolo. Rehearsal marks '16' and '22' are present. The Vibraphone part (Vib.) is silent throughout.

103 **5/4**

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

5/4

Arco circular entre S.T e A.S.P

or. S.p A.S.p

pp sffz

p sffz

mf sffz

f sffz

5/4

5/4

36

106

Ob.

Tpt.

Vc.

Perc.

Vib.

Pontos de Respiração Ad.Lib.

Harm.
Soa 8° Acima

p

or. S.p

f ↔ pp

ff ↔ f

sfz

sfz Led.

f

mf

f

sfz

sfz

Multiphonic

109

Ob.

p *f* *pp* (*p*) *mf*

Tpt.

f *p* *sfz*

Vc.

or. S.p. gliss. S.p.

Região do Sempre Talão

Glissar para além do espelho até cerca de 5cm do cavalete

Timp.

sfz *ffz* *f* *ff* *ff* *f*

Ped. *mf* *f*

'16' '22'

Sac. Papel Sac. plástica

Vib.

37

The score is divided into five systems. The first system (measures 109-112) features the Oboe and Trumpet with long notes and dynamic markings *p*, *f*, *pp*, and *mf*. The second system (measures 113-116) continues the Oboe and Trumpet parts, with the Trumpet playing *f*, *p*, and *sfz*. The third system (measures 117-120) introduces the Violoncello with a tremolo and a glissando, marked *ff*. The fourth system (measures 121-124) features the Timpani with a tremolo and a glissando, marked *sfz*, *ffz*, *f*, *ff*, and *f*. The fifth system (measures 125-128) shows the Violoncello and Timpani with a tremolo and a glissando, marked *ff* and *f*. The score includes various performance instructions such as 'Região do Sempre Talão', 'Glissar para além do espelho até cerca de 5cm do cavalete', 'Sac. Papel', and 'Sac. plástica'. A 'Multiphonic' box is located at the top left, and a '37' is at the top right.


CAPRICCIO PARA VIOLINE E CORDAS (2013)

Capriccio para Violino
e
Cordas


C. Galli


2


Notas de performance


 = Arco

Ric.
 = Ricochete


 = Etoufer - Abafar as cordas usando a palma da mão esquerda.


 = Bater a ponta dos dedos contra as cordas e o espelho do instrumento de forma aleatória com ritmo randômico.


 = Tocar sobre o cavalete.


 = Tocar atrás do cavalete.


① = Um número circulado indica a corda do instrumento.

 = Continua repetição de um grupo de eventos.

 = Repetição de um grupo de eventos randomicamente.

 = Tocar a nota mais aguda possível na corda indicada pela cifra.

 = Seta que indica mudança gradual paramétrica.

 = Air noise. Emitir somente o ruído que é resultado da baixa pressão no arco.

Capriccio para Violino e Cordas

C.Galli

The musical score is divided into two sections. The first section, marked '(n 10")', features the Violin Solo part with dynamics *p*, *f*, and *f*. The second section, marked '(n 15")', features the Violin Solo part with dynamics *p*, *f*, *f*, and *pp*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) all play a continuous tremolo pattern with dynamics *p*, *sfz*, and *sfz*. Each string part includes the instruction 'Air noise com harmônicos intermitentes'.

4 (ñ 20")

Vln. *p* *sfz* *p < f > p < f*

Vln. I *mf* *sfz* *p* *f* *mp* *ff*

Vln. II *mf* *sfz* *sfz* *p* *f* *mp* *ff*

Vla. *mf* *sfz* *sfz* *p* *f* *mp* *ff*

Vc. *mf* *sfz* *sfz* *p* *f* *mp* *ff*

Db. *sfz > p* *mf* *sfz* *p* *f* *mp* *ff*

Bater com a ponta dos dedos da mao esquerda contra as cordas

Arco Lengo Battuto

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble, numbered 136. It features six staves: Violin 4 (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score is divided into two measures, each marked with a rehearsal sign and the measure number '(ñ 20")'. The first measure contains various dynamics such as *p*, *sfz*, *f*, and *p < f > p < f*. The second measure includes performance instructions in Portuguese: 'Bater com a ponta dos dedos da mao esquerda contra as cordas' (Hit with the tips of the left hand fingers against the strings) and 'Arco Lengo Battuto' (Long bow). These instructions are accompanied by diagrams showing the bow's position and the left hand's finger placement on the strings. Dynamics in the second measure include *p*, *f*, *mp*, and *ff*. The notation includes various bowing techniques like *sfz* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo).

(\tilde{n} 20")

T.I
sul pont.

Vln.

f < *ff* *f* < *ff*

f < *ff* > *f*

sfz *f*

p gliss. gliss. *fff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

6

The image shows a musical score for measures 6 and 20. The score is divided into two systems. The first system, labeled '(ñ 6")', includes staves for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The second system, labeled '(ñ 20")', includes staves for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Measure 6:

- Vln.:** Treble clef, no notes.
- Vln. I:** Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *f*, *sfz*, *sfz*.
- Vln. II:** Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *sfz*, *sfz*, *sfz*.
- Vla.:** Alto clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *f*, *ff*.
- Vc.:** Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, marked *f*, *ff*.
- Db.:** Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, marked *f*, *ff*. Includes markings 'ord' and 'sul pont.'.

Measure 20:

- Vln.:** Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *f*, *ff*, *sfz*, *f*, *f*, *ff*. Includes markings '8va' and circled numbers 2 and 1.
- Vln. I:** Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *f*, *ff*, *sfz*, *f*, *f*, *ff*.
- Vln. II:** Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *f*, *ff*, *sfz*, *f*, *f*, *ff*.
- Vla.:** Alto clef, notes G4, A4, B4, C5, marked *f*, *ff*.
- Vc.:** Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, marked *f*, *ff*.
- Db.:** Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, marked *f*, *ff*.

(ñ 15")
 Vln.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

(ñ 10")
 Arco Flautato

Leg. Bat.
 ric.
 Arco Flautato

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

7

8 (ñ 12")

Vln. *f* *f* *p* *ff* *f* *gliss.* *gliss.*

(ñ 20")

ord. *f* *sffz* *sul pont.* *sffz* *ord.* *sul pont.*

Vln. I *f* *ff* *f* *ff* *gliss.* To Vln. I

Vln. II *f* *ff* *f* *ff* *gliss.* To Vln. II

Vla. *f* *ff* *f* *ff* *gliss.* To Vla.

Vc. *f* *ff* *f* *ff* *gliss.* To Vc.

Db. *f* *ff* *f* *ff* *gliss.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 140, features six staves. The top staff is for Violin (Vln.), starting at measure 8 with a fingering of ñ 12. It contains a series of notes with dynamic markings *f*, *f*, *p*, *ff*, *f*, and *gliss.* (glissando). Above the staff, performance instructions include "ord." (ordine) and "sul pont." (sul ponticello), with arrows indicating their duration and a circled number 4. The lower five staves are for the string section: Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). Each of these staves shows a long, sustained note with a dynamic contour that starts at *f*, reaches *ff* (fortissimo), and then returns to *f*. A *gliss.* marking is placed above each of these notes. On the right side of each string staff, an upward-pointing arrow indicates a transition: "To Vln. I", "To Vln. II", "To Vla.", and "To Vc." respectively.

(ñ 15")

Vln. *p* *sfz* *mf* *ff*

Vln. I *p* *f* *p* *ff*

Vln. II *f* *ff* *f* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *ff*

Db. Arco no Estandarte

(ñ 20")

9

p *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble and double bass. The score is divided into two systems. The first system is marked with a rehearsal sign and a duration of approximately 15 seconds. It includes staves for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Vln. part has dynamic markings *p*, *sfz*, *mf*, and *ff*. The Vln. I and Vln. II parts have dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *ff*. The Vla. part has dynamic markings *mf* and *ff*. The Vc. part has a dynamic marking *ff*. The Db. part has a performance instruction 'Arco no Estandarte' in a box. The second system is marked with a rehearsal sign and a duration of approximately 20 seconds. It includes staves for Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The Vln. part has dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *ff*. The Vln. I part has dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *ff*. The Vln. II part has dynamic markings *f*, *ff*, *f*, and *ff*. The Vla. part has dynamic markings *mf* and *ff*. The Vc. part has a dynamic marking *ff*. The Db. part has a dynamic marking *ff*. There are also performance instructions for the Vln. and Vln. I parts, including a box containing a diagram of a bow stroke with 'x' marks indicating specific points. A large dynamic marking *p* to *ff* is shown at the bottom of the page, spanning the width of the score.

10 (n̄ 10")

Violin (n̄ 8") gliss. gliss. (n̄ 15")

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. sul pont. Ric.

Violoncello II sul pont. Ric.

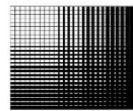
Db. sul pont. ord. To Db. sul pont. ord.

f *sfz* *sfz* *sfz*

f ↔ *ff* *sfz* *sfz*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. The score is divided into systems for Violin, Violins I & II, Viola, Violoncello I & II, and Double Bass. The Violin part features a glissando from a lower register (n̄ 8") to a higher register (n̄ 15"), with dynamic markings *f* ↔ *ff* and *sfz*. The Violoncello I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a *sul ponticello* (Ric.) effect. The Double Bass part also features a *sul ponticello* effect, with a transition to *ord.* (normal playing) and a change to *To Db.* (D-flat). The bottom of the page shows a series of dynamic markings: *f*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, with rhythmic notation above them.

ATMOS (2013)



ATMOS

Piano

Percussão (insede Piano)

Violino



C. Galli

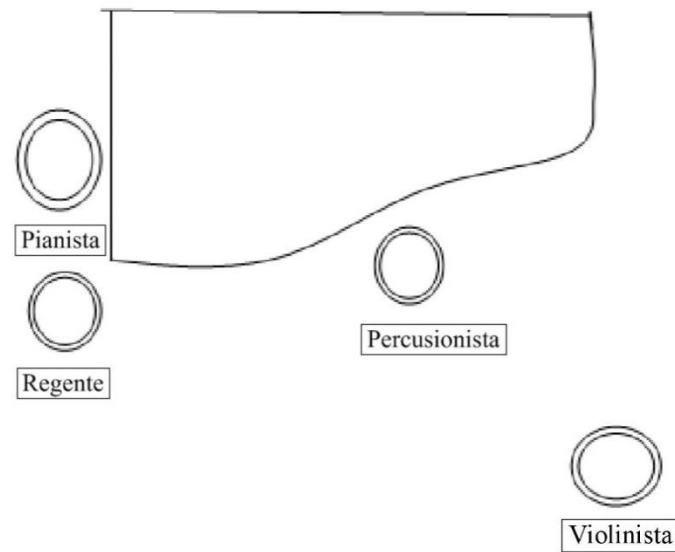
2

ATMOS

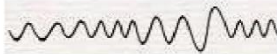
Para :

Piano Percussão (insede Piano) e Violino
Regência opcional

Disposição dos musicos no palco

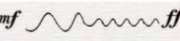


Símbolos e indicações de Execução

 Linha de Vibrato Inregular

----- Repetir um grupo de notas o mais rápido possível.

▲ Tocar a nota mais alta possível


mf  *ff* Linha que indica dinamica ocilante

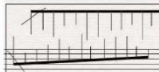
Piano

↑ Tocar uma nota ou grupo de notas mais agudo possível.


↓ Tocar uma nota ou grupo de notas mais grave possível.


Cluster


 Cluster e deixar soar. As ligaduras indicam que o som deve ser mantido indeterminadamente.


 Grupo de notas aleatórias tocadas o mais rápido possível


Percussão (Inside Piano)


inside Piano  Cluster dentro da harpa do Piano. Bater com as mãos abertas na região das cordas graves do piano enquanto o pianista segura apertado o pedar de sustein.


 Arranhar as cordas graves dentro do piano em sentido horizontal á corda acelerando até produzir um "Scrap".

 Scrap inside piano. Arranhar as cordas graves na harpa do piano em sentido horizontal á corda com um golpe rápido.

 Notas aleatórias tocadas com os dedos da mão direita e esquerda na harpa do piano na região aguda.

 Arranhar as cordas do piano.


 Arranhar as cordas do piano lentamente a fim de produzir um rangido com pausas rápidas e intermitentes

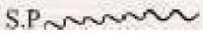
 Abafar as cordas graves do piano utilizando as duas mãos.

Violino


S.P. - Sul Ponticello


L.Batt - Legno Battuto


ric.  - Ricochete


S.P.  Linha indicandi Sul ponticello irregular fazendo com que o arco se movimente de forma circular.


↓ Tocar a nota mais grave possível


 Glissando rapido na nota mais aguda.

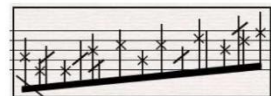
 Tocar com o arco atras do cavalete.

 Tocar com o arco atras do cavalete em um arcada rápido da cordagrave em sentido a aguda.

 Bater a ponta dos dedos no espelho do Violino aleatoriamente o mais rápido possível.

 Linha indicando variação na pressão do arco.

 Grupo de notas aleatórias tocadas o mais rápido possível seguindo as alturas aproximadas sugeridas na figura.

 Nesta Figura o (x) indica bater com a ponta dos dedos no espelho do violino e o (/) Traço indica bater com a palma da mão utilizando as extremidades dos dedos (Falange).

Atmos

C. Galli
(2013)

The musical score is divided into two sections by a vertical bar line. The first section is marked with a 5-second duration (5'') and the second with a 10-second duration (10'').

- Violin:** The staff is empty in both sections.
- Percussion:**
 - Section 1 (5''): "Inside Piano"** - A thick vertical bar at the beginning is followed by a *ff* dynamic marking. A large, horizontal oval shape spans across the staff, indicating a sustained or continuous sound.
 - Section 2 (10'')** - The staff is divided into two parts:
 - L. Hand:** Features a series of jagged, sawtooth-like patterns with a crescendo line underneath, starting from *pp* and increasing to *ff*.
 - R. Hand:** Features a series of smaller, jagged patterns with a crescendo line underneath, also starting from *pp* and increasing to *ff*.
- Piano:** The grand staff (treble and bass clefs) is empty in both sections.

At the bottom left of the score, there is a small symbol that looks like a stylized 'P' or 'Q' followed by a period (P. or Q.).

The image shows a musical score for four instruments: Violin (Vln.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), and Pedal (Ped.).

- Vln. (Violin):** The staff is in treble clef. It begins with a dynamic marking of *f*. A box labeled (6'') contains six notes with 'x' marks above them. A second box labeled (9'') contains six notes with 'x' marks above them. A dashed line extends from the end of the (9'') box across the staff.
- Perc. (Percussion):** The staff is in bass clef. It begins with a dynamic marking of *f*. A box labeled 8^{va} contains six notes with upward-pointing flags above them. A dashed line extends from the end of the 8^{va} box across the staff.
- Pno. (Piano):** The staff is in bass clef. It features a large, wide, curved line spanning across the staff, indicating a sustained or glissando effect.
- Ped. (Pedal):** The staff is in bass clef. It begins with a dynamic marking of *f* and a downward-pointing arrow.

6

The musical score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure is marked with a dynamic of *p* and a crescendo line leading to *ff*. The second measure is marked with a dynamic of *ff* and includes performance instructions: "L. Batt." (left hand battery) and "ric." (ritardando). The Violin part features a wavy line in the first measure and a rhythmic pattern in the second. The Percussion part has a wavy line in the first measure and a rhythmic pattern in the second. The Piano part has a rhythmic pattern in the first measure and a rhythmic pattern in the second, with a dynamic of *mp* and a crescendo line leading to *f*. The Piano part is marked with *8va* (octave up) in the second measure. The Violin part is marked with *(8'')* and *(10'')* in the first measure, indicating the position of the left hand. The Percussion part has a dashed line with an 'x' in the first measure, indicating a specific percussion instrument. The Piano part has a dashed line with an 'x' in the first measure, indicating a specific piano instrument.

Vln. *p* *ff* *ff* L. Batt. ric.

Perc. *f*

Pno. *ff* *mp* *f* *8va*

The musical score is divided into two systems by a vertical line. The first system is marked with a double bar line and the number 10 in quotes (10"). The second system is marked with a double bar line and the number 8 in quotes (8").

Violin (Vln.): The first system features two thick horizontal lines representing sustained notes. The upper line is labeled with a double bar line and the letter (D), and the lower line is labeled with a double bar line and the letter (G). The dynamics are marked *mf* at the beginning and *ff* at the end. The second system is labeled "Notas Aleatórias" (Aleatory Notes) and contains a box with a dense, irregular pattern of vertical lines. Below this box is a wavy line labeled "Dyn. Line" with *mf* at the start and *ff* at the end. A double bar line and the letter (E) are at the end of the system.

Percussion (Perc.): The first system shows a *f* dynamic and several curved lines representing rhythmic patterns. A vertical dashed line with an 'x' at the top and bottom indicates a specific event. The second system continues with similar rhythmic patterns.

Piano (Pno.): The first system shows a *mf* dynamic and a "Ped." (pedal) marking. The second system features a large oval shape, possibly representing a sustained chord or a specific pedal effect.

8

The musical score is divided into two measures by a vertical bar line.
Violin (Vln.): The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a long note starting on the 7th fret (E), indicated by a triangle and the label '(7") (E)'. The note is marked with a forte dynamic (*f*). Above the staff, a series of right-pointing chevrons indicates a glissando or vibrato effect. The note then moves to the 5th fret (A), marked '(A)', and then to the 7th fret (G), marked '(G)'. The dynamics change to fortissimo (*ff*) at the A, then piano (*p*) at the G, and finally fortissimo (*ff*) again. The second measure begins with a 5th fret (5"), marked '(5")', and features a forte (*f*) dynamic. It includes a 'L.B.' (Left Bow) section with a fortissimo (*ff*) dynamic and a 'rit.' (ritardando) section indicated by a dotted line.

Percussion (Perc.): The first measure contains a tremolo effect in the right hand and a series of 'X' marks with right-pointing chevrons in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure features a few notes in the right hand and a sustained note in the left hand, also marked with a piano (*p*) dynamic.

Piano (Pno.): The piano part is written in a grand staff. The first measure has a 'Ped.' (pedal) marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure includes a box containing a complex rhythmic pattern of vertical lines, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A dashed arrow points from the right side of this box to the right edge of the page.

The musical score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure is marked with a 10-second duration, and the second with an 8-second duration.

Violin (Vln.): The first measure features a tremolo on a single note, with dynamics *f*, *ff*, *f*, and *ff* indicated by wedges. The second measure contains a tremolo on a single note, followed by three chords: (G), (E) (A), and (D) (G).

Percussion (Perc.): The first measure includes a wavy line and a *pp* dynamic. The second measure features a tremolo with an 'X' at the start and a *pp* dynamic.

Piano (Pno.): The first measure has a tremolo with a *pp* dynamic. The second measure has a tremolo with a *p* dynamic.

Other: A double bar line is present at the end of the first measure. A double bar line is also present at the end of the second measure.

10

The musical score is divided into two systems. The first system is marked with a rehearsal mark (10'') and the second with (8'').

Vln. (Violin): Both systems feature a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The first system is marked with *f* and *ff* dynamics. The second system is also marked with *f* and *ff*. Above the staff, there are markings for *S.P.* (Sordano Piano) and *8va* (8va) with a wavy line indicating a tremolo effect. A dashed arrow points from the first system to the second.

Perc. (Percussion): The first system shows a few notes and a wavy line. The second system features a dense, continuous pattern of notes, with the instruction *L.H.* (Left Hand) written below the staff.

Pno. (Piano): The first system has two chords marked with *p* (piano). The second system has a chord marked with *pp* (pianissimo) that transitions to *mf* (mezzo-forte) over time.

Ped. (Pedal): The second system has a chord marked with *pp* that transitions to *mf* over time.

The musical score consists of three staves: Violin (Vln.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.).

- Vln. Staff:** Features two systems of sustained notes. The first system starts at 7th fret with notes (G) and (D), marked *f*, and ends at 9th fret with notes (E) and (A), marked *ff*. The second system starts at 9th fret with notes (E) and (A), marked *f*, and ends at 10th fret with notes (E) and (A), marked *ff*. A wavy line labeled "S.P." is written above the second system.
- Perc. Staff:** Shows rhythmic patterns with dynamic markings *f*, *ff*, *p*, and *f*. At the end of the piece, there is a large downward stroke marked *fff* and a wedge-shaped mark labeled (n).
- Pno. Staff:** Includes a piano introduction marked *p* with an *8^{vb}* dynamic. The main section starts with *f*, moves to *mf*, then *f*, and ends with *ff*. A *Ped.* (pedal) marking is present at the beginning of the final section.

ANEXOS
PROGRAMAS DE CONCERTO

Programa Concerto 28/11/2013 20h

ASSEMB

Música Contemporânea

ICX – Para Violino e Violoncelo

Compositor: Cristiano Galli

Interpretes: Fernando Silva (Violino) e Rafael Sobrinho
(Violoncelo)

Severo Sonoris – Duo para Violoncelo e Contrabaixo

Compositor: Cristiano Galli

Interpretes: Rafael Sobrinho – (Violoncelo) e Lucas Garcia –
(Contrabaixo)

Silviando – Um dedo de Prosa

Quarteto de cordas

Compositor: Tadeu Taffarello

Fernando Silva (Violino) - Everton Firmino (Viola)-
Rafael Sobrinho
(Violoncelo) -
Lucas Garcia (Contrabaixo)

Três Pecas Fáceis – Orquestra de Cordas

Compositor: Alexandre Ficagna

Interpretes: Camerata Sonante

Capriccio para Violino e Cordas

Compositor: Cristiano Galli

Interpretes: Solista Fernando Silva e Camerata Sonante

Per(cor)so – para orquestra de cordas

Compositor: Tadeu Taffarello

Interpretes: Camerata Sonante

Camerata Sonarte

Regência

Cristiano Galli

1º Violinos

Fernando Silva

Jairo Anderson

2º Violinos

Jonatas Felipe S. Nascimento

Paulo Mendes

Viola

Everson Firmino

Violoncelos

Rafael Sobrinho

Ewerton Tharlon Firmino

Pereira

Contrabaixo

Lucas Garcia

MINISTÉRIO DA CULTURA



BR PETROBRAS 60 anos

APRESENTAM

33º FESTIVAL DE MÚSICA DE LONDRINA

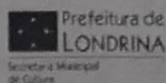
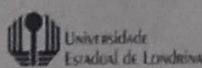
13 a 27 de julho de 2013

FESTIVAL de todas as MÚSICAS

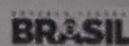
Direção Artística:
MARCO ANTONIO DE ALMEIDA



PROMOÇÃO



REALIZAÇÃO



SÉRIE PETROBRAS
 CONCERTO DA CLASSE DE COMPOSIÇÃO MUSICAL

PROGRAMA

Carlos A. S. Prando

Micro Atonal nº 2

(para violão solo)

Misúan

(para violino clarineta e percussão)

Cristiano Galli

Atmos

(para violino, piano e percussão)

Carlos A. S. Prando

Aspero

(para dois percussionistas, clarineta e piano)

Cristiano Galli

Chroma

(para clarinete, fagote, piano e percussão)

Giuliano Pelaquin

Migração

(para clarinete, fagote, piano)

Murillo Alfafine

Viajando no Ireal

(para clarinete, fagote e piano)

Antônio Meilo

Maybe the same radio station

(para clarinete, fagote e piano)

Bartholomeu Vaz Mendes

Miniatura abstrata

(para clarinete, fagote, piano e sons de vento)

Pablo Gonçalves

Diálogo a três

(para clarinete, fagote e piano)

Alexandre Ficagna

Errascada

(para clarinete, fagote e piano)

Eduardo Frigatti

As margens do Igapó

(para clarinete, fagote e piano)

Maurício Dottori

A fachada do Teatro Ouro Verde

(para clarinete, fagote e piano)

Professor: Maurício Dottori

Piano: Clénice Origara

Clarinete: Jairo Wilkens

Fagote: Janel Grice

Violino: Fernando Silva

Violão: João de Carvalho

Percussão: Ricardo S. Sachse, Naomi Fernandes e Leonardo de S. Pedro

Teatro Crystal
 Data: 23 de julho

Ministério
da Cultura

BR PETROBRAS

Prefeitura de
LONDRINA

COPEL 60
Para Sempre

APRESENTAM

LONDRINA *pr* 2014
06 a 19 JULHO

WWW.FML.COM.BR

34º FESTIVAL DE MÚSICA DE LONDRINA

O FESTIVAL DE TODAS AS MÚSICAS

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Marco Antonio de Almeida

1º Fórum Permanente de Formação de Professores de Música
1º Encontro Nacional do PIBID - Música
30 e 31 de maio de 2014 | www.abemeducaçao musical.com.br

2º ENCom - Encontro Nacional de Composição
26, 27 e 28 de junho de 2014 | www.uel.br/eventos/encom



Universidade
Estadual de Londrina

Prefeitura de
LONDRINA
Secretaria Municipal
de Cultura

ENCOM 2014

PROGRAMA

Roberto Victorio

Chronos II

Flauta: Sarah Hornsby

Bruno Ângelo*

Para vestir o vazio

Flauta: Sarah Hornsby

Clarinete: André Mattos

Violoncello: Fábio Presgrave

Piano: Alexandre Zanlith

Max Packer*

Primeira volta: no carrossel de Sonora

Flauta: Jussival Rocha dos Santos

Clarinete: André Mattos

Violoncello: Fábio Presgrave

Piano: Alexandre Zanlith

Grupo Arnilla Performance de Livre Improvisação

Guitarra: Alerson Donizete de Oliveira

Contrabaixo: Arthur Faraco

Percussão: Carlos Augusto Scalassara Prando

Saxofone: Fábio Furlanete

Cristiano Galli*

Tempora

Oboé: Danielle Kreling

Trompete: Cícero Cordão

Violoncello: Fábio Presgrave

Percussão: José Marcello Casagrande

Peça dedicada a Eduardo Guimarães Álvares (in memoriam)

Rafaele Andrade*

Se não te cuidares o corpo

Oboé: Danielle Kreling

Trompete: Cícero Cordão

Violoncello: Fábio Presgrave

Percussão: José Marcello Casagrande

* compositor(a) selecionado(a) na Chamada de Obras do EnCom2014

* Estrela mundial – compositores selecionados na Chamada de Obras do EnCom2014

Local: Teatro de Zaqueu

Data: 27 de junho de 2014

Horário: 20h30